

Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil

LUÍS ANTONIO GROPPPO*

RESUMO: O artigo investiga as origens do chamado rock brasileiro dos anos 80 por meio de revisão bibliográfica. Inicia analisando alguns estilos e movimentos musicais que poderiam ter dado origem a uma música juvenil de mercado, mas não o conseguiram, como a vanguarda paulista, o movimento punk e os darks. Em seguida, trata da new wave carioca que, no início dos anos 1980, deu origem ao primeiro ciclo do rock dos anos 80. Enfim, analisa o segundo ciclo do rock dos anos 80, que teve no eixo paulista-brasiliense a sua sustentação. Destaca-se neste histórico, por um lado, a indústria cultural, que desejava encontrar uma música de mercado que sustentasse a produção fonográfica. De outro, as juventudes das camadas médias, cujos valores sociais a distanciavam da politização típica dos anos 1960.

PALAVRAS-CHAVE: rock brasileiro; anos 80; indústria fonográfica; juventude.

Genesis of 80's rock in Brazil: essays, sources and juvenile market.

ABSTRACT: The article investigates the origins of Brazilian rock of 80s, through literature review. It begins analyzing some styles and musical movements that could have given rise to a youth music market, but not succeeded, as the vanguard of São Paulo, the punk movement and darks. Then, the article discuss the new wave from Rio, that in early 1980 gave rise to the first cycle of '80s rock. Finally, it analyzes the second cycle of '80s rock, which had in Sao Paulo-Brasilia axis your support. It highlights in this history, on the one hand, the cultural industry, which wanted to find a music market that supported the phonographic production. On the other hand, the youths of the middle classes, whose social values were far from the politicization of the 1960s.

KEYWORDS: Brazilian rock; 1980s; phonographic industry; youth.

* **Luís Antonio Groppo** é Professor do Programa de Mestrado em Educação do UNISAL (Centro Universitário Salesiano de São Paulo), Pesquisador do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). **E-mail:** luis.groppo@am.unisal.br

Este artigo tem o objetivo de investigar as origens do fenômeno rock dos anos 80 no Brasil.¹ As principais fontes deste artigo foram matérias produzidas por revistas musicais especializadas e em jornais da grande imprensa, nos anos 1980, no Brasil. Como referências teóricas, obras sobre a sociologia da cultura e sociologia da música.

O texto, dados os limites de um artigo, foca as origens do rock dos anos 80, destacando ensaios de uma música de mercado no início da década de 1980, até o auge do rock nacional em 1986.

O fato do pop-rock ter se generalizado e oficializado no Brasil apenas nos anos 1980 não significa que o mesmo tenha chegado somente naquele momento aqui. Desde o rock and roll, nos anos 1950, o Brasil foi servido de filmes e discos que o divulgavam. Nos anos 1960 ocorreu o fenômeno da Jovem Guarda, além da Tropicália, que se inspiraram também no pop-rock anglo-americano para tentar construir um pop nacional. Houve também, é claro, o rock “imitação” e “marginal” dos anos 1970. Assim, o Brasil não era um território totalmente virgem de pop-rock quando adentrou nos anos 1980. Mas, também não era um território cultural a ser pouco trabalhado para que pudesse consolidar a indústria musical nacional.

Desde os anos 1960, a indústria cultural incipiente no Brasil manifestou a intenção de criar um mercado juvenil de consumo cultural, tarefa dificultada no setor musical tanto pela força das músicas populares nativas, quanto pelas ideologias nacional-populistas presentes, além da relativa rejeição que sentiam as juventudes urbanas de classe média pelo pop-rock. (ORTIZ, 1985, 1988). Quanto às classes médias, viu-se também que elas ainda estavam pouco generalizadas, dificultando a criação deste mercado. Também, elas adotavam a MPB em sua chamada “linha evolutiva” como música de consumo. Assim, até o final dos anos 1970, foi por meio da linha evolutiva da música popular que a indústria fonográfica conseguiu desenvolver razoavelmente um mercado estável de jovens consumidores.

¹ Ele se origina da retomada de pesquisa de mestrado realizada pelo autor, que teve a intenção de analisar a consolidação no Brasil de um mercado adolescente-juvenil consumidor de música pop-rock nos anos 1980, a partir do rock nacional, um dos principais agentes colaboradores deste processo (GROPPO, 1996).

