

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (UEM)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RICHARD DE FREITAS GOMES

**OS JOVENS E O *ROCK* BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980:
UMA ABORDAGEM A PARTIR DA REVISTA BIZZ**

Maringá
2017

RICHARD DE FREITAS GOMES

**OS JOVENS E O *ROCK* BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980:
UMA ABORDAGEM A PARTIR DA REVISTA BIZZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais. Linha de Pesquisa: Políticas e Movimentos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias

Maringá
2017

RICHARD DE FREITAS GOMES

**OS JOVENS E O *ROCK* BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980:
UMA ABORDAGEM A PARTIR DA REVISTA BIZZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias.

Aprovado em: Maringá, 29 de setembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Prof. Dr. José Henrique Rollo Gonçalves
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Prof^a. Dr^a. Isabela Candeloro Campoi
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

*“[...] You are young and life is long/
And there is time to kill today/
And then one day you find/
Ten years have got behind you/
No one told you when to run/
You missed the starting gun [...]”*

(Time – Pink Floyd)

AGRADECIMENTOS

Não existem palavras que possam embasar meu profundo agradecimento a todos que estiveram ao meu lado ao longo desta jornada, não me refiro a essa última, mas, ao processo de aprendizado como um todo, desde o momento da tomada de decisão pelo caminho a ser trilhado até a derrocada.

À Gisele Morais que sempre me atendeu com demasiada atenção e disposição na secretaria do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (PPH/UEM), assim como as contribuições e orientações do Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias, do Prof. Dr. Sidnei Munhoz e do Prof. Dr. Zé Henrique Rollo.

Aos meus pais (*in memoriam*) que contribuíram com valiosas orientações de caráter espiritual e humano. À minha tutora e segunda mãe, tia Lena que zelou e zela por mim. Às minhas irmãs Joicy (sem ela esse trabalho não seria concluído) e Cristiane que fizeram integralmente parte de minha formação pessoal.

Àqueles que foram meus mentores acadêmicos no Departamento de História (DHI) e também fora dele, não citarei um por um, mas agradeço por todas as orientações recebidas.

Ao meu sogro João e minha sogra Flô, e também as inspirações fornecidas por minha cunhada Fernanda, assim como “nossos avós” – dona Silla e senhor Olívio Maionchi que contribuíram com suas experiências históricas buscando me inspirar em minha escolha profissional.

Ao corpo de colegas e amigos que fiz ao longo desta jornada durante o período de trabalho na UEM que é a equipe Núcleo de Educação a Distância (NEAD) Cris, Cláudia, Maíra e Solange, figuras singulares que estiveram ao meu lado nas horas tristes e alegres desse desenvolvimento, assim como minha coordenação imediata (William e Fabrízio) que também forneceram base, tanto administrativa, quanto pedagógica para o desenvolvimento desse trabalho.

Reservo-me o direito de agradecer especialmente à minha companheira, parceira, namorada e esposa Mariana Maionchi Ribeiro que apostou tudo em mim nos últimos 18 anos e continua ao meu lado não negando esforços para me ajudar na minha formação.

É um agradecimento especial a todos os amigos que nas discussões de mesa de boteco trouxeram à tona os elementos-chave para iniciar essa pesquisa: André Casotti, Kevin Conceição, Patrick Trento, Jefferson Ribeiro, Vitor Zamboti, Pedro Moreira, Gabriel Galinari, Gabriel Maricatto, Ivo Bazila e José Emanuel, entre tantos outros, meu sincero respeito e agradecimento.

Para se orientarem em um período de rápidas mudanças sociais, muitas pessoas sentem a necessidade crescente de encontrar suas raízes e renovar os laços com o passado, em especial o passado de sua comunidade – a família, a pequena cidade ou aldeia, a profissão, o grupo étnico ou religioso (PETER BURKE, 2012, p. 64).

Como Nossos Pais

Não quero lhe falar
Meu grande amor
Das coisas que aprendi
Nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
É tudo o que aconteceu comigo

*

Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor
É uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa

*

Por isso cuidado, meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
Está fechado pra nós
Que somos jovens

*

Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço
O seu lábio e a sua voz

*

Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão

Pois vejo vir vindo no vento
Cheiro de nova estação
Eu sinto tudo na ferida viva
Do meu coração
Já faz tempo
Eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais

*

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos

E vivemos

Ainda somos os mesmos

E vivemos

Como os nossos pais

*

Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém

*

Você pode até dizer
Que eu tô por fora
Ou então
Que eu tô inventando

*

Mas é você
Que ama o passado
E que não vê
É você
Que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem
Hoje eu sei
Que quem me deu a ideia
De uma nova consciência
E juventude
Está em casa
Guardado por Deus
Contando o vil metal

*

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Nós ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Ainda somos
Os mesmos e vivemos
Como os nossos pais.

(BELCHIOR: Como Nossos Pais, 1976)

RESUMO

Nesta pesquisa, buscamos analisar as representações da juventude e do *rock* manifestadas pela revista BIZZ entre os anos de 1985 a 1989, período que compreende o fim da ditadura brasileira (1964-1985) e a conclusão do processo de redemocratização. Tendo em vista a centralidade das identidades dos jovens de períodos anteriores como forma de contrapor com os jovens do período estudado, e também como maneira de compreender suas identidades. Por entre propagandas e matérias presentes nos discursos do periódico, buscamos um panorama que fornecesse as bases para concluirmos tal verificação. Utilizamos como baliza, a imagem do *rock* enquanto movimento que traduziu em grande medida, as diversas formas de observar a juventude dentro das páginas da revista BIZZ.

Palavras-chave: juventude; *rock*; redemocratização; identidades; revista BIZZ.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representations of youth and *rock* manifested by BIZZ magazine between the years of 1985 and 1989, a period that includes the end of the Brazilian dictatorship (1964 - 1985), and the conclusion of the redemocratization process, with centrality the identities of the young people of previous periods as a way of countering with the young people of the studied period as a way of understanding their identities. Among the advertisements and stories in the periodicals speeches, we looked for a cloth that would provide the basis for such verification. For that, we used the image of *rock* as a movement, which translated, to a great extent, the different ways of observing the youth within the pages of BIZZ magazine.

Key-words: youth; *rock*; redemocratization; identity, BIZZ magazine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – ENTRE IDENTIDADES, PERIÓDICOS E HISTÓRIA	16
2.1 Identidades e os Movimentos de Juventude	16
2.2 O Discurso enquanto método	19
1.3 O Trabalho com Periódicos	21
1. 4 O Brasil na Década de 1980	25
CAPÍTULO 2 – DO <i>ROCK’N’ROLL</i> AO <i>ROCK</i>	35
2.1. Os Primórdios do <i>Rock</i> (esfera internacional).....	35
2.2 Musicalidade à Brasileira	45
2.3 O <i>Rock</i> (esfera nacional).....	53
CAPÍTULO 3 – ENTRE ACORDES, JORNALISMO E JUVENTUDE	65
3.1 A Revista BIZZ	65
3.2 O Movimento <i>Rock</i> nas Páginas da BIZZ	69
3.3 A Juventude na Revista BIZZ	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa foi observar como o jovem e o *rock* apareceram nas páginas da revista BIZZ. Para tanto, consideramos que o jovem representa uma parcela da sociedade que, a partir da década de 1960 teve um papel fundamental nas lutas sociais e também contribuiu substancialmente com as mudanças que ocorreram nos campos políticos econômicos e culturais, não apenas no Brasil, mas a nível global.

Para tais observações, utilizamos a revista BIZZ que adquirimos por meio de compra virtual. A BIZZ foi uma revista voltada para o público jovem que iniciou suas atividades em 1985 e terminou oficialmente em 2007. Seu projeto inicial contou com direção de Carlos Arruda e com José Eduardo Mendonça na chefia de redação. Seu projeto inicial teve como base, entrevistas que se realizaram junto ao público participante do primeiro *Rock in Rio* que é um festival de música, realizado no Brasil desde 1985. A revista contemplava seções fixas, tais como: Matérias, Porão, *Air Mail*, *Hit* Parede do leitor, Retrospectivas, Cartas e Serviços, entre outras que atuavam esporadicamente.

Segundo Guerra, Finardi e Ribeiro (2011), a revista BIZZ se caracterizou por manter uma fidelidade ao público jovem em relação a outras publicações especializadas da época. Era dotada de um *layout* moderno e despojado, o que contribuía com a aproximação do jovem leitor. Essa época no Brasil (ano 1980), além de ser conhecida como a década perdida no tocante as oscilações de ordem econômica (MARANGONI, 2012), também ganhou destaque devido as diversas agitações principalmente no cenário político. O milagre econômico articulado na década anterior se mostraria incapaz de se sustentar diante do enfraquecimento do poder dos próprios militares que viam sua hegemonia se esfacelar devido os entraves dentro da própria instituição (NAPOLITANO, 2014).

Como produto desse desgaste, observou-se uma política que buscava anular o próprio Ato Institucional de nº 5 (AI-5)¹ abrindo espaço para a Anistia Geral e Irrestrita² contemplando agentes da repressão, referimo-nos ao processo de distensão política iniciado

¹ AI-5. Ato Institucional de nº 5 foi um decreto do governo assinado por Costa e Silva (1967-1969), presidente militar, em dezembro de 1968. Esse documento centralizava o poder nas mãos da presidência conferindo-lhe permissões para caçar direitos diversos, entre outros mecanismos.

² Anistia Geral Ampla e Irrestrita foi um movimento iniciado no final da década de 1970, coordenado por um comitê formado por intelectuais, artistas, jornalistas, políticos progressistas, religiosos de vários credos, sindicalistas e estudantes. Esse movimento tinha por objetivo reivindicar anistia às vítimas da repressão do pós-AI-5, principalmente. Porém, o movimento, mesmo aliado aos sindicatos não logrou o êxito pretendido, visto que a Anistia acabaria por contemplar também, condenados militares (NAPOLITANO, 2014).

ainda no governo do quarto presidente militar Ernesto Geisel (1974-1979). Passando pelo governo de João Batista Figueiredo (1979 -1985), governo este que se viu as voltas com o movimentos das “Diretas Já” (1983-1984), movimento que trataremos mais adiante, porém, basta-nos por hora pontuar que tal movimento almejava o retorno das eleições diretas em todas as suas esferas.

Chegaríamos ao ano de 1985 com a promessa de uma nova democracia, mesmo assistindo as eleições de 1985, pleito ainda indireto para a presidência, a sociedade via uma luz no fim do túnel com a chegada de Tancredo Neves ao poder, como bem pontua o cantor Cazusa, ex-vocalista do Barão Vermelho (que é uma banda de *rock* brasileiro), na mesma data em uma apresentação no *Rock in Rio*, o cantor conclama a sociedade a não perder a esperança, antes de entoar a canção *Pro dia nascer feliz* que traz os versos “Que o dia nasça lindo pra todo mundo amanhã. Um Brasil novo, com a rapaziada esperta”.

Ironicamente, três anos depois, o próprio Cazusa cuspiria na bandeira brasileira em uma de suas apresentações no Canecão (GRANGEIA, 2016). A atitude do “Tenor”³ – Cazusa – revela-nos um pouco do sentimento daquele período em relação aos escândalos diversos da segunda metade da década de 1980 no Brasil, assim como reflete também o descontentamento com os rumos econômicos que acabariam por mergulhar o Brasil em uma crise mais aguda.

É válido considerar que o período pós-1985 no Brasil também coincide com o encaminhamento de uma nova constituição que veio a ser promulgada somente em 1988. Portanto, para fins de compreensão temporal é prudente desde já compreendermos esse período atrelando-o a ideia de redemocratização, nesse viés, embora a ideia de processo de redemocratização possa se estender desde tempos anteriores a 1985⁴ e ultrapassar o surgimento da nova constituição, podemos seguramente compreender esse período – 1985 a 1988 – como o fim de uma das etapas que conduziriam o país de volta ao que se denominava democracia.

Sobre a juventude do *rock* brasileiro dos anos 1980 é importante ressaltar que houve grande referência do *Punk* inglês e norte-americano, assim como de outras vertentes que

³ O grifo “Tenor” faz alusão ao primeiro capítulo do livro de Mario Luis Grangeia que recebe o título de “Cazusa, Renato Russo e a transição democrática”. 01. ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2016.

⁴ Ao tocarmos na ideia de “processo”, compreendemos também que, embora a ideia de redemocratização no Brasil coincida com o fim da ditadura – 1985 e a aprovação da nova Constituição em 1988, podemos problematizar também retrocedendo no tempo e buscando novas interpretações para a consagração desse processo, nesse sentido, poderíamos entender que esse recorte mencionado pode ser compreendido como o fim de um processo iniciado no governo de Ernesto Geisel, processo também conhecido como Processo de Abertura Lenta, Gradual e Segura. Tal leitura não foi obtida por meio de leitura específica, mas diversas, entre elas, Marcos Napolitano (2014), Jorge Ferreira e Lucília Delgado (2003), Ronaldo Costa Couto (1998), entre outras leituras.

compuseram a história do *rock*, mas criou um *rock* com um perfil próprio, com muitas letras de vieses políticos que buscaram temas específicos do país expressando então, um comportamento subversivo, ou seja, um sentimento de rebeldia e insubordinação contra as autoridades e as instituições que ocupavam o poder no Estado.

Dizemos que, muitas músicas criadas nesse período assumem um caráter subversivo ou de contestação, visto que andavam na contramão das estruturas impostas vigentes nas décadas anteriores. Com a abertura política brasileira, o *rock* nacional acabaria por encontrar uma maior liberdade para sua aceitação junto à sociedade.

É notório frisar que ao falarmos de juventude, não observamos juventude no sentido restrito da palavra utilizando como baliza questões biológicas, mas como uma construção histórica e social, como demonstra Bourdieu (1983, p.151-152):

[...] as divisões entre as idades são arbitrárias. É o paradoxo de Pareto dizendo que não se sabe em que idade começa a velhice, como não se sabe onde começa a riqueza. De fato, a fronteira entre a juventude e a velhice é um objeto de disputas em todas as sociedades. [...] Da mesma forma, Georges Duby mostra bem como, na Idade Média, os limites da juventude eram objeto de **manipulação** por parte dos detentores do patrimônio, cujo objetivo era manter em estado de juventude, isto é, de irresponsabilidade, os jovens nobres que poderiam pretender à sucessão. [...] quando digo jovens/velhos, tomo a relação na sua forma mais vazia. É-se sempre velho ou jovem para alguém. É por isso que os cortes em classes de idade, ou em gerações, são tão variáveis e são uma parada em jogo de manipulações. [...] o que quero lembrar é muito e simplesmente que a juventude e a velhice não são dadas, mas construídas socialmente, na luta entre os jovens e os velhos.

Chamamos a atenção para a palavra “manipulação” dentro de seu contexto em Bourdieu (1983), de forma que a palavra pode ser interpretada de variadas formas podendo se aproximar de forma equivocada a ideia de apropriação. Não é nesse sentido que devemos nos focar, mas sim na forma inconsciente do termo, sendo que, “[...] o fato de se falar dos jovens como uma unidade social, de um grupo constituído e dotado de interesses comuns, e de se referir a esses interesses como uma unidade definida biologicamente, constitui já uma evidente manipulação” (BOURDIEU, 1983, p. 113).

Outro olhar importante sobre a condição jovem para sobre a ideia de uma espécie de gradiente juvenil, no qual se configuram no mínimo dois modelos de juventudes estabelecidos em seus extremos. Bourdieu (1983) demonstra essa condição sob a ótica de “classes” utilizando a ideia de estudante burguês e o jovem operário:

Em um caso, temos um universo de adolescência no verdadeiro sentido da palavra, quer dizer de irresponsabilidade provisória: estes jovens se encontram em uma espécie de terra de ninguém social, são adultos para certas coisas, são crianças para outra, jogam nos dois tabuleiros. Dito isto, as “duas juventudes” não representam outra coisa senão os dois polos, os dois extremos de um espaço de possibilidades oferecidas aos “jovens” [...] entre estas duas posições extremas, o estudante burguês e, o jovem operário que não chega sequer a ter adolescência, encontramos hoje toda a espécie de figuras intermediárias (BOURDIEU, 1983, p.154).

Dessa forma, o autor nos leva a refletir que as juventudes não devem ser observadas apenas como uma condição preexistente inserida nos contextos sociais, mas juventudes variadas sob condições diversas. Na citação, o autor se condiciona na dimensão das classes, porém quando lançamos o olhar sobre a exposição aliado ao nosso objeto de pesquisa – o *rock* da década de 1980 no Brasil – entendemos também que as juventudes independentes de sua condição social, consumiram esse *rock*, porém aliados a outros mecanismos que, nesse caso, interferiu diretamente na formação de suas identidades. Para tanto, este trabalho será dividido em três capítulos:

No primeiro capítulo – Entre identidades, periódicos e história – trataremos de questões que envolvem a ideia de Identidade atrelada à ideia de Juventudes, tendo como sequência a essa abordagem, questões voltadas para a prática do discurso nos meios midiáticos, e uma breve abordagem de questões históricas que envolvem o Brasil da década de 1980. Dessa maneira, entendemos que daremos subsídios, tanto para a análise como um todo, assim como para o tópico seguinte que versará sobre o trabalho com periódicos.

No segundo capítulo – Do *Rock'n'Roll* ao *Rock* – buscamos abordar questões mais pontuais em relação à música voltando o olhar inicialmente para os primórdios do *rock* dentro dos Estados Unidos e, posteriormente, tratamos dos modelos ingleses. Na sequência, entendemos que, para compreender o *rock* da década de 1980 no Brasil atrelado a uma função social, devemos nos voltar para movimentos musicais que se articularam antes da difusão desse movimento. Portanto, buscamos compreender como alguns movimentos estarão influenciando no nascimento do *rock* nacional que, na sequência aparecerá figurado no “Iê Iê Iê” que foi um termo usado para se referir ao *rock'n'roll* brasileiro da década de 1960 e a “Tropicália” que foi um movimento que sacudiu o ambiente da música popular brasileira entre 1967-1968, ficando assim relegado às margens da sociedade na década de 1970 e ressurgindo a partir do *Punk* no início da década de 1980.

No terceiro e último capítulo – Entre acordes, jornalismo e juventudes – buscamos trabalhar com a revista BIZZ de fato, observando a forma como o movimento do *Rock* está sendo abordado. Na sequência, buscamos compreender como a juventude está aparecendo nas páginas da revista BIZZ.

Em suma, já antevemos compreender o jovem do período, não como um jovem único dotado de um perfil social previamente estipulado, mas “jovens”, no sentido plural da palavra, que possuem realidades regionais diferentes, tais como os *Rocks* de: Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul ou Bahia, cada qual dotado de uma identidade pessoal –

regional e pertencente a unidades coletivas revelando tribos juvenis que se identificam com realidades diferentes.

Nesse sentido, é importante resguardar a ideia de diferença, uma vez que não almejamos compreender as diferenças de forma antagônica ou no sentido dicotômico da palavra adotando posicionamentos extremos, tal como certo ou errado, bom ou ruim, classe inferior ou superior, mas diferenças no sentido horizontal das ideias.

CAPÍTULO 1 - ENTRE IDENTIDADES, PERIÓDICOS E HISTÓRIA

1.1 Identidades e os Movimentos de Juventude

Existe uma concepção para identidade? Para Hall (2015) existem três tipos básicos e diferentes de identidades: 1) o sujeito do Iluminismo que estaria atrelado a uma concepção humana centrada no indivíduo unificado e dotado de capacidade de razão; 2) o sujeito sociológico que não estaria mais na situação de autossuficiente, mas fundado a partir das relações com outros indivíduos, portanto, fruto das relações do “eu” com a sociedade; 3) o sujeito pós-moderno que estaria vinculado às identidades fragmentadas colocando as duas primeiras em declínio.

Ao falarmos de Identidades não podemos nos furtar a pensar sobre o princípio da diversidade. Dessa forma, poderíamos pensar que a diversidade tem em seus princípios a razão de existir em relação ao outro? Acreditamos que podemos estabelecer tal relação atrelada a ideia de identidades buscando compreender que tais papéis compõem o tecido social.

Dito dessa forma, e utilizando as explicações de Elias e Scotson (2000), na obra “Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade”, conseguimos dimensionar que as identidades atreladas ao princípio da diversidade demarcam fronteiras que constituem os espaços que se configuram pelas relações, tanto econômicas, sociais, políticas ou culturais, estabelecendo vertentes que se configuram dentro do plano das diferenças. Em outras palavras, essas relações estariam presentes nas relações de classe, sexo, consumo ou poder.

Uma das balizas que comporiam a questão das identidades, segundo Elias e Scotson (2000) pautam-se em negar a existência do outro ou o espaço do outro. Dessa maneira e por consequência, acabaria por relegá-lo à condição de invisibilidade frente a outros grupos. Na mesma linha, Ribeiro (2008), complementa que a condição de invisibilidade e a supremacia de determinados agentes sociais despertam a busca por novos padrões identitários fazendo com que alguns grupos busquem sair de sua condição de invisibilidade.

[...] A anulação da identidade ocorre de diversas maneiras na cidade, seja pelo preconceito econômico, de classe, pela discriminação do uso dos espaços, ou mesmo, pela atitude blasé diante do outro. [...] A condição de invisibilidade e a supremacia de determinadas identidades acontece por diversos mecanismos. Assim também ocorre a busca de um novo padrão identitário, que faça com que alguns grupos sociais saiam de sua condição de invisibilidade. Ao se associarem a um determinado modo de vida, usando roupas, expressões e frequentando lugares

comuns, os participantes desse grupo social podem ter a sensação de inserção em uma sociedade que os discrimina a todo tempo - seja pela cor da pele, pela renda ou pelo nível de escolaridade. Ao se encontrar com seus “iguais” a sensação de invisibilidade tende a desaparecer - ainda que temporariamente, proporcionando a esses grupos uma nova forma de se inserirem na cidade, por meio dessa identidade comum (RIBEIRO, 2008, p. 02).

Nesse viés e o utilizando o pensamento de Ribeiro (2008), já é possível observar que determinados grupos, até então colocados na condição de invisibilidade, buscaram se atrelar a outros grupos, ora por questões de afinidades ou sentimento de pertencimento. Nesse sentido, apareceriam incontáveis formas de configurações, utilizando-se de roupas, expressões ou frequentando lugares em comum, ora criando nichos que embora estejam atrelados à ideia de pertença. E também estariam voltados para a criação de grupos que buscam algo em comum, mas negando aqueles que o puseram na condição de invisibilidade. Sendo assim, a fragmentação das identidades ou a criação de novas identidades, pode ser determinante no sentido de estabelecer modificações nas relações sociais como demonstra Ribeiro (2008, p. 06):

As diversas identidades, os conflitos gerados entre e por elas, têm sido objetos de estudo e discussão desde o século passado. A fragmentação de identidades, a criação de novas identidades a partir de outros processos de identificação que não os tradicionais (família, Estado, religião e etnia) são hoje determinantes de processos, que entre outros, modificam as relações sociais e se refletem em todas as instâncias, inclusive no espaço urbano.

Contudo, segundo Hall (2015), as velhas identidades estão hoje em declínio forçando o surgimento de novas e fragmentando os indivíduos modernos. Vê-se surgir a “crise de identidade”, ainda segundo o autor, deve ser concebida dentro de um processo mais amplo envolvendo modificações e deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades para as margens abalando os quadros de referência que davam ao indivíduo uma ancoragem estável no mundo social. Dessa forma, é possível pontuar o surgimento de novos sujeitos no final do século XX, os quais irão se movimentar entre diversas escalas do espaço e do tempo.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2015, p.12).

Portanto, vemos novas identidades surgirem a partir de diversos processos sociais que podem se caracterizar por meio de afinidades musicais, leituras, filmes, teatros, religião, futebol ou culinária, afinidades essas que podem ser determinadas por meio das relações que se estabelecem no trânsito do sujeito entre as diversas instâncias sociais. Visto dessa maneira, buscamos compreender alguns movimentos de juventude e um pouco sobre suas identidades na década de 1980 no Brasil.

Ao falarmos de movimentos de juventudes não podemos nos furtar a pensar sobre transformações sociais, transformações essas que vimos eclodir substancialmente ao longo do século XX e que tiveram como protagonistas os jovens. Para Brandão e Duarte (1990), isso se deve não somente ao seu poder de mobilização, mas principalmente pela natureza de suas ideias colocadas em prática por meio do espaço de intervenção crítica que abriram. O ano de 1968 se mostra bastante emblemático para essa exposição, visto que, segundo Ventura (2008), foi um ano marcado por radicalismos e polarizações ideológicas servindo de palco para revoluções culturais, políticas e sociais em todo o mundo.

De acordo com Hobsbawm (2002), em meio a Guerra Fria iniciada ainda durante a década de 1940 na pós-segunda guerra – que acabaria por polarizar o mundo em duas grandes potências, sendo que os Estados Unidos lutariam ao lado dos liberalismos econômicos e a União Soviética defenderia interesses no campo do socialismo, o ano de 1968 seria colocado à prova dentro de diversas lutas tendo o jovem enquanto protagonista.

Nos Estados Unidos ocorria o assassinato de Martin Luther King, líder da resistência pacífica e representante dos negros pela conquista dos direitos civis e o fim da segregação racial. Na mesma linha surgiam “Os Panteras Negras” que segundo Senghor (2008), também reivindicavam direitos de igualdade, porém, por meio de ações mais radicais contra o sistema de dominação branca.

Ainda nos Estados Unidos viam-se movimentos contrários às ofensivas contra o Vietnã. Um desses movimentos e também, talvez o mais conhecido foram os *hippies* de São Francisco, que segundo Friedlander (2002), tinham na contracultura o apoio para criticar e buscar combater as estruturas políticas que fomentavam os ataques contra o Vietnã e, mais do que isso, permitia a morte de cidadãos norte-americanos.

Na antiga Tchecoslováquia, surgiam movimentos compostos por jovens intelectuais reformistas interessados em combater autoritarismos incompatíveis com os socialismos praticados no governo da época. Esse movimento ficaria conhecido como a Primavera de Praga. Mas foi na França que o termo “Maio de 1968” acabaria por ganhar destaque devido às diversas ações de jovens operários contrários aos desmandos governamentais do então presidente Gaulle. Segundo Azevedo et al. (2009, p. 56):

Estudantes parisienses descontentes com a disciplina rígida, os currículos escolares e a estrutura acadêmica conservadora organizam protestos que levam a ocupação da Universidade de Nanterre. A atitude agressiva da polícia para conter os estudantes gera revolta que contamina a Universidade de Sorbone e a população. Os motivos de protesto ganham dimensão nacional. Os manifestantes contestam o governo de Charles de Gaulle. Uma greve geral mobilizou 10 milhões de franceses. O país parou: não havia mais trens, metrô, combustível e as fábricas fecharam as portas.

No Brasil de 1968, veríamos ocorrer uma série de movimentos contrários aos desmandos autoritários promovidos pela Ditadura Militar iniciada em 1964. Nesse cenário, os jovens seriam os protagonistas desses movimentos, como demonstra Napolitano (2014, p. 97):

[...] O ano de 1968 foi marcado pela retomada e radicalização das vanguardas, em vários campos: cinema, artes plásticas e música popular, principalmente. A novidade de 1968 é que o princípio maior das vanguardas artísticas – a quebra da linguagem formal e a aproximação entre “arte” e “vida” – dialogou com a cultura de massa. Mas não podemos achar que 1968, especificamente, foi o começo desse processo, pois ele é anterior.

O Brasil, portanto, também se veria envolto às lutas promovidas por jovens que tinham como propósito novos projetos para a construção do espaço social. Como observado anteriormente, o jovem se mostrará mais propenso a assumir uma postura de luta e rebeldia somente a partir da década de 1950, quando surge a chamada “cultura de juventude” dentro e fora dos Estados Unidos, segundo Brandão e Duarte (1990). Tendo como eixos sustentadores desse movimento, a expansão do capitalismo em busca de novos mercados consumidores, mas também por meio da difusão de novos meios de comunicação, nesse caso, a expansão das rádios e televisores.

Sendo assim, entende-se como perfeitamente compreensível que diversos movimentos surgidos lá fora cruzassem as fronteiras e chegassem ao Brasil, influenciando diretamente nossos movimentos culturais de juventude, em nosso caso e para as nossas análises, a música. Esses movimentos acabaram por se exprimir por meio dos movimentos de Jovem Guarda e da Tropicália, mas também nos movimentos *Punks* do final da década de 1970, criando os alicerces para o movimento *Rock* dos anos de 1980.

1.2 O Discurso enquanto método

Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, o discurso é a exposição de uma ideia proferida em público, uma oração ou uma fala. (FERREIRA, 2009). A busca pela análise do discurso reside nos estudos das palavras em movimento que buscam compreender a produção do sentido na construção e transformação do homem na realidade social, segundo Orlandi (2005).

Para o autor, o discurso é formado pela linguagem que, por sua vez, é o produto de uma relação recíproca, no qual existem tensões entre os interlocutores. Nesse sentido, o discurso assume o lugar da produção dos sentidos e no processo de identificação dos sujeitos

podendo, por meio dele, compreender o lugar social, histórico, temporal e a interpretação da relação dos indivíduos com as sociedades.

Para Orlandi (2005), a linguagem é um sistema de signos carregados de regras formais estabelecidas socialmente e não por meio de análises gramaticais somente. Dessa forma, a análise do discurso se refere à produção de sentidos e interpretação, como demonstra Mazière (2007, p. 14): “[...] o discurso é a manifestação atestada de uma sobredeterminação de toda a fala individual [...] de forma que a língua é um sistema abstrato, enquanto a fala é um sistema linguístico material e concreto. Ambas se complementam, pois a fala é a realização completa da língua.”.

É importante ressaltar que alguns autores compreendem o discurso pelo intermédio linguístico de Ferdinand de Saussure, observando a língua por ela mesma, ou seja, tomando como base somente a questão material da palavra. Contudo, o enfoque que deve ser dado sobre a análise do discurso deve pousar sobre a ideologia, o contexto e, principalmente, em sua relação extralinguística.

Dessa forma, análises como a de Brandão (2006) estabelecendo a língua enquanto um fator social, no qual sua função é estabelecida na existência da comunicação está semelhante com o que é proposto por Ferdinand de Saussure, uma vez que para a autora a língua não deve ser compreendida na condição de um fato concreto.

A língua encontra-se em meio à representação e o signo está ligado às questões ideológicas, de forma que não deve ser vista enquanto algo abstrato, mas como veículo, pelo qual a ideologia se manifesta. Dito dessa forma, para Brandão (2006), a linguagem enquanto discurso, não deve ser vista como neutra, mas como um local onde as manifestações ideológicas ocorrem.

Dentro da Escola Francesa, a análise do discurso galgará seu lugar por meio de reflexões levando em consideração principalmente a linguística, o marxismo e a psicanálise, tendo como vetor de base a filologia, uma vez que o filólogo tem por objetivo a investigação ou a interação por meio da escrita, buscando captar a cultura que originou o documento e as condições que envolveram sua concepção (MAINGUENEAU, 1989). Levando-se em conta que no discurso existem significados ocultos que devem ser compreendidos por meio de métodos específicos, temos:

Se, nos dias de hoje, a análise do discurso praticamente pode designar qualquer coisa (toda produção de linguagem pode ser considerada discurso), isto provém da própria organização do campo da linguística. Este último, muito esquematicamente opõe de forma constante um núcleo que alguns consideram rígido a uma periferia cujos contornos instáveis estão em contato com as disciplinas vizinhas (sociologia, psicologia, história, filosofia etc.). A primeira região é dedicada ao estudo da língua,

no sentido saussuriano, a uma rede de propriedades formais, enquanto a segunda se refere à linguagem apenas à medida que faz sentido para sujeitos inscritos em estratégias de interlocução, em posições sociais ou em conjunturas históricas. O termo “discurso” e seu correlato “análise do discurso” remetem exatamente a este último modo de apreensão da linguagem (MANGUENEAU, 1989, p. 12).

Para Orlandi (2005), o discurso define o que é mensagem de forma que o emissor transmite uma mensagem ao receptor por meio de códigos (signos) que se remetem a uma dada realidade: o referente. Visto dessa maneira, a análise do discurso não deve ser compreendida como apenas uma transmissão de informações.