O início dos anos 1980, no que se refere à juventude de classe média e à indústria fonográfica, apresentou duas importantes mudanças. Os jovens e adolescentes estavam cada vez mais distantes dos discursos nacional-populistas da esquerda e direita que, no terreno musical, nos anos 1960 e 70, cultivavam a MPB esclarecida e rejeitavam o pop-rock considerado alienado. A juventude urbana de classe média não era mais aquela dos movimentos estudantis, das novas esquerdas, dos festivais, das canções de protesto e da luta contra a ditadura. Tratava-se de jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura. (ORTIZ, 1994). Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica brasileira enfrentou, com um pouco de atraso em relação à internacional, a crise de mercado - as baixas significativas de vendagem de produtos fonográficos. Crise agravada pela própria depressão econômica geral que a sociedade brasileira vinha enfrentando no fim do último governo militar e no início da "Nova República". O mercado de produtos fonográficos que até pouco tempo antes era um dos melhores negócios no Brasil, entrou nos anos 1980 em meio a uma incógnita. A solução acabou sendo o rock nacional, que nada mais fez do que atingir e mobilizar aquela juventude e adolescência desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas características da juventude de classe média das décadas anteriores.

O rock nacional dos anos 80 teve seu auge entre 1983 e 1987. Os anos entre 1981 e 1982 prepararam tal auge. A partir de 1987, o rock nacional sofre uma gradual decadência. Pode-se dividir a fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 em duas subfases: a primeira, de 1983 a 1985, dominada por grupos cariocas rapidamente adotados pelas grandes gravadoras, com um rock leve, alegre e vestido com roupas coloridas, conhecido como new wave brasileira, com vendagens razoáveis e que ajudaram a indústria do disco recuperar-se bem de um período de crise de vendagens; a segunda, de 1985 a 1987, modificando o centro criador do rock nacional mais para o eixo São Paulo-Brasília, revelando ou solidificando os principais nomes do rock nacional da década, e dando luz ao maior sucesso fonográfico deste tempo, o RPM.

Todavia, seria errado ignorar durante todos os anos 1980 o papel dos alternativos-independentes no Brasil, ou seja, a música pop-rock desenvolvida

independentemente da indústria musical oficial. Foram diferentes movimentos socioculturais de juventude (punks, darks, raps), movimentos de grupos musicais (de novo os punks, grupos de heavy metal, vanguarda paulista, rock paulista etc.), selos independentes, shows alternativos e rádios. De um modo ou de outro, tais movimentos e mídia alternativas chegaram às vezes a colaborar com a mídia oficial nos anos 1980. Mas, em geral, mantiveram-se marginalizados e, no caso mais forte do heavy metal, formaram até mesmo mercados paralelos.

Primeiros ensaios: vanguarda paulista, punks e heavy metal

Mais do que fabricado, o rock nacional dos anos 1980 em seu início foi descoberto pelas gravadoras, em meio a diferentes manifestações vindas de juventudes urbanas do eixo Rio-São Paulo. Entre estas, uma foi adotada pelas gravadoras, a música dita new wave, de origem carioca, porque mais se adaptava aos novos objetivos da massa de adolescentes e jovens anteriormente citados. Contudo, pelo menos outras duas manifestações existiram e chegaram a testar junto a gravadoras e outras mídias as suas possibilidades de expansão: a vanguarda paulista e o punk.

A nova música ou vanguarda paulista foi uma série de artistas e grupos que constituíram um circuito paralelo de MPB universitária, geralmente saídos de faculdades e universidades da cidade de São Paulo, cuja repercussão começou no fim dos anos 1970. Havia estudantes de jornalismo da Casper Líbero (os integrantes do grupo Língua de Trapo) e da Universidade de São Paulo (do Premeditando o Breque). Do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo saíram também Arrigo Barnabé e a iniciativa que resultará no grupo Rumo. Por fim, houve nomes não necessariamente saídos das salas de aula das faculdades, como Itamar Assumpção, mas que desenvolveram sua carreira a partir de shows no circuito estudantil de colégios e faculdades. (GUIMARÃES, 1985, cap. III).

Apesar de alguns relatos sobre a vanguarda afirmarem que ela queria se desenvolver distante das grandes gravadoras, interessada apenas em cultivar

espaços independentes de produção (ABRAMO, dez. 1986, p. 75), outros nos levam a considerar que na verdade, tal posicionamento é mais uma consequência do fechamento das grandes gravadoras e da mídia. Certamente, a nova música fulgurou como um movimento de fora para dentro da indústria cultural, tentando impor ou negociar princípios estéticos mínimos. Um dos principais nomes do movimento, Arrigo Barnabé, afirmava que buscava dar continuidade ao posicionamento de renovação constante e de síntese entre popular, pop-rock e erudito propostos pelo tropicalismo. Mas, enquanto os tropicalistas ainda obtiveram algum respaldo imediato da indústria cultural e, principalmente, suas propostas viram-se efetivadas na MPB dos anos 1970, a nova música paulista não conseguiu a mesma penetração e influência. (AGUIAR, 1989).

A “nova música” de São Paulo era uma continuação da música popular desenvolvida nos meios universitários paulistanos desde os anos 1960, portanto parte da “linha evolutiva” da MPB com origens na bossa nova. Ou seja, uma linha, apesar de propôr-se e até ponto ser vanguardista, que dominou o mercado de discos de música nacional junto à juventude de classes médias até aquele momento. Só que a nova música, ao contrário da MPB dos anos 1960 e 70, não se tornou música da indústria cultural nos anos 1980. Desta vez, irá preferir-se o rock, o que demonstra a transformação do público consumidor, os valores e a posição política e cultural dos jovens e adolescentes das classes médias e os novos interesses da indústria cultural.

O desinteresse da indústria fonográfica, aliado aos maus resultados conseguidos pelos poucos artistas que lançaram discos por grandes gravadoras, acabaram praticamente fechando o mercado para a vanguarda paulista, que rusticamente manteve-se no setor independente até desaparecer como movimento mais organizado. Talvez mais significativamente, a nova música desapareceu como último suspiro da tendência “evolutiva” da MPB jovem de classe média.

Enquanto a vanguarda paulista, apesar de seu nome, significava o último suspiro da “tradicional” linha evolutiva da MPB, o movimento punk apontava para uma inesperada direção, tanto para a renovação da música comercial consumida no Brasil quanto para a transgressão 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)

Mesmo que ambos os estilos acabassem relegados a mercados paralelos ou independentes, a nova música era criada por membros da categoria etária eleita para formar o mercado de música comercial nos anos 1980.

Mas os punks, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o pop-rock, pertenciam a segmentos da população que, nas intenções das grandes gravadoras e da mídia, não eram fundamentais naquele momento - as classes populares -, dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pelas distâncias de renda entre as classes sociais.

Quanto aos punks brasileiros, já seriam importantes como fenômeno social em si - apenas sua existência improvável justificaria sua análise. O fenômeno punk no Brasil revela condições propícias à vinda da linguagem mundial do pop-rock em formas quase puras - o punk brasileiro adapta algumas coisas, mas de modo geral é tão autêntico quanto o punk original. O pop-rock, em suas formas mais virulentas, não só o punk, mas também o heavy metal e o dark, entravam no Brasil na forma como começaram a entrar em todos os outros países: por vias alternativas-independentes - e formava bandas que atuavam deste mesmo modo, independentes da indústria musical oficial. Indica-se que desde já havia populações urbanas muito interessadas no pop-rock internacional e que o número destas pessoas certamente se multiplicaria com um pop-rock menos agressivo e que não exigisse uma dedicação pessoal social tão grande e arriscada como a que exigia o punk.

Já em 1977, quase ao mesmo tempo em que na Inglaterra, surgiram gangues de punks no Brasil, na Grande São Paulo. Era mais uma manifestação daqueles jovens que, ao longo dos anos 1970, quando aumentaram os lançamentos de discos de artistas internacionais de pop-rock, não se sentiam satisfeitos com as tendências trazidas pelas gravadoras - o pop norte-americano ou apenas nomes mais conhecidos do rock - e importavam discos e revistas diretamente dos Estados Unidos e Inglaterra, obtendo informações musicais e culturais não divulgadas pelas gravadoras e mídia nacionais, ou antecipando-se a estas. Justamente por meio destes

canais é que entraram no Brasil em primeiro lugar informações sobre o punk inglês. De algum modo, dentre tais jovens, alguns se sentiram atraídos pela novidade punk. O que parecia apenas uma simples moda ou tendência, tornou-se para alguns poucos jovens de classes trabalhadoras da periferia e do subúrbio um novo referencial para os estilos de vida e para a identidade subcultural de suas gangues, notavelmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Abramo (1992), 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.