[...] no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2005, p. 21).

Nesse sentido, a análise do discurso para o autor não deve ser compreendida como a busca de um sentido verdadeiro por meio da interpretação visto que existem métodos e dispositivos teóricos envolvidos na análise. Pois, não basta buscar a verdade oculta, mas procurar gestos que traduzam a interpretação que a formam. E ainda Orlandi (2005, p. 26) acrescenta:

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

Ao trazermos essa teoria para nossa análise em questão (a revista *BIZZ*), estamos tentando analisar o discurso na condição de método. Nesse sentido, não buscamos a escrita como se apresenta de fato ou como mencionado acima, os aspectos linguísticos para compor nossa análise, mas as formações ideológicas que envolvem o discurso (BRANDÃO, 2006). Nesse viés, percebemos que ao analisarmos os dois pontos escolhidos na revista, o *rock* e os jovens, compreendemos o contexto em que os discursos foram produzidos.

1.3 O Trabalho com Periódicos

O trabalho com periódicos condicionado a pesquisa e atrelado a história nos permite ampliar a visão acerca dos fatos de um dado período revelando fragmentações no âmbito da política e da sociedade, mas também, ao contrastarmos esses fatores às ideologias, observamos a construção das identidades.

Contudo, nem sempre o trabalho com periódicos foi considerado, aos olhos da pesquisa histórica, uma labuta a ser realmente levada a sério. Ao nos debruçarmos sobre o antigo regime na historiografia⁵ ou também conhecida como Escola Metódica⁶, percebemos claramente que a pesquisa em história possuía outros atributos metodológicos para sua concepção.

Na Alemanha do século XIX surgiu a História Científica, seus representantes mais importantes da historiografia científica alemã, também dita positivista, foram Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) e Leopold von Ranke (1795-1886), os quais viriam a “[...] exercer uma influência capital sobre a historiografia europeia no século XIX” (REIS, 1996, p. 11).

Segundo Reis (1996), na visão do historiador alemão Niebuhr, a Filologia deveria ser concebida como pedra angular do positivismo historiográfico, essa crítica buscava saber se os documentos eram verdadeiros. Iniciava, nesse momento, o estilo da historiografia positivista, de tal forma que o historiador Ranke buscou se concentrar nas teorias positivistas de Niebuhr. Marcando assim, a disciplina histórica por vários anos que tinha por objetivo compreender o passado se utilizando das críticas eruditas das fontes.

Sendo assim, segundo Reis (1996), a História para Ranke não tinha o dever de emitir juízo sobre o passado e tampouco trazer novas instruções, mas demonstrar tão e somente o que aconteceu. Ranke argumentava que os fatos a serem narrados pelo historiador “[...] eram os eventos políticos, administrativos, diplomáticos, religiosos, considerados o centro do processo histórico, dos quais todas as outras atividades eram derivadas” (REIS, 1996, p. 14).

Outro ponto a ser mencionado no *antigo regime da historiografia* se baseia na questão da neutralidade, segundo Reis (1996), no pensamento de Ranke, o historiador ao analisar os documentos deveria se manter neutro diante dos fatos, ou seja, não deveria haver nenhuma relação de interdependência entre o historiador e seu objeto de estudo, senão os acontecimentos do passado, de forma que o observador histórico deveria fugir de todo e qualquer condicionamento filosófico, religioso, social ou cultural.

Em suma, temos uma metodologia histórica tratada no século XIX sob as estruturas da neutralidade das análises. Temos também a questão documental, as quais, nesse período, deveriam ser fontes legítimas – documentos oficiais – para serem estudadas, para isso se utilizavam de documentos de cunho político e econômico, dessa forma, acabariam apenas por revelar narrativas sem criar problematizações.

⁵ Termo utilizado por Peter Burke (2010) para fazer referência às escolas Positivistas do século XIX.

⁶ Termo utilizado em José Carlos Reis (2000).

Na primeira metade do século XX, veríamos surgir novas concepções para o entendimento historiográfico e com isso novas abordagens documentais. Ainda em 1929 surgiu a revista *Annales*, segundo Burke (2010), tendo como núcleo central Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie. A revista *Annales* foi fundada com o objetivo de promover uma história contínua e tinha como diretrizes iniciais a substituição da tradicional história narrativa pela história problema.

Haveria, portanto, de substituir a história política trabalhada na Escola positivista pela história de todas as atividades humanas, e por último, complementando os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como, sociologia, psicologia, geografia, economia, linguística, antropologia, dentre outras (BURKE, 2010).

Essa revista viria contribuir com o alargamento das fontes passando a dar maior valor às ações humanas e, mais ainda, acabou por ampliar o campo de atuação do historiador. Bloch (2001) nos demonstra que ao mesmo tempo em que se ampliam as fontes, ampliam-se as tipologias de fontes a serem consultadas.

Novos objetos históricos surgem possibilitando um olhar sobre as ações humanas como fontes de pesquisa, nesse viés, temos como exemplos a história do riso, história da dança, da música, da mulher, da sexualidade, enfim, todo um arcabouço de possibilidades a serem observadas e problematizadas a partir de uma infinidade de fontes. Contudo, o documento histórico não é devidamente claro, uma vez que ao cruzarmos a linha da concepção documental utilizada na Escola Metódica e passarmos para as novas abordagens exigiram-se transformações na maneira de analisar os documentos. Nesse sentido, segundo Le Goff (2013, p. 497):

[...] O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite a memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. [...] O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe seu significado aparente. [...] no limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.

De fato, tanto os jornais como as revistas possuem interesses específicos e visam um público em particular, contudo, como afirma o próprio Le Goff (2013, p. 497) na citação “Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo”. Nesse sentido, com o alargamento das fontes históricas, a utilização de periódicos na condição de fonte vem ampliar também a busca

por novas temáticas voltadas para o campo cultural buscando enfatizar aspectos do cotidiano, tais como filmes, cinemas, teatros, festas. Temas passíveis de serem observados por meio de periódicos e serem analisados revelando identidades e modos de vida que antes permaneciam às sombras da história.

Na década de 1970, a utilização de periódicos tais como jornais e revistas eram pouco utilizados como documentos históricos, como afirma Luca (2005). A autora diz que embora a difusão desse tipo de material como fonte já fosse algo concreto em meio a jornais e jornalistas ao longo do século XX, havia uma relutância em se trabalhar a História da imprensa por meio de periódicos. Tal hesitação pode se explicar em grande medida devido à tradição dominante durante o século XIX associada ao ideal da busca da verdade cristalizada na análise direta dos documentos não permitindo o envolvimento direto do historiador com seu objeto.

Para Luca (2005), as práticas historiográficas se alargaram, modificando-se nas últimas décadas do século passado, para tanto, o vetor principal aos olhos da autora se pauta na Terceira Geração dos Annales que buscava propor “novos objetos, problemas e abordagens”. Portanto, seguindo as orientações da autora, entendemos a real importância da análise de periódicos enquanto fonte histórica interpretando as revistas como “enciclopédias do cotidiano”.

Para análise, utilizamos como fonte a revista BIZZ que pertenceu a Editora Abril, sua gestora. Com ela, buscamos observar as identidades do período da redemocratização do Brasil, tendo em vista que foi uma revista de ampla divulgação revelando demandas da vida urbana desse período.

De um total de cinquenta e três exemplares analisados entre o período de agosto de 1985 a dezembro de 1989, buscamos criar um recorte metodológico de análise. Para tanto, optamos por trabalhar de forma diagonal e global com a revista, ou seja, observando seções que colaborem com a identificação da imagem do jovem naquele período. Sendo assim, entendemos que o discurso presente na revista se mostra como um material bastante robusto, uma vez que em suas primeiras edições ela possuía um perfil mais informativo em detrimento das modificações adotadas na década de 1990 que assumem um caráter mais opinativo (PAIVA, 2016).

Quando nos propomos a compreender o discurso da revista de forma diagonal e global, entendemos que a abordagem das seções pode auxiliar nessa busca, uma vez que as escolhas da revista acabam por ditar um modelo de comportamento jovem dotado de influências que possam partir da revista. Temos também as entrevistas com músicos que

contribuem e, dessa forma, a junção desses elementos podem fornecer pistas valiosas para uma compreensão global acerca dos jovens.

1. 4 O Brasil na Década de 1980

Ainda neste capítulo, propomo-nos a fazer um breve percurso sobre o contexto histórico brasileiro no tocante a nossa pesquisa, e nos processos que culminaram na crise do Estado do final da década de 1980, nesse viés, mostra-se prudente averiguar pontos historiográficos que consideramos importantes, pois, entendemos que contribuíram diretamente para o desenvolvimento das ideias que serviram de inspiração para os letristas, instrumentistas, a indústria musical, as mídias e, por fim, os jovens que consumiam o *rock* enquanto um movimento.

Quando tocamos na temática da redemocratização do Brasil na década de 1980, precisamos ter em mente que nos reportamos à ideia de rompimento com um sistema político autoritário vigente encabeçado pela instituição militar imposta a partir da década de 1960, de forma que não podemos afirmar que tal estrutura se manteve a frente das doutrinas políticas nacionais sem as devidas manifestações oposicionistas.

Para Moura e Silva (2008), é possível observar uma relação de causa e efeito entre a mobilização de diversos setores sociais e o processo de redemocratização brasileira evidenciando a existência de diversos entraves entre o governo vigente e uma sociedade contrária aos desmandos verticais do Estado. Temos assim, não somente no Brasil, mas em diversas partes do globo, uma série de lutas encabeçadas por jovens buscando traçar novos rumos para a sociedade. A esse fenômeno dá-se o nome de “Movimentos de 1968”.

Mas, se por um lado surge o sentimento de mudanças a partir dos jovens, por outro, também é possível notar que paralelamente existe a tentativa de adaptação a uma nova sociedade que emerge em função de transformações geradas pela revolução tecnocientífica, a qual teria impacto direto sobre diversos setores da experiência humana, como sugerem os autores Brandão e Duarte (1990, p. 50):

Em meados da década de 1960, enquanto a violência racial e o conflito do Vietnã agitavam os Estados Unidos, surgia uma concentração de fenômenos a que os analistas sociais deram o nome de contracultura. A juventude de classe média começava a postular ideias e a se conduzir de modo totalmente oposto aos valores apregoados por uma sociedade totalmente moralista, racista, consumista e tecnocrata.

Dessa forma, não é difícil afirmar que a ideia de contracultura tenha surgido em meio à sociedade norte-americana, visto que é justamente, naquele momento, que se desenvolve primeiramente um modelo de sociedade gerenciada por modelos tecnocratas, como ainda descrevem os autores:

[...] segundo alguns autores, não é estranho que a contracultura tenha surgido no seio da sociedade norte-americana, pois é justamente aí que a tecnocracia – sociedade gerenciada por especialistas técnicos e seus modelos científicos – atingiu o auge de seu desenvolvimento, obrigando o jovem a se adaptar rapidamente a uma realidade mecânica, árida e desprovida de qualquer impulso criativo (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p.50).

Ou seja, a contracultura se torna a forma de expressão mais importante dessa parcela da sociedade que buscava se distanciar dos padrões estabelecidos pela sociedade hegemônica, em prol de construir um mundo alternativo com uma cultura própria. A busca por valores não materiais passa a ocupar o centro das discussões tendo como ponto de partida a contracultura jovem ocidental que via na contestação da visão do mundo racional, o norte para o direcionamento dos movimentos de uma nova sociedade que, aos olhos desses movimentos, as sociedades capitalistas e comunistas, a partir de um controle burocrático, privado ou estatal, tinham muito mais em comum do que eles próprios poderiam acreditar (BRANDÃO; DUARTE, 1990).

A contracultura virá, portanto, tentar romper com modelos ideológicos preestabelecidos buscando abrir possibilidades para uma nova visão contrária a esses modelos dualistas estabelecidos pela Guerra Fria. É nesse contexto que surge a influência do mundo oriental demonstrando uma realidade mais ampla: “[...] daí a forte influência do pensamento oriental sobre esses jovens, pois ele pregava uma realidade individual mais ampla. A realidade não é um sujeito que se confronta diante de um objeto: é uma experiência instantânea” (BRANDÃO; DUARTE 1990, p. 50-51).

Visto dessa forma, entendemos que a realidade compreendida é apenas uma descrição, porém, da forma que a realidade vinha sendo descrita não se enquadrava nos novos modelos propostos pela contracultura, a qual via a realidade como um modelo livre e instantâneo aparecendo simultaneamente. As transformações políticas deveriam surgir a partir dessa ótica de instantaneidade, porém, o homem político não teria condições de captar novas realidades, uma vez que ao abraçar um modelo político e ideológico, esse homem político acabaria por se estagnar, tornando-se escravo de seus modelos ideológicos.

É neste contexto que surgem os movimentos *hippies* colocando em xeque a ordem vigente das instituições político-sociais, tendo como objetivo central a construção de um paraíso estruturado sob a doutrina de “paz e amor”. Dessa forma, novos agentes passam a

ocupar o centro das reivindicações sociais, por exemplo, movimentos pelas minorias, mobilizações estudantis, lutas pelos direitos civis, de homossexuais ou homoafetivos, étnicas, ambientalistas, feministas, entre outros, sendo assim, tem-se, portanto, a busca por novas formas de democracia.

Essa nova configuração em curso implicou na emergência de mobilizações que passaram a ser denominadas como os novos movimentos sociais. O interesse pelo tema continua central na pesquisa social e o fenômeno permanece como um desafio à ordem como “[...] ações sociais coletivas de caráter sócio-político e cultural que viabilizam distintas formas da população se organizar e expressar suas demandas” (GOHN, 2003, p. 13).

De fato, a ausência de uma base social demarcada, novos espaços de conflitos ou novas identidades culturais passam a caracterizar um novo perfil de movimentação social buscando sensibilizar a sociedade por meio dos discursos. Temos a partir disso, o início da luta por novos espaços voltados para a participação política que, uma vez identificadas, surgem às múltiplas situações de opressão, inicia-se, portanto, a partir do movimento estudantil, a construção de uma nova cultura política a partir da politização do social, do cultural e do pessoal, abrindo precedentes para o exercício de uma cidadania mais ampla.

Quando pensamos a título de Brasil, embora não possamos compreender suas modificações político sociais de forma isolada, mas inserida dentro desse contexto histórico supracitado, existe um consenso entre autores da área, no sentido de considerar que tais movimentos podem, dentro de suas ponderações, serem vistos como elementos norteadores do processo de abertura política ao mesmo tempo em que também representaram uma efetiva renovação na dinâmica política da sociedade brasileira.

Devemos enfatizar que o processo brasileiro de transição rumo à democracia, segundo Reis (2014) é visto a partir de um ângulo bastante particular na América Latina e por consequência no Brasil. Tal constatação só é possível observando o processo como resultado de uma negociação entre elites, ou seja, essa negociação se evidencia nas eleições indiretas que levaram Tancredo Neves e seu vice José Sarney à presidência em 1985.

Pensando em uma linha de acontecimentos, um elemento que pode ser entendido enquanto iniciador do processo de abertura política foi a grande crise econômica que se abateu sobre o país associada à crise mundial iniciada com a Crise do Petróleo, em meados da década de 1970, crise esta que acentuou as divergências entre os blocos de poder dos militares.

Segundo Fausto (2013), a década de 1980 no Brasil chega recheada de problemas e instabilidades nas esferas políticas, econômicas e sociais. Essa constatação pode ser observada

por meio de algumas autoridades literárias da área que buscam enfatizar que tal fato se deve ao agravamento da dívida externa elevada a níveis nunca antes presenciados no Brasil e, que por sua vez, essas esferas acabariam por entrar em colapso originando a imagem de uma década perdida.

Para Brandão e Duarte (1990), esse delineamento de ideias seria o produto da presença de governos autoritários que optaram por um modelo de desenvolvimento capitalista desequilibrado associado ao capital estrangeiro, concentrando a maior parte dos lucros nas mãos de poucos, que também se beneficiaram com os privilégios trazidos pela criação de uma enorme máquina estatal.

Ometto, Furtuoso e Silva (1995) propõem um olhar interessante, salientando que as raízes dessa crise que se manifesta inicialmente como uma crise de endividamento externo, mas que rapidamente passa a se traduzir no desajuste interno da economia que reside nos modelos políticos adotados na década anterior. Ou seja, buscava por novos horizontes econômicos que culminou em um aprofundamento do processo de substituição de importações forçando o Estado brasileiro a assumir padrões financeiros inéditos com base no crescente endividamento que acabaria por culminar em um colapso econômico na década seguinte.

Ao se referir ao “Milagre Econômico”, Couto (1998) cita Delfim Netto que foi ex-membro do Conselho Nacional de Planejamento (CONSPLAN) durante os governos de Costa e Silva (1967-1969), Médici (1969 -1973) e Figueiredo (1979-1985), neste último governo, atuou no Conselho Monetário Nacional e também junto ao Banco Central. Nessa exposição, além de deixar claro o pensamento acerca da abertura lenta, gradual e segura, o autor demonstra a ideia de crescimento – a qualquer custo – para então colher os frutos:

As classes média e rica apoiam o governo, porque são as mais favorecidas pelo crescimento acelerado, inflação baixa, nível de emprego elevado, aumento do consumo e do investimento. E o povo, pelas mesmas razões, apesar de beneficiado em menor grau, já que o modelo vigente é considerado concentrador de renda. A teoria dominante era a de fazer crescer o bolo⁴ antes de distribuí-lo melhor. Crescimento primeiro, distribuição de renda depois (COUTO, 1998, 116).

De fato, como demonstra o autor, esse pensamento do período foi bastante difundido, porém não havia a ideia da dimensão que tal “milagre” assumiria na década seguinte acabando por gerar a imagem de uma “década perdida”, para as gerações seguintes.

Contudo, para Sallum Júnior (1996), nos dias atuais, quando lançamos os olhares para esse período de nossa história e a partir de nosso contexto, conseguimos perceber que essa observação se mostra um tanto quanto superficial em relação à década de 1980, uma vez que, ao ganharmos distanciamento temporal, conseguimos observar esse período com intensas e

significativas mudanças dentro do cenário político, econômico, social e cultural e não simplesmente uma “década perdida” (SALLUM JÚNIOR, 1996, p.63).

Certamente, de acordo com Sebastião Cruz (1997 apud SALLUM JÚNIOR, 1996), a década de 1980 no Brasil pode ser vista como um divisor de águas em diversos campos, mesmo tendo em seus últimos vinte anos convividos com um regime político fechado e uma modesta economia em expansão. A década estava imersa em um abismo de crises, seja no campo político, no qual se observa a desagregação do regime autoritário em busca de uma nova ordem democrática, seja no espaço da economia que será influenciada por uma aguda inflação, taxas de crescimento questionáveis e um aprofundado descontrole na gerência das finanças públicas.

Portanto, é possível inferirmos que a década de 1980 mergulha em uma crise política e econômica sem precedentes desencadeada por um processo iniciado ainda na década anterior. Poderíamos exemplificar o cenário político do período, de forma que o calendário eleitoral de 1982 manteve-se o mesmo após o episódio do atentado Riocentro. Em Novembro de 1982, os eleitores iriam às urnas, cerca de 48 milhões, para eleger vereadores e governadores de Estados, mas desta vez por meio do voto direto. Seria essa a primeira eleição direta para governador desde 1965 (REIS, 2014).

Ainda segundo o autor, uma conquista expressiva para o congresso em um período em que davam os primeiros passos rumo ao retorno do pluripartidarismo. Teríamos o Partido Democrático Social (PDS) no Senado conquistando 46 cadeiras, Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) com 21 cadeiras, Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) com uma cadeira e Partido Democrático Trabalhista (PDT) com uma cadeira. Já para os governos Estaduais, observou-se a oposição ganhando destaque em alguns Estados, como foi o caso do PMDB em São Paulo elegendo Franco Montoro, em Minas Gerais com Tancredo Neves, Rio de Janeiro com Leonel Brizola e no Paraná com José Richa (FAUSTO, 2013).

O processo iniciado ainda dentro do Governo de Ernesto Geisel a partir de 1974 com a proposta de uma abertura lenta, gradual e segura que previa ao final, entre outras, a entrega do governo nas mãos dos civis, vinha se concretizando, embora a passos curtos, mas começava a ganhar novos contornos, nesse viés, não tardaria despontar movimentos que buscassem união em prol da derrocada final, entre eles o mais expressivo, as “Diretas Já”.

Talvez a pergunta que oriente nossa exposição é: seria possível o término do regime ditatorial brasileiro sem tal movimento? Certamente não. Esse é o direcionamento proposto por Napolitano (2014), uma vez que a conquista das oposições permitiu uma maior articulação dos grupos oposicionistas, tais como Frente Única composta pelo Partido dos

Trabalhadores (PT), PMDB, PDT, Central Única dos Trabalhadores (CUT), entre outras organizações. Teríamos o grande comício organizado por Montoro na Praça da Sé, em 27 de janeiro de 1984. No mesmo ano outro grande evento em Curitiba tendo o PMDB e Ulysses Guimarães à frente. Mesmo ponderando, podemos inferir que essas articulações só foram possíveis devido às eleições de 1983 e com a vitória da oposição nesses Estados.

Como muito bem enfatiza Reis (2014), a partir de então começaria o processo que ficou conhecido como o movimento ou campanha das “Diretas Já” que versava sobre o restabelecimento das eleições diretas para a presidência da República. Começa em 27 de novembro de 1983 (comício em São Paulo) e termina em 16 de abril de 1984 com a rejeição da emenda constitucional que previa a volta das eleições diretas, obtendo 228 votos a favor e 65 contra, porém, é derrubada, pois não chega a alcançar o quórum da maioria absoluta que contava com 2/3 dos membros, ou seja, faltaram 22 votos.

Não podemos entender o PMDB como um partido hegemônico, mesmo depois das eleições de 1982 com a conquista dos governos de alguns dos Estados mais expressivos do Brasil, como Paraná, São Paulo e Minas Gerais, pois, embora tenham conseguido um pouco mais de 40% das cadeiras da câmara, esse percentual ainda não seria o suficiente para garantir a vitória no colégio eleitoral de 1985. Apesar do avanço substancial do PMDB, o partido do governo militar mantinha a maior bancada na Câmara e no Senado.

Ainda em abril de 1983, São Paulo viveria alguns dias conturbados com saques e motins pela cidade. Tendo início em Santo Amaro, fruto de um boato de ofertas de vagas em uma fábrica, desempregados da cidade e região se concentraram a frente da mesma e não tardaria para dar início a uma passeata, a qual viria se transformar em um tumulto, sem centro e sem liderança organizada, ou nas palavras de Napolitano (2014, p. 305):

[...] uma das melhores sínteses sociológicas foi de um palhaço que animava o movimentado Largo 13 Maio: ‘Nunca vi nada igual na vida. É a guerra da fome’. [...] se espalhou pela cidade no dia seguinte tinha ganhado a imprensa. Grupos errantes de desempregados com lideranças difusas e dispersas que não conseguiam conter a raiva coletiva, vagavam pela cidade. A polícia militar foi acionada, mas não conseguiu conter o tumulto apesar da violência repressiva.

Tem-se, portanto, um retrato do início das manifestações aliadas ao novo perfil dos novos movimentos sócio-políticos. Na sequência, teríamos ainda sob o impacto dos motins e saques da “guerra da fome”, a tentativa de articulação da CUT com o propósito de fornecer uma resposta política à crise econômica. A saída encontrada foi uma greve geral, porém, não obteve o resultado almejado, mas provocaria uma tensão junto às autoridades mobilizando um considerável aparato policial no ABC paulista. Surgiria a partir desse momento, a politização

das ruas, e com ela uma figura apoiada no imprevisível: as multidões que segundo Napolitano (2014, p. 307), “[...] não pareciam dispostas a acatar nem suas supostas lideranças.”.

Havia o receio por parte do governo militar promover um esvaziamento das ruas de maneira forçada, pois não contribuiria com a imagem já bastante desgastada. No mesmo contexto surgia o PT em um comício em São Paulo, lançando a campanha pela volta das eleições diretas para presidente da República.

Portanto, temos o início de 1984 com as ruas tomadas pela campanha das “Diretas Já”. O movimento em si já não congregava mais o furor de um ano antes, de tal forma que o clima era de festa cívica, onde até mesmo os setores mais conservadores eram vistos nos comícios, ou nas palavras de Napolitano (2014, p. 308):

Mesmo os setores mais moderados e conservadores da opinião pública eram visíveis nos comícios, famílias inteiras e cidadãos ditos comuns, fazendo coro pelas “diretas” junto com militantes de esquerda, sindicalistas, estudantes e ativistas dos movimentos sociais. A catarse proporcionada pela política servia para aliviar as tensões socioeconômicas e projetar um futuro no qual todos os problemas seriam resolvidos pela livre escolha do próximo presidente da República.

Evidencia-se o auge da utopia democrática que propunha um espírito progressista, mas por outro lado não possuía uma proposta clara para promover a transição almejada, ou seja, o caminho para a derrubada do autoritarismo não seria trilhado por meio dos anseios da população, mas por vias indiretas que partiriam de cima para baixo. Contudo, mesmo com a vigília convocada para a noite da votação não viria a abalar os congressistas, visto que muitos não compareceram a votação impedindo o quórum necessário para a reforma.

Após a votação, a campanha pelas “Diretas Já” veria seu fim como narra Napolitano (2014, p. 309):

[...] salvo algumas manifestações mais violentas dos militantes que estavam nas ruas para zelar pelas Diretas, a campanha morreu de depressão pós-votação. Como escreveu Fernando Gabeira, “o coração do Brasil estava nas ruas, mas o cérebro estava no Palácio e no Parlamento”.

Vale apontar ainda que, mesmo se a emenda passasse na Câmara, devido à composição ou configuração do Senado, seria problemática sua aprovação nessa instância. A rejeição à Emenda Dante de Oliveira provocaria uma grande frustração popular. Três candidatos prováveis assumiriam pelo PDS, o vice-presidente Aureliano Chaves, o ministro do Interior Mário Andreazza – coronel do exército – e Paulo Maluf. Esse último, “[...] símbolo da corrupção para os liberais e da violência política fascistoide para a esquerda” (NAPOLITANO, 2014; p. 309), já reunia um currículo proeminente no campo da política, passando pelo cargo de Prefeito de São Paulo, posteriormente indicado pela Aliança

Renovadora Nacional (ARENA) como governador do mesmo Estado por meio do voto indireto, vindo a renunciar em 1982 para se candidatar a deputado Federal.

Maluf conseguiria ser indicado como candidato para as eleições de 1985, como demonstra Fausto (2013, p. 435):

A escolha do candidato do governo já não passava em 1984 pela corporação militar, embora os militares tivessem algum peso na decisão. Maluf realizou uma intensa campanha junto aos convencionais do PDS que escolheriam o candidato, prometendo-lhes cargos e toda sorte de atenções. Atropelou os rivais e conseguiu ser indicado candidato em agosto de 1984, vencendo Mario Andreazza e Aureliano Chaves.

De fato, talvez nesse momento resida o “ tiro de misericórdia ” referente à cisão dos militares, uma vez que a derrota de Mario Andreazza em agosto de 1984 e a saída de Aureliano Chaves da disputa, contribuiria diretamente com essa cisão, pois as forças do PDS tendiam para ambos ex-candidatos (NAPOLITANO, 2014).

Do outro lado a candidatura de Tancredo Neves do PMDB e antigo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – oposição – assumia a agenda do “ Não Revanchismo ”, ou seja, assumia o compromisso de não expor os atos militares no tocante aos direitos humanos e os desaparecidos políticos a público. Em agosto de 1984, a convenção do PMDB oficializa a candidatura de Tancredo Neves, no qual parte da imprensa liberal apostaria nos movimentos de rua em apoio a Tancredo, embora não se aproximasse da magnitude das “ Diretas Já ”, os comícios trouxeram as massas às ruas. Era, de fato, o retorno da politização nas ruas e, em janeiro de 1985 Tancredo Neves derrotaria Paulo Maluf nas urnas, mesmo por meio de eleições indiretas.

Ficaria relegada à história os últimos vinte e um anos anteriores sob a égide do autoritarismo e de demasiada repressão, mas, o que de certa forma seria para ser visto com um olhar positivo, pois acima de tudo estaria ocorrendo uma transição sem grandes sobressaltos, acabaria por se tornar um grande problema na política. Tancredo Neves cairia enfermo e não conseguiria tomar posse, seria, portanto, José Sarney, seu vice, quem receberia a faixa presidencial das mãos de Figueiredo. Era o início de um período que ficaria conhecido na história como período de transição à democracia ou redemocratização tardia, período este que se encerra com a promulgação da nova Constituição Federal, a carta Magna de 1988.

A figura de José Sarney na presidência é bastante controversa, basta observar que o candidato do PMDB, só o fora na última hora, ou seja, podemos propor, como afirma Napolitano (2014), que não era somente um opositor ao governo militar, mas, um opositor nomeado para o PMDB dias antes do lançamento da candidatura de Tancredo

Neves. Sendo assim, para uma das alas militares, era visto como traidor, como se refere o autor:

Como empossar o vice, José Sarney, se o cabeça da chapa não estava apto para tomar posse do cargo? A rigor, a opção constitucional era Ulysses Guimarães, presidente da Câmara. Mas o veto de Leônidas Pires, comandante do III exército, importante aliado de Tancredo, fez com que Ulysses abrisse mão. Outra faceta do drama era que Figueiredo tinha questões pessoais contra Sarney, a quem julgava traidor e não queria dar-lhe posse (NAPOLITANO, 2014, p. 311).

De fato, seria um governo contraditório do âmbito político, uma vez que as atenções se fixavam nas revogações das leis que insistiam em manter as restrições à liberdade, e na eleição de uma Assembleia Constituinte, a qual estaria encarregada de elaborar uma nova constituição.

A política de José Sarney acabaria por se manter as sombras da economia durante o período da redemocratização. De fato, a economia acaba assumindo contornos únicos, pois a busca pela readequação política viria por meio da nova constituição. Em suma, todos os olhares que se voltam para este período, buscam focar os aspectos econômicos.

A crise do endividamento teve impacto na marcha da abertura, segundo Singer (2014). Essa crise tem início ainda durante o governo militar e, muito embora os militares acreditassem que poderiam contorná-la mesmo com a volta da democracia, não foi dessa forma que ocorreu. O choque do Petróleo aceleraria a inflação, principalmente o segundo choque – 1979 – o qual lançaria a economia brasileira em uma crise que seria prolongada por mais três anos.

Em 1986 é anunciado o Plano Cruzado, que substituiria o Cruzeiro como uma moeda forte. Seguiu-se da abolição das taxas de Câmbio e congelamentos de preços por prazo indeterminado. É o momento da ocupação dos supermercados – os fiscais de Sarney – assim eram denominados os indivíduos que se ocupavam em averiguar se havia remarcações de preços em determinados produtos.

Para Singer (2014), de fato um momento de suspiro para o trabalhador, pois houve aumento no consumo, porém, acabaria por se reverter contra a própria população, uma vez que os preços estavam congelados e essa iniciativa aceleraria o consumo, isso faria surgir o ágio – uma quantia cobrada por fora – acima do preço da tabela. Tal iniciativa acabaria por gerar novos esgotamentos financeiros culminando em novas crises que serão de fato percebidas nas décadas seguintes.

Para tanto, Sallum Júnior (1996) nos demonstra que houve dois movimentos que merecem especial atenção para compreender tais desdobramentos: 1) refere-se ao processo de descentralização política controlada e iniciada ainda no governo de Ernesto Geisel que viria a

se descontrolar ou perder sua centralização ao longo do governo de Figueiredo; 2) compreende a desagregação do Estado Desenvolvimentista iniciado após 1930.

Sobre o primeiro movimento, Sallum Júnior (1996, p. 121) fala de “[...] um processo controlado”, podemos inferir que o processo de redistribuição dos poderes nas esferas inferiores do governo, alimentou diretamente a autonomia dos estados e municípios, tal fato pode ser observado na própria candidatura de Paulo Maluf ao governo de São Paulo em 1978, chegando à esfera estadual com as eleições diretas em 1982. Essa pressão acabaria por criar efeitos irreversíveis que contribuiriam para o desmantelamento do perfil político militar criado com o propósito de controlar de forma quantitativa e qualitativamente as contas das esferas municipais e estaduais.