Além do ostracismo da mídia, até 1981 o punk nacional resumia-se praticamente às gangues e ao cultivo de bandas internacionais do estilo. Mas, a partir de então, as bandas formadas pelos próprios punks brasileiros começaram a ganhar maior destaque e as atividades em torno dos shows tornaram-se mais importantes que as arruaças e brigas nas ruas. As gangues diluem-se num conjunto maior, conhecido como “pessoal da city” e, acompanhando também as transformações ideológicas do punk inglês, definem uma postura de violência apenas simbólica, discursos mais politizados e melhor articulados em torno da luta contra o “sistema”, lemas pacifistas e antirracistas, além do cultivo do lema “faça você mesmo” - qualquer um poderia formar uma banda de rock.

Processo semelhante ocorreu com o movimento punk na cidade do Rio de Janeiro. Mas as dificuldades em conseguir shows e principalmente gravar discos parecem ter sido maiores no Rio de Janeiro, conforme o relato de Janice Caiafa (1985), onde nem mesmo a principal banda punk da cidade, o Coquetel Molotov, tinha espaços abertos.

Os anos de 1982 e 1983 foram aqueles em que as bandas punk conseguiram maior evidência - ainda que muitas vezes negativa - na mídia, e realizaram o maior número de seus shows e gravações de discos (praticamente todos independentes). As canções punk primavam pela economia dos arranjos, uma sonoridade quase que exclusivamente rítmica e um primitismo musical ainda mais exarcebado em relação aos punks anglo-americanos. As letras eram minimalistas,

ingenuamente politizadas, voltadas contra um impreciso “sistema” ou apregoando lemas incitando a organização do movimento e a não violência. Apesar de sua rusticidade, e talvez justamente por causa disto, pode se considerar o movimento punk no Brasil como sendo de extrema autenticidade, no sentido de não ter sido adotado ou trazido como simples moda, novidade mal digerida ou mera extravagância. O punk tornou-se estilo de vida e subcultura marginal no sentido mais preciso do termo (HALL & JEFFERSON, 1976).

As bandas tocavam com a mesma motivação do “faça você mesmo” do punk inglês - o que explica a despreocupação com a estética e musicalidade.

Pelos seus próprios limites, não apenas de musicalidade, mas também pelo seu caráter de virulência e marginalidade e, principalmente, por não atingir o grande público juvenil-adolescente de classe média, o movimento punk foi obrigado a tentar formar mercados alternativos e independentes, já que nem as casas de shows de menor reputação aceitavam os punks. Com a vinda da new wave nacional e internacional em 1983 e 1984, muitos dos integrantes do movimento punk se desligaram dele, levando mesmo o visual punk às danceterias e casas de vídeo - quando o punk tornaria-se mais um entre os estilos e roupas no guarda-roupa eclético e colorido dos jovens new wave. Por outro lado, houve a tendência à radicalização, não apenas pelos “carecas”, cujas gangues desde o início da década desfiliaram-se do punk, mas também pelo estilo hardcore. O hardcore era uma radicalização do primitivismo musical punk, com a aceleração do ritmo e o aumento da virulência sonora.

O heavy metal, assim como nos Estados Unidos e Europa, tornou-se também no Brasil o principal subgênero do rock. Mas, aqui, criou-se um grande contraste entre as principais bandas anglo-americanas - com vendagens significativas e constantes shows pelo Brasil - e as bandas nacionais do subgênero - com grandes dificuldades na mídia oficial. As grandes gravadoras sempre lançaram durante os anos 1980 incontáveis discos de heavy metal de matrizes importadas.

Bandas nacionais de heavy metal formaram-se desde o início da década, principalmente a partir de 1983, por uma geração de adolescentes de classe média-baixa que se identificaram mais com a brutalidade do “metal pesado” do que com a

violência simbólica do punk ou a artisticidade da “vanguarda paulista”. A partir da segunda metade dos anos 1980, a maioria das bandas cultivou sub-estilos do rock vindos do próprio heavy metal - que nos países centrais também se restringiram a mercados alternativos - como o thrash, death e até mesmo o white metal. A partir de então, o mercado alternativo de heavy metal no Brasil cresceu bastante com gravadoras e selos independentes, shows autoproduzidos, associações e cooperativas de bandas, lojas e programas de rádio especializados, fanzines e revistas especializadas.

Pioneiros da new wave nacional

Outra tendência pop-rock do início dos anos 1980 observou-se no Rio de Janeiro. Eram alguns grupos e artistas interessados em realizar uma música pop e que, ao contrário dos movimentos anteriores, estavam quase que totalmente direcionados ao sucesso em grande escala. Pouco se organizaram coletivamente e, também ao contrário dos punks e vanguardistas, não se articulavam em um movimento ou em um discurso. Alguns grupos musicais surgiram neste momento - com destaque à Gang 90 e Absurdetes, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Blitz -, além de alguns espaços para shows - principalmente o Circo Voador - e para divulgação na mídia - a rádio Fluminense (de modo mais aberto e alternativo) e até a Rede Globo (em festivais e trilhas sonoras de novelas). Paralelamente, as grandes gravadoras, timidamente, ainda não certas da eficiência da nova tendência, lançaram alguns compactos, chamando além dos acima citados, outros artistas mais experientes que estavam então disponíveis, como Lulu Santos, Ritchie e Lobão (vindos do grupo progressivo dos anos 1970 Vímana), Dalto e o grupo Erva Doce.

Foram experiências de início modestas e feitas com receio pelas gravadoras, mas que se mostraram espantosamente bem-sucedidas. Portanto, ao contrário do punk e da vanguarda paulista, a new wave carioca foi intensamente aproveitada e esgotada pela indústria do disco, pelas rádios e até pela televisão. Foi new wave e carioca o rock nacional até 1985, pelo menos. Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco estético e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para

a explosão do rock nacional e do mercado juvenil adolescente de discos nos anos 1980, quem motivou as grandes gravadoras e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotar finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento.

A new wave nacional tinha duas faces: a primeira era a iniciativa de grupos motivados em realizar um pop de fácil audição, destacando-se inicialmente a Gang 90 e projetos que lhes abriram as portas, como o Circo Voador e a Rádio Fluminense; a segunda, o aproveitamento por parte das grandes gravadoras do estilo, não apenas gravando grupos que iniciaram a tendência, mas convocando artistas já veteranos que se encontravam à disposição e, até mesmo, formando bandas artificiais ou contratando bandas completamente incapacitadas.

Inicialmente, irá se destacar aquela face relativamente autêntica da new wave nacional, que permite afirmar que a primeira fase do rock nacional não foi meramente uma tendência inventada ou criada artificialmente pelas grandes gravadoras. É claro que não se pode dizer que seus grupos e artistas não estavam interessados em atingir um grande público, com uma música pop de fácil audição e por meio da indústria musical estabelecida. Pode sim, significar que, até certo ponto, a new wave nacional foi uma solução que, como num passe de mágica, materializou-se diante dos olhos dos oligopólios da música comercial e destinou-se a recuperar o mercado fonográfico de uma séria crise de vendas e a realizar alguns objetivos há tempos desejados pelos oligopólios.

Em 1982, importante fonte inspiradora da new wave nacional se iniciou na cidade do Rio de Janeiro, o Circo Voador, que começou como uma ideia de fomento cultural alternativo do líder do grupo teatral "Asdrúbal trouxe o Trombone", Perfeito Fortuna. Em janeiro, instalado em lona azul entre as praias do Arpoador e do Diabo, o Circo ajudou a promover o primeiro "Verão do Rock", além de abrigar grupos teatrais e oficinas, apresentações e cursos de dança, acrobacia, capoeira e música. Nos quatro meses em que funcionou no Arpoador, o Circo Voador revelou dois grupos muito importantes nesta primeira fase do rock nacional, a Blitz e o Barão Vermelho. Segundo relatos, o projeto Rock Voador era patrocinado pela rádio Fluminense FM, que tocava estes e outros grupos de rock nacional na sua programação, fossem discos ou fitas de demonstração, sendo responsável pela divulgação de pelo menos duas

bandas muito importantes, o Barão Vermelho e o Paralamas do Sucesso. (JORNAL DO BRASIL, 5/jun./1987, p. 10).

A Fluminense FM acabou sendo pioneira na adoção da new wave como base da programação de músicas nacionais pelas rádios FMs - e até AMs -, fenômeno que se tornou generalizado no ano de 1983. (REVISTA VEJA, 2/jan./1985, p. 37) Só que, enquanto a Fluminense trabalhava com demo tapes, gravações rústicas, independentes ou semi-independentes, primava pela variedade e a abertura de oportunidades para os mais diversos artistas, por sua vez, as rádios FMs comerciais - inclusive quando adotavam os mesmos hits e principais grupos - irão caracterizar-se pela repetitividade, a promiscuidade com as grandes gravadoras e o fechamento para iniciativas independentes.