Já no segundo movimento, Sallum Júnior (1996) nos leva a refletir que existem mecanismos que vão além da exaustão das relações políticas e financeiras do país. Pois, o próprio processo de desagregação do Estado Desenvolvimentista iniciado sob a centralização getulista tinha como um de seus pilares o pacto social apoiado no estadismo e o populismo que são princípios norteadores de suas políticas e simbolismos panfletários.

Ambos conferiam legitimidade a esse pacto que, ao longo de sua existência permaneceria inalterado incorporando novos mecanismos, de fato, mas prevalecendo no plano político institucional dos governos que viriam na sequência. Com tal conduta e associada à radical crise da década de 1980, começa-se a perceber o Estado Desenvolvimentista entrando em xeque favorecendo o surgimento de uma “Nova República” conservadora que se configura em “[...] uma sobrevida deteriorada da velha aliança nacional desenvolvimentista em meio a circunstâncias inóspitas” (SALLUM JÚNIOR, 1996, p. 114).

Diante do quadro político e econômico observado, é possível perceber que houve uma busca por restaurar a autoridade do Estado por meio de tentativas de promover a estabilidade econômica, o que acabaria por forçar o governo a criar frequentemente medidas apoiadas em mudanças radicais gerando uma inflação ascendente e promovendo o esvaziamento da autoridade do Estado.

É neste terreno que serão lançadas as sementes para o quadro político e econômico que desembocará nas eleições de 1989 e com a ascensão de Fernando Collor ao poder, ou seja, a crise do Estado pode ser compreendida como medida fundamental para a vitória percebida no Executivo.

CAPÍTULO 2 – DO *ROCK’N’ROLL* AO *ROCK*

2.1. Os Primórdios do *Rock* (esfera internacional)

Conceituar a ideia de *Rock* não é uma das tarefas mais fáceis, haja vista que além de estar envolvido em uma esfera musical, que por si só já demanda uma série de apontamentos que torna sua análise bastante complexa, envolve também questões de identidades culturais. No campo musical, observaríamos, se fosse o caso, a composição e o meio no qual ela se encontra inserida, inevitavelmente, veríamos as diversas formas que envolvem as formações de acordes, ritmos, métodos, estilos, nas quais esse contexto estivesse envolvido.

Seria, portanto, uma verificação voltada para o campo instrumental que demandaria outras afinidades a serem propostas. Quando vinculado a mais um elemento, nesse caso, a análise do instrumental atrelada à letra, a averiguação passa para outro nível estabelecendo um leque gigantesco de possibilidades no qual envolve questões individuais dos atores musicais, tais como local, período, influências, objetivos musicais, venda, entre outras questões. É, portanto, uma análise bastante rica e também complexa buscar trabalhar o *Rock* dentro desses aportes citados.

Para nós, dentro de nossa proposta de trabalho, compreender as juventudes brasileiras da década de 1980 inserida em um contexto político específico, nesse caso, a redemocratização, por meio de um periódico de grande circulação que enfatiza o *Rock* enquanto elemento passível de apontar identidades, estamos compreendendo o *Rock* dentro de uma ótica de movimento.

O *Rock*, segundo Friedlander (2002) é antes de tudo, um movimento social iniciado no século passado. A compreensão dessa imagem é de fundamental importância para estabelecer as balizas que almejamos ao longo de nossa pesquisa. Para tanto, devemos compor alguns apontamentos acerca do surgimento desse movimento e suas principais vertentes, tanto além como dentro de nossas fronteiras.

O *Rock* está inserido dentro de um contexto sócio político bastante variado. Napolitano (2005) nos impele a pensar dessa maneira ao levantar que, não é por acaso que os grandes gêneros musicais dos EUA tomaram forma ainda nas três primeiras décadas do século XX, basta observar o contexto histórico existente no período que culmina na busca de uma afirmação cultural e política das nações e seu reordenamento social. Vide o *Country*, *Blues* e *Jazz*, gêneros que ganham destaque nesse período e se transformaram ao longo da primeira

metade do século XX fornecendo os alicerces para as primeiras composições de *Rock* norte-americano.

Essa busca por novos reordenamentos sociais acabou por criar gêneros que de alguma forma se identificavam com determinados grupos sociais. O *Blues*, por exemplo, um gênero musical tocado em uma frequência geralmente baixa e de estrutura repetitiva, tem suas sementes nos EUA por meio dos cantos de fé (religiosos), também conhecido como *Espirituals*, e de outras formas, tais como cânticos e canções de trabalho. Canções cantadas por escravos libertos ou não em que suas letras quase sempre evidenciavam um sentimento de sofrimento, protesto contra a escravidão ou uma forma de fugir dela. Alves (2011, p. 58)⁷, sintetiza essa ideia:

[...] o *blues* é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O *blues* é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O *blues* é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar.

Ainda segundo o autor, o *blues* surge pela primeira vez no diário de Charlotte Forten, uma professora negra nascida nos estados do norte dos Estados Unidos durante o século XIX. A autora complementa:

[...] Forten elaborou um diário repleto de informações onde narra suas angústias e descreve os gritos dos escravos que vinham dos alojamentos: ‘Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei, senti-me muito triste e muito miserável’ (ALVES, 2011, p. 59).

É importante frisar que, embora o *blues* no final do século XIX ainda não tivesse de fato sido percebido na condição de gênero musical, no diário da professora, já mostra alguns de seus traços lamuriosos entre os negros que serão percebidos a partir das décadas seguintes. De fato, o termo pode ser motivo de bastante controvérsia entre especialistas e pesquisadores da área. É o que nos revela a autora, porém, para ela, existe algo de concreto a ser percebido. O *blues* nasce com a chegada dos negros vindos da África para os Estados Unidos, durante o século XVII⁸.

⁷ Ideia contida na obra: OLIVIER, Paul. *The story of the Blues*, New York, Penguin Books, 1978. In: ALVES, Amanda Palomo. **Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos**. Revista de História, 3, 1 (2011), p. 50-70.

⁸ O primeiro navio trazendo escravos chegou à Virgínia no ano de 1619. Estima-se que, até 1860, aproximadamente 400 mil africanos (vindos principalmente da parte ocidental do continente) chegaram ao país a fim de trabalharem nas fazendas sulistas de tabaco e algodão. KARNAL, Leandro. A formação da Nação. In: KARNAL, Leandro (Org.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**, São Paulo, Contexto, 2007, p. 65. Sobre o assunto, indicamos uma visita ao site *The New York Public Library Digital Library Collections — Digital Schomburg* que traz imagens valiosas referentes ao cotidiano das famílias negras estadunidenses nas lavouras de algodão, durante o século XIX. Link do site disponível em: < <https://digitalcollections.nypl.org/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

De acordo com a autora, em sua formação original encontram-se as *worksongs*, formas de canto que os negros entoavam durante os trabalhos de campo às margens do rio Mississipi. Vale ressaltar que instrumentos de sopro ou percussão eram proibidos entre os escravos, dessa forma, a voz passaria a ser o principal instrumento musical do negro.

De acordo com Motta (2015), tanto as *worksongs* ou os *Espirituals* tiveram um papel fundamental na elaboração do *blues*, considerando a música no campo de cultivo no qual os negros a utilizavam, entre outras, como forma de alívio para a labuta diária promovida pela escravidão estadunidense. Para Alves (2011), os testemunhos orais recolhidos por especialistas da área revelam que essa forma de música não nasce da emancipação de si mesma, mas nas transformações ocorridas nas músicas negras que estarão inseridas em modificações socioeconômicas específicas. Dessa forma, pode-se afirmar que o *blues* terá suas raízes no final do século XIX e primeira metade do século XX nos Estados Unidos.

Para Friedlander (2002), a migração dos negros para a região norte dos EUA teve seu ápice entre os anos de 1915 a 1920, pois a ideia de cidades nortistas com grande potencial de prosperidade se espalhou por toda a região sul do país e Robert Johnson com a canção “*Sweet home Chicago*”⁹ é um bom exemplo da propagação dessa imagem, mesmo se considerarmos todas as dificuldades que grandes centros urbanos possuem, o novo *Blues Urbano* expressava-se por meio de novas temáticas bastante atraentes enfatizando ares de liberdade.

Alves (2011) também nos demonstra que novas condições socioeconômicas estão surgindo na primeira metade do século passado e com elas, novas configurações musicais, tais como a eletrificação dos instrumentos. Cumpri salientar ainda que, se anteriormente a Guitarra¹⁰ era o instrumento dominante desse gênero, principalmente nos estados do Sul – Texas – devido à facilidade de transporte e facilidade para retirar as *Blues notes*, a partir desse momento a eletrificação desse instrumento abrirá novas perspectivas musicais.

É nesse contexto que surge o *rhythm and blues*, termo criado pela revista *Bilboard* para substituir a designação *race music*. Chacon (1982, p. 13) explica:

O *rhythm and blues* é a vertente negra do *Rock*. [...] reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão de obra negra, desde os tempos da

⁹ Essa canção ficou imortalizada na voz do californiano Robert Johnson em meio ao processo de migração para Chicago ao longo das décadas de 1910 e 1920. A canção, ao contrário do que aparenta, é carregada de angústia na voz do cantor, que revela contrariamente ao título, seu saudosismo por sua terra natal, porém, as condições sociais o levaram a estabelecer-se em Chicago. A canção, de domínio público, encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O8hqGu-leFc>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

¹⁰ Cabe ressaltar que a guitarra antes de ser eletrificada pode ser compreendida como violão, ou melhor, violão acústico. Segundo Friedlander (2002) será utilizado para a maioria das composições em que, muitas vezes, serão utilizados como acessórios para as composições, gargalos de garrafas de vidro na mão esquerda com o propósito de metalizar o som e amplificá-lo.

escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam. Seu apelo sensual cada vez mais explícito transbordava pelas vozes e notas das variações que os *blues* criaram: o *jazz*, o *ragtime*, o *dixieland*, o *boogie*, o *soul*.

Chacon (1982) nos impele a refletir acerca das modificações que estão ocorrendo na virada da década de 1940 para 1950, Hobsbawm (2002, p. 289) ressalta ainda:

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou que tomavam por tais como modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça” ou “Rhythm and Blues” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para se tornar o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos.

Observamos, portanto, uma adequação de estilos musicais vindo dos guetos, aliados a uma indústria fonográfica em ascensão que busca priorizar o público jovem, associada ao crescente desenvolvimento de veículos de comunicação, tais como, rádio e tv, possibilitando a difusão de novos gêneros musicais entre os jovens.

Assim, se por um lado o *Rock and roll* tem suas raízes no *rhythm and blues* e outros estilos contemporâneos a sua época, também é possível afirmar que o novo estilo virá a se tornar uma importante ferramenta nas mãos dos jovens, pois, com ela, a música deixará de ser propriedade das classes dominantes para se tornar do povo.

Portanto, segundo Friedlander (2002), a partir da década de 1940, o *blues* eletrificado do sul ganha um perfil dançante e passa a ganhar admiradores, entre eles, adolescentes brancos. Sam Philips, produtor da Sun Records, de Memphis, promoveu a gravação de clássicos do repertório negro por artistas brancos e, tal fato despertaria a atenção do produtor, o qual se identifica na fala de Herzhaft: “Philips ficou chocado ao constatar o crescente número de adolescentes brancos de Memphis que, à revelia de seus pais, comprava discos de blues, dançava essa música” (FRIENDLANDER, 2002, p. 123).

Nascia nesse momento, a partir de Philips, a iniciativa de inserir ao repertório da música negra, o violino, banjos, bandolins, guitarra havaiana, entre outros. Era o nascimento do *Rockabilly*¹¹.

Até aqui nossas observações nos revelam que é possível analisar o surgimento de um movimento por meio de seu enquadramento social, ou seja, precisamos entender como o *blues* se desenvolveu dentro de uma esfera social específica e com suas particularidades, para então

¹¹ *Rockabilly* é um dos primeiros subgêneros do *rock and roll* que década de 1950 (FRIENDLANDER, 2002, p. 54).

compreender parte de nosso objeto de discussão, o *rock and roll*. A partir de sua concepção na década de 1950, o *Rock* passava por diversas transformações. Não queremos afirmar aqui que se trata de um movimento único, pelo contrário, mesmo em seu início ele se mostra bastante pluralizado no tocante aos arranjos, ritmos, tempo, enfim, sua estrutura musical.

Basta observarmos as progressões rítmicas de alguns artistas que lançaram o *Rock and Roll* no *mainstream*¹² desse período, tal como Bill Halley com “*Crazy Man, Crazy*” de 1953 e “*Rock Around the Clock*” de 1954, ou Elvis Presley com “*Jailhouse Rock*”, que embora tenha sido escrita por Jerry Leiber e Mike Stolle e que, só ganhou notoriedade nas mãos do “Rei do *Rock*” em 1957. Portanto, mesmo incorporando a estrutura do *Blues* com as tônicas, teças e quintas¹³, os artistas conseguiram implementar uma nova abordagem mais dançante ao novo estilo.

Cabe pontuar ainda que nesse momento o estilo em ascensão também cumpre uma função social, nesse caso, a dança. Se em um primeiro contato o *rock* intercepta um espírito de subversão por parte dos jovens por meio de questionamentos de valores da época, em um segundo momento, percebe-se que a dança passa a representar um mecanismo de troca entre os jovens e o artista, segundo Napolitano (2005, p. 12):

[...] não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalizador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco “arrasta-pé”, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-de-porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão.

E na mesma linha segue Chacon (1982, p. 16): “[...] Só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores e ‘cantando e suando como um negro’ poderia transformar aquele modismo em uma verdadeira revolução. E assim surgiu Elvis, *The Pelvis*”. Percebe-se que a dança dentro do movimento acaba por se tornar um instrumento de troca de energia entre o público e o músico, principalmente quando existe um incentivo por parte da mídia trazendo à tona uma figura como a de Elvis, um “branco que sua como um negro”, a

¹² O termo *mainstream* está sendo utilizado como um conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante. A tradução literal é "corrente principal" ou "fluxo principal". Em inglês, *main* significa principal enquanto *stream* significa um fluxo ou corrente. Por esse motivo, na língua inglesa, *mainstream* pode corresponder ao fluxo principal de água de um rio com efluentes. Em português, *mainstream* designa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Esse conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com a música e literatura. Um grupo musical *mainstream* agrada a maioria da população e apresenta um conteúdo que é usual, familiar e disponível à maioria e que é comercializado com algum ou muito sucesso.

¹³ Referência ao campo harmônico musical muito utilizado na estruturação do *Blues* e, posteriormente, adotado por estilos musicais, tal como o *Rock and roll* (KOELLREUTTER, 1978, p.09).

partir de então, a dança passa a compor o transe revolucionário característico do movimento, nas palavras de Chacon (1982).

Devemos lembrar que, entre tantas passagens marcantes principalmente relacionadas entre Elvis e o *Rock*, existe uma em especial que ilustra bem o contato entre a dança e o *Rock* expressando a insistência conservadora de sua época e ao mesmo tempo o rompimento dos jovens na adesão aos novos valores, é a esse tipo de revolução que nos referimos, o simples fato de proibirem a filmagem de Elvis da cintura para baixo no programa de *Ed Sullivan Show*¹⁴, já demonstrava o receio de determinados grupos dominantes em propagar o movimento *Rock*.

Dessa forma, segundo Chacon (1982), o *Rock* da década de 1950 trouxe a emersão de figuras como Elvis, James Brown, Chubby Checker, Ray Charles, Fats Domino, Buddy Holly e Jerry Lee Lewis, entre outras figuras. Esses artistas além de trazerem à tona a troca de energia entre artista e juventude por meio da dança proporcionando novas abordagens a título de movimento jovem culminando em aspectos direcionados para a subversão, considerando o rompimento com a propriedade musical que até então era exclusividade de uma classe minoritária, da mesma forma é possível perceber que a vanguarda contestadora dos valores crescia e, de uma década para a outra ela acabaria amadurecendo.

Acreditamos que não seja possível trabalhar com a ideia fixa de que o *Rock* tem suas raízes unicamente na música negra e não em outros elementos. Essa concepção pode ser e deve ser questionada, no sentido de equalizar os valores históricos conjuntamente com seus agentes. Se for verdade que o *Rock* surgiu dentro de uma esfera político-social específica em que a música assume um papel social de representação de valores éticos e morais ou questionadora desses valores, também é verdade que o movimento passa a ganhar aspectos ideológicos que por vezes colocaram em xeque sua natureza única como demonstra a afirmação.

[...] não podemos cair no erro de exagerar a função da música negra no *Rock*. Se ele é fruto do público que o consome e este já se definia na segunda metade da década de 50, isto é, se seus ideais, sua visão própria da realidade, seus valores diferenciados do mundo adulto já se configuravam, anarquicamente de início, mas claramente a partir dos anos 60, enfim, se tudo isso é verdade, então o *Rock* viria com ou sem música negra. Seu papel não foi causador, mas inspirador das formas que aquele *Rock* assumiria (CHACON, 1982, p.19).

¹⁴ *Ed Sullivan Show* foi um programa de auditório estadunidense que vigorou entre os anos de 1948 a 1971, tendo como apresentador o próprio Ed Sullivan. O programa ficaria popular devido à divulgação de variedades, bandas, óperas, espetáculos e comediantes. Mais referências na página oficial disponível em: <<http://www.edsullivan.com>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

Nesse caso, os movimentos tendem a se contrapor de acordo com seu amadurecimento criando novas formas de expressar seus questionamentos e adquirindo novos valores ou, de acordo com Arias (1979), certo estilo musical nasce paralelamente à contracultura da qual é porta-voz. Nesse sentido, podemos entender a década de 1960 a partir de um arcabouço de experimentações musicais.

Hobsbawm (2002) nos auxilia a visualizar de forma mais pontual esse período e a forma como ele se posiciona em relação ao imaginário histórico:

O que realmente transformou o mundo foi a revolução cultural da década de 1960. O ano de 1968 pode ter sido menos um ponto decisivo na história do século XX do que o ano de 1965, que não teve qualquer significação política, mas foi o ano em que pela primeira vez a indústria francesa de roupas produziu mais calças femininas do que saias, e no qual o número de seminaristas católicos romanos começou a declinar visivelmente. [...] pode-se argumentar que a marca indicativa realmente importante da história da segunda metade do século XX não é a ideologia nem as ocupações estudantis, e sim o avanço do jeans (HOBSBAWM, 2002, p.290).

Não queremos afirmar aqui que o autor está incontestavelmente correto em suas afirmações, mas podemos argumentar no sentido de indicar que algumas conquistas ou avanços são melhores vislumbrados no ano de 1965 em relação a 68, nesse caso, vimos o surgimento do *Jeans*, uma marca registrada em meio ao movimento em expansão que acabaria por virar um símbolo da juventude e, com ela, um referencial de contestação.

Ainda, segundo Chacon (1982), devemos salientar o movimento Inglês que, embora tendo surgido no mesmo período que o *Rock* norte-americano, acabou por ganhar contornos próprios, haja vista que os valores questionados na terra da Rainha Elizabeth eram diferentes dos valores questionados no mesmo período em terras norte-americanas. Vejamos nas palavras do autor:

[...] o *rock* inglês, sem dúvida afinado com o americano (e, portanto, com a música negra), mas já adquirindo contornos próprios a partir dos jovens operários e da classe média baixa que procuravam um novo veículo onde pudessem exprimir o que pensavam a respeito de coisas concretas como família, escola, poder, amizade, drogas e, especialmente, amor (CHACON, 1982, p.18).

Pensando inicialmente no surgimento do *rock* americano e sua natureza enquanto movimento, devemos ter em mente que os EUA tinham uma dívida histórica ainda muito latente com os negros, vide as mudanças demográficas, econômicas e sociais nas décadas depois da Segunda Guerra Mundial, as quais inspiraram a retomada da luta por direitos civis nos anos 1950-1960, segundo Purdy (2012), tendo em vista que os negros, em sua maioria, agora moravam nas cidades industriais e também estavam inseridos no conceito de “sonho americano”, difundido pelos anos dourados da época.

[...] liderado por pastores negros do Sul, como Martin Luther King Jr., esses movimentos logo se espalharam pelo país inteiro, juntando trabalhadores rurais e

urbanos, universitários, sindicalistas, intelectuais, artistas, nacionalistas negros de Black Power e até muitos brancos que simpatizavam com a luta. Foi um movimento de massa com bastante participação da base e não só de alguns líderes. Boicotes, manifestações, ocupações e desobediência civil em massa foram as ferramentas utilizadas para tentar acabar com a discriminação formal e a desigualdade econômica e social. Em agosto de 1963, a Marcha de Washington para Liberdade e Trabalho trouxe 200 mil manifestantes para ouvir Luther King fazer seu famoso discurso Eu Tenho um Sonho (PURDY, 2012, on-line).

Da mesma forma os movimentos ingleses, segundo Chacon (1982), também tinham seus débitos sociais para com a sociedade, vide a questão do colonialismo e o espírito vitoriano, dentre outras culpas que alimentavam o motor da criatividade na produção musical inglesa.

Nesse sentido, a fórmula inglesa de criação musical, os *Lead Vocals*, embora a princípio tivessem sua identidade própria devido a sua estrutura social, surgia como algo que, nas palavras de Chacon (1982), parecia ser uma fórmula inesgotável. Basta observar alguns nomes da época como *Freddie and the Dreamers*, *John and the Quarrymen*, *Eric Burdon and the Animals* ou, até mesmo, *The Who* ou o *The Yardbirds*.

É possível perceber que estamos trabalhando com uma ótica linear dentro da história e, nesse sentido, quando chegamos a meados da década de 1960, teremos contato com movimentos diferentes dos observados na década anterior. Se em um primeiro momento observamos o nascimento do *rock* nos EUA tendo suas bases no *Blues*, *Jazz* e até mesmo associado a outros movimentos musicais destacando a imagem do jovem enquanto protagonista dessa nova vertente musical devido sua identificação com essa vanguarda, em um segundo momento, na década seguinte, é possível perceber um amadurecimento desses movimentos, de forma que o jovem fará parte diretamente das lutas políticas e sociais desse período.

Até 1968, um arcabouço de acontecimentos cristalizaria nas páginas da história temas que ainda hoje necessitam de observações atentas para serem compreendidos dentro de sua legitimidade, os festivais, recrudescimento na guerra do Vietnã, assassinatos políticos, movimentos libertários, movimentos estudantis, Maio de 68, Primavera de Praga, Guerra Fria, Crise dos Mísseis, entre outros. Ênfase ao Festival de *Woodstock* que ficaria popularizado em 1969, porém, vale salientar que seu precursor tenha acontecido em 1967 na Califórnia, em pleno Verão do Amor, o *The Monterrey Internacional Pop Festival*.

Segundo Friedlander (2002), dias antes do festival mencionado, foi convocada uma “Reunião de Tribos” no *Golden Gate Park*, onde aconteceria o *World’s First Human Be-In*, que contou com a presença de cerca de 20.000 jovens, cobertos de flores, colares e pulseiras de contas. A partir desse evento nasceria o “Verão do Amor”, ocorrido entre os dias 16 e 18

de junho de 1967, o qual atraiu um público de cerca 200.000 pessoas, o dobro da expectativa. Esse movimento acabaria por reunir diversos grupos que ficariam conhecidos como *Hippies*.

O que nos chama a atenção para esse evento é o *Rock Psicodélico* associado diretamente a Estética Psicodélica, o qual possui uma marca clássica dentro desse período. Segundo Friedlander (2002), estudioso do tema, está diretamente associada ao consumo de Cannabis e LSD. Não explanaremos mais do que isso, pois é um tema que merece olhares mais acentuados, contudo, vale-nos compreender que esta estética contribuiu historicamente para o caminhar do movimento.

Vale ressaltar aqui que o auge desse período se deu com o lançamento de *Sargent. Pepper's* (Beatles, 1º de junho de 1967, 15 dias antes do início do festival), o *Pink Floyd* com "*The Piper at the Gates of Dawn*" (1967); Jefferson Airplane que viria a lançar "*Surrealistic Pillow*", e ainda, Merry Pranksters, Jimi Hendrix *Experience*, Janis Joplin e The Doors. Ícones musicais cultuados ainda nos dias atuais e, acima de tudo, referências para os movimentos que vieram posteriormente.

Nesse sentido, ninguém melhor do que figuras do meio para organizar o evento. *O The Monterrey Internacional Pop Festival* foi organizado por John Phillips, por membros do *The Mamas and the Papas*, pelo produtor da banda *Lou Adler* e um quadro de organizadores formado por Mick Jaeger, Paul McCartney, Brian Wilson, Donovan, Roger McGuinn (*The Byrds*), Paul Simon, Johnny Rivers, Alan Pariger e Derek Taylor. De certa forma, segundo Friedlander (2002), o festival serviu de base para todos os festivais e megashows que aconteceram desde então e também pelo fato de trazer personalidades de outros locais possibilitando contato com culturas diferentes. A partir desse momento seriam lançadas as sementes de uma nova forma de fazer *Rock*. As possibilidades se mostravam infinitas e o público jovem, um público faminto por novidades e novas experimentações, era a receita ideal para reunir novas tribos.

Mas, se por um lado temos uma virada de década carregada de eventos trágicos no cenário do *rock and roll*, vide as mortes de Janis Joplin e Jim Morrison, Jimmy Hendrix, Brian Jonnes (ex-Stones) e, terminando com a anúncio de Paul McCartney sobre a finalização dos Beatles. Por outro lado, observa-se o surgimento de experiências concretistas na música, com ênfase na influência do Cream, certo que é um grupo que tem seu fim em 69, composto por Eric Clapton na guitarra, Jack Bruce no contrabaixo e o baterista Ginger Baker.

Contudo, sua estética musical daria margem para novas experiências musicais fazendo surgir grupos como Genesis, Yes, Jethro Tull e King Crimson, e trazendo à tona um grupo em especial, o qual já havia iniciado suas atividades ainda na década anterior, porém, só veria seu

trabalho ser reconhecido na década seguinte com a adesão e o entendimento do público, o *Pink Floyd*.

Nessa nova vertente, o destaque está na erudição dos atores musicais. Se em um primeiro momento o *rock* vem seguindo uma trilha técnica voltada para a espontaneidade ou versões explosivas e intuitivas como denomina Chacon (1982), por outro lado, as novas tendências do *rock* mostram-se voltadas para a utilização de novas técnicas solistas com a utilização de sintetizadores proporcionando novas oportunidades musicais buscando elevar a técnica musical a um patamar diferente das técnicas observadas anteriormente. Como referencial para esta exemplificação, poderíamos citar o álbum da banda intitulado “*The Dark Side Of The Moon*”, de 1973.

Estamos nos referindo ao Progressivo cristalizado em Genesis, *Yes* ou *Pink Floyd*, uma vertente do *rock* que abarcaria novas mudanças, porém, comercialmente para a época não se mostrou como um filão de investimento, pelo contrário, ficaria relegada às margens do *rock*, principalmente com o surgimento de outra vertente. O *Heavy-rock* ou também conhecido como *Rock-pauleira* (CHACON, 1982).

Todo esse experimentalismo cristalizado na primeira metade da década de 70 acabaria por elevar grandes nomes que perpetuam até os dias atuais, tais como Led Zeppelin, Black Sabbath, Nazareth, Deep Purple, Alice Cooper, entre tantos outros. Mas acabariam por despertar um sentimento de superação buscando exageros em sua forma já conhecida. Trata-se do *Punk Rock*.

Até aqui seria impossível mostrar em palavras a expressão do movimento, uma vez que a construção melódica das músicas dá o tom do engajamento, porém, quando falamos do movimento *Punk* e ainda sobre seu nascimento anglo-americano, podemos entender que a estética comportamental em junção com as letras fala mais alto deixando às margens a erudição proposta pelos movimentos anteriores. Basta observar (ouvir) alguns clássicos desses movimentos, tal como *Sex Pistols*, *Ramones*, *The Clash*, *Black Flag*, *Iggy Pop*, entre outros.

Partindo da ótica de Abramo (1994), podemos inferir que o fenômeno *Punk* surge como uma iniciativa de contracultura baseado na criação estilística do jovem buscando uma sociabilidade ou negociação com os espaços de vivência do controverso meio urbano, buscando criar canais para então legitimar a construção de uma identidade distintiva por meio das quais definiriam seu posicionamento no mundo ou como forma de compreendê-lo.

Os *Punks* e os *darks* lidam com as questões da sua própria condição juvenil, vinculadas ao seu tempo histórico, buscando um modo de processar essa vivência da forma a

mais significativa possível. E mais que isso, procuraram expor para a sociedade as questões que os preocupam relativas à sua condição, mas também à de outros setores sociais, ao destino geral da sociedade, do seu futuro (ou falta de futuro). Para Abramo (1994, p. 156): “[...] eles assumem o fato de que não têm e não são capazes de produzir projetos de transformação, e que sua ação genuína só pode ser a de assumir a perplexidade, denunciar o presente e submeter à prova os projetos existentes”.

Podemos inferir, portanto, que o movimento *Punk*, em linhas gerais, surge tanto na Inglaterra concomitantemente aos EUA, como uma reação aos movimentos progressistas e tecnicistas que o *rock* revelava naquele momento, tentando trazer à tona a pureza e a espontaneidade do *rock* novamente, mas também enquanto uma reação denunciatória das precariedades socioeconômicas de seu espaço histórico e social. Com os movimentos *Punks* norte-americanos e inglês, encerramos a exposição da condutividade do movimento *rock and roll* externo ao Brasil.

Certamente, caberiam diversos outros apontamentos importantes e que mereciam destaques, porém, para a condução de nossa análise, por hora, esses levantamentos servirão de base para refletirmos sobre nosso objeto, uma vez que, em linhas gerais, de acordo com Arias (1979), a música tem papel fundamental no sentido de agregar grandes contingentes de pessoas. Mais do que isso. O próprio movimento *rock* demonstrou ao longo de seu percurso, até o momento, que foi e é capaz de ser utilizado como representação dos desejos e medos da juventude que nele se apoia.

2.2 Musicalidade à Brasileira

Antes de tudo é importante frisar que neste tópico, buscaremos mostrar alguns movimentos musicais que consideramos de fundamental importância para a compreensão de nosso tema principal – o *rock* brasileiro da década de 1980. Para tanto, não trataremos de todos os movimentos, não cabe esse tipo de discussão nesse contexto, basta-nos compreender que a construção musical brasileira é composta por uma série de identidades interligadas, tais como o Lundum e a modinha do século XIX, o Choro e o Samba do início do século XX fornecendo bases para a compreensão da Música Popular Brasileira (MPB) na condição de um movimento mais complexo, o qual englobará não apenas um estilo musical, mas uma rede de identidades que contemplará outros movimentos. Segundo Napolitano (2005) deu origem a outros estilos musicais, como a Bossa Nova da década de 1950, assim como a jovem guarda

ou (Iê Iê Iê), passando pelo movimento tropicalista da década de 1960 e o *Punk* da década seguinte, até chegarmos ao surgimento do movimento principal a ser estudado na década de 1980. Trata-se, portanto, não de uma história no sentido linear englobando todos os movimentos ou estilos musicais brasileiros, mas aqueles que julgamos importantes para as bases de nossa análise.

Falar sobre a história da música no Brasil não é uma tarefa fácil devido a sua história longínqua que se remete a culturas das mais diferentes proporções como tamanho do território e os processos socioculturais que envolvem tempo e espaço, porém, de forma sintética é possível estabelecer algumas balizas amplamente estabelecidas que compõem nossas averiguações.

Neste tópico não objetivamos contar a história da música brasileira em suas minúcias, mas levantar um pouco sobre a questão dos enquadramentos socioculturais que envolvem a questão da musicalidade, nesse sentido, entendemos que estamos fornecendo bases para uma maior compreensão dos movimentos que servirão de apoio ao nosso foco principal, movimentos esses conhecidos como Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália, não que não houvesse outros movimentos de fundamental importância, porém, elencamos como apoio para o *rock* dos anos de 1980 no Brasil, os movimentos citados acima.