Dos três maiores vendedores de discos do início do rock nacional, Ritchie, Dalto e Blitz, o terceiro foi provavelmente o nome mais importante e que melhor representou os méritos e os equívocos da new wave. Dalto praticamente sumiu do mapa após um único sucesso radiofônico e de vendas, enquanto Ritchie venderia cerca de 900 mil cópias de seu primeiro LP em 1983, para depois praticamente desaparecer do grande mercado. Já a Blitz - um grupo que evocava juvenildade, autenticidade (afinal não fôra fabricado em estúdio) e dava espaços para guitarras e assuntos adolescentes - parecia que iria ter muito mais permanência no grande mercado em comparação com os nomes acima citados.

A Blitz é considerado o grupo que detonou o primeiro boom do rock nacional a partir do sucesso da canção "Você não soube me amar", hit adotado pelas rádios e pela trilha sonora de uma novela da Rede Globo, que vendeu no verão de 1982 cerca de 870 mil cópias em compacto. O lado 2 do compacto não trazia canção alguma, demonstrando que havia nos bastidores alguns problemas e dúvidas sobre os caminhos a seguir - se o pop ingênuo do primeiro hit ou o rock pseudo-erótico e teatralizado dos tempos do Circo Voador. A Blitz era formada por artistas com certa experiência anterior, e traziam estas experiências ao estilo do grupo: letras e interpretação teatralizada e um trabalho instrumental competente para os padrões da época. As canções gravadas da Blitz refletirão um meio termo entre o pop ingênuo de

agrado às rádios FMs e as experiências musicais e teatrais anteriores de seus integrantes. (MIGUEL, out. 1982, p. 5, ROUNDEAU, fev. 1987, p. 35).

Uma das marcas do rock nacional em sua primeira fase nos anos 1980 foram os “verões do rock”. Nos meses de dezembro e janeiro, tradicionalmente meses de maior consumo de discos, eram lançados novos grupos e novos discos de rock nacional, além de shows coletivos que se concentravam na capital carioca, principalmente nas praias. Inspirados pela experiência do Circo Voador, gravadoras, mídia e empresários de shows juntavam esforços para divulgar e vender “pacotes” de rock. O primeiro “verão do rock” aconteceu na virada de 1981 para 1982, por iniciativas do Circo Voador e de algumas gravadoras que, não esperando tanta repercussão, venderam centenas de milhares de cópias de compactos da Blitz, Dalto e outros. Na virada de 1982 para 1983, o esforço foi bem mais planejado e ampliado, levando o pacote para todo o país a partir do Rio de Janeiro. O rock nacional começava com um visual colorido, de bermudas, biquínis e maiôs, praias e adolescentes nas danceterias, alegria, ingenuidade e hits radiofônicos.

Do mesmo modo que no verão de 1983, as gravadoras lançaram um novo pacote com rock carioca para o verão de 1984, com pelo menos 23 novos títulos. A relação mostra a decadência rápida da new wave nacional, com grupos medíocres ou pré-fabricados, além do direcionamento dado pelas gravadoras a um estilo cada vez mais “brega” e infantilizado. Alguns grupos são prejudicados pela produção e política das gravadoras. Mas também foram lançados grupos de rock que seriam importantes para a transição à segunda fase do rock nacional, o Ultraje a Rigor e o Legião Urbana. (JORNAL DO BRASIL, 30/jan./1984).

Em 1985, as gravadoras ainda tentaram reeditar o “Verão do Rock”, lançando coletâneas e grupos alinhados ao pop ingênuo da new wave. Em geral, porém, os grupos e artistas que se mantiveram nesta tendência já esgotada desapareceram rapidamente do mercado, como atesta a coletânea organizada pela gravadora CBS, “Verão 85”. Nesta coletânea, foram exatamente aqueles nomes que se distanciaram da new wave ingênua os que alcançaram sucesso (principalmente o RPM), enquanto grupos que até anos antes faziam sucesso ficaram fadados ao

esquecimento (como Rádio Táxi) ao lado de grupos frágeis musicalmente e que tiveram vida curta (KUBRUSLY, fev. 1985, p. 68).

A new wave nacional foi responsável também pela recriação de um gênero de diversão noturna, as danceterias, que adquirira nos anos 1980 no Brasil uma característica muito própria. Os hits do rock ingênuo e os adolescentes em férias não pareciam prestar-se muito bem a clubes de rock no estilo anglo-americano - pequenos ambientes fechados, com bar e audição de shows -, nem mesmo a shows em grandes palcos de teatro ou ao ar livre - exceto por shows conjuntos no fim da tarde nas praias cariocas. Assim, ajudaram a recriar as chamadas danceterias, junto aos interesses imediatistas de empresários do setor de boates e espetáculos. Renovavam-se as danceterias ou discotecas que tiveram seu auge no Brasil no final dos anos 1970, por ocasião do sucesso da telenovela *Dancin Days* (1978-1979), a qual retomava a moda da música disco, popularizada mundialmente pelo filme *Saturday Night Fever* (1977).

As danceterias com trilha sonora new wave começaram a aparecer no Rio de Janeiro entre 1981 e 1982, construídas especialmente para este fim ou a partir de casas de shows, bares com música ao vivo e boates que foram transformados em pistas de dança para adolescentes e jovens. Eram uma espécie de discoteca que tocava principalmente os hits mais recentes do rock nacional ou, ainda, oferecia shows dos grupos donos dos hits. As danceterias se multiplicaram numa progressão geométrica, atingindo o auge em 1984 - principalmente no eixo Rio-São Paulo -, para então entrarem numa decadência em ritmo ainda mais rápido que a ascensão. Em 1986, apesar de se estar no auge do rock nacional, as danceterias praticamente se extinguíram: os hits a partir de então não se prestavam exatamente à dança e os seus consumidores não procuravam mais exatamente aquela brincadeira ingênua de fim de tarde ou das noites, em ambientes rústicos e preparados às pressas para abrigar um enorme contingente de garotos e garotas que queriam dançar e namorar. (ESCOBAR, out. 1985, p. 76). Antes, no entanto, tamanha era a demanda por grupos de rock nacional pelas danceterias que algumas chegaram a fabricar grupos. (ECHEVERRIA, 07/set./1985, p. 49).

No sentido musical do termo, a new wave nacional nada tinha a ver com a new wave internacional. Como muitos críticos irão afirmar, exceto por algumas roupas coloridas, algumas batidas dançantes e o rótulo, o rock nacional do início da década nada tinha de new wave. Contudo, o princípio new wave de criação musical a partir da reciclagem, acompanhada da despolitização e da desmobilização social da adolescência e juventude, repetia-se no Brasil no início da década. (CAIAFA, 1985).

Apesar de utilizar amplamente referentes do pop-rock anglo-americano, o rock nacional digeriu mal esta influência (no caso da new wave carioca) ou com atraso (na segunda metade dos anos 1980). Por outro lado, a new wave carioca, assim como todo o rock nacional dos anos 1980, musicalmente pouco ou nada se apoiou no rock nativo feito em décadas anteriores.

A mídia e as gravadoras elegeram dois signos para valorizar os grupos deste primeiro movimento de rock nacional: a juvenildade e a modernidade. Mesmo que, numa análise um pouco mais apurada, fosse fácil descobrir que o rock nacional não era assim tão moderno, muito menos “jovem”, podia-se ouvir declarações como a do presidente da gravadora WEA no Brasil: “Disco é mídia para gente de 15 a 25 anos. Essa gente tem que ter ídolos com idade compatível. O surgimento dos grupos de rock retificou uma anomalia, da situação anterior, quando os ídolos da juventude tinham mais de 40 anos”. (André Midami apud FOLHA DE SÃO PAULO, 07/ago./1985, p. 49). A um tempo, a new wave nacional mostrava-se juvenil, masculina, consumista de modas e discos “modernos” e roqueira, assim como sentimental, adolescente, às vezes infantil, feminina, ingênua e simples. A new wave era ambígua em seu amálgama do “moderno”, juvenil, popularesco e kitsch.

A segunda fase do rock nacional dos anos 80

A segunda e mais importante fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 iniciou-se em 1985, atingiu seu auge em 1986 e começou a decair já no ano seguinte. Foi provavelmente o período de maiores vendas na história da indústria fonográfica brasileira e, certamente, da década, aproveitando-se principalmente do Plano Cruzado e sua febre de consumo. De início, aumentou bastante a qualidade e a

diversificação das bandas de rock, mas tal qualidade foi prejudicada pelo lançamento em quantidade exagerada de bandas, em sua maioria ainda imaturas e levadas ao mercado apressadamente.

Em boa medida, o rock nacional de meados da década é herdeiro da new wave do início da década. Há muitos grupos que realizam esta transição dentro das gravadoras. Também, as mesmas gravadoras continuam produzindo os novos grupos. A mídia continua dando respaldo aos novos nomes. O “trabalho” (ou “jabaculé”) com as rádios continua de forma semelhante. Se aumenta razoavelmente a maturidade do rock nacional, não significa que o público adolescente e feminino - talvez a marca do público new wave - abandonara a tendência, pelo contrário, sem este público não se conseguiriam as vendas conquistadas em 1986. Dois grupos que se destacaram entre os maiores da década do rock nacional, Paralamas e Titãs, saíram da new wave. Não há uma ruptura brusca entre os dois momentos.