Para Napolitano (2005), a cidade do Rio de Janeiro teve papel fundamental na construção e ampliação da usina musical brasileira, tendo em vista que a cidade forjou ao longo dos séculos XIX e XX boa parte de nossas tradições musicais urbanas. Porém, não podemos nos furtar a pensar sobre o papel do nordeste brasileiro, sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, fornecendo ritmos, timbres e formas poéticas, principalmente após a década de 1940 quando surge o baião de Luiz Gonzaga propagado via rádio, enfatizando o nordeste junto aos meios de comunicação e mercado do disco.

Contudo, o Rio de Janeiro até a década de 1950 pode ser considerado o meio de conjugação de matérias e estilos musicais diversos, como demonstra o autor:

Até os anos 50 do século XX, o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical. [...] Esse encontro não foi apenas interclassista e interracial (apesar de todas as tensões e exclusões socioculturais inerentes a uma sociedade desigual como a brasileira) (NAPOLITANO, 2005, p. 40).

Nessa discussão, o autor propõe que houvesse também, somada as questões interraciais e interclassista, a questão inter-regional, observando os escravos que se deslocaram da Bahia para o Rio de Janeiro após o século XVIII e, posteriormente, do interior do Rio para a capital após a abolição.

Nesse sentido, ao buscar a questão da aceitação da sociedade sobre a música popular brasileira não deve ser compreendida de forma linear, ou seja, não houve uma aceitação automática ou repentina, mas a expansão e diversificação do público da música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo (NAPOLITANO, 2005).

Na primeira metade do século XX, mais precisamente entre às décadas de 1917 e 1930, vimos surgir um novo gênero que se enraizaria na música popular brasileira – o Samba. Vale ressaltar aqui que, estamos compreendendo a MPB a partir da ótica de Napolitano (2005), o qual trabalha com a ideia de que a sigla define muito mais um complexo cultural do que propriamente um gênero ou subgênero específico. Mas, de volta ao Samba, nas palavras do autor:

A princípio a palavra Samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX. Com a imigração negra da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e tiveram nas “tias”, velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade, o seu elo central (NAPOLITANO, 2005, p. 49).

Sandroni (2001) enriquece a ideia propondo ainda que nos finais dos anos de 1920 existiam dois tipos de Samba no Rio de Janeiro: o primeiro, já relatado na citação acima, enquanto um segundo teria seu surgimento por volta de 1929 em Estácio de Sá (bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o Morro de São Carlos e a Zona do Mangue, vindo a se espalhar dali em diante para outras vizinhanças, Salgueiro, Mangueira, Saúde etc.). Teríamos como nomes primordiais ao gênero, João da Baiana, Donga, Caninha, Sinhô e Pixinguinha, entre outros. Mas o Samba “estaciano” ganharia notoriedade após a década de 1930 na voz de Francisco Alves, grande astro do rádio e do disco no Brasil. Este, assim como Mário Reis, foram responsáveis pelo trânsito nos mundos da rádio e do disco, como acrescenta Napolitano (2005, p. 51):

O tipo de Samba conhecido como “Samba do Estácio” passou, a partir dos anos 30, a ser considerado o sinônimo de Samba autêntico, ou Samba de raiz. [...] Aliás, estes sambistas também passaram a transitar pelo mundo do rádio e do disco, levando o Samba para dentro da incipiente indústria musical de meios elétrico-eletrônicos de maneira definitiva.

Mas a chegada do Samba ao meio público não foi de fato tranquila, como aponta Vianna (2012). Para haver a difusão do Samba “estaciano” por meio da rádio e outros meios existiu também a questão da perseguição sobre aqueles que difundiam o gênero, neste caso, o Samba foi perseguido por uma elite purista e conservadora, a qual o rotulou de bárbaro e incivilizado (VIANNA, 2012).

Observa-se, dessa maneira que o Samba tal como o conhecemos, não nasceu pronto, mas se transformou de forma gradativa levando em conta fatores culturais e sociais diversificados que contribuíram para sua consolidação definitiva. Alguns estudiosos afirmam que o batuque primitivo deve ter sido o seu primeiro esboço. Outros afirmam que o Samba não pode ser considerado matéria imutável, mas deve ser encarado como um gênero que nasce e se renova sempre (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; VIANNA, 2012).

Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930, observamos uma intensa busca por uma identidade nacionalista. Essa busca tentava enquadrar a música popular a políticas culturais de promoção cívico-nacionalista. Nesse viés, como aponta Napolitano (2005), cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica criando uma rede complexa. As sementes deste cenário encontram-se no novo tipo de música popular brasileira com perfil urbano e híbrido culturalmente. Portanto, o mito que envolve a gênese do Samba na condição de música popular brasileira, nada tem de folclórico:

Nestas três décadas, o processo que em sua gênese nada tem de folclórico sofre uma verdadeira operação de autenticação cultural. Por meio das principais polêmicas, intelectuais e musicais, dos anos 30 aos anos 50, percebemos um conjunto de mitos historiográficos que foram colados à própria ideia de música popular brasileira “autêntica” e “legítima” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000).

Napolitano (2005) nos demonstra alguns desses mitos folclóricos que envolveram o surgimento da música popular brasileira, entre eles, podemos ressaltar quatro pontos que, no entendimento do autor, sintetizam esse surgimento:

- 1) A música popular brasileira tem um lugar sociogeográfico que seria tanto mais autêntico e legítimo quanto mais próximo do lugar sociogeográfico das classes populares.
- 2) A música popular brasileira tem uma origem localizada, no tempo e no espaço, e seria tanto mais autêntica e legítima quanto mais fiel a este passado.
- 3) O crescimento do mercado representaria o triunfo de uma música sem identidade e sem legitimidade. Sem identidade, na medida em que afasta a música popular dos grupos sociais que estariam em sua origem (quase sempre pobres e marginalizados da modernização) e a aproxima de grupos sociais sem perfil cultural definido, influenciados pelos modismos culturais internacionais. E sem legitimidade, na medida em que o mercado e os meios de divulgação a ele relacionados representam os interesses mercantis, voltados para a satisfação superficial das massas urbanas e das classes médias de “gosto internacionalizado”.
- 4) Somente uma aliança entre setores intelectuais nacionalistas e a “verdadeira” cultura popular musical pode afirmar a “brasilidade” e evitar que ela perca autenticidade e legitimidade (NAPOLITANO, 2005, p. 54-55).

Para o autor, esses pontos demonstram balizas que nortearam a criação musical brasileira, pelo menos até 1968, embora passando pelo advento da Bossa Nova revelando

artistas que não se enquadravam dentro dessas características que envolveram a criação da MPB.

Vale ressaltar ainda, a importância desse embate entre a MPB e a Bossa Nova, gerando dilemas que se colocou em evidência discussões que ocuparam vários meios (jornais, revistas literárias) tendo como protagonistas dessas discussões figuras envolvendo cronistas, músicos e críticos especializados, entre outros indivíduos que buscaram argumentações pautadas em ideologias conflitantes – direitas e esquerdas – mas, com um elemento em comum, o ideal nacionalista (NAPOLITANO, 2005).

Ao adentrarmos no movimento bossanovista, Santos (2004) nos mostra que foi na Zona Sul do Rio de Janeiro na década de 1950 que ocorreram as primeiras manifestações que ficariam conhecidas como Bossa Nova. Teria como protagonistas os intelectuais instrumentistas e amantes do *Jazz* norte-americanos e ritmos eruditos tendo por base ritmos brasileiros citados anteriormente. Para o autor, as figuras que encabeçaram esse movimento e merecem destaque, foram Vinicius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Elizete Cardoso, Candinho, João Gilberto, Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, entre outros compositores e intérpretes que buscavam algo novo na música brasileira, que buscavam algo que traduzisse o meio social ao qual pertenciam revelando um apurado estilo técnico.

Para o autor, embora não possa ser apurado de fato uma data de início para o movimento bossanovista, e mesmo havendo músicas gravadas por Vinicius de Moraes em 1956, pode-se atribuir um ponto de partida com o lançamento de um LP sob o selo Festa¹⁵ em 1958, disco que ganhou o título *Canção do amor demais*, na voz de Elizete Cardozo interpretando canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes contando com a participação de João Gilberto. Mas, voltando ainda um pouco mais no tempo, pode-se perceber segundo Santos (2004), que a Bossa Nova, ainda na forma embrionária, surgiria nas batidas do violão associadas ao formato do Samba, como demonstrado abaixo nas palavras de Vidal:

Ainda que de forma embrionária, no âmbito musical, esse florescimento artístico, que despontaria na década de 1950, começa a dar sinais ainda nos anos 40, quando a grande novidade foi o lançamento, em 1946, de Copacabana, um Samba-canção de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravado pelo cantor Dick Farney. Com claras influências da música americana, a composição foi à precursora do que se chamou Samba Moderno, cujos grandes intérpretes foram o próprio Dick Farney e Lúcio Alves, os maiores ídolos da juventude brasileira no início dos anos 50. Ao lado de Ary Barroso, Johnny Alf, Garoto, Dolores Duran, Luiz Bonfá e Tito Madi, entre outros (VIDAL, 2008, p. 12).

¹⁵ Selos Festa foi criado em 1954 pelo jornalista Irineu Garcia, especializado em música clássica (HERON, 2013, p.05).

É possível perceber nas próprias palavras do autor, as influências surgiram da Bossa Nova, tal como verificamos nas décadas seguintes, apareceria por volta de 1946 e a partir de um processo de hibridização com o Samba-canção, nesse caso, de acordo com as palavras do próprio autor, um Samba moderno com claras influências da música americana – o *Jazz*.

Voltando a década de 1950 no Rio de Janeiro, temos o florescimento do modelo consagrado. De forma contextual, não devemos nos esquecer, ainda nas palavras de Vidal (2008), que o Brasil passava por um período político bastante conturbado buscando um crescimento econômico que viria a se refletir em todas as áreas. Receita importante para a compreensão do movimento intelectualizado em questão, teríamos em 1956 a chegada de Juscelino Kubitschek com o *slogan* desenvolvimentista “50 anos em 5”.

Ainda no mesmo ano, presenciou-se um marco histórico na literatura brasileira por meio do romance de Fernando Sabino “O encontro marcado” e “Grande Sertão Veredas” de João Guimarães Rosa. No Cinema Novo, ainda segundo o autor, houve em 1957 o lançamento do filme “Rio, Zona Norte” de Nelson Pereira dos Santos e, na sequência, em 1958, Jorge Amado lançava “Gabriela, Cravo e Canela”.

No Futebol, o Brasil conquistava ainda nesse ano, a primeira copa do mundo elevando os ânimos do povo brasileiro cantando “*A copa do mundo é nossa / Com brasileiro, não há quem possa*”. Já no teatro, Gianfrancesco Guarnieri estreava no Teatro de Arena de São Paulo “Eles Não Usam *Blacktie*”, um marco na linguagem do teatro brasileiro. Nas artes plásticas, era lançado o movimento neoconcreto em 1959, cujos principais nomes foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lígia Pape.

A nova capital do país era inaugurada em 1960 – Brasília – símbolo de prosperidade e mudanças, sob a tutela de Juscelino Kubitschek, a qual recebeu em sua homenagem uma das primeiras canções de Bossa Nova composta por Chico Feitosa, a música entoava a vida na nova cidade, contrapondo-se ao Samba canção de Billy Branco, *Não Vou, Não Vou Pra Brasília* (VIDAL, 2008).

Entende-se que o Brasil estava buscando suas linguagens por meio de diversas fontes, tendo o cinema e o teatro como vetores substanciais para essa busca, mesmo utilizando referenciais estrangeiros. Era esse o contexto histórico que envolvia o movimento bossanovista que viria a revolucionar o cenário musical brasileiro. Segundo Vidal (2008), tocar violão não era bem visto pela família tradicional brasileira, pois era considerada uma prática marginal pelas boas famílias. O autor ainda frisa que a casa de Nara Leão se tornaria reduto dos jovens intelectuais que se reuniam para discutir música e trocar acordes, juntos,

eles escutavam discos que lhes serviam de fonte de inspiração, principalmente de artistas estrangeiros, e assistiam aos musicais da famosa produtora *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*.

Mas a turma da Bossa Nova não se encontrava somente na casa de Nara Leão, mas em boates e bares noturnos da Zona Sul carioca, nomes como Dick Farney, Johnny Alf, Tito Madi e Dolores Duran acompanhados pelo piano de Tom Jobim, não deixavam de aparecer nas noites do Rio de Janeiro. A batida musical de João Gilberto acabaria por cair nas graças de Ronaldo Bôscoli e Júlio Feitosa, músicos já conhecidos da noite carioca:

[...] João Gilberto, que tinha acabado de voltar da Bahia, e quem Menescal conhecia de nome. Atendendo-lhe o pedido, Menescal ouviu João tocar Ô-ba-la-lá, de composição própria, deixando-o maravilhado com a batida inovadora. De imediato, os dois partiram para o apartamento de Bôscoli e Chico Feitosa, onde além de Ô-ba-la-lá, João mostrou Bim-Bom e outros Sambas. De lá foram de caravana para a casa de Nara mostrar a novidade para outros amigos, e João continuou encantando a todos com seu jeito descontraído de tocar violão, que libertava a todos do samba quadrado que até então era o que de melhor se produzia na música brasileira (VIDAL, 2008, p. 17).

Tom Jobim entra em cena ganhando destaque no cenário da Bossa Nova carioca por meio de seu piano. As influências de Tom Jobim pairavam sob artistas, tais como Dorival Caymmi, Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso e Lamartine Babo aos eruditos como Villa-Lobos, Chopin, Bach e Beethoven, passando pelas grandes orquestras americanas (VIDAL, 2008, p. 18).

Para Napolitano (2005), a métrica musical bossanovista associada ao surgimento de uma nova historicidade na esfera da música popular brasileira acabaria por cair nas graças de uma parcela da sociedade, uma sociedade boêmia que protagonizou o surgimento de uma nova forma de pensamento musical, pensamento este voltado para a valorização de estilos musicais brasileiros já consagrados somados às tendências modernas do mercado internacional, com ênfase no *jazz* e no *pop* americano.

Venâncio (1984, p. 09) colabora com essa ideia e acrescenta:

[...] A Bossa Nova, concepção musical brasileira, foi e é a única tentativa de pensar a música popular em sua totalidade, está longe de ser um estilo ou um gênero musical; [...] O que é então a Bossa Nova? Creio que nada mais é do que um pensamento musical, uma forma de refletir sobre a música. E isso é tudo.

A partir da análise de Venâncio (1984), conseguimos dimensionar a Bossa Nova na posição de movimento de uma dada época, uma vez que se tentarmos enquadrá-la somente em uma estética musical, estaríamos incorrendo em demasiado equívoco, ou nas palavras do próprio autor: “[...] nada mais é do que subestimá-la; tomá-la como retrato de uma época é caricaturá-la, é evitar a manobra mais radical já executada na música brasileira” (VENÂNCIO, 1984, p. 09).

O autor nos impele a refletir também acerca da Bossa Nova atrelada a condição de movimento, ou seja, a Bossa Nova associada à ideia de concepção musical estaria enquadrada dentro do que se entende por música popular brasileira, nesse sentido, o autor caminha ao lado de Napolitano (2005) e reforça:

[...] música popular não é o conjunto de gêneros musicais existentes, não é a massa executada pelos meios de comunicação, não é a expressão musical de um povo, de uma nação. Enfim, não pode ser definida por um conceito que lhe é exterior, só pode ser definida por aquilo que ela é: música (VENÂNCIO, 1984, p.09).

É nesse contexto que Napolitano (2005), buscará compreender a questão da musicalidade brasileira, visto que, aos olhos do autor, a música popular buscará, ora uma raiz étnica específica, ora um idioma universalizante propondo uma identidade cultural, nesse caso para o Brasil. Essa busca percorrerá todo o século XX, propondo discussões que problematizem a relação Samba x “morro”, por exemplo, e ganhará a devida atenção no final da década de 1950 com o surgimento da Bossa Nova carioca e início da década de 1960.

Vale ressaltar ainda, que inicialmente, o cunhar da sigla mpb (em caixa baixa), remetia-se a um estilo musical. Somente após a chegada do movimento carioca em questão, ela ganhará a devida atenção no sentido de esboçar um pensamento crítico social remetendo-se, não apenas a um nicho ou estilo em detrimento a outro, música popular versus música erudita, contrapondo-se em questões de classes sociais, mas passando a ser vista na condição de objeto de análise dentro do âmbito acadêmico, para então ganhar a sigla que permanece até os dias atuais, MPB.

Para finalizar, não poderíamos deixar de lado o olhar de Sant’anna (1978) que tem um papel fundamental na construção da imagem da MPB na condição de identidade, ou seja, o autor propõe a utilização do termo “equivalência” como forma de compreensão do advento da MPB comparando-a a Bossa Nova. Que aos olhos do autor vinha atrelada a uma composição estética intelectualizada pertencente a um extrato da sociedade letrada, o que permitiu a associação da música e poema, dessa forma, não haveria outro caminho, senão o crescimento pelo interesse acadêmico em compreender esse fenômeno, o que viria a servir de apoio para novas compreensões sobre o tema.

Buscamos apresentar até aqui, um pouco das bases que compuseram a música brasileira. Certamente, ao longo dessa trajetória, outras historicidades musicais tiveram papel importante na composição das bases estéticas e ideológicas. Contudo, é importante ter em mente que os valores contidos na ideia de musicalidade tratadas nesse recorte, corroboram com a formação do pensamento crítico e levantam tradições musicais, as quais servem de alicerce para a formação de uma memória musical e cultural brasileira.

2.3 O *Rock* (esfera nacional)

A chegada ou inserção do *rock* no Brasil se dá concomitantemente ao surgimento dele nos Estados Unidos na década de 1950. Esse ponto de partida é de fundamental importância para o entendimento do movimento e suas transformações ao longo das décadas posteriores. Para Brandão e Duarte (1990), um dos fatores que contribuirá para essa inserção foram as missões de “boa vontade” norte-americanas, compostas por professores universitários, jornalistas, diplomatas, empresários, todos empenhados em estreitar laços com o Brasil com o propósito de buscar novos mercados consumidores. Tal fato se evidencia, quando observamos a penetração ideológica principalmente por meio do cinema de Hollywood, buscando mostrar o estilo de vida norte-americana.

É, portanto, a partir dos anos 1950 que ocorrerá a difusão da cultura norte-americana, principalmente pelo fato de que, vários países, dentre eles o Brasil, possuíam canais que permitiam receber certos padrões de consumo buscando reproduzir as influências do chamado *american way of life* (BRANDÃO; DUARTE, 1990).

Dois eixos regionais brasileiros merecem destaque nesses apontamentos referentes ao início do movimento *rock* no Brasil, são eles São Paulo e Rio de Janeiro. No primeiro, o ponto de encontro se dava na Rua Augusta que, segundo Brandão e Duarte (1990, p.35), “[...] devido a sua estrutura sofisticada composta por lanchonetes, bares, boutiques, livrarias, casa de discos e de chás, acabaria por se tornar o paraíso da classe média jovem paulistana que chegava em seus carrões envenenados e suas lambretas”.

Esses jovens da alta classe média exprimiam sua rebeldia contra a falta de sentido da existência, segundo o autor, visto que buscavam imitar *James Dean*, no filme “Juventude Transviada” que lançava seu carro em um abismo conseguindo saltar antes da queda. Já no Rio de Janeiro, o ponto de encontro era na Zona Sul da cidade, onde centenas de jovens também da classe média carioca, divertiam-se sob o rótulo da rebeldia semelhante à paulistana. Ainda segundo o autor, não se pode afirmar que todos os jovens eram partidários da utilização de métodos violentos, em suma, “[...] os jovens transviados brasileiros expressavam por meio da música e da indumentária (jaquetas de couro e Jeans apertado) o seu protesto contra os valores das antigas gerações” (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 35).

Eram os anos do chamado Desenvolvimentismo promovidos por meio de políticas econômicas que visavam à substituição de importação de setores de bens de consumo

duráveis, tais como automóveis, eletrodomésticos, utensílios diversos, com a instalação de multinacionais no país visando à industrialização e a modernização do país.

É possível inferir que o *rock* no Brasil tem seu ponto de partida ainda na década de 1950 por meio de grandes nomes das rádios, tais como Cauby Peixoto, Jorge Goulart e Nora Ney, de acordo com o historiador Lenharo (1995), o qual também aponta que, entre tantas transformações que estavam ocorrendo no mercado musical. Por exemplo, o Samba, a Bossa Nova, o Baião ou o próprio Bolero, o *rock 'n roll* que acabaria por assumir uma posição atrelada à imagem do jovem brasileiro daquele período. Contudo, como o autor pondera, embora presente ainda nesse período e atrelado ao jovem, não se pode afirmar que o *rock*, na condição de movimento, já se afirmava sob as sombras dos artistas citados, haja vista que o próprio mercado fonográfico não estava preparado para sustentar um movimento desse porte.

Portanto, de saída, podemos afirmar, de acordo com o autor, que o *rock* no Brasil da década de 1950, embora presente nas vozes de alguns nomes importantes esteve presente sim, porém de forma tímida. Havia, de fato, uma invasão do *rock* norte-americano, mas estava longe de atingir uma fatia significativa do público jovem. Dessa forma, somente ao final dessa década surgem nomes como Sergio Murilo e os irmãos Celly e Tony Campelo, os quais começam a se consolidar como uma opção musical sustentável, dos quais trataremos mais adiante (GOHL, 2013).

A nova temática musical, segundo Gohl (2013), cairia nas graças do público jovem, de fato, por meio do filme “Sementes de Violência”¹⁶ com a composição que cristalizaria o início do gênero no Brasil (“*Rock around o’ clock*”) canção de *rock* que abria o filme. Nesse contexto, vale ressaltar que Nora Ney exerceu papel fundamental na difusão do *rock 'n roll* no Brasil:

Nora deveria ‘tirar a letra’ para uma possível versão. Resolveu gravar no original, foi a parada para competir com o hit de Bill Halley. Mais do que isso, tornou-se a primeira roqueira do país, a ‘vovozinha do *rock*’, como costumava dizer, do que não abre mão em qualquer discografia decente (LENHARO, 1995, p. 152).

Nora Ney pertence a uma geração voltada para os sucessos do rádio, mesmo gravando a trilha sonora para o filme, tentou manter-se fiel às canções com inspirações carnavalescas, porém no início da década de 1960 o *rock* já destronava artistas do rádio. Tal fato pode ser observado nas canções da própria Nora Ney gravada em 1961 “Cansei de *Rock*”:

Nas palavras de Gohl (2013), a cantora Nora grava a canção “Cansei de *rock*”, em um franco desabafo da geração do rádio contra as novidades do mundo fonográfico “Ligo o rádio

¹⁶ Título original: *Blackboard Jungle*. Direção e Roteiro de Richard Brooks. Original em preto e branco (1955).

e tome *rock* / vou à boite e tome *rock*”. Essa insatisfação acabaria por se refletir na marginalização dos artistas já consagrados das rádios, pois lentamente eles cederão espaço aos novos ídolos da juventude, nesse caso a primeira geração de roqueiros como Celly e Tony Campello, Ronnie Cord, Sérgio Murilo, entre outros.

Gradativamente, os artistas das rádios vão ficando de lado e paralelamente se estabelece a primeira geração do que ficaria conhecido por *rock* brasileiro. Ainda no final da década de 1950 a Gravadora Odeon descobriu os irmãos Campello, os quais acabariam por ficar conhecidos artisticamente como Celly e Tony, vindo a gravar um compacto em inglês, porém acabou se mostrando um fracasso, o que acabou forçando-os a optar pela gravação em português. Tony Campello cantava – Boogie do bebê e – Pertinho do mar e Celly Campello cantava – Banho de Lua – Lacinho cor de rosa e o – Estúpido cupido que acabou se tornando um grande sucesso (DAPIEVE, 1996).

Devido a problemas pessoais, Celly Campello sai de cena e tenta retornar sete anos depois, porém sua geração já havia sido substituída pelo que ficaria conhecida de segunda geração do *rock*. Segundo Dapieve (1996), ainda com influências inglesas, a segunda geração foi concebida dentro da primeira, basta observar o nome dos grupos, tais como: The Fevers, The Pops, Renato & Seus Blue Caps, The Clevers, Os Incríveis, The Sputniks, esse último formado pelo trio – Erasmo Carlos, Esteves e Sebastião (Tim).

O destaque para essa nova geração de roqueiros se deu nas canções de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Roberto Carlos interpretando em português um grande sucesso americano “Splish splash” e, posteriormente, em parceria com Erasmo Carlos, emplacaram “Calhambeque” e “Festa de arromba”, essa última viria a ser o primeiro nome do programa de TV que viria a se chamar Jovem Guarda.

O nome “Jovem Guarda” acabaria por se tornar o referencial para o movimento conhecido por “Iê Iê Iê”, provavelmente extraído da canção dos The Beatles “*She loves you*”. (ROCHEDO, 2014). O programa Jovem Guarda foi ao ar pela TV Record – canal 7 – em 1965 e permaneceu até 1968. Na ocasião, segundo Dapieve (1996), as partidas de futebol que frequentemente eram televisionadas aos domingos, foram proibidas de serem transmitidas. Essa proibição foi iniciada pelos clubes devido à baixa quantidade de torcedores presentes nas partidas e, portanto, acabou ficando um espaço vazio na programação, o que permitiu a criação do programa que tinha à frente Roberto Carlos, porém, frequentemente estrelavam Wanderléia, Erasmo Carlos, Renato & Seus Blue Caps, Martinha, Golden Boys e companhia.

A busca pela afirmação junto ao público forçou tanto os grupos como a indústria musical a se adequar aos novos padrões que emergiam. Embora a Bossa Nova estivesse

presente nessa vanguarda musical, a jovem guarda acabaria por conquistar seu espaço junto ao público jovem, com suas letras voltadas para festas e carros, retratavam o comportamento de uma parcela juvenil que se identificava com esse comportamento.

Se na década anterior o veículo principal para a difusão musical era o rádio, na década de 1960 a TV ocupou o centro das atenções. Tal fato permitiu, segundo Rochedo (2014), que a imagem dos artistas musicais se tornasse um referencial para a juventude desse período, dessa forma, a indústria cultural deve ser observada nesse contexto, uma vez que a indústria musical conseguiu absorver e compreender a necessidade que se avizinhava junto ao público jovem e, na sequência, ela se utilizará das imagens para propagar novos estilos propondo transformações que se refletirão em vários âmbitos culturais, tais como, a língua, a moda, as leituras, o cotidiano, dentre outros.

Para Rochedo (2014), a Jovem Guarda, em alguns aspectos, pode ser vista como um movimento fútil, uma vez que suas letras expressavam pouca ou nenhuma preocupação política, pois tinha como base inspirações voltadas para o cotidiano, amor, rebeldia etc. Nesse sentido, a falta de credibilidade associada ao movimento devido à temática musical, permite, segundo a autora, afirmar que o movimento pode ser desprovido de ideologia própria.

Dentro dessa análise da autora cabe a nós esclarecer um ponto. Devemos levar em consideração outros aspectos externos à autora, tais como: afirmar que o movimento pode ser chamado de “fútil” por não conter temáticas políticas em seu principal núcleo de composição, acaba por descreditar o movimento, nesse sentido, entendemos que as temáticas que envolviam o “Iê Iê Iê” associadas aos programas de auditórios, entre eles o principal – Jovem Guarda – exerceram papel fundamental para a consagração do movimento e, sobretudo, mesmo *aparentemente* deixando de lado questões engajadas, as quais ganharão primordial destaque nos movimentos que virão na sequência, o “Iê Iê Iê” merece ser observado dentro de uma condição musical produzida por uma indústria que buscava firmar-se diante de um público crescente, nesse caso, o jovem.

Quando pensamos na indústria que “cunhou” esse novo estilo musical atrelado aos jovens e suas rebeldias, estamos nos remetendo a instituições que se utilizam do discurso na produção do sentido, na construção e transformação do homem dentro da realidade social. Segundo Orlandi (2005), nesse viés, o discurso é formado pela linguagem, que por sua vez é o produto de uma relação recíproca, em que tensões entre os interlocutores. Dessa forma o discurso assume o lugar de produção dos sentidos e no processo de identificação dos sujeitos podendo, por meio dele, compreender o lugar social, histórico, temporal e a interpretação da relação dos indivíduos com a sociedade.

Em suma, referimo-nos a relações que estão a princípio afastadas das realidades políticas ou econômicas, mas atreladas dentro de suas limitações de interesses, onde aparecem os jovens, de um lado buscando romper com o tradicionalismo musical nos eixos Rio – São Paulo, e de outro, a indústria que percebeu essa nova ânsia do jovem e soube aproveitar a nova tendência. Mas, buscando seguir a linha tradicional e de acordo com Rochedo (2014), se o movimento do “Iê Iê Iê” pode ser percebido sob a ótica de uma ausência de ideologia própria, não podemos afirmar o mesmo acerca do movimento que virá na sequência: o Tropicalismo.

O Tropicalismo em sua concepção de movimento e de forma mais ampla pode ser percebido dentro de um olhar voltado para o engajamento dos jovens que beberam de fontes musicais que o antecedem, tais como o Samba, a Bossa Nova, a música nordestina, a jovem guarda ou até mesmo, como afirma Dapieve (1996), a Rumba e o Bolero.

Esse movimento acabou por ganhar destaque no cenário nacional e, posteriormente, veio a somar valores internacionais, em que fato se observa por meio da inserção de novos instrumentos permitindo a incorporação de novas experiências musicais, para se tornar na sequência, um movimento com ideologias voltadas para a contestação política, econômica, social e cultural evidenciando e colocando em xeque diversas relações de poder.

O movimento tropicalista tem início com os grandes festivais da MPB ocorridos entre os anos de 1966 e 1968 e transmitidos pela TV Excelsior. O contexto histórico, portanto, remete-se ao cenário político-ditatorial que o Brasil vivia naquele momento. Cenário esse que serviria de pano de fundo para o desenvolvimento do movimento, tendo em vista que os estudantes, em setembro de 1966, foram às ruas, realizando uma série de passeatas e protestos contra o regime militar vigente.

Podemos associar o movimento tropicalista também ao Cinema Novo, tendo em vista que em 1964 chegaria às telas do cinema a trilogia clássica: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos inspirado na obra de Graciliano Ramos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, filmes que tinham por objetivo, segundo Ridenti (ANO apud REIS, 2014, p. 252), “[...] denunciar a miséria e criticar o latifúndio, o que os aproximavam segundo as interpretações dominantes, da esquerda da época, e do imaginário sobre o rural da cultura dos anos de 1960”.

De fato, o homem do campo e seu sofrimento acabariam por ser temáticas recorrentes junto ao Cinema Novo, porém, o destaque viria na sequência com as canções de protesto que, inicialmente se ocuparam de temáticas semelhantes, vide “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, a qual ganhou em 1965 o Iº Festival da MPB da TV Excelsior:

Eh! tem jangada no mar
Hei! hei! hei!
Hoje tem arrastão
Eh! todo mundo pescar
Chega de sombra João...

Jovi, olha o arrastão
Entrando no mar sem fim
Eh! meu irmão me traz
Yemanjá prá mim
Minha Santa Bárbara
Me abençoi
Quero me casar

Com Janaína..
Eh! puxa bem devagar
Hei! hei! hei!
Já vem vindo o arrastão
Eh! é a Rainha do Mar
Vem! / Vem na rêde João
Prá mim!...
Valha-me Deus
Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu
Tanto peixe assim...”.

(Arrastão – Edu Lobo e Vinícius de Moraes)

Geraldo Vandré também apareceria recuperando a sonoridade rural em 1968 com seu LP *Canto Geral*, mas foi com a música *Para não dizer que não falei das flores*, também conhecida como “caminhando”, que cairia no gosto das agitações contrárias ao regime ditatorial sob o manifesto de “[...] Somos todos iguais / Braços dados ou não / [...] Vem vamos embora que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora não espera acontecer / [...] Pelos campos há fome / Em grandes plantações/ Pelas ruas marchando / Indecisos cordões / [...] Acreditam nas flores vencendo o canhão [...]”.