Contudo, outros movimentos musicais e juvenis, de dentro para fora do mercado musical, vieram influenciar e contribuir para esta passagem. Como já foi comentado, o eixo criativo do rock nacional se mudou para São Paulo-Brasília em meados dos anos 1980, justamente as cidades que criaram os novos movimentos: “darks” e rock paulista, “punks” e rock brasiliense. Nem darks nem punks foram modas ou produtos lançados em grande escala pela mídia para a juventude, nem a maioria dos grupos do rock paulista e brasiliense foram aproveitados pelas grandes gravadoras. Mas ambos deixaram alguma marca no novo rock nacional produzido a partir de 1985.

Os “darks” foram um grupo juvenil, ou tribo, que existiu aproximadamente entre os anos de 1982 e 1985 na capital paulista. Seus membros uniam-se em torno de algumas bandas que ficaram conhecidas como o “rock paulista” e reuniam-se em casas de shows onde estas bandas se apresentavam. Apesar da tribo não atribuir nome a si mesma, a imprensa batizou esta tribo e seu estilo de “dark”, algo que nunca foi aceito pelos próprios denominados. O rótulo “dark” foi posteriormente adotado por uma tribo jovem que se vestia quase que só de negro e que também tentou filiar-se ao “rock paulista”. (ABRAMO, 1992).

Em 1982, em São Paulo, surgiu a casa noturna “Napalm”, endereçada a novos grupos de rock, incluindo bandas punks, mas que funcionou por um tempo curto. Surgiram depois outros espaços, com destaque ao Madame Satã, uma espécie de boate de segunda categoria que aceitava ceder o seu porão para shows nas quintas-feiras. Outras casas e boates decadentes, com público pequeno, principalmente no centro velho da cidade, também acolheram as bandas do rock paulista em torno das quais se movia a tribo "dark". A turma original era composta em sua maioria por jovens de classe média que cursavam a universidade ou a escola secundária, que faziam atividades semelhantes às dos primeiros punks do fim da década de 1970. Mas enquanto os punks buscavam informações sobre bandas genuinamente punks e posteriormente de hardcore, esta turma interessou-se pelos novos estilos que pertenciam à chamada new wave. E, enquanto as bandas de rock nacionais, principalmente cariocas, realizavam uma adaptação caricatural do estilo new wave, os “darks” e as bandas que surgiram em seu meio possuíam uma informação mais completa e atualizada desta nova tendência, o que fez com que o chamado rock paulista fosse muito mais moderno e internacionalizado que o rock nacional do início da década de 1980.

Formou-se um núcleo central de bandas: Agentss, Voluntários da Pátria, Ira!, Mercenárias, Número 2, Fellini, Smack, Cabine C, Ness, Akira S. e As Garotas que Erraram. Em torno deste núcleo, outras bandas paulistas vieram juntar-se num momento ou outro - o Ultraje a Rigor, antes de seu sucesso no grande público, o Gang 90, após sua decadência no mercado e Titãs. Bandas punks também foram convidadas a frequentar o circuito do rock paulista, como os Inocentes e Ratos de Porão. Até as principais bandas do rock brasileiro mantiveram um contato estreito com o rock paulista e inclusive realizaram shows em seu circuito.

O som e as letras dos conjuntos, as roupas e os gestos dos jovens, faziam do rock paulista original ir em direção contrária aos temas, musicalidade e formas de entretenimento da new wave carioca. Enquanto o primeiro era denso, sério, melancólico, urbano, o segundo evocava a ingenuidade, a limitação musical, as risos tardes dos adolescentes na praia ou as noites nas danceterias.

Com o passar dos anos, entretanto, alguns grupos do rock paulista passaram a ser conhecidos para além deste pequeno circuito, novas casas de shows os abrigaram e alguns deles gravaram em grandes gravadoras. Mas a tribo “dark” original foi se enfraquecendo e se dissipando. As bandas que não conseguiram espaço na mídia ainda sobreviveram mais alguns anos, seja gravando em selos independentes, seja procurando outros espaços para shows (cada vez mais raros). Se o rock paulista e os darks chegaram a ter alguns grupos e imagens mostrados pela mídia, as características originais de sua sonoridade e temática, além