Procissão, música exibida no programa *O Fino da Bossa* apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues em 1966, traria a tona a imagem de Gilberto Gil, música que viria ser regravaada em 1968 incorporando guitarras e o som dos Mutantes, sob a regência de Rogério Duprat. Nesse quadro, Ridenti (2014) afirma que o importante não era apenas o protesto contra o latifúndio, mas a nova interpretação impunha também uma forma perturbadora da ordem musical estabelecida, de forma que “[...] se embaralharam as fronteiras entre popular, erudito, tradicional, vanguarda, pop, regional nordestino, nacional, internacional, a arte e o convencional, a revolução e o mercado” (RIDENTI, 2014, p. 254).

Definir o tropicalismo é uma tarefa bastante complexa e não cabe nessa discussão. Basta-nos salientar que houve a busca pela revolução da linguagem e o comportamento da vida cotidiana, segundo Ridenti (2014), incorporando-se simultaneamente aos mecanismos de

mercado da produção cultural e a sociedade de massa, por meio da crítica a ditadura e a uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística.

O movimento tropicalista buscou resgatar a tradição brasileira e absorver as influências estrangeiras pelo modelo “antropofágico”, inspirando-se na obra de Oswald de Andrade. Entre os principais nomes presentes no movimento, podemos destacar Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, o grupo Os Mutantes, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella. Artistas de outras áreas também fizeram papel nesse movimento, é o caso de Hélio Oiticica das artes plásticas, também responsável pela arte que inspirará o nome do movimento, Rogério Duarte e Lygia Clark. No Teatro também houve a participação José Celso Martinez e o grupo do Teatro Oficina.

Houve, portanto, a mistura da música popular, do pop a uma estética até então inédita para a época, de forma que o Tropicalismo contribuiu diretamente com a modernização da cultura brasileira. Considerada como a música pós-Bossa Nova, procurou-se universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da música, como a psicodelia e a guitarra elétrica.

Com o Tropicalismo, houve também a inserção das guitarras elétricas dentro da Música Moderna Popular Brasileira, o que desembocou na Marcha contra as guitarras elétricas, uma passeata que ocorreu em 17 de julho de 1967, reunindo pessoas de posicionamentos políticos diferentes que acreditavam que a inserção das guitarras estava ligada ao símbolo imperialista. Outros acreditavam que, com a entrada da guitarra elétrica, viria uma enxurrada de influências musicais ruins dos americanos, já que as guitarras significavam o símbolo dessa invasão.

Segundo Paiva (2016), Caetano Veloso, que teve uma posição contrária a passeata, disse [...] era também uma atitude política colocar uma guitarra elétrica nas músicas. Uma mudança de postura também aconteceu na Marcha contra as guitarras elétricas, pois Gilberto Gil participou da passeata ao lado de Elis Regina, segundo ele, a convite da amiga, e alguns meses depois o mesmo participou de um festival com Caetano utilizando a guitarra elétrica.

Por fim, ainda segundo Paiva (2016, p. 44), cabe salientar que “[...] o Tropicalismo era visto como um ataque ao governo ditatorial, pois era visto sob a ótica subversiva, uma vez que as letras incitavam os simpatizantes à rebeldia”. O movimento tornou-se, assim, o foco de repressões e de perseguições, o que culminou com a prisão, no natal de 1968, de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, sendo ambos exilados, o que contribuiu para que a Tropicália aos poucos perdesse força.

Os anos de 1970 no Brasil presenciaram diversas mudanças no tocante à política e à economia. O AI-5 de dezembro de 1968 acabaria por dar força à linha militar conhecida como “os linhas duras” dentre eles, Costa e Silva e na sequência Médici. A repressão e a censura sobre os meios de comunicação acabariam fazendo parte da realidade, não somente de mídias impressas, radiofônicas, televisivas, mas também das artes, nesse caso, no teatro, no cinema e na música.

Com a instauração do Ato nº 5, ficou estabelecido exílio de todos aqueles que “se opunham” ao desenvolvimento da nação e que de uma forma ou de outra estavam a “perturbar a paz”, esse era o entendimento daqueles que estavam no poder sob a égide militar. “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Esse era o *slogan* utilizado largamente pela publicidade militar e adotado por partidários que o expunham em suas janelas e carros (NAPOLITANO, 2005).

Segundo Dias (2015), é possível inferir que, com a instauração do AI-5 houve um processo que acabaria por diminuir a participação de intelectuais e artistas no desenvolvimento cultural do Brasil, ou seja, houve um esvaziamento do espaço de discussão devido às prisões e perseguições a membros de instituições e artistas. Porém, devemos ter cuidado ao levar essa afirmação ao pé da letra, uma vez que ela nos induz a pensar que a década de 1970 no Brasil foi uma década “vazia” ou desprovida de destaques no campo da cultura. Não foi. Pelo contrário, houve, de fato, uma redução da produção intelectual quando comparado às décadas anterior e posterior, devido às perseguições, prisões e exílios de figuras centrais, mas observamos que houve grandes transformações principalmente no campo musical.

O grupo “Os mutantes” é um exemplo a ser mencionado. Após o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o movimento tropicalista acabaria por perder sua força, e com essa desfragmentação “Os Mutantes” acabariam por se consolidar no cenário do *Rock* brasileiro. Segundo Dapieve (1996), na fase de desintegração do Tropicalismo, foi cada um para um canto manter vivo o espírito do som e do movimento que surgira com tantas características peculiares e inovadoras para a época: “Quem era da MPB nela se mimetizou, quem era do *rock* (ou seja, Mutantes) foi expandir consciência entre os alienados” (DAPIEVE, 1996, p. 15).

Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio, formavam a banda “Os Mutantes”, um grupo composto paralelamente ao Tropicalismo, que cruzou os anos 1970 com perfil voltado para a psicodelia influenciados pelo som dos Beatles – pós-Revolver - Segundo Rochedo (2011) e pela mistura de temas brasileiros, da cultura local. Eles gravaram seu primeiro LP em 1968 com o título “Os Mutantes”.

Em 1969 a formação ganha novos integrantes como Arnaldo Batista e Rita Lee se casam e entra o baixista Arnolpo Lima Filho, o Liminha. Os álbuns “A divina comédia” ou “Ando meio desligado” (1970), “Jardim elétrico” (1971) e “Mutantes e seus cometas no país dos Baurets” (1972) constituíram a expressão do primeiro grupo de *rock* brasileiro, segundo Dapieve (1996).

De acordo com Paiva (2016), o grupo se tornou um dos principais personagens da geração dos anos de 1970, sendo considerada uma nova fase da nova MPB, com grandes influências do Tropicalismo (NAPOLITANO, 2014).

A identidade do movimento *rock* do início dos anos 70 ficou a cargo da contracultura. Napolitano (2008), afirma que os jovens eram politizados e diante disso, cultivavam uma insatisfação diante do cenário político e social que o Brasil vivia naquele momento. Dessa forma, os jovens buscavam novas maneiras de se relacionar e de viver, não sendo passivos ou cúmplices das telenovelas, noticiários e ao consumismo. Nesse viés uma imagem que desponta era a do “pai do *rock*”, Raul Seixas. Sendo assim, o movimento de contracultura irá utilizar-se da música como parte do processo de contestação, mas também como união das ideologias. É nesse contexto que a imagem de Raul ganha força, assumindo críticas sociais e políticas em suas letras, as quais, em muitos casos, sofrerão com a censura (NAPOLITANO, 2008).

O movimento de contracultura da década de 1970 tem fundamental importância no desenvolvimento das mentalidades e ideologias que irão compor as discussões entre os públicos engajados, porém, devido aos problemas relacionados às perseguições promovidas pela censura, ele acabará por se manter sim ao longo da década, mas ficando relegada a marginalidade:

A contracultura não teve um espaço propriamente dito, circulava e vivia na marginalização, diferente do que podemos relacionar em 1980, que após a abertura política pode se ter uma maior visibilidade do *rock* brasileiro e suas questões. Porém, ainda foi um processo a passos lentos, que aos poucos caminhou em direção a uma maior liberdade de comunicação e crítica social (PAIVA, 2016, p. 50).

Mas o grande salto que buscamos destacar ficou conhecido como *Punk Rock* brasileiro, o qual dará as bases para a formação dos movimentos que surgirão na década de 1980, segundo Dapieve (1996).

O movimento *Punk*, como já mencionado anteriormente, tem suas raízes questionáveis, podendo ter surgido, tanto nos EUA, quanto na Inglaterra na década de 1970. Contudo, existe uma inclinação de especialistas da área em afirmar que sua natureza está nos EUA e posteriormente surgiu na Inglaterra. Esse é o posicionamento de Alexandre (2002), como afirma abaixo:

O *Punk* ganhou sua cartilha “oficial” em 1976, quando o empresário inglês Malcolm McLaren retornou para seu país após uma malfadada experiência nos Estados Unidos, como agente do grupo New York Dolls. Durante três anos, McLaren se infiltrara na cena formada por Ramones, Blondie, Talking Heads e outros ao redor do minúsculo clube CBGB’S, em Nova York. (ALEXANDRE, 2002, p.49).

Ainda de acordo com Alexandre (2002), o significado do termo traduzido para nossa língua seria, “vagabundo” ou “inútil”. A tradução e a cunhagem do termo revelam a imagem que o movimento buscou passar, tanto fora quanto dentro do Brasil. O termo *Punk* foi cunhado “[...] pelo fanzine homônimo, editado a partir de 1976 por Legs McNeill e Gilian McCain” (ALEXANDRE, 2002, p.50).

Rochedo (2011, p. 27) traz outra definição para o termo. Para a autora, *Punk* significa Lixo, ou coisa podre, mas também pode significar estopim. Contudo, existe um elemento comum para o movimento e pode ser verificado nas palavras de Alexandre (2002, p. 49):

[...] O denominador comum entre todos era um profundo desprezo pelos arranjos elaborados do *rock* progressivo, pelo clima “música para sala de estar” do *soft rock* e pelas grandes e pomposas produções que entupiam o hit parade da época. Propunham três acordes maiores, alguns espasmos guitarrísticos no lugar dos solos intermináveis, refrãos herdados do bubblegum – e, *voilà*, o público ia ao delírio. O máximo de inteligência permitida era uma revalorização da estética de grupos obscuros dos anos 60, como Velvet Underground, Stooges e MC5, que mexiam com arte underground como oposição ao paz-e-amor hippie.

Visto dessa forma, percebemos que o *Punk* pode ser visto além de um estilo musical, trata-se de um movimento pautado na reformulação de valores que negavam a imprensa oficial utilizando-se da boca-a-boca para divulgar seus informativos: “Se ninguém fala de sua banda predileta, fale você. [...] Se nenhum artista faz a música que você quer ouvir, faça você” (ALEXANDRE, 2002, p. 49).

Era o início do lema *do-it-yourself*, o faça você mesmo. Dessa forma, os grandes conservatórios musicais, assinatura com grandes gravadoras e suborno a jornalistas em prol de divulgação de suas bandas, ficavam as margens cedendo lugar para o lema citado. Segundo Rochedo (2011), o movimento *Punk* acreditava em uma arte crua que atingisse o público e mexesse com suas emoções.

O Brasil captou a ideia na segunda metade da década de 1970 e buscou criar uma música energética e com ínfimos recursos canalizando a raiva para produzir uma música que representasse a imagem desse movimento. Segundo Dapieve (2016, p. 25), o movimento *Punk* brasileiro nasce com influências diretas do *Punk* inglês:

[...] mesmo cinco anos atrasado, o *rock* brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década era filho direto do verão inglês de 1976, o famoso verão *Punk*, aquele no qual os Sex Pistols deram uma cusparada no olho do *establishment* roqueiro e começaram tudo de novo.

O contexto histórico brasileiro era favorável a essa nova abordagem de valores. Segundo Alexandre (2002), o Brasil enfrentava um arrocho salarial, fruto do “milagre econômico” (1968-1973). A inserção de nova mão de obra no cenário urbano, jovens entre catorze e vinte e quatro anos, era de 70% dos trabalhadores, acabariam por reforçar o mercado de consumo jovem, diferentemente do que ocorreu no início da década de 1980, onde a inflação ultrapassara a marca dos 100% gerando grande desemprego. Sendo assim, evidenciava-se o perfil do jovem brasileiro que, de forma rápida perde o acesso às diversões e ao consumo, gerando um sentimento de marginalidade e exclusão. Portanto, a justificativa dos valores do movimento *Punk* pode ser traduzida diante do contexto sócio econômico desse período.

Se o contexto socioeconômico é um catalizador para o movimento *Punk* associado ao *do it yourself*, os atos propagados pelo movimento darão o tom de alguns de seus valores. Bryan (2004) nos mostra que eram comuns às pichações de nomes de grupos desconhecidos, nesse caso o cenário relatado é o Rio de Janeiro. Ana Maria Bahiana da revista *Som três* de dezembro de 1981 nos fornece elementos para criarmos uma imagem mais concreta acerca do movimento:

[...] ‘Vi umas pessoas na rua quer eram *Punks*, falei com elas e me disseram que se reúnem em uma pista de skate em Campo Grande. Combinei de ir lá. Foi a primeira vez que peguei o trem da central. Saltamos lá e conhecemos o pessoal que se reunia no Dancing Méier. Ai o pessoal new wave da zona sul eu carregava para lá’ (risos), conta. ‘A virada *Punk* é exatamente isso: *rock* é coisa para qualquer um, seja um astro por quinze minutos, vire ao avesso essa música corrompida, mostre na carne, no cabelo, na roupa quem você é e, a partir dela, se reativam os fogos das tribos e seus rituais específicos’ (BRYAN, 2004, p. 95).

Outro ponto que merece destaque refere-se à homogeneidade do movimento, principalmente no tocante ao movimento *Punk* de São Paulo. É prudente salientar que o movimento, embora tenha elementos que o caracterizem de forma comum, ou seja, possui denominadores comuns que o definam, não podemos afirmar que não houvesse contendas entre grupos de bairros ou regiões diferentes:

Ninguém sabe ao certo por que a rixa entre as cidades vizinhas começou, mas o fato é que remonta aos anos 70, tempo da expansão industrial de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano, Diadema e Mauá. Na época, os roqueiros de São Paulo eram “proibidos” de emprestar ou vender discos e fitas das novidades para o povo do ABC (ALEXANDRE, 2002, p. 57).

Essa rixa bairrista pode ser observada por outro olhar, uma vez que podemos perceber que o movimento *Punk* surge em um período em que os sindicatos retornam aos palcos de luta durante o governo de Figueiredo e a região do ABC paulista passa a ser um local de frequentes manifestações operárias devido à alta concentração industrial nessa região. Dessa forma, segundo Alexandre (2002), os *Punks* do ABC se achavam “engajados”, ao passo que

rotulavam seus equivalentes da “city” de “boys”. Esses da capital se referiam aos outros como trogloditas desinformados.

De qualquer forma, o movimento *Punk* terá sua importância vital para o *rock* no Brasil da década de 1980, mesmo encontrando oposição em grupos de direita que o viam como um atentado aos valores morais, cristãos e ocidentais, mas também em grupos de esquerda que irão considerá-lo enquanto movimento de expressão alienado ao colonialismo cultural presente no Brasil pelos países centrais, nesse caso, a ênfase recai sobre os EUA.

Em linhas gerais, a grande influência do movimento *Punk* da década de 1970 para os movimentos jovens que surgirão, pauta-se no do *it yourself* e na facilidade dos acordes, uma vez que se apresentam com acordes simples contrariando o progressivo musical que pairava anteriormente. Já no campo identitário, percebemos que as relações sociais desencadeadas dentro de crises econômicas e políticas, trarão à tona valores que farão parte das características que definirão os contornos do movimento.

CAPÍTULO 3 – ENTRE ACORDES, JORNALISMO E JUVENTUDE

3.1 A Revista BIZZ

No desenvolvimento desse trabalho, utilizamos como fonte principal a revista BIZZ que era uma revista nacional e de tiragem mensal que iniciou suas atividades a partir de 1985. Tinha uma proposta de identificar a nova juventude e se estabelecer junto ao *rock* brasileiro, a revista BIZZ foi criada em agosto de 1985, com a direção inicial de Carlos Arruda e com José Eduardo Mendonça na chefia de redação. Seu projeto inicial, a princípio, teve como base entrevistas feitas junto ao público participante do primeiro *Rock in Rio*. Seu *layout* foi inspirado em uma revista inglesa chamada *Smash Hits* (PAIVA, 2016).

Steffens (2012) aponta que na década de 1980 houve mudanças no processo de segmentação das mídias e, nas revistas esse processo acabou se mostrando mais intenso do que em outros meios de comunicação. Surgiram várias editoras, como a Editora Azul, em 1986. A editora seguia a lógica das revistas segmentadas, com menor tiragem (cerca de 100 mil exemplares), públicos específicos e mercado instável. Essa segmentação, por sua vez, buscava captar o gosto de públicos em particular, com diferentes faixas etárias, sexo, classe socioeconômica e preferências pessoais. Nesse contexto surgiu a revista BIZZ que era voltada para a música e seu público jovem.

Tais dados podem se justificar por meio de números, já que “[...] o primeiro volume alcançou a saída de 60% da tiragem mensal em apenas uma semana. Sublinha-se que, ainda na sua primeira edição a revista recebeu cerca de sete mil cartas de seus leitores com idades entre 18 e 25 anos buscando informações de seu interesse” (BRYAN, 2004, p. 271).

A revista contava com jornalistas correspondentes em Londres, Nova York e Paris, além de ter um contrato com o canal de música norte-americano, a MTV, a qual fazia parceria com a revista fornecendo clipes musicais apenas dois dias após o seu lançamento. Vale pontuar que em 1990, a própria editora da BIZZ, a Abril, lançou a MTV no Brasil (STEFFENS, 2012).

A faixa etária do público da BIZZ situava-se entre os 15 e 29 anos (MIRA, 2001) e, embora houvesse outras revistas de gêneros semelhantes, a revista BIZZ liderava o setor, uma vez que adotava uma produção mais sofisticada e não abrangia só o *pop*, como as demais revistas, mas também o *rock* nacional e internacional, além de outras tendências jovens, tal como moda, cinema, teatro etc.

A revista possuía como seções fixas como: Lançamentos, Air Mail, Ao Vivo, *Showbizz*, Porão, Parada BIZZ, Discoteca Básica e Cartas. Por exemplo, a seção *Showbizz*, em forma de notas, informava sobre bandas e artistas solo que estavam lançando novos discos pelas gravadoras. Já a seção Ao Vivo acompanhava os *shows* por todo o país. A seção Porão falava sobre o que estava acontecendo na cena *underground* brasileira e internacional e, na seção Lançamentos, os jornalistas da BIZZ faziam críticas aos discos lançados no mundo (STEFFENS, 2012). Ainda na seção Porão, era de praxe aparecerem jornalistas que teciam críticas ligadas as bandas de *rock* e, em muitos casos não mediam esforços em criticar bandas de jornalistas amigos.

Em relação ao contexto histórico dos anos iniciais da revista, Alex Antunes foi editor da revista em 1987-1988 e 1991-1992, revela em um documentário que: “Uma coisa que tem que ser levada em conta é que o contexto musical e o consumo de música em 1985 eram completamente diferentes, as pessoas não tinham acesso a essa informação, e o que marca o que pontua essa mudança é a realização do *Rock In Rio*” (BIZZ, 2012).

Alex Antunes chama a atenção para aspectos que envolvem a juventude dos anos 1980. A juventude desse período é diferente das décadas anteriores, a qual viveu em meio a maiores dificuldades na difusão de informações e também diante da presença da censura e da repressão, bem como o seu entretenimento e o meio musical que geralmente se situavam em setores alternativos ou escondidos devido ao controle ditatorial. Em suma, o governo assumia uma postura controladora sobre os jovens e seus espaços de socialização, bem como ante a mídia e a vinculação de informação.

Com a abertura política e o fim do Ato Institucional 5 (AI-5), as estruturas sociais e artísticas se viram em meio a necessárias mudanças. Com o evento *Rock in Rio*, abriram-se mais espaços para a divulgação tanto do meio musical como do *rock* brasileiro, ou seja, o *Rock in Rio* abriu espaço para uma maior visibilidade e para uma ampliação do *rock* do/no Brasil.

Alexandre (2002, p. 217) também concorda com essa abordagem e reforça:

Em 1985, o *rock* brasileiro passou a viver este tipo de situação inédita: conglomerados e superpotências da mídia (como a TV Globo ou o Grupo JB) trabalhando com a mesma sede por novidades e a mesma liberdade artística dos pequenos veículos. [...] outra megacorporação que foi com sede ao pote da rapaziada foi a Abril. Durante o *Rock in Rio*, a editora paulista enviou dezenas de pesquisadores à Cidade do *Rock* para colher depoimentos para a formatação de uma revista de música.

Sobretudo, a revista BIZZ estava apoiada sobre dois alicerces importantes: o primeiro é o evento *Rock in Rio*, e o segundo o processo de abertura política aliada a ideia de

redemocratização do país. Bia Abramo, editora-assistente da revista BIZZ nos anos de 1985 e 1986, declarou: “A gente tinha uma inquietação muito grande, cultural, ali nesse período, né... coincidiu não só com o *Rock in Rio*, mas com o período da abertura política” (PAIVA, 2016, p. 63).

O editor Alex Antunes reforça a ideia afirmando que houve uma combinação de determinadas condições sociais e políticas que permitiram que a revista explorasse um olhar sobre um Brasil carente de expressões musicais condizentes com as juventudes que emergiam naquela época (BIZZ, 2012).

[...] o formato da revista era na divulgação da imagem das bandas. Ao mesmo tempo, o impacto ainda recente do *Punk* permitia uma discussão histórica das conexões entre a sonoridade da época e as raízes do *rock* e, em termos de Brasil, a relação entre as bandas de pop urbano e a música brasileira (questão colocada pela Tropicália e muito carente de respostas nos anos 80). [...] A circulação de informação era precária. Não havia internet; nem todos os discos supostamente importantes eram lançados no país e a importação de vinis era cara; não havia tecnologia de reprodução doméstica de discos sem perda considerável de qualidade da cópia (fita K7, no caso); as próprias bandas brasileiras emergentes precisavam de um interlocutor na imprensa (MENEZES; BASSO (2008, on-line).

De fato, o *Rock in Rio* assim como o processo de abertura política durante a década de 1980, podem ser vistos como divisores de águas do período, criando a atmosfera necessária para o perfil daquele período, mas os traços principais dos movimentos jovens dessa década possuem raízes culturais que o antecedem:

A forte presença da cultura *rock* no país pode ser vista justamente como a consequência de uma série de fatores, como: a emergência de uma abertura e fortalecimento do sistema democrático; a organização de eventos massivos como orientações empresariais (como o *Rock in Rio*, o *Hollywood Rock*); um certo esgotamento e conseqüente abertura da cultura *rock* norte-americana e europeia para outras tendências musicais (com forte apelo à África e América Latina, notadamente o Brasil, que também passou a ser visto como um mercado e matéria-prima potencial); implantação de uma rede de publicações nacionais; a existência de movimentos culturais anteriores aos anos 80 (*Jovem Guarda*, *Tropicalismo*, *Pós-Tropicalismo*, movimento *Punk*) que criaram condições iniciais para a formação do que se convencionou chamar de “*Rock Brasil*” (SOUZA, 1995, p. 77).

Observa-se, portanto, uma juventude que está emergindo junto às mudanças políticas, sociais e econômicas do país e que acabaria por encontrar na música a sua linguagem para encarar essas mudanças. Nesse quadro, a revista BIZZ exercerá um papel singular, uma vez que ela trouxe para junto desse público jovem as ferramentas necessárias para criar uma identidade para os movimentos da época.

Um ponto que merece ser levantado desde já se inscreve na relação fonte versus observador – historiador – nesse sentido, entendemos que nossa fonte, a revista BIZZ, representa a opinião, não apenas de um, mas de vários colaboradores. Nesse sentido, assumimos como verdadeira a ideia de que a revista representa uma parcela da expressão do

pensamento de determinados nichos sociais materializando representações acerca de pensamentos e tendências desses grupos em detrimento a outros, configurando limites entre identidades coletivas que se enquadram e se entendem inseridas dentro de determinados movimentos.

Por outro lado também entendemos enquanto legítima a ideia de que existe uma linha editorial independente da opinião de seus colaboradores, ou seja, embora a revista por vezes assumisse posturas que se identificam com determinados grupos, não devemos entendê-la sob um único olhar, uma posição engessada, mas compreender que revista revela pluralidades de ideias que ora irão se aproximar e ora irão se afastar de determinados seguimentos conferindo a si um perfil singular.

Em suma, buscamos nesta fonte algumas representações de um movimento que abarque as diversas formas de compreender as juventudes da década de 1980 que se identificaram com os acontecimentos políticos e econômicos do país para expressar seus posicionamentos diversos. Porém, embora muitas vezes apareçam escrevendo letras e criando *riffs* voltados para críticas a eventos políticos ou sociais de fora do país, de maneira geral, percebe-se que as juventudes da década de 1980 transcenderam os limites da criação e do consumo elevando o *rock* a outros patamares ainda não explorados, segundo Rochedo (2011), criando perfis que cabem somente no Brasil.

É importante perceber desde já que ao nos referirmos à condição de jovens daquele período, fazemos alusão tanto ao jovem que consome música, quanto ao jovem que a produz, neste caso, em relação ao primeiro grupo nos remetemos ao público em geral e no segundo aos artistas, grupos, bandas etc.

Ao buscarmos na fonte enquadramentos que nos mostrem determinadas idiossincrasias dos jovens daquele período, utilizamos a perspectiva de que a revista trabalhava com uma ótica de inclusão e exclusão. Nesse viés, entendemos que as opções tratadas pela revista irão compor, não somente seu perfil, mas também o perfil do público que a consome ou o perfil mercadológico, dessa forma, é possível delimitar um terceiro elemento nesta complexa equação, a revista.

Temos, portanto, o grupo consumidor – o público, os artistas que irão compor as bases da revista ou o produto explorado pela revista, e por último, a revista em si como veículo de comunicação funcionando como agente intermediário e capaz de estabelecer pontes entre o público e os artistas. Dessa forma é possível compreender que existe uma troca de informações, no qual a revista se situa ao centro estabelecendo conexões entre os outros dois grupos, não na condição de agente passivo ou imparcial, mas como veículo dotado de

capacidade de influenciar ambos os grupos. É, portanto, nesse sentido que a ótica de inclusão e exclusão se deixa transparecer na revista BIZZ.

3.2 O Movimento *Rock* nas Páginas da BIZZ

Nesse subtópico, objetivamos compreender de que maneira os movimentos de juventude como o *rock* estavam aparecendo nas páginas da revista BIZZ. Até aqui, já conseguimos delinear que a revista está inserida dentro de uma rede cultural em ascensão e, dessa forma, ela possui certas credibilidades junto ao seu público. Sendo assim, tendo o público jovem como seus consumidores e a música como um de seus elementos de exploração para atingir esse público, é possível perceber que o movimento *rock* será tratado por ela como um terreno fértil a ser amplamente explorado.

As edições iniciais da revista BIZZ já demonstravam um pouco do que ela viria proporcionar a título de identidade ao longo de sua trajetória, pois sua identidade é voltada para a música. A década de 1980 tem como mercado musical principal o *rock*, portanto, sua identidade também estará voltada para o movimento *rock*. E seu público principal, o jovem, ou seja, uma identidade voltada para esse público especificamente. Dizemos especificamente, pois também entendemos que outros públicos consumiam a revista como: os músicos em geral, artistas, bandas, grandes e pequenos selos musicais, rádios, os mercados publicitários e, até mesmo grandes empresários que estarão observando as mudanças e tendências culturais daquele período. Em suma, a indústria especializada que buscará compreender as mudanças contidas na mentalidade jovem por meio das páginas da revista.

Também é possível perceber que a revista possuía uma inclinação para outras áreas, tais como cinema, teatro, linguagem, moda ou comportamento. Um universo de abordagens que estará circulando a todo o momento dentro de suas páginas, podendo aparecer por meio de propagandas ou seções fixas como é possível perceber nas figuras a seguir.

Na Figura 01, de dezembro de 1988, temos uma propaganda voltada para um disco de Cláudio Zoli com os seguintes dizeres: “Contém estilo” (BIZZ, 1988, p. 02).



Figura 01 - Disco de Cláudio Zoli
Fonte: Revista BIZZ (1988, p. 02).¹⁷

Na Figura 02, agosto de 1986, destacamos uma matéria fixa que circulou nos primeiros anos da revista intitulada “Estilo Rock”. Essas matérias tinham por objetivo divulgar junto ao público jovem, a moda que seus ídolos estavam adotando, fosse dentro ou fora dos palcos. Podendo ser figuras nacionais ou internacionais (BIZZ, 1986, p. 46).

ESTILO ROCK

MÊS PASSADO, DEMOS UMA GERAL
NOS ANOS 60. AGORA É A VEZ DE
QUEM FEZ A MODA NOS 70

Figura 02 - A moda dos ídolos
Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 46).¹⁸

¹⁷ BIZZ. Figura 01: Disco de Cláudio Zoli. **Revista BIZZ**. 41. ed. Dez./1988, p. 02.

¹⁸ BIZZ. Figura 02: A moda dos ídolos. **Revista BIZZ**. 13. ed. Ago./1986, p. 46.

Na Figura 03, de setembro de 1989, o destaque vai para a divulgação da história de Jerry Lee Lewis, por meio de livro e cinema. A temática estará voltada para sua contribuição ao movimento *rock* (BIZZ, 1989, p. 20).



Figura 03 - História de Jerry Lee Lewis
Fonte: Revista BIZZ (1989, p. 20).¹⁹



Figura 04 - Linguagem dentro do estilo *Punk* inglês dos *Sex Pistols*
Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 47).²⁰

¹⁹ BIZZ. Figura 03: História de Jerry Lee Lewis. **Revista BIZZ**. 50. ed. Set./1989, p. 20.

²⁰ BIZZ. Figura 04: Linguagem dentro do estilo *Punk* inglês dos *Sex*. **Revista BIZZ**. 13. ed. Ago./1986, p. 47.

Na figura 04, de agosto de 1986, temos a chamada para a linguagem dentro do estilo *Punk* inglês dos *Sex Pistols*, enfatizando a moda adotada por seus integrantes na década de 70 com os seguintes dizeres:

1976. Os SEX PISTOLS tomam o *rock* de assalto produzidos por Malcolm MacLaren e sua esposa Vivienne Westwood (hoje estilista de renome). Um casamento do lixo da sociedade de consumo - plástico, alfinetes, correntes - com toques dos anos 50. Na foto, Johnny Rotten exibe um visual de *rocker*: paletó *rockabilly* e topetinho gomalinado, enquanto Sid Vicious traja um *Punk* clássico, na combinação pele de onça sintética com sutil colar de cadeado (BIZZ, 1986, p. 47).

Destacamos essas quatro imagens com o seguinte propósito: mostrar que a revista possui um arcabouço de informações voltadas para outros olhares, ao longo dos 53 exemplares observados, em todos, observamos atuações como essas. Algumas edições com mais e outras com menos ênfase sobre um ou outro viés, mas, as chamadas quase sempre recaem sobre o campo musical, com ênfase sobre o *rock* internacional.

O cinema também aparece voltado principalmente para o cenário internacional, assim como a moda e as diversas linguagens do público jovem estrangeiro. Temos, portanto, uma revista que se ocupava com modelos internacionais para criar, não a sua, mas as diversas identidades que iriam compor o cenário cultural que se desenvolveu ao longo da década de 1980.

As questões que se mostram inicialmente nos levam a refletir acerca do (re)surgimento da imagem do *rock* enquanto movimento nas páginas da revista BIZZ, dessa forma, temos como direcionamento de análise compreender como o *rock* está se configurando nas páginas da revista e também, compreender o porquê que a revista estava dando maior ênfase a elementos internacionais. Em posse dessas indagações, temos materiais contidos na revista que colaboram com nossa análise.

Alex Antunes, ex-editor da revista, nos fornece algumas pistas para iniciarmos nossas análises, uma vez que em suas palavras o nascimento da revista estava atrelado inicialmente em dois eixos: ao grande evento *Rock in Rio* e também, às mudanças que estavam ocorrendo no cenário político daquele período, dessa forma, os olhares estarão voltados para o mercado envolvendo nomes e marcas internacionais, pois expressavam novidades.

Destaca-se que o mercado musical, até então estava voltado para a MPB durante a década de 1970 e início da década de 1980 e, acabaria por condicionar o *rock* que vinha sendo desenvolvido nos anos anteriores, às margens da sociedade. Nesse sentido, podemos afirmar que o *rock* praticado nas décadas de 1950 e 1960 foi um movimento que permaneceria ao longo da década de 1970, porém, devido a sua marginalização sofreu modificações que se refletirão na década seguinte.

Um elemento que salta aos olhos ao observar a revista em suas primeiras tiragens, e de acordo com o que já havíamos mencionado em relação a suas outras abordagens, refere-se ao *rock*, mais precisamente a permanência do *rock* internacional nos exemplares observados. A Figura 05, de abril de 1986, a partir de sua chamada nos mostra um pouco sobre essa constatação:

ÍDOLOS DO ROCK

A gente sempre gosta de saber de onde vêm e o que fazem e fizeram as bandas que curtimos mais. E gosta também de saber que visual elas têm. Só não gosta de ficar recortando revistas para pegar as fotografias. Ídolos do Rock resolve todos estes problemas. Traz a história das melhores bandas do rock com suas discografias completas e 90 adesivos para você tirar e colar onde quiser. Divirta-se (BIZZ, 1986, p. 02).

A gente sempre gosta de saber de onde vêm e o que fazem e fizeram as bandas que curtimos mais. E gosta também de saber que visual elas têm. Só não gosta de ficar recortando revistas para pegar as fotografias. Ídolos do Rock resolve todos estes problemas. Traz a história das melhores bandas do rock com suas discografias completas e 90 adesivos para você tirar e colar onde quiser. Divirta-se.

A redação

ÍNDICE

AC/DC	26
Bruce Springsteen	6
Culture Club	11
Cure	30
Cyndi Lauper	24
David Bowie	29
Dire Straits	8
Duran Duran	9
Iron Maiden	5
Kid Abelha & os Abóboras Selvagens	23
Madonna	7
Ozzy Osbourne	27
Paralamas do Sucesso	13
Police	33
Prince	34
Queen	25
RPM	14
Smiths	31
Tears for Fears	32
Tina Turner	26
U2	4
Ultraje à Rigor	12
Wham!	10

Foto de capa Renato dos Anjos/ABN, Oliver, UPI/WGA, EMI-Capitol, etc. Fotos dos Adesivos WEA, EMI, Capitol, SBB, Polygram, RCA, Warner/Saga, Chryslar, Capitol, UPI, Warner-Leslie/BG, Luoma et Francisco, Jorge Pilsberg/ABN, Gemini, Luoma/Saga

3

Figura 05 - Ídolos do rock
Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 02).²¹

²¹ BIZZ. Figura 05: Ídolos do rock. **Revista BIZZ**. 09. ed. Abr./1986, p. 02 (Suplemento).

Trata-se de um suplemento que a revista disponibilizava aleatoriamente, no qual ela se propõe a oferecer aos leitores, uma série de informações que envolviam algumas bandas, tal como, *shows*, entrevistas, instrumentos utilizados e discussões sobre letras e influências que compunham o cenário *rock*. Contudo, quando observamos de uma forma linear, percebemos que a permanência das reportagens quase sempre recai sobre bandas internacionais. Basta observar o índice presente na Figura 05. De um total de vinte e quatro bandas elencadas para compor esse suplemento, apenas quatro são nacionais e vinte internacionais.

Na mesma abordagem, temos o Suplemento de março (1987), também intitulado de Ídolos de *Rock*, contando com vinte e duas reportagens, sendo que cinco se referem aos nomes nacionais e dezoito a internacionais. Assim como o Suplemento de maio (1989, p. 03) que estará voltado unicamente para um único grupo internacional, o “*a-Há no Brasil*”. Trata-se de uma longa reportagem de dezesseis páginas revelando todo o percurso da banda, dentro e fora dos palcos. Esses suplementos nos sugerem que os olhares da revista estão voltados para o cenário internacional, mas, existem outras pistas que nos levam a levantar essa problematização sugerindo novas interpretações. Entre elas, as próprias capas observadas. Abaixo segue alguns números:

CAPAS DA REVISTA BIZZ - 1985 a 1989			
	GRUPOS ou BANDAS		
	NACIONAIS	INTERNACIONAIS	TOTAL
1985	1 (20%)	4	5
1986	3 (25%)	9	12
1987	3 (25%)	9	12
1988	4 ± (33%)	8	12
1989	5 ± (41%)	7	12

Tabela - Capas da revista BIZZ (1985-1989)
 Fonte: elaborada pelo autor (2017).

Se por um lado, a partir dos suplementos observamos que existe uma inclinação da revista voltada para o cenário internacional buscando destacar em grande volume tendências e estilos. Por outro, observando as capas que estão, dentro de seus limites, concordando com essa postura, porém, os números concordam com um crescimento da participação de artistas do cenário nacional. Se em 1985, temos cerca de 25% das capas concedidas a nomes

nacionais, em 1989, observamos um crescimento que ultrapassa a margem dos 70% voltadas para o mesmo público.

Tal constatação, embora sintomática, demonstra uma contínua ascensão da participação nacional nas chamadas da revista. Pode haver diversas interpretações sobre esses números, principalmente se expandirmos os recortes, contudo, chamamos a atenção somente para o fato do cenário internacional ser o chamariz para a identificação da revista nesse primeiro momento.

Ao associarmos essas observações com as modificações sociais que estavam ocorrendo naquele período, entendemos que os avanços tecnológicos das sociedades pós-industriais estavam influenciando cada vez mais a população de grandes centros urbanos nacionais. Então, não é possível negligenciar que a tecnologia estava atuando em vários campos do conhecimento humano, pelo próprio processo de informatização da sociedade moderna. Nesse sentido, abriu-se a possibilidade de criar uma cultura cosmopolita que acabaria por influenciar a juventude no seu modo de produzir e consumir cultura, em particular no campo da música (BRANDÃO; DUARTE, 1990).

É nesse terreno que a revista BIZZ plantaria as primeiras sementes das mudanças que ocorreriam junto à juventude brasileira. As influências internacionais terão um caráter de destaque, pelo menos nos primeiros anos da revista, passando a coexistir com as influências que serão geradas dentro da própria criação da imagem dos movimentos nacionais. Nesse viés, é possível observar algumas chamadas da revista que irão delinear a forma como a revista estava se posicionando em relação ao movimento *rock*.



Figura 06 - Manchete de revista de posicionamento em relação ao *rock*
Fonte: Revista BIZZ (1985, p.22).²²

Ainda na edição de agosto/1985, encontramos elementos que contribuem com essa verificação e nos revelam outros. A revista tenciona essa relação buscando trazer à tona, primeiramente a imagem do *rock* como algo que deva ser consumido atribuindo a ele um caráter singular. No caso da Figura 06, de agosto de 1985, o destaque recai sobre Bruce Springsteen e, mais precisamente, no decorrer da matéria, o discurso segue na linha de alimentar a ideia de uma retomada do “verdadeiro *rock*” “[...] Bastou que Bruce caísse na estrada e iniciasse uma série de álbuns clássicos para que se transformasse no melhor espécime-*rock* que a América tinha a oferecer. E o seu mais verdadeiro” (BIZZ, 1985, p.24).

A reportagem utiliza-se de um evento em particular, no qual o crítico musical norte-americano Jon Landau via-se em conflito pessoal diante do que havia se tornado o *rock and roll* em meados da década de 1970. Durante uma visita a uma casa de *show* em Nova Jersey, o crítico se depara com a música de Springsteen e, a partir de então, passa a acreditar que o “verdadeiro” *rock* ainda tinha força, ao contrário do que se discutia na época.

A narrativa em si, pouco nos revela, mas a construção do discurso nos diz muito, não somente na forma como ele foi redigido, mas também na disposição dele frente a outras matérias. Discurso esse que também aparecerá em outras edições, por exemplo, em fevereiro

²² BIZZ. Figura 06: Manchete de revista de posicionamento em relação ao *rock*. Revista BIZZ. 01. ed. Ago./1985, p. 22.

de 1986. Essa reportagem em particular se mostrou singular, uma vez que retoma a todo o momento a ideia de um *rock* que se encontra vivo, efervescente e renovado, e isso se deve a figura de Bruce Springsteen:

Ao que tudo indica, o *rock* estava morrendo. E rápido. A rebeldia, a fúria e o fogo do *rock* - a sua própria essência - haviam sucumbido a um vírus de complacência, cinismo e esnobismo que contaminara seus pais fundadores. Já não era mais possível haver qualquer identificação entre a garotada e a música e vida de artistas mais ocupados com suas contas bancárias e suas garrafas de champanhe do que com a emoção e a força de um simples acorde de blues (BIZZ, 1985, p.22).

A afirmação presente na chamada “Ao que tudo indica, o *rock* estava morrendo [...]” - concorda com Friedlander (2002), uma vez que, dentro de diversas interpretações cabe a afirmação que o movimento *rock* acabava se transformando após a década de 1960, chegando a ganhar novos contornos técnicos em contraposição ao que se observava com o experimentalismo²³ de bandas clássicas, tais como *The Beatles*, *Frank Zappa* ou *Led Zeppelin*. Esse “novo” movimento da década de 1970 terá como elemento principal a utilização de novas técnicas musicais, o que irá, dentro de certas ponderações, deixar de lado o *rock* de raiz, passando a assumir novas formulações para suas composições.

Em outras palavras, o *rock* dos anos 1950 e 1960 possuíam um caráter dançante e extravagante, ao passo que o *rock* dos anos 1970 será uma música voltada para a audição, como se evidencia em grupos como Pink Floyd, Yes, Genesis, entre outros, como nos demonstra Chacon:

Para entender o *rock* é necessário não perder isso de vista. Ao contrário da música erudita, que exige o silêncio e o bom comportamento da plateia (imagine o papel ridículo de alguém que se levantasse em pleno Teatro Municipal para alcançar o tom de uma cantora de ópera ou gesticulasse como o maestro), o *rock* pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. Por isso, dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea "quente", não há *rock* (CHACON, 1982, p. 06).

Trata-se, portanto, da morte do *rock and roll*. É nesse contexto que a morte do *rock* estava vinculada, pelo menos nesse momento. É importante ressaltar que essas verificações não devem ser levadas a pleno vigor, uma vez que estão submetidas a seu espaço – tempo, mas também a outras condições que sugerem maiores aprofundamentos analíticos. Note-se que nos restringimos a falar sobre a morte do *rock* utilizando como foco os movimentos estrangeiros e a partir de constatações rítmicas.

²³ O movimento experimental, embora seja subjetivo, pode ser observado a partir de características comuns: uso de instrumentos não convencionais; uso de instrumentos convencionais modificados ou executados de forma não convencional, ou ainda, utilizados de forma inovadora; uso de objetos ou "não instrumentos" como instrumentos; uso de efeitos e gêneros de forma não ordinária. Desrespeito à forma padrão "ocidental" de afinação, execução e regras rítmicas, melódicas e/ou harmônicas.

Essa averiguação justifica-se sobre a dependência do movimento nacional em relação aos movimentos estrangeiros, uma vez que, como já afirmado anteriormente, o movimento *rock* – Brasil, embora ocorra concomitantemente aos movimentos britânicos e norte-americanos acabava por assumir suas particularidades adquirindo contornos singulares aos seus predecessores. Tal constatação não diminui sua importância sociocultural, seja dentro ou fora do Brasil. Quando trazemos a ideia de uma possível morte do *rock* para dentro do contexto cultural brasileiro, estamos nos referindo à construção do movimento ao longo de sua trajetória na segunda metade do século XX.

Como visto anteriormente, o movimento *rock* surgirá em meio à presença de outros movimentos que se seguiam na década de 1950 no Brasil, nesse caso, o Samba, a Bossa Nova, entre outros. Com a explosão do movimento norte-americano ainda nessa década o mercado fonográfico brasileiro compreendeu que havia uma demanda jovem que também consumiria as ideias estrangeiras. Nascia, naquele momento, o “Iê Iê Iê” atrelado ao movimento Jovem guarda, o qual não durou devido a seu caráter fútil, segundo Rochedo (2014).

Viu-se ainda, nos movimentos de 1968, a eclosão de novos modelos, tanto de pensamento como de novas tentativas musicais, tal como o movimento tropicalista, o qual contribuiu diretamente com a descentralização do que se compreendia por *rock* no Brasil, fazendo surgir na sequência, o *rock* “imitação” ou “marginal”, segundo Groppo (2013). Diante desse quadro de intensas modificações do movimento *rock*, somado as características da sociedade brasileira – uma classe média jovem e urbana que encontrava na linha evolutiva da MPB as bases ideológicas para sua sustentação nacional-populista, e ainda associada à ideia de uma considerável rejeição da juventude em relação ao *pop-rock* estrangeiro, de acordo com Groppo (2013), a interpretação que recaía sobre o movimento não poderia ser diferente senão a verificada.

Quando chegamos à década de 1980, no que se refere à indústria fonográfica e a camada juvenil urbana, encontramos, portanto, duas grandes mudanças significativas. A indústria fonográfica se deparou com uma crise econômica já no último governo militar. Uma crise que afetaria consideravelmente o consumo de produtos fonográficos, o que desembocaria em um relativo atraso em relação ao mercado internacional.

Paralelamente em relação aos jovens e adolescentes, pairava um perfil de indiferença frente às questões políticas, de forma que se mostravam cada vez mais distantes dos discursos de direitas e esquerdas em relação à participação dos jovens nos anos anteriores, os quais detinham um maior engajamento por meio dos protestos estudantis, nos festivais, nas canções de protesto e na luta contra a ditadura (GROPPO, 2013).

Dessa forma, os apontamentos de Dapieve (1995), assume todo sentido, uma vez que ele aponta que o *rock* demorou quase três décadas para se firmar no Brasil, ou seja, não significa que não houvesse a cultura *rock* ou *pop-rock* no Brasil anteriormente a década de 1980. Ela existiu, de acordo com Ortiz (1994), porém, manteve-se às margens da indústria cultural, uma vez que uma considerável parcela da juventude se identificava com outros movimentos – nesse caso a linha evolutiva da MPB.

Dessa forma, a indústria fonográfica que até o final da década de 1970 acabava por conquistar um bom espaço no mercado de consumo de materiais fonográficos, entrou na década seguinte em meio a uma incógnita. A solução acabou sendo o investimento no *rock* nacional, o qual acabou assumindo a frente junto à juventude desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas, amplamente observada nas duas décadas anteriores.

Quando retomamos a matéria de Springsteen, entendemos, portanto, que o discurso da revista, nessa matéria especificamente, está apoiado na premissa de um movimento não extinto, mas um movimento que estava se transformando, ou seja, uma tentativa de criar ou (re)criar novas bases para amparar esse público jovem. Assumimos como hipótese, portanto, e para esse caso específico, a ideia de que a revista possuía o interesse em criar uma atmosfera, na qual a imagem do *rock* vinha a ser retomada e ganhasse contornos próprios a partir da contribuição direta da revista.

Outras matérias irão concordar com essas constatações, é o caso da Figura 07 (de dezembro de 1985). Nessa matéria, encontramos outra forma de salientar que o *rock* vinha ganhando novos contornos. Embora a definição da imagem não esteja muito clara, conseguimos isolar uma metáfora presente na reportagem: “[...] O Dire Straits não chegou a mostrar a luz no fim do túnel, mas deu provas de que está cruzando um trecho do túnel muito bem iluminado” (BIZZ, 1985, p.46). Nesse trecho, a partir do contexto, no qual ela está inserida e, diante de nossa busca, entendemos que se trata de uma alusão em que reforça a ideia de retomada do *rock* enquanto movimento. Uma vez que a metáfora faz menção a uma música em particular do grupo, *Túnel of love*, trazendo para o entendimento de que o caminho do *rock*, embora estivesse obscurecido, haveria sim uma luz ou uma saída para a continuidade do movimento.

AO VIVO

**A volta.
E que volta!**

Durante dois anos, a banda andou meio dispersa, com alguns de seus músicos em passeios individuais. Agora eles voltam à cena, a todo vapor, e são flagrados por BIZZ em Paris

Depois de dois anos fora de cena, o Dire Straits começou uma longa excursão em maio último, em Israel. Quando a turnê terminou, em março do ano que vem em Darwin, Austrália, o grupo terá percorrido 25 países.

A maratona serve para matar a sede deixada por tanto tempo de assistência e reagrupa músicos que, isolados, andaram agitando muito. O líder, guitarrista e vocalista Mark Knopfler produziu Tina Turner em *Private Dancer* (também tocaram os Straits menos ele; ver pag. 31) e Bob Dylan em *Infidelity*. E de quebra realizou as trilhas dos filmes *Cal*, produzido por David Puttnam, e *Comptoir aux Jours*, dirigido por Bill Forsyth. Outro membro da banda, o baixista John Illsey, gravou seu solo *Never Told a Soul*.

Nas lojas já aparece o LP novo, *Brothers in Arms*. E os Straits arrastam no palco com a mesma garra e desmoldaram que os ajudou a conquistar uma posição invejável no rock, com 17 milhões de cópias vendidas de seu cinco LPs.

A banda passou por Paris nos dias 23, 24 e 25 de junho. Resolvi ir logo na estreia. E lá estavam perto de 20 mil jovens confortavelmente instalados no amplo e moderno ginásio de esportes de Bercy, com suas formas piramidais cobertas de grama. Foram ver a formação atual: Mark Knopfler, Illsey, Alan Clark (teclados), Terry Williams (bateria), com o reforço de Jack Sonni — guitarrista que substitui Hal Lindes —, Guy Fletcher (teclados) e Chris White (sax e flauta).

Quando a luz apagou, posso de-

pois das nove, rolou aquele chão de estrelas de milhares de isqueirinhos acesos na multidão. No palco, um único foco de luz sobre Chris. Ele recuperou a flauta transversal, que anda esquecida no rock, fazendo um solo sobre um monodríptico "ostinato" (uma frase repetida) de um dos treze teclados a bordo, programado para soar como uma ma-

rimba africana debaixo d'água.

Do solo de flauta a banda chegou direto a uma explosão instrumental, com todos os integrantes distribuídos no palco. Sem roupas extravagantes, eles correram livremente pela grande e negra cena graças aos instrumentos sem fio (inclusive o sax), e foram iluminados com uma precisão e exatidão rítmicas raras.

Arranjos de efeito ligaram as músicas. Velhos sucessos, como "Romeo and Juliet", "Sultans of Swing", "Private Investigations", "Tunnel of Love", foram misturados a novidades como "Money for Nothing" e "So Far Away".

Ajudam bastante na pontuação do show a preocupação com a dinâmica de uma batória grave e potente ou a ausência do baixo em longas passagens, sempre coloridas por timbres novos dos teclados. E os teclados foram usados sempre sem sequenciadores, colocando o Dire Straits longe das tendências do tecnopop.

No lugar do tecnopop, a banda reconcilia tendências do começo da década passada, numa leitura atualizada e madura de correntes americanas e até do rock literário inglês.

Mark Knopfler cantou, tocou, trocou de guitarra a cada duas músicas, fez solos com sons de bumbo sobre bases heavy, solos *hard* em momentos de suavidade, preparou a cena para Jack Sonni deitar e rolar (mesmo que discretamente). O Dire Straits não chegou a mostrar a luz no fim do túnel, mas deu provas de que está entrando um trecho do túnel muito bem iluminado.

S.M.

Knopfler canta, toca, troca de guitarra, ataca

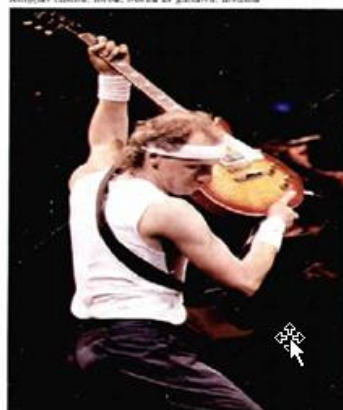


Figura 07 - Rock e os seus novos ares
Fonte: Revista BIZZ (1985, p. 46).²⁴

Mais adiante, na Figura 08, de setembro de 1985, observamos a revista trazendo à tona discussões que retomam ao Neopsicodelismo. Entendemos, portanto, que contribui com as menções anteriores, nas quais a revista está propondo uma (re)criação da imagem do *rock*.

²⁴ BIZZ. Figura 07: Rock e os seus novos ares. Revista BIZZ. 01. ed. Dez./1985, p. 46.

NEOПСICODELISMO

QUE PAPO É ESSE?

Os anos 50 saíram de moda, junto com seus terninhos e topetes, roquinhos e lambretas. É a hora e a vez dos anos 60, mas isso não significa uma ressurreição dos hippies. José Augusto Lemos explica porque



Figura 08 - Gênero musical Neopsicodelismo

Fonte: Revista BIZZ (1985, p.26).²⁵

José Augusto Lemos, um dos colaboradores da revista, reforça a ideia de uma renovação dentro do movimento *rock*. A chamada da matéria faz alusão ao que havíamos mencionado anteriormente sobre a trajetória do *rock* norte-americano e britânico, nesse caso, a ênfase do autor recai sobre um breve²⁶ retorno do movimento psicodélico nascido nos Estados Unidos da década de 1960 e, posteriormente, vindo a ganhar adeptos em diversos outros locais.

Friedlander (2002) nos mostra sinteticamente, que o movimento psicodélico da década de 1960 teve início com os movimentos *Hippies*, os quais surgiram a partir do “Verão do Amor” de 1967, que já mencionamos anteriormente no Capítulo 2. Em linhas gerais, o autor nos mostra que o movimento estava atrelado a diversas ideologias que se refletiriam nos movimentos musicais daquele período. De forma mais direta, o experimentalismo, já mencionado, nasce dentro desse bojo, dessa forma, fica bastante difícil separar psicodelismo de experimentalismo.

²⁵ BIZZ. Figura 08: Gênero musical Neopsicodelismo. **Revista BIZZ**. 02. ed. Dez./1985, p. 26.

²⁶ Colocamos o termo **breve**, pois nos utilizamos de conhecimentos atuais para afirmar que, embora, de fato, nesse período a imagem da *neopsicodelia* estivesse ganhando força, não é possível afirmar que houve grande adesão a esse movimento, pelo menos não no Brasil, de forma que, com a mesma velocidade que ganhou repercussão, tão rápido acabou por ser absorvido e se desfragmentando diante de outros movimentos.

Os elementos que basicamente irão compor o perfil dos músicos e adeptos da religião²⁷ “psicodélica”²⁸ estavam apoiados nas ideologias voltadas para a natureza, a vestimenta com motivos florais, os cabelos compridos e, acima de tudo, a utilização do ácido lisérgico – LSD – entre outras substâncias, as quais, segundo Friedlander (2002), terão papel fundamental nesse período, uma vez que estarão associadas a “expansão da mente”.

A retomada do *acid rock*, sinônimo para o psicodelismo, na década de 1980 reforça a ideia de um breve retorno as décadas anteriores, porém, no discurso de Lemos, é possível perceber que esse retorno não estará pautado nas características citadas acima, mas em características próprias do movimento, as quais buscavam influências pontuais, podendo ser, em muitos casos, externas ao movimento *Hippie* da época:

O *acid rock* é a trilha sonora dos delírios hippies e, em pouco tempo - já na Inglaterra -, vai descambar para o delírio progressivo de grupos como os Moody Blues e o Pink Floyd de Syd Barrett. Não é aí que os primeiros neopsicodélicos vão pescar suas raízes, não. É preciso voltar aos Byrds, ao Love e, principalmente nos Doors de Jim Morrison (BIZZ, 1985, p. 26).

Nessa nova abordagem outros elementos irão compor a estética do movimento neopsicodélico, nesse caso, a dança passa a fazer parte do movimento, “[...] o som dos Bunnyen dá a medida exata daquilo que separa o psicodelismo original de sua versão anos 80: dá para dançar! É rigorosamente, com perdão pela expressão, um psicodelismo pós-*Punk* [...]” (BIZZ, 1985, p. 26).

De qualquer forma, o novo psicodelismo buscou elementos que haviam sido esquecidos durante a década de 1970 e os trouxe com uma nova roupagem:

É uma recuperação importante. Os *Punks* tinham, naturalmente, o purismo radical típico dos adolescentes. Revolucionaram a música pop por todos os poros, mas deixaram no ar fortes preconceitos e amnésias. Como se Doors e Pink Floyd fossem a mesma coisa, o mesmo abominável dinossauro à espera do golpe de eutanásia. Como se o Pink Floyd de Syd Barret e o de Roger Waters fossem à mesma masturbação ascética. Abram alas, então, para o que há de bom nessa onda toda (BIZZ, 1985, p. 26).

Na linha desse contexto, no qual o neopsicodelismo encontra-se, buscamos nos ater a fala da revista para, em primeiro lugar, esclarecer os elementos que nortearam a matéria, mas nosso foco ainda está sobre o discurso e, nesse sentido, a discussão reafirma a proposta de criar uma mentalidade, onde o *rock* estivesse presente e “vivo” nesse período. Outra matéria presente na edição de janeiro de 1986, de acordo com a Figura 09, de janeiro de 1986,

²⁷ A ideia de religião aqui é pautada na repercussão e ideologias de que trata o movimento *Hippie*. Para maiores aprofundamentos ler: FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. Tradução de A. Costa. RJ: Record, 2002.

²⁸ Pode vir da palavra Psique – Grego – contudo, uma vez traduzido dessa forma, pode significar, manifestação visível, da alma, do espírito ou da mente (LEMOS, Revista BIZZ, 1985, p.26).

contribui com nossa análise reforçando a ideia de que a construção da imagem do *rock* constituiu um marco importante nos primeiros anos da revista: "[...] uma mistura de Três Patetas, Jimi Hendrix, James Brown, Sly Stone e os irmãos Marx. Isto é *rock'n'roll*? Pode apostar que sim [...]" (BIZZ, 1986, p. 65).



Figura 09 - *Red Hot Chili Peppers*
 Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 65).²⁹

A fala de José Emílio Rondeau, embora na reportagem esteja voltada para enfatizar a imagem da banda *Red Hot Chili Peppers* criando um *ode* ao seu estilo despojado e sua aceitabilidade junto a determinados grupos em detrimento a outros, pode configurar também, uma tentativa por parte da revista em criar novos horizontes para o que se compreendia por *rock* naquele momento. “[...] um quarteto californiano de brancos funkeiros e rapistas cujos *shows* começam sob um balanço demolidor e terminam, invariavelmente, em *strip-tease* [...]” (BIZZ, 1986, p.65). Nesse discurso da revista, evidenciam-se elementos que corroboram com a ideia de uma indústria musical independente que vinha crescendo no Brasil, principalmente a partir de meados da década de 1980. É dentro dessa ótica que buscamos compreender a forma e a presença dessa matéria.

²⁹ BIZZ. Figura 09: Red Hot Chili Peppers. Revista BIZZ. 06. ed. Jan./1986, p. 65.

Pois de acordo com Groppo (2013), o movimento *rock* brasileiro não foi um movimento único, mas uma série de movimentos que contribuíram para um perfil de sua época, nesse caso, como o próprio autor coloca, o movimento *rock* tem suas fases. O seu auge entre 1983 e 1987, sendo que os anos de 1981 e 1982 servirão de base ou preparo para esse auge. E a partir de 1987 houve um declínio do movimento, podendo afirmar que entrou em colapso ainda dentro dessa mesma década.

Dentro dessas fases, podemos elencar outras subfases que estão atreladas ao sucesso do *rock* nacional, sendo que de 1983 a 1985, teríamos a fase do *rock* carioca, rapidamente absorvido pelas gravadoras, que, segundo Groppo (2013) possuía um perfil leve, extrovertido e vestido com roupas coloridas. Era a *new wave* brasileira, o qual auxiliava na recuperação das vendas diante da crise econômica enfrentada nesse período. Já a segunda subfase estaria voltada para o eixo São Paulo – Brasília que modifica seu centro criador revelando os principais nomes do *rock* nacional da década, nesse caso, o destaque recai sobre o grupo RPM.

Contudo, seria leviano de nossa parte ignorar o papel dos movimentos alternativo-independentes que ocorreram durante toda a década no Brasil, os quais englobaram diferentes movimentos socioculturais de juventude (*Punks, Darks, Rap*), selos alternativos, selos independentes, *shows* alternativos e o papel das rádios nesse contexto. De maneira geral, ainda segundo o autor, esses movimentos desenvolveram um papel fundamental para o desenvolvimento e permanência do *rock* nacional, embora marginalizados ou até mesmo, criando mercados paralelos – como o caso do *heavy metal* paulista – pode-se concluir que contribuíram ou colaboraram com a mídia oficial da década de 1980.

É nesse ponto que confrontamos nossa análise sobre a Figura 09. O discurso presente na matéria visa concordar com a presença desses movimentos alternativos ou independentes, uma vez que a expansão da musicalidade, ou seja, o *rock* passa a mesclar seus elementos tradicionais a novos movimentos “marginalizados”, o *Funk* ou o *Rap*. Essa é a essência do grupo *Red Hot Chili Pappers*. O fato da revista trazer à tona a banda em si, concorda com a ideia de uma expansão da musicalidade explorada nesse período e, mais do que isso, visa também buscar grupos que se identifiquem com essa nova atuação do *rock*, ou seja, grupos que estavam às margens do movimento tradicional.

Com a mesma intensidade argumentativa, o discurso da revista segue sobre outro movimento – o *Punk* – nesse caso na edição de fevereiro de 1986. O movimento *Punk* passa a ganhar grande notoriedade no cenário do *rock* nacional ainda no final da década de 1970 e início da década de 1980, mais precisamente em 1982 com o lançamento da coletânea “grito

suburbano”, a qual ficou conhecido como o primeiro álbum de gravação *Punk*. E ainda nesse mesmo ano, houve o primeiro festival *Punk* “O Começo do Fim do Mundo”, estreado no recém-inaugurado SESC - Pompéia, o qual também foi palco para uma atuação militar escancarada, uma vez que nesse evento, embora não houvesse tumulto por parte dos participantes – os *Punks* – a guarda-militar se posicionou de forma agressiva sobre os presentes no evento, apenas pelo fato de haver uma aglomeração de “anarquistas”³⁰.

O movimento, portanto, acabava por servir de base para o surgimento, não somente para o *rock* nacional tradicional, mas também para os selos independentes que viriam a surgir posteriormente.

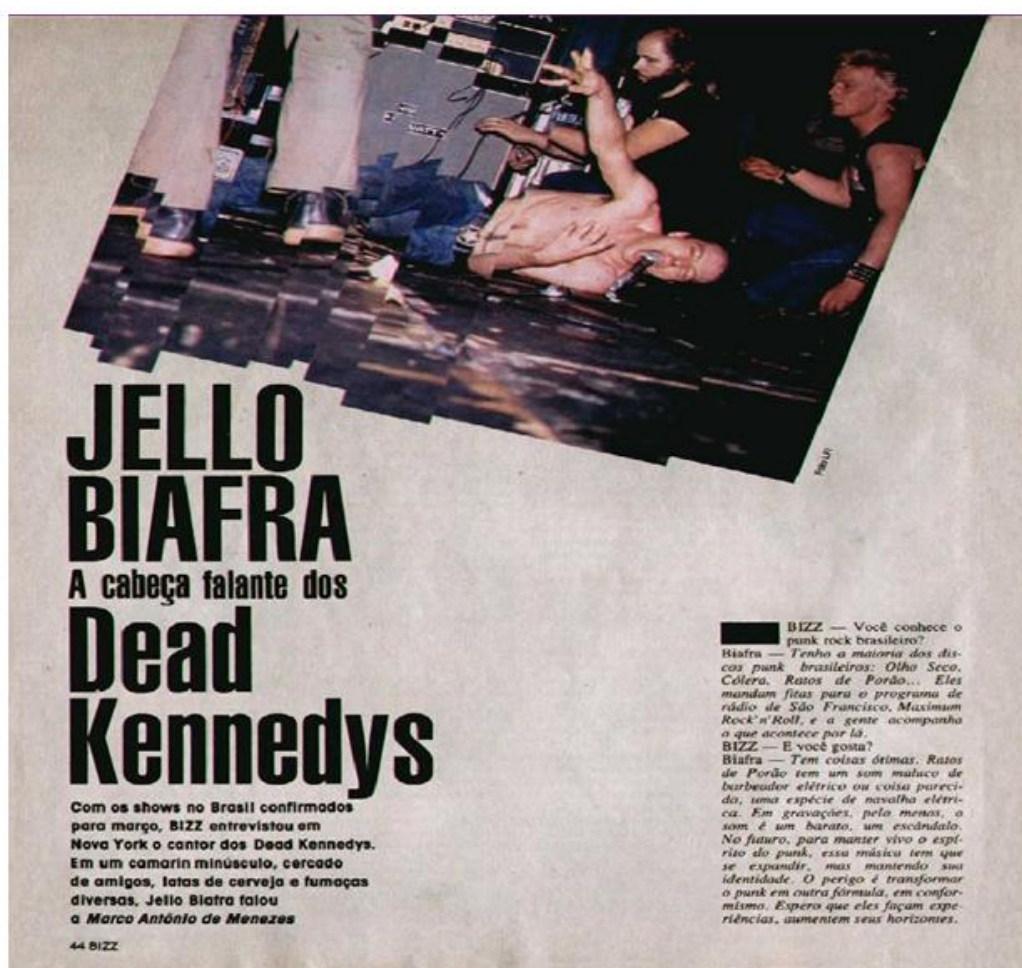


Figura 10 - Os novos Punks
Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 44).³¹

³⁰ Esse caso está no documentário “O fim do mundo, enfim.” de Camila Miranda (2016). SESC, TT. 113 min. Disponível em: <https://www.secsp.org.br/livraria/3674_O+FIM+DO+MUNDO+ENFIM#/content=detalhes-do-produto/>. Acesso em: 03 nov. 2017.

³¹ BIZZ. Figura 10: Os novos Punks. **Revista BIZZ**. 07. ed. Fev./1986, p. 44.

Na Figura 10, de fevereiro de 1986, a entrevista de Jello Biafra da banda estadunidense *Dead Kennedys* concedida à revista, demonstra um pouco da imagem do *Punk* naquele período e a forma como ele era interpretado no Brasil.

BIZZ - Você conhece o *Punk rock* brasileiro?

Biafra - Tenho a maioria dos discos *Punk* brasileiros: Olho Seco, Cólera, Ratos de Porão... Eles mandam fitas para o programa de rádio de São Francisco, Maximum *Rock'n'Roll*, e a gente acompanha o que acontece por lá.

BIZZ - No Brasil, vocês vão tocar para o pessoal do subúrbio. É uma garotada com um tipo de sensibilidade muito política, pela própria luta do dia a dia e exigem uma música que expresse a revolta deles.

Biafra - Eu sei disso, e é a coisa que mais atraiu a gente. No princípio pensei que os *Punks* brasileiros fossem ricos, porque quem ia ter dinheiro para comprar os instrumentos? Depois fiquei sabendo que não é bem assim. Mas parece que o *Punk* não consegue chegar até as favelas, até as pessoas de vida realmente miserável, isso, eu acho, só vai acontecer com um tipo de *Punk* acústico, com instrumentos improvisados, do tipo que o pessoal de Washington faz com garrafas e tambores vazios, latas de lixo. É barato, dá para fazer sem eletricidade. E *Punk* não tem muito sentido sendo só escutado, todo mundo que entra no *Punk* tem que fazer música *Punk* (BIZZ, 1986, p.44).

A fala de Biafra nos mostra, entre outros elementos, que o *Punk* no Brasil é um movimento que acabou por cruzar as fronteiras nacionais e também servindo de inspiração ou influência para outros grupos. Ao ser indagado sobre o *show* que realizaria no Brasil, posteriormente a entrevista, o destaque recai sobre o perfil do movimento “[...] No Brasil, vocês vão tocar para o pessoal do subúrbio. É uma garotada com um tipo de sensibilidade muito política, pela própria luta do dia a dia; [...]” (BIZZ, 1986, p. 44). Para o espanto do entrevistado, houve o reconhecimento de que o movimento no Brasil está atrelado, não somente a classe média, aquela que poderia consumir os modelos impostos pelo mercado cultural.

Segundo os autores Dapieve (1996), Grangeia (2016) e Alexandre (2002) deixam evidente que, embora o movimento *Punk* tenha suas raízes nos subúrbios, ora carioca, ora paulista, ou até mesmo em Brasília, onde seus grandes consumidores iniciais pertencem à classe média, tal como demonstram por meio da história de Renato Russo, por exemplo, e principalmente na fala de Grangeia (2016).

Para tanto, o perfil do discurso nos revela que os jovens que estão consumindo essa música, em linhas gerais, são jovens da camada urbana, podendo ou não ser de classe média, mas com uma consciência política voltada para sua situação baseada em uma revolta com o sistema refletida sobre o seu dia a dia. É o posicionamento de Bivar (1988), o qual aponta que o movimento *Punk* – paulista, por exemplo, contribuiu tanto para a renovação da música comercial consumida no Brasil quanto para a transgressão sociocultural a partir da linguagem *pop-rock*. “Enquanto a vanguarda paulista era criada por jovens universitários de classe média

os *Punks* eram jovens de classes trabalhadoras moradoras de subúrbios e periferias de grandes cidades” (BIVAR, 1988, p. 16).

Por fim, segundo Abramo (1994), das cinzas dos últimos roqueiros, os marginais da contracultura, surgiram os primeiros *Punks*. Tal fenômeno, em certo sentido, repetiu-se também em Brasília, mas envolveu jovens de classe média e alta da cidade central do Distrito Federal e não jovens de classes baixas de suas cidades satélites. Embora, a ênfase desses primeiros números da revista recaísse sobre o cenário estrangeiro e, não entendemos isso de forma ruim ou negativa, mas necessária, devido ao próprio momento histórico vivido pela indústria musical brasileira e também pela necessidade de recriar uma nova imagem que compusesse a identidade jovem, a revista também buscou destacar o mercado nacional.

Nesse caso em particular, observamos que houve anteriormente na edição de dezembro / 86 na seção “cartas e serviços”, um questionamento da gravadora WEA em relação à divulgação de uma banda de *Punk* – o Cólera, de acordo com a Figura 11, de dezembro de 1986.

CARTAS E SERVIÇOS

CARTAS E SERVIÇOS

ATAQUE FRONTAL

Lendo a matéria sobre a banda Ratos de Porão (BIZZ 14), pudemos constatar que houve uma grande inverdade publicada, pois lá se afirmava que a citada banda “nunca havia recebido um níquel pelos shows ou gravações independentes”. Isso é um absurdo, pois os Ratos de Porão têm participação em três LPs junto à nossa gravadora — são eles *Sub, Ao Vivo* e *Ataque Sonoro* —, e recebem todo mês as porcentagens combinadas e contratadas. Pode não ser uma grande soma em dinheiro, se comparada ao pagamento de uma multinacional do disco, mas é o acertado entre as duas partes. Ataque Frontal e Ratos de Porão. Os Ratos de Porão também já receberam dinheiro por shows que realizaram através da Ataque Frontal. O primeiro deles ocorreu em 17/03/86, no Teatro Lira Paulistana, por ocasião do lançamento do primeiro LP da banda Cólera, *Tente Mudar o Amanhã*, no qual fizeram a abertura do show. Esse show foi gravado e resultou no LP *Ao Vivo*, que as duas bandas dividem. O segundo show aconteceu no lançamento da coletânea *Ataque Sonoro* no Circo Voador (RJ), produzido pela Arte Livre/Ataque Frontal, sendo esse o maior e melhor evento musical punk acontecido no Rio de Janeiro e, quiçá, no Brasil. Nenhuma banda recebeu muita grana, pois o cachê foi rateado entre as dez bandas que tocaram no show. Informações levianas como essa resultam em má impressão por parte de outras bandas, que acabam julgando que as gravadoras independentes não dão retorno financeiro, prejudicando, assim, o acesso de novas bandas aos selos independentes. Gostaríamos de saber por que a banda Cólera nunca teve o destaque que merece nas páginas da BIZZ, sendo que bandas do mesmo estilo e formadas mais recentemente já o tiveram. E o seu mais recente LP, *Pela Paz em Todo Mundo*, teve um discretíssimo comentário de apenas três linhas na seção Rápido & Rasteiro, sendo que o mini-LP dos Inocentes teve crítica com reprodução da capa. Será que é por causa da WEA? Queremos acreditar que não. (Em anexo, recibos e demonstrativos de pagamentos feitos aos Ratos de Porão. Renato Martins F./Ataque Frontal Produções, São Paulo — SP.)

A informação de que os Ratos nunca receberam cachê foi prestada pela própria banda. Quanto aos critérios de inclusão de discos na seção de lançamentos, podem ter certeza de que as gravadoras multinacionais não têm nada a ver com eles.

IMAGEM PÚBLICA LTDA.

Gostaria de saber a discografia completa do PIL. Patrícia C. Tavares Barbosa, Rio de Janeiro — RJ.

O Public Image Limited, fundado por John “Johnny Rotten” Lydon após o fim dos Sex Pistols, estreou no vinyl já em 78, com o LP Public Image. Completaram a banda o baixista Dave Crane e o duo Strate - Time Keith (na verdade, o guitarrista Keith Levene, ex-integrante do Clash)/Jah Wobble. Esse duo já tinha um LP, Steel Leg v. the Electric Dream, daquele mesmo ano, voltado para o dub reggae e o avant funk. O primeiro LP do PIL combina esses gêneros com o punk dos Pistols. O choque veio com Metal Box (79), uma das experiências mais radicais do pós-punk, em três LPs acondicionados em uma caixa de metal. Nesse disco o grupo ganhou a adesão da tecladista Jeanette Lee. O mesmo disco foi relançado no ano seguinte, em forma de álbum duplo, com capa convencional e o título de Second Edition: Um LP ao vivo, Paris au Printemps (80), completa os registros desta fase. O baixista Jah Wobble saiu — ou foi saído —, acusado de desviar tapes das sessões de Metal Box para seu próprio LP, lançado em 80: The Legend Lives On... Jah Wobble in “Betrayal”. O disco seguinte do PIL, Flowers of Romance (81), é marcado pela decisão da banda de não chamar outro baixista. Só a bateria sítila de Martin Atkins segura as guitarras, vozes e teclado dispersos, em um disco muito estranho. Live in Tokyo (83) é um novo registro ao vivo após um hiato de dois anos, e é seguido por This Is

Figura 11 - Cartas e Serviços
Fonte: Revista BIZZ (1986, p.116).³²

³² BIZZ. Figura 11: Cartas e Serviços. **Revista BIZZ**. 17. ed. Dez./1988, p. 116.

Entendemos que a revista acatou o pedido da gravadora já na edição seguinte e entendemos também que, com esse comportamento, a revista buscava uma forma de criar uma face para o movimento que surgia. Nesse sentido, a revista buscou bandas, artistas e grupos, não somente aqueles que figuravam nas rádios e *shows*, os *mainstream* tanto nacionais quanto internacionais, como era o caso dos Titãs, Legião Urbana, RPM, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso.

Mas também grupos que compunham os selos independentes aliados ao *rock* - o *Punk* – que, tal como outros movimentos irão contracenar com os movimentos que estão assumindo a frente junto ao público jovem da década de 1980. Aqui, percebemos, que a presença da matéria, além de nos trazer um pouco da forma como o *Punk* era visto lá fora, revela-nos também o anseio da revista em trazer para a discussão, movimentos que também estão presentes e, diante disso, assemelha-se nitidamente com a tentativa de se aproximar de tribos diferentes.

O punk não está morto! Os céticos podem se arrepiar à vontade porque o trio mais colérico de São Paulo veio anunciar, aos quatro ventos, para quem quiser ouvir que ele está tão vigoroso e feroz quanto antes

Figura 12 - A morte do Punk
Fonte: Revista BIZZ (1987, p. 62-63).³³



Figura 13 - O Cólera (02)
Fonte: Revista BIZZ (1987, p. 62-63).³⁴

³³ BIZZ. Figura 12: A morte do Punk?. **Revista BIZZ**. 18. ed. Jan./1987, p. 62-63.

³⁴ BIZZ. Figura 13: O Cólera (02). **Revista BIZZ**. 18. ed. Jan./1987, p. 62-63.

Sobre a Figura 13, a revista BIZZ (1987, p. 63) cita:

“[...] eles são uma das mais antigas bandas de *Punk rock*. De 79 até hoje gravaram dois LPs individuais e participaram de diversas coletâneas, inclusive algumas editadas no exterior. Os sete anos de estrada do Cólera sempre foram pautados pela independência tanto em relação às gravadoras como ao estereótipo dos *Punks* [...]”.

Ainda nas Figuras 12 e 13, de janeiro de 1987, a revista traz os holofotes para uma banda que ganhava espaço junto ao público jovem de 1987, o Cólera. Essa banda, aos olhos da revista, traduz a imagem do movimento *Punk* nacional iniciado ainda na década anterior e modificado para se enquadrar aos moldes da nova necessidade de mercado, uma vez que o grupo passa a divulgar também seu trabalho além das fronteiras do país. Na sentença anterior, o destaque ficou a cargo do tempo de trajetória da banda e sua participação junto a selos independentes, o que ressalta sua persistência e, mais do que isso, reforça a ideia de um mercado de consumo jovem para esse tipo de movimento.

Em relação às críticas que andaram fazendo ao disco, eles não se importam muito. Mas se animam de fato para falar da mensagem que querem transmitir com o seu som. Val dá seu depoimento: *"Eu acho que a gente está fazendo um trabalho superimportante no Brasil, que é um país subdesenvolvido e que precisa de uma força jovem, de apoio à paz, à liberdade, em vez de ficar parado, esquecer"*. *"É um som que tem uma harmonia que atinge as massas. Tem a ideia de protesto pelo lado pacifista. Vamos protestar pela paz, vamos promover passeatas, vamos nos conscientizar sobre Angra. Pacifismo no sentido de desarmamento. Porque a gente tem uma ideia no plano mundial, não regional [...] eles participam de manifestações pacifistas, e depois de um show em Curitiba teve uma passeata pela paz. Para eles, estes são os resultados do que chamam propagação da ideologia Punk, resumida em: "Consciência, participação e interesse em fazer alguma coisa" (BIZZ, 1987, p.63).*

Em termos musicais, de acordo com Alexandre (2002), a própria construção da identidade da música *Punk* trouxe esse pensamento citado, uma vez que apresenta em seu bojo um profundo desprezo por arranjos elaborados, pelo clima de música de sala de estar e pelas pomposidades que compunham o *hit parede* da época. Nesse sentido, o *Punk* passa a se tornar, não apenas um estilo musical, mas um modo de vida, o qual reformulará seus valores em torno de discussões de identidades, de forma que sua existência passa a refletir tensões, contradições e contestações em relação à cultura dominante ou a modos de vida esvaziados de significados (PAIS, 2006).

Nesse contexto, as ideologias que irão traçar o perfil e os valores que estarão presentes no movimento *Punk* desse período, estarão voltadas para as contestações de forma geral. No caso do ponto de vista da banda, como exemplo, o objetivo direciona-se para o despertar dos protestos dos jovens sob a bandeira do pacifismo. Essa é a mensagem central que a banda buscou levar à juventude por meio de sua produção.

Tendo essa entrevista como direcionamento, a revista buscou traçar um caminho que amparasse outros públicos em relação ao público-alvo já conquistado. Vale ressaltar aqui que a matéria está no início do ano de 1987 e seu público já possui um perfil desenhado pela própria revista, perfil esse conquistado por diversos argumentos, entre eles, a construção da ideia de uma presença latente do movimento *rock*. Bastava agora, correr atrás de novas “tribos”.

Dessa maneira, a revista investiu suas fichas explorando diversos segmentos musicais para abarcar o máximo de grupos que representassem os valores do máximo de movimentos da época, nesse caso, a revista buscou mostrar o movimento *Punk* como “precursor” de ideologias voltadas para os protestos que se faziam presentes naquele momento, como demonstram os trechos: “Nós fazemos um trabalho preocupado com a nossa ideologia. Então, já que a gente está sendo o bandeirante da coisa, a gente vai abrir caminho do nosso jeito. Porque ninguém se propôs a fazer isso. As bandas que poderiam fazer isso não fizeram”. (BIZZ, 1987, p.63).

Até o momento, buscamos mostrar um perfil da revista voltado para o enaltecimento da imagem do *rock* inserido em seu discurso, para tanto, utilizamos das reportagens presentes nas matérias para demonstrar um pouco da retórica da revista em relação a esse enaltecimento. Porém, como havíamos afirmado anteriormente, a revista possui um perfil pessoal que, em nossa compreensão, permite aos colaboradores expressarem seus pontos de vista, o que não os impede de, por vezes, irem de encontro com a prevalência de outras ideias contidas na revista.

Essa forma de atuar, pode nos mostrar que a revista possui uma linha independente, no qual a abertura para novas opiniões estava presente, podendo partir de seus colaboradores ou entrevistados. Sendo assim, não estamos compreendendo esse confronto de ideias como negativo ou contraditório presente na revista, pelo contrário, como afirmamos, entendemos essa atuação como parte integrante da identidade de nossa fonte, sobretudo, a revista, com essa atuação, também acaba por refletir a imagem de alguns grupos jovens que compõem o perfil da década de 1980.

Vimos até o presente mostrando ideias que sustentassem a presença do movimento *rock* na década de 1980. Ideias contrárias estiveram presentes na década anterior como demonstraremos mais adiante. A revista evidenciava por meio das matérias elencadas que a imagem do *rock* não morreu, mas se transformou. Tal constatação fica evidente diante do real crescimento do mercado fonográfico da primeira metade da década de 1980, crescimento esse voltado para o consumo desse gênero musical o qual, segundo Dapieve (1996), passou a

integrar a partir de então o *showbusiness* internacional. Contudo, existem outros olhares que pairam sobre a imagem do movimento *rock* nas matérias e reportagens da revista.

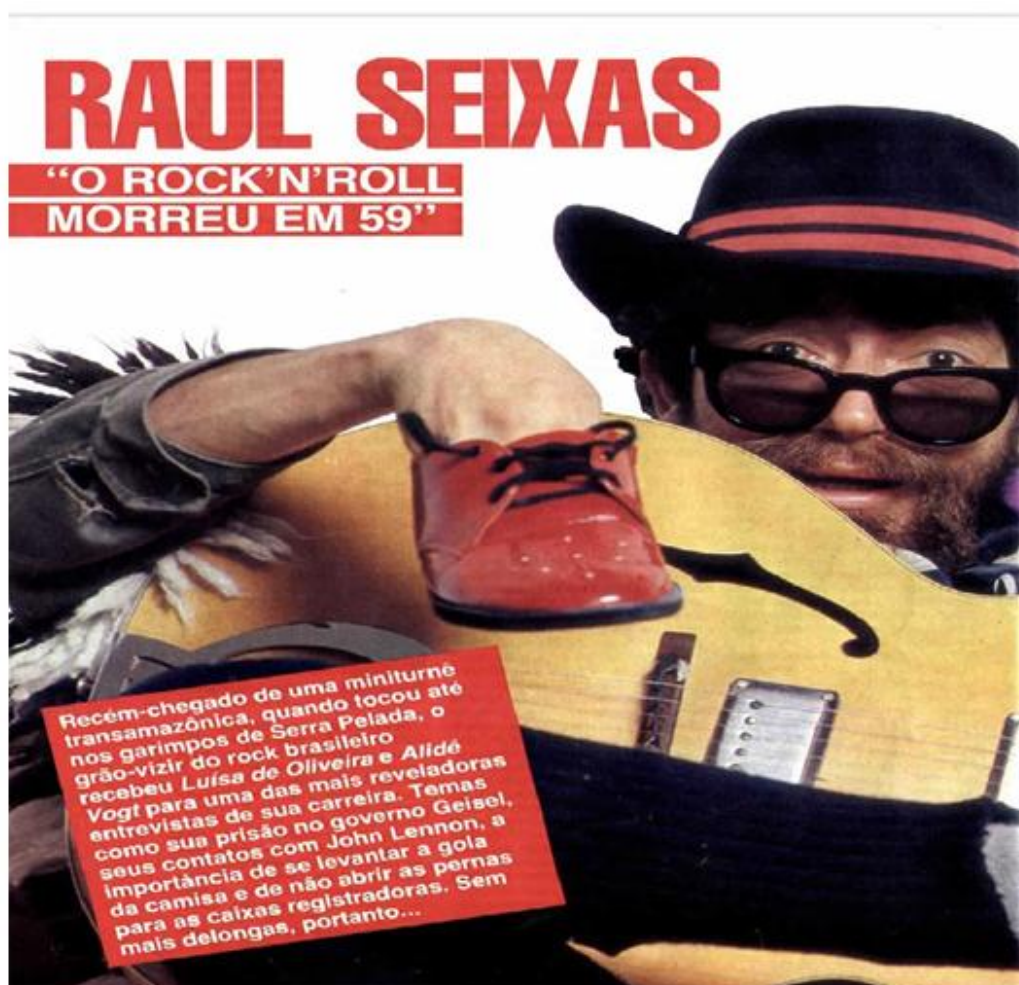


Figura 14 - A morte do *Rock 'n' Roll*?
Fonte: Revista BIZZ (1986, p.26).³⁵

Na edição de janeiro de 1986, surge uma chamada que nos chamou a atenção em uma entrevista concedida pelo cantor Raul Seixas. (Figura 14). Entre outras declarações polêmicas observadas, tanto nessa entrevista, quanto em outras observadas, o cantor faz referência a uma possível morte do *Rock 'n' roll* ainda em 1959, ou seja, grosso modo ele estaria contrariando a fala e a prática da indústria cultural que persistiu na estruturação de um movimento ao longo das décadas que seguiram:

BIZZ - E o que você acha do *rock* agora?

Raul Seixas - Dizem que se faz *rock 'n' roll* por aí. Pra mim, ele morreu em 59. *Rock 'n' roll* era um comportamento, James Dean, todo momento histórico. Aí veio o caos quando as indústrias não podiam mais parar de fabricar discos. Quando entrou a década de 60, botaram Chubby Checker para cantar "Hava Naguila", inventaram o

³⁵ BIZZ. Figura 14: A morte do *Rock 'N' Roll*?. Revista BIZZ. 06. ed. Jan./1986, p. 26.

hully-gully e o *twist*, tudo invenção de fábrica. O movimento já tinha passado. Eu chamaria de *rock* o que existe agora. Do Led Zeppelin, por exemplo, eu gosto - é uma abertura para dizer algumas coisas. O pior é que no Brasil não se está dizendo nada. Acho que voltamos àquela época de Cely e Tony Campello, em que se fazia *rock* "papai e mamãe". Mas tem o Kid Vinil querendo fazer *rock* mais antigo... Ele entende muito de *rock* (BIZZ, 1986, p.26).

Raul Seixas com esse posicionamento pode causar algum desconforto para aqueles que o escutam sem se atentar às definições. Porém, para olhares mais atentos, percebe-se que sua forma de analisar possui fundamentações claras. O cantor compreende que o *Rock 'n' Roll*, de fato acabou em 1959. Para ele, o estilo, assim como o movimento, possui uma estreita ligação com o comportamento, nesse sentido, sua fala possui sentido, uma vez que a estética comportamental do público que aderiu ao movimento inicial nos EUA possuía um caráter particular de rompimento com uma determinada tradição da sociedade, como afirma Friedlander (2002), ao passo que, o que viria na sequência, pode ser compreendido como *rock*, porém, nunca mais será o *Rock 'n' Roll*.

Outro ponto interessante nessa entrevista trata-se da citação de Raul Seixas em relação ao que se estava produzindo no Brasil em termos musicais e seu significado, nesse viés, o "Maluco Beleza" também se mostra contrário ao discurso pregado pela revista anteriormente: "[...] o pior é que no Brasil não se está dizendo nada. Acho que voltamos àquela época de Cely e Tony Campello, em que se fazia *rock* "papai e mamãe" (BIZZ, 1986, p.26).

Nessa afirmação, Raul Seixas faz uma alusão direta à produção musical do período. Para ele, as bandas, grupos e artistas que estão configurando o perfil do movimento *rock* desse período, não estão dizendo nada, ou seja, não possuem engajamento suficiente para apoiar o que ele compreende por *rock*. Por consequência, essa referência acaba por recair sobre grupos que estão em alta naquele período, entre eles, Legião Urbana e RPM, os quais ganham particular destaque na revista ao longo de 1985 e 1986.

Com essa análise fechamos esse primeiro eixo. Buscamos observar a forma pela qual a revista aborda a presença do movimento *rock* dentro de seu discurso, para tanto, utilizamos de entrevistas, matérias e opiniões que expressassem o perfil da revista. Como ficou claro, a revista guarda em sua retórica, principalmente nos primeiros anos de sua trajetória, a tentativa de criar um cenário no qual o movimento *rock* se mostre repleto de caminhos a serem traçados, contrariando a imagem de um *rock* decadente criado no pós-Iê Iê Iê no Brasil da década de 1970.

No discurso da revista, encontramos posicionamentos que se direcionam em grande parte para o cenário externo. Tal comportamento nos leva a interpretar que as influências dos movimentos internacionais estavam em alta naquele período e, dessa forma, a revista se

concentrou em articular matérias visando uma maior promoção desse conjunto de informações e arquétipos internacionais, como forma de contribuir para a formação de um perfil nacional, no qual se pudesse apoiar.

3.3 A Juventude na Revista BIZZ

Hobsbawm (1995) aponta que a juventude do século XX é amparada por três fatores: primeiro passou a ser observada não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas como o estágio final do pleno desenvolvimento humano; segundo se tornou massa concentrada de poder de compra, cujos jovens eram mais propícios ao consumo de novas tecnologias e de novos produtos no mercado. Nesse sentido, encontramos os movimentos de contracultura fornecendo as bases para esse entendimento, em detrimento a faixas etárias mais conservadoras; terceiro foi o internacionalismo da nova cultura jovem nas sociedades urbanas, já observado nas exposições anteriores sobre a exploração do mercado internacional enquanto influência para o mercado jovem brasileiro.

Em suma, um dos exemplos que abarcam estes três fatores é o *blue jeans* e o *rock*, que se tornaram marcas da juventude moderna, refletindo a hegemonia cultural dos Estados Unidos da América, tanto na cultura popular como nos estilos de vida.

De acordo com Paiva (2016), a revista BIZZ se mostrou voltada para atender a um determinado grupo: os jovens. Nesse sentido, objetivamos com esse tópico trazer à tona a imagem dos jovens dentro das páginas da revista no recorte proposto – 1985 a 1989. Para tanto, utilizamos o discurso da revista como linha central para expor a forma pela qual ela se aproxima do seu público, sendo assim, entendemos que o foco está na retórica de nossa fonte muitas vezes configurada no implícito ou no não dito.

Como afirmado em Orlandi (2003) é de fundamental importância que em um processo de análise discursiva, o analista defina o caminho pelo qual percorrerá, ao pretender questionar sobre os sentidos que se estabelecem nas várias formas de produção, sejam verbais, sejam não verbais.

Na mesma linha de Orlandi (2003), buscamos em Pêcheux (1997), os caminhos da análise dos discursos presentes na revista, não com o propósito de descrever seu estado de arte, mas exercitar de forma breve o dito e o não dito intercalados nos textos publicitários contidos na revista dando ênfase ao “como é dito” e não ao “o que é dito”. Entendemos que

dessa forma, a análise discursiva, além de mostrar o discurso enquanto prática social nos revela a maneira como o jovem está sendo abordado nas páginas da revista.

Quanto ao discurso definido por Pêcheux (1997, p. 77), “[...] é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas [...]”; nesse sentido, as práticas políticas, os lugares de debate, os conflitos e confrontos de sentido, tornam-se produtos advindos de outros discursos, ou seja, não provém de uma fonte única, mas de várias. Nesse viés,

O sentido não nasce da vontade repentina de um sujeito enunciador. O discurso tem uma memória, ou seja, ele nasce de um trabalho sobre outros discursos que ele repete, ou modifica. Essa repetição ou modificação não é necessariamente intencional, consciente, nem imediata [...]. Ao contrário, pode ser oculta ao sujeito enunciador (MITTMANN, 1999, p. 272).

De uma forma mais ampla, podemos entender que existe uma descontinuidade latente entre o público jovem. Junto com a construção de suas identidades acabam muitas vezes mudando o grupo de amigos, assim como a sua “tribo”, ou seja, acabam mudando também os gostos musicais, roupas, comportamentos etc.

Mira (2001, p. 159) explica como as revistas acabam se situando nessas mudanças:

As estratégias de mercado procuram ir ao encontro dessa inconstância dos jovens, diversificando a oferta de produtos e fazendo com que eles, com mais opções, saibam cada vez menos quem são. Essa relação entre a construção da identidade e consumo já observado no universo feminino se acentua no caso dos adolescentes e se torna mais veloz. Por sua vez, impõe ao mercado uma exigência constante de mudanças, de busca de novos estilos, de aprimoramento técnico, visual etc. No caso das revistas, as reformas gráficas são feitas a cada dois ou três anos.

Para tal investigação, entendemos que a análise de conteúdo é uma peça primordial para compreender a forma pela qual a revista está apontando para o jovem, segundo Steffens (2012), reforçando Orlandi (2013) e Pêcheux (1997), ela serve também para descrever e classificar produtos, gêneros e formatos jornalísticos, em suma, a análise discursiva nos leva a compreender um pouco sobre quem produz e sobre quem recebe a notícia.

A análise de conteúdo pode aparecer comumente na forma quantitativa, porém também é possível trabalhá-la na forma qualitativa: “A análise qualitativa de textos (qualquer mensagem escrita ou gravada) é melhor descrita e categorizada pela análise retórica ou de discurso, embora acredite que, com alguns ajustes, se possa fazer análise de conteúdo qualitativa” (NEUENDORF, 2007, p. 125). Dito dessa forma, podemos pensar de que forma a imagem do jovem se apresenta nas páginas da revista BIZZ.

De uma forma global, utilizando a ideia de Pêcheux (1997), acerca do “como é dito”, assumimos como linha de condução, que as cores e os *layouts* propostos pela revista visam atingir o público jovem. As cores fortes associadas às fontes e somadas às propagandas e a

linguagem, geralmente em segunda pessoa, conferem uma maior proximidade ao receptor da mensagem.

O público que irá consumir as informações propostas nas edições é um público que irá compor os grupos de jovens que estarão voltados para as discussões em torno da música, em resumo, um público de 15 a 29 anos, de acordo com Mira (2001). Sendo assim, o carro chefe ou os temas são quase sempre voltados para o campo da música, mesmo quando tratam de cinema, teatro ou artes em geral, o foco é o espaço musical.

Temos, portanto, dois pontos principais a serem analisados na revista: o primeiro viés trata-se da linguagem utilizada, nesse sentido, incorporam-se as propagandas, a disposição do texto, as ilustrações, entre outros elementos, todo esse arcabouço de informações nos remete a tentativa de atrair o público jovem.



Figura 15 - Botando a Boca no Mundo
Fonte: Revista BIZZ (1985, p. 21).³⁶

³⁶ BIZZ. Figura 15: Botando a Boca no Mundo. Revista BIZZ. 01. ed. Ago./1985, p. 21.

Nessa propaganda, de agosto de 1985, encontramos uma chamada que nos despertou interesse, embora a imagem não esteja totalmente nítida, conseguimos identificar sua escrita:

Realmente chegou a hora de pôr pra fora seu tremendo som. SE você confia no seu pique ou no pique do seu grupo de rock, o concurso JOVENS TALENTOS de 85 promovido pelas gravações ELETRICA S.A., Discos Continental Chanceler, vai por sua voz e seu som para todo mundo ouvir. Envie para a CX. Postal 3.199 São Paulo SP., até o dia 15 de setembro de 1985, uma fita K7, com no máximo seis músicas gravadas, inéditas ou não, juntamente com as letras datilografadas e o nome dos seus autores. Anexe uma fotografia e um breve “currículo” com seu nome e endereço, mencionando também o seu nome artístico. Pronto! Você já está a caminho de “Botar a Boca no Mundo”. A gravadora selecionará dois trabalhos entre os inscritos que preencherem os requisitos acima. O primeiro colocado, além de um contrato, ganhará a gravação em nossos estúdios de um COMPACTO DUPLO com promoção e distribuição para todo o Brasil. O segundo colocado ganhará a gravação de um COMPACTO SIMPLES, também com promoção e distribuição para todo o Brasil. Viu como é fácil? Portanto, não perca tempo! Reúna a turma e aproveite a chance de “Botar a Boca no Mundo”. Nós garantimos que você será ouvido (BIZZ, 1985, p.21, grifo meu).

O discurso presente nessa propaganda nos revela questões importantes que se referem principalmente ao público jovem atrelado aos contextos políticos, ideológicos, movimentos de juventudes e também a abrangência da indústria musical da época.

A ideia do não dito mostrado em Orlandi (2013), e presente nas páginas da revista, mostram a tentativa do jovem em buscar sua liberdade que foi suprimida nas décadas anteriores devido ao contexto político. A busca por novos rumos trouxe à tona a necessidade dos jovens voltarem a preencher esse vazio obscurecido principalmente nas práticas de censura.

“*Realmente chegou a hora de pôr pra fora seu tremendo som [...]*” enfatiza a proposta do jovem se posicionar diante das mudanças que haveriam de ocorrer para uma transformação maior desencadeada em 1988 com a implantação da nova Constituição e, posteriormente, a conquista da retomada das eleições diretas. Tem-se, portanto, um discurso político, podendo ou não ser partidário, onde o jovem deverá assumir as rédeas da condução de um novo espírito democrático.

A ideia do “Reúna a turma [...]”, pode nos remeter a proposição de “tribo” demonstrada em Mira (2001), no qual, o jovem busca suas identidades em grupos diferentes, o que caracteriza uma descontinuidade diante das mudanças ocasionadas nessa busca. Nesse sentido, encontramos em outra propaganda, elementos que nos reforçam essas novas buscas, como veremos a seguir na Figura 16 da Revista BIZZ de outubro de 1985.

MÚSICOS

Precisamos de cinco rapazes que toquem saxofone, teclados, piano, bateria, baixo ou guitarra para formar um grupo new romantic no estilo Duran Duran, Spandau Ballet e Culture Club. Somos três garotas e temos apenas um piano. Falar com **Adriana das 16 às 20 h, tel. 274-3422, São Paulo - SP.**

Vocalista, ex-Video Mix, procura grupo na linha tecnopop, new wave, new romantic ou ska. Possui boa experiência musical e tenho contato com produtores de gravadoras. Renato "Moody". Recados com **Marcelo pelos tels. 534-3107 e 562-7322 (res.), São Paulo - SP.**

Guitarrista procura banda ou pessoas interessadas em formar um grupo para tocar do blues ao heavy. Requisitos: dominar bem o instrumento, ter uma base da maioria dos ritmos e muita força de vontade. Rogger (**Rogério Correia Tavares Jr.**), r. Xavier da Veiga, 160, Santana, CEP 02021, São Paulo - SP.

Figura 16 - Construindo novas identidades
Fonte: Revista BIZZ (1985, p. 78).³⁷

Ainda em relação à Figura 16, podemos perceber a questão que envolve a abrangência da revista, tendo em vista a escrita presente no último parágrafo, a qual “garante” que os grupos selecionados serão ouvidos. Nessa caberiam diversas interpretações. De fato, contudo, entendemos que a garantia contida no discurso se refere, entre outros aspectos, a abrangência da indústria musical presente na revista, ou seja, o “não dito” presente aqui, concorda com a tentativa de divulgar, além do nome de grandes selos musicais, tais como a *ELETRICA S.A.*, *Discos Continental Chanceler*, também demonstra que a revista possui o poder de ditar novos nomes, tendências e estilos: “[...] a revista considerada como mais importante publicação musical a circular no país na década de 80 foi a revista BIZZ. Ela foi sucesso de vendagem desde o começo e terminou a década como a principal publicação de música *pop* do país” (STEFFENS, 2012, p. 06).

Em suma, a revista traz para si a responsabilidade de criar novos movimentos que estarão amparados pela publicidade promovidas nas propagandas, o que lhes confere uma grande credibilidade diante do público jovem, o qual teve acesso às principais novidades do mercado fonográfico mundial.

³⁷ BIZZ. Figura 16: Construindo novas identidades. **Revista BIZZ**. 03. ed. Out./1985, p. 78.

Percebemos aqui os elementos que envolvem o discurso enquanto forma qualitativa para tocar o público jovem, assim como o que é dito nesses discursos. Porém, em relação ao não dito, não se pode negligenciar o momento em questão em relação à expansão da indústria musical. Entende-se que esse ponto se mostra bastante nevrálgico em relação à criação de um mercado musical que atendesse as necessidades, não somente de um mercado interno, mas também de uma indústria externa.

Nesse sentido, a indústria musical está em uma crescente expansão na década de 1980. Visto que, na década anterior apostava substancialmente nos movimentos da MPB, conseguiu garantir bons contratos com o público internacional. Vimos também que, com a recessão econômica promovida por diversas tentativas fracassadas de ascender o mercado econômico nacional, acabou por deixar a indústria fonográfica brasileira em uma posição inferior ao mercado externo, fazendo com que essa indústria nacional almejasse novos rumos para elevar seus ganhos. Foi o momento do surgimento da *New Wave* com a *Blitz* e a *Gang 90*, as quais abriram espaço para os novos movimentos.

Em meio a um cenário político e econômico de crise, o âmbito cultural cresceu e se transformou, havendo um significativo aumento do consumo de bens culturais no Brasil dos anos de 1980, o que também contribuiu para uma melhor condição de venda e de mercado para as indústrias de entretenimento e fonográfica no país (PAIVA, 2016, p.66).

Diante de uma breve recuperação do mercado fonográfico amparado por esses novos movimentos, houve a chegada de novas abordagens musicais que culminariam no auge dos movimentos. Os novos *Punks* e o *heavy metal* paulista experimentariam seu auge nos anos de 1985 e 1986, anos dourados para a essa indústria musical que se julgava recuperada diante das crises anteriores. É nesse momento também que haverá a promoção de bandas nacionais junto ao mercado internacional, fazendo com que o Brasil conquistasse o *Show Business*. A própria chamada da Figura 15 traduz essa tentativa de expansão: “Bote a Boca no mundo. E o seu som também”.

Nesse ponto, destacamos a ligação da revista junto ao mercado internacional que, por consequência, aproxima-se das indústrias fonográficas nacionais. Mas vamos por partes, embora essa análise almeje fazer parte de um todo, devemos separar as relações. Nesse sentido, a revista possui seções específicas que aparecerão ao longo de suas edições mostrando a inserção de nomes nacionais no mercado internacional musical.

É o caso da seção intitulada *Showbizz*, a qual trazia informações sobre a participação de artistas nacionais do cenário musical em eventos internacionais de grandes nomes. A proposta narrativa é “notas, notícias e boatarias”. Esses breves relatos, segundo Paiva (2016),

contidos nessas matérias são produtos de jornalistas contratados pela própria revista para acompanhar esses artistas em suas turnês e, portanto, descrever em detalhes os principais acontecimentos ligados à sua estadia nesses locais.

BRASILEIRO NO BOLO. As revistas NME, Time Out, Musik Week já falaram deles. É o grupo Bolo Bolo, que faz uma mistura de jazz e ritmos latinos, chamada de "afro-bass percussivo" (?) pela imprensa, e tem um integrante brasileiro, o baixista Eduardo Beltrão. Entre outros seis integrantes têm argentino, polonês e inglês. Eles ainda não lançaram disco, mas têm realizado *shows* em vários pontos de Londres e abriram para o Working Week (com quem foram comparados pela crítica) (BIZZ, 1987, p. 09).

Temos também:

METRÔ EM PARIS. O Metrô não conseguiu se livrar da sombra de sua época "beat acelerado" e foi jogado às traças depois do lançamento de A Mão de Mao, um disco mais que arrojado. Partindo para outras plagas - sem, no entanto, esquecer o Brasil -, eles estarão presentes no programa francês *Champs Elisées*, em uma gravação realizada em alguns pontos pitorescos de São Paulo: Liberdade, Paulista e edifício Copan. O clip irá ao ar no início de 88 pela TV francesa Antenne 2 (BIZZ, 1987, p. 07).

Ou ainda:

Blitz no Bolshoi. Depois da quinta música, os soviéticos começaram a se soltar. E no final a banda conseguiu a incrível proeza de fazer a moçada balançar nas cadeiras e pedir bis. Foi uma das apresentações da Blitz, que pintou na primeira noite do *Rock* pela Paz, e em duas noites brasileiras (eccléticas, com Martinho da Vila, Geraldo Azevedo, Gonzaguinha, Joyce, Ricardo - aquele da dupla com a Teca - e Fagner) (BIZZ, 1985, p. 23).

Com essas três citações conseguimos ter uma dimensão da participação da revista em relação à inserção do nome de artistas nacionais junto ao mercado internacional, dessa forma, entendemos que colabora com o proposto pela revista na Figura 15, a qual "garante" ao jovem que ele será "ouvido".

Outro ponto já mencionado trata-se da participação do mercado fonográfico nacional junto ao cenário fonográfico internacional. Nesse caso, percebemos que uma breve recuperação da indústria fonográfica nacional, consequência de tentativas de novas implantações econômicas da segunda metade da década de 1980.

Os Planos Cruzados I e II, embora com todos atropelos e erros, marcaram ponto junto a sociedade como um todo, uma vez que, com a inflação aparentemente controlada, o poder de compra, ou seja, o consumismo aumentou, e como consequência, ocorreu a expansão do mercado fonográfico nesse período, como aponta (ALEXANDRE, 2002).

Em 1986, José Sarney anunciou o plano econômico denominado Plano Cruzado, o qual tinha como objetivo controlar a inflação que havia chegado ao índice de 255,16% no ano anterior, e a moeda, antes Cruzado, foi substituído pelo Cruzeiro. Também, por meio do congelamento dos preços e do câmbio, houve o recálculo dos salários à medida do último

trimestre, com o crescimento de um bônus de 8%, também se extinguiu a correção monetária, “[...] criou-se o seguro desemprego e o gatilho salarial que sofria um ajuste toda vez que a inflação atingia 20%”. (PAIVA, 2016, p. 142). Com essas medidas, acabou ocorrendo um aumento no consumo na indústria de discos no Brasil em cerca de 30% a mais em relação ao ano anterior.

Logicamente essa discussão mereceria análises mais robustas, contudo, ao que cabe para o momento, ressaltamos somente que esse crescimento refletirá diretamente na revista, seja de uma forma ou de outra, permitindo, por meio das propagandas a inserção de novos hábitos e consumos, como podemos perceber por meio da citação da Revista BIZZ, de agosto de 1986:

A fita que esquenta qualquer som está de cara nova. Mas não foi só a cara que mudou. A Hot Tape ficou ainda mais apimentada. Agora, a Hot Tape que você compra aqui no Brasil é idêntica à Hot Tape que os europeus compram na Europa. Por dentro e por fora. Compre logo a fita que esquenta qualquer som. Aqui ou na Europa. Fique com a Hot Tape da BASF. Agora, ainda com mais pimenta (BIZZ, 1986, p. 65).

A Figura 17, de agosto de 1986, traz a propaganda que está contida na revista BIZZ em algumas edições do ano de 1986. Essa propaganda trata da novidade entre os lançamentos de fitas K7 “virgens”³⁸, nesse caso da BASF.



Figura 17 - Basf – Hot Tape
Fonte: Revista BIZZ (1986, p. 65).³⁹

³⁸ (Apontamento pessoal). Para efeito de esclarecimentos junto a algumas juventudes atuais, a Fita K7 virgem tinha a função semelhante à do CD virgem, ou seja, captar o áudio. Foi amplamente utilizada na época por gravações demos que, dentro do cenário *underground*, a utilizavam como material de divulgação entre os grandes e os pequenos selos, artistas e nas rádios; atuava também junto ao público jovem que, com baixa capacidade de compra, utilizavam-se dela como forma de adquirir gravações de vinis de seus artistas.

³⁹ BIZZ. Figura 17: Basf – Hot Tape. **Revista BIZZ**. 13. ed. Ago./1986, p. 65.

Mais uma vez, percebemos as influências exercidas pelo mercado internacional junto ao mercado nacional: “[...] Agora, a Hot Tape que você compra aqui no Brasil é idêntica à Hot Tape que os europeus compram na Europa” (BIZZ, 1986, p. 65).

Observando o discurso nas formas propostas por Pêcheux (1997), fazendo-se valer das ideias do que é dito, porém em detrimento do “como”, encontramos o encaixe para compreendermos que a revista está demonstrando um discurso publicitário voltado para o jovem, de fato, mas, para nós, reflete a historicidade da época com todos os problemas econômicos já citados. Nesse caso em particular, o discurso enfatiza de forma implícita que o jovem pode ter acesso à mesma qualidade musical europeia.

Em suma, não se trata somente da questão musical que envolve a propaganda, mas, observando as mudanças que os jovens estão buscando nesse período, reflete ainda questões ideológicas voltadas para o próprio campo da política, onde o cenário internacional deve ser observado e amparado como influência para as mudanças que os jovens deveriam promover para a retomada da nova redemocratização.

Vejamos a Figura 18 (de agosto de 1985) e a Figura 19 (de março de 1989) que selecionamos entre alguns anúncios publicitários da revista BIZZ. Vejamos:



Figura 18 - Jeeneration
Fonte: Revista BIZZ (1985, p. 08-09).⁴⁰

⁴⁰ BIZZ. Figura 18: Jeeneration. **Revista BIZZ**. 01. ed. Ago./1985, p. 08-09.



Figura 19 - Jinglers
 Fonte: Revista BIZZ (1989, p. 22-23).⁴¹

Embora a escrita da Figura 19 não esteja bastante visível na impressão, trazemos a conhecimento:

Que nos desculpem, Lennon / McCartney, Page/Plant, Jagger/Richards e outros, mas o grande parceiro do *Rock* sempre foi o Jeans. E seguindo a profecia do velho sábio inglês “*Rolling stones don’t gather moss*”. “Por isso, o rock nunca parou; e, por isso, o jeans nunca parou; e, por isso, Blue Jinglers virou e continua virando a moda blue” (BIZZ, 1989, p. 22-23).

As Figuras 18 e 19 possuem em nosso entendimento, um fio condutor comum: a relação propaganda versus jovens. Nas figuras 13 e 14 encontramos alguns elementos bastante interessantes que se remetem a juventude da época. Trata-se das marcas Jeaneration⁴² e Jinglers⁴³ ambas são marcas se remetem a difusão do jeans no meio jovem.

É também no meio jovem que ela irá ganhar popularidade a partir da década de 1950, tornando-se um símbolo atrelado aos rompimentos juvenis propostos na época. “[...]. Pode-se argumentar que a marca indicativa realmente importante da história da segunda metade do século XX não é a ideologia nem as ocupações estudantis, e sim o avanço do jeans” (HOBSBAWM, 2002, p. 290).

⁴¹ BIZZ. Figura 19: Jinglers. **Revista BIZZ**. 44. ed. Mar./1989, p.22-23.

⁴² *Jeaneration Jeans* é uma marca alternativa que ganhou destaque na época por causa da campanha que inovou em usar apenas a música *I feel good* interpretada pela Adyel Silva. Informações presentes em diversos sites de referência publicitária, entre eles o site Blogcitário, disponível em <<http://www.blogcitario.blog.br/2010/09/30/sessao-nostalgia-jeaneration-jeans/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

⁴³ Jinglers também é uma marca de Jeans amplamente divulgada pela empresa C&A.

Dessa maneira, o jeans pode, não só assumir o perfil simbólico de lutas, como afirma Catoira (2006), mas refletiria também a simbologia que se remete a uniformização dos indivíduos jovens, representando locais sociais comuns que, por sua vez fazem uma breve alusão a questões econômicas e espíritos ideológicos de sua época. Nery (2004) aponta que, já na década de 1950 uma vestimenta comum ao público jovem norte-americano, acabaria por se tornar uma referência a rebeldia da época:

Como os limites dos grupos etários se mesclavam cada vez mais, de acordo com a demanda crescente de roupas de uso prático, os blue jeans acabaram sendo definitivamente adotados por adolescentes e adultos. H.D Lee pegou a ideia para criar suas calças Lee, nome que se generalizou para esse tipo de calça, não importando o fabricante. Como os filmes sobre rebeldes, o blue jeans foi divulgado no mundo todo! (NERY, 2004, p.242).

As propagandas, entre outros elementos, refletem a emergência contida nas ideologias jovens, principalmente no caso da Jeaneration. Para aqueles que viveram a década de 1980 se lembrarão da importância dessa propaganda na TV, a qual pode ser observada mesmo nos dias atuais em canais como o YouTube⁴⁴. A propaganda era basicamente um longa de três minutos que acabou por criar uma atmosfera de identidade junto ao público jovem e também serviu como marca de transformações junto às formas de produção de *marketing* daquele período. Entre as imagens utilizadas, encontram-se corpos nus de jovens, o que deve ter soado como uma espécie de afronta junto a algumas gerações que antecederam a juventude da década de 1980.

Essa atitude apresentada na revista, embora atrelada a inovação de *marketing* da época, reflete a historicidade, na qual o jeans exerceu um grande papel junto aos movimentos de contracultura manifestado pelos jovens, principalmente nos anos 60. Nesse sentido “[...] o processo democrático do vestir reduz as desigualdades externas [...]”. (CATOIRA, 2006, p.13).

O papel do jeans na década de 1980 no Brasil, em nossa interpretação, não diverge do seu encaminhamento histórico mundial. As páginas utilizadas com tais propagandas estarão fazendo uma referência direta ao seu público jovem, com ênfase, contribuem potencialmente para a exploração de marcas voltadas para esse perfil, além de se mostrarem atreladas a grandes nomes da indústria que funcionariam como patrocinadores dessa simbologia jovem.

A leitura desse subtópico nos leva a confirmar a crescente participação da revista em relação a recriação de uma identidade jovem da década de 1980. Houve, portanto, a

⁴⁴ Comercial Jeaneration Jeans - anos 80, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q4wkhN4IDVo/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

necessidade de estabelecer pontes que ligassem a revista ao jovem e, os caminhos traçados pela revista, revelam que havia um empenho fundado nas propagandas, principalmente, para chegar ao seu público. A juventude que virá a partir de então, será uma juventude que em certa medida terá como influências, a participação massiva do cenário internacional em seu comportamento e suas identidades, seja por meio das propagandas de roupas, calçados, rádios, fitas K7, seja por meio das influências dos grupos nacionais, os quais também estarão bebendo da mesma fonte. A indústria internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado ao longo desse trabalho, não nos propusemos a desenvolver uma análise que desse por acabada ou fechada estabelecendo conclusões finais, pelo contrário, optamos por fazer observações que justificassem a continuidade dessas averiguações por meio de breves considerações.

Buscamos leituras que nos desse sustentação para entendermos as identidades dos movimentos e também as identidades das juventudes, para isso, foi necessário compreender que trabalhamos com periódico e, para isso, deveríamos ter leituras que sustentassem a ideia de discurso.

A palavra mestra aqui é implicações. A revista BIZZ favoreceu a construção de várias identidades musicais dentro e fora do Brasil. Não é à toa que ao nos referirmos ao *rock* Brasil, automaticamente surge na mente à década de 1980.

Dessa forma, deparamo-nos com a obrigatoriedade de compreender como a música está vinculada aos diversos movimentos e suas épocas, nesse sentido, nosso recorte temporal e espacial serviu como ponto de partida, uma vez que o Brasil da década de 1980 tinha como um de seus principais movimentos o *rock*.

Traçamos a necessidade de compreender de que forma se deu esse movimento. Desse momento em diante, buscamos um pouco de suas influências passando pelo seu nascimento nos EUA e na Inglaterra, chegamos a sua inserção no território brasileiro que congregava diversos outros movimentos sociais que dariam sustentação para receber novas ideias e moldá-las de acordo com nosso perfil histórico e social.

A revista BIZZ surge em um período carregado de modificações políticas e sociais. O *Rock In Rio* será seu trampolim para se lançar junto ao mercado jovem e, a esperança diante da iminente modificação política promovida pelo processo de redemocratização da segunda metade da década de 1980 que contribuirá para a revista buscar as ferramentas necessárias para lançar novos modelos e tendências junto ao mercado cultural.

Em nossas observações constatamos algo que não prevíamos inicialmente. Embora autores especialistas estivessem trabalhando com o olhar de que a revista fosse à porta-voz do *rock* nacional, encontramos elementos que nos levam a entender, ao menos nesse primeiro momento e também dentro de nosso recorte, que a revista tem nos movimentos *rock*, sua linha de condução, de fato, contudo, ao observarmos mais atentamente as entrevistas, as seções, as

propagandas, capas ou divulgações de discos, percebemos que o mercado explorado pela revista está voltado para o cenário internacional.

Não observamos isso de forma negativa ou no sentido de inferiorizar os movimentos nacionais, mas algo necessário para aquele momento, uma vez que o Brasil possui um histórico de sucessivas quedas em relação à economia nas décadas anteriores e agravada na década de 1970, e também uma política ditatorial iniciada com o golpe de 1964 que sufocou os movimentos de juventude que tentaram combatê-la.

Dentro desse viés, percebemos que na década de 1980 surgia uma juventude carente de novos direcionamentos que fossem capazes de sustentar as mudanças que deveriam ocorrer para concretizar o processo de redemocratização. É nesse espaço que surge a revista *BIZZ*. Ela irá compreender que o público jovem está buscando as novidades do mercado externo, visto que em momentos anteriores essas novidades faziam parte somente da realidade de um público privilegiado, dessa forma, as influências internacionais, fosse ao campo musical, das propagandas ou lançamento de discos ou filmes, seriam muito bem aceitas pelas juventudes que consumiam a revista.

De uma forma ou de outra, o *rock* nacional está configurado nas páginas da revista, seja em baixa quantidade, seja fora do Brasil participando de eventos diversos. Isso acabou por gerar um sentimento de avanço junto à indústria especializada e, também junto ao público jovem que encontrou nos movimentos da época, sua válvula de esperança para a concretização do processo de redemocratização.

Não podemos separar a imagem dos jovens dos movimentos musicais do período, nesse sentido, também se mostra difícil à separação dos jovens das influências sofridas pela revista. Dessa forma, a revista está criando modelos de identidades jovens que estarão em sintonia com o mercado internacional.

Ao lançarmos os olhares sobre a revista *BIZZ*, percebemos que existe um material extremamente rico, no qual iriam anos para serem analisados e seriam necessários também, maiores leituras para promovermos um aprofundamento gradual. Foi sob essa perspectiva que buscamos nos ater. Preparar o terreno para aprofundarmos as discussões sobre os movimentos e as juventudes que existiam naquele momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMO, Helena Wendel. Anotações finais. In: _____. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Escrita, 1994.

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

ALVES, Amanda Palomo. Do *blues* ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de História**. ISSN 1984-6894. Vol. 3, n. 1. 133 p., 2011.

ARIAS, Maria José. **Os Movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 544 p.

BIVAR, Antônio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Col. Primeiros Passos-76)

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

_____. Suplemento. Revista BIZZ. 20. ed. março, 1987. p. 03.

_____. Suplemento. Revista BIZZ. 49. ed. maio, 1989. p. 03.

_____. Revista BIZZ. 20. ed. fevereiro, 1987. p. 07-09.

_____. Revista BIZZ. 20. ed. setembro, 1985. p. 23.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador**. Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. (Coleção Polêmica); Moderna. São Paulo, 1990.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2006.

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

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

_____. **A Escola dos Annales** (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia. Tradução Nilo Odalia. 02. ed. UNESP. São Paulo, 2010.

_____. **História e Teoria Social**. Tradução Klauss Brandini Gehardt, Roneide Venâncio Majer, Roberto Ferreira Leal. 02. ed. UNESP. São Paulo, 2012.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

CATOIRA, Lu. **Jeans, a roupa que transcende a moda**. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2006.

CERTEAU, Michel de. L'opération historique, 1974. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). **Faire de l'histoire**. Gallimard, Paris (trad. portuguesa: Bertrand, Amadora, 1977, p. 17-58).

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Perspectiva, 1982.

CIVITA, Victor. **Editorial. BIZZ**. São Paulo, Editora Azul, v. 1, n. 0, p. 5, jun. 1985.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CRUZ, SEBASTIÃO VELASCO E. **Labirintos: Dos generais à Nova República**. Rev. bras. Ci. Soc. (resenha) [online]. 1997, vol.12, n.35. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-6909199700030>.

DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIAS, Geraldo Souza. **Ame-o ou deixe-o! A ditadura militar no Brasil (1964-1985) e seus efeitos nas artes visuais. The Radical Designer**. 2015. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002735855.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2017.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. EDUSP. 14. ed. São Paulo, 2013.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). **O Brasil Republicano**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Discurso. In: _____. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 04. ed. Curitiba: Positivo, 2009. 2120 p.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. Tradução de A. Costa. RJ: Record, 2002.

FURTUOSO, Maria Cristina; OMETTO, Ana Maria H.; SILVA, Marina Vieira da. Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. Economia doméstica. **Revista de Saúde Pública/USP**. São Paulo, v.29, n.5, p. 403 – 414, out. 1990.

GUERRA, Renan Machado; FINARDI, Tamara; RIBEIRO, Mara Regina Rodrigues. Na batida do som: BIZZ e o Jornalismo de Revista. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Guarapuava, PR. **Anais...** Guarapuava, PR: UNICENTRO, 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Na%20batida%20do%20som%20Bizz%20e%20o%20Jornalismo%20de%20Revista.pdf/view>>. Acesso em: 29 out. 2017.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais**. Petrópolis: Vozes, 2003.

GOHL, Jefferson William. O banho de lua de Celly e Rita: rock no Brasil também é coisa de mulher. **1º Congresso Internacional de Estudos do Rock**. UNESPAR, Paraná, 2013.

GRANGEIA, Mario Luis. **Brasil: Cazuzu, Renato Russo e a transição democrática**. 01. ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2016.

GROPPO, Luís Antônio. **Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.

HERON, VARGAS. **Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. v. 20, n. 2, pp. 1-27, Porto Alegre; maio/agosto 2013

HERZHAFT, Gérard. Blues, Campinas, Papyrus, 1989,

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Tempos Interessantes: uma vida no século XX**, Tradução: S. Duarte. Companhia das Letras. São Paulo, 2002. 486 págs.

SALLUM JÚNIOR, Basílio. **Labirintos: dos generais a Nova República**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

JUNIOR, Tarcísio Moreira de Queiroga. Resenha: apologia da história ou o ofício do historiador. **Faculdades Metropolitanas Unidas História**. São Paulo, 2013 (5 páginas). - Disponível em: https://www.academia.edu/8743692/Resenha_Apologia_da_Hist%C3%B3ria_ou_o_of%C3%ADcio_do_historiador (acessado em 21/03/2017).

KOELLREUTTER, H. J. **Harmonia Funcional**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Do Brasil, 1978. p. 73.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução Bernardo Leitão... [et al.]. – 07. ed. Revista – Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013 (499 p.).

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio:** A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

LUCA, Tania Regina de. História por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas.** Ed. Contexto. São Paulo, 2005.

MAGI, Érica Ribeiro. **Fora dos palcos:** relações entre o rock brasileiro e a crítica musical nos anos 80. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análises do discurso.** Campinas, SP. Pontes, 1989.

MARANGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? **Revista Desafios do Desenvolvimento.** Ano 9, ed. 72. Brasília, 2012. 86 pág. p. 56-65.

MARTINS, José de Souza. As mudanças nas relações entre a sociedade e o Estado e a tendência à anomia nos movimentos sociais e nas organizações populares. **Revista Estudos Avançados.** São Paulo, v. 14, n. 38, p. 268-278, jan.-abr. 2000.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso:** história e práticas. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MEDAGLIA, Júlio. **Rock:** AIDS da música atual. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 121, p. 65-66, jan. 1989.

MENEZES, Thiago; BASSO, Murilo. **Pô, eles estão falando mal da gente de novo:** Entrevista com Alex Antunes, ex-editor da revista Bizz. Hiperestante. 2008.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas:** a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/FAPESP, 2001.

MITTMANN, Solange. Nem lá, nem aqui: o percurso de um enunciado. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). **Os múltiplos territórios da análise do discurso.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

MOTTA, Ana Raquel. **O papel da música nas atividades de trabalho.** *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso* [online]. 2015, vol.10, n.2, p.90-114. ISSN 2176-4573. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457320415>>. Acesso em: 29 out. 2017.

MOURA, Tereza Vaz de; SILVA, Marcelo Kunrath. Atores sociais em espaços de ampliação da democracia. **Revista de Sociologia e Política.** Curitiba, v. 16, n. supl., p. 43-54, ago. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música.** Belo Horizonte: Autêntica. Coleção História e Reflexões, 2005.

_____. **1964:** História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo; Contexto, 2014.

_____. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acesso em: 29 de out. de 2017.

NERY, Marie Louise. **A evolução da Indumentária**: subsídios para a criação de figurino. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

NEUENDORF, Kimberly. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Cláudia, BENETTI, Marcia (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

OMETTO, Ana Maria H.; FURTUOSO, Maria Cristina O.; SILVA, Marina Vieira da. Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. **Rev. Saúde Pública**. 1995, vol.29, n.5, pp.403-414.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 06. ed. São Paulo: Pontes, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAGLIA, Camile. Caderno Mais!. **Folha de São Paulo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2004.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA; Elisabeth Murilho. **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006.

PAIVA, Marília Luana Pinheiro de. **A identidade do Brock 1985-1990**. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade, Direito e Cidadania) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de M. Pêcheux. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1997. p. 61-105.

PINHO, José Benedito. **O poder das marcas**. São Paulo: Summus, 1996

PURDY, Sean. O pesadelo americano. **Carta Capital**. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/o-pesadelo-americano>>. Acesso em: 29 out. 2017.

REIS, Daniel Aarão. (Coord.) **História do Brasil Nação**: 1808-2010. V.5, Modernização, ditadura e democracia, 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REIS, José Carlos. **A escola dos Annales**: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **A História entre a Filosofia e a Ciência.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

RIDENTI, Marcelo. **Democratização e Massificação da Cultura.** In REIS, Daniel Aarão. (Coord.) **História do Brasil Nação: 1808-2010.** V.5, Modernização, ditadura e democracia, 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (p. 233 – 284).

RIBEIRO, Rita A. C. **Identidade e resistência no urbano: O quarteirão do soul em Belo Horizonte.** Trabalho apresentado no XVI Encontro Nacional de Estudos Populacionais, realizado em Caxambu- MG – Brasil, de 29 de setembro a 03 de outubro de 2008.

ROCHEDO, Aline C. **Os filhos da revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, 2011.

_____. **Derrubando Reis: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos de 1980.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Boaventura. **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade.** São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí: A trajetória dos Mutantes.** São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, Regina Bega. **Dos Movimentos sociais urbanos.** São Paulo: Editora UNESP, 2008.

SANTOS, Fabio Saito dos. As funções da Harmonia e da melodia na Bossa Nova e no Jazz. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para Estuda da Música Popular.** 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED./ED. UFRJ, 2001.

SENGHOR, Albin. **Panteras negras.** ¡Es la revolución, baby! 2008. Disponível em: <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=28&id=711>>. Acesso em: 29 out. 2017.

SCHERNER, Cassiano O. F. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à BIZZ (1985-2001).** Porto Alegre, 2011.

SINGER, Paul. O Processo Econômico. In: REIS, Daniel Aarão. (Coord.) **História do Brasil Nação: 1808-2010.** V.5, Modernização, ditadura e democracia, 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 (p. 183-231).

SIGNIFICADOS. **Significado de Underground.** Disponível em: <<http://www.significados.com.br/underground/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura, rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

STEFFENS, Martha. **Análise de mudanças editoriais na revista Bizz**. TCC I. UFSM. Rio Grande Do Sul, 2012.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia de Bolso, São Paulo, 2008.

VENTURA, Zuenir. **O ano que não terminou**: a aventura de uma geração. 03. ed. Editora Planeta do Brasil. São Paulo, 2008.

VENÂNCIO, Paulo. Um pensamento musical. **Folha de São Paulo**. 1984.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDAL, Erick. **As capas da Bossa Nova**: encontros e desencontros. LPs da Elenco 1963. Dissertação (Mestrado em História). UFJF, 2008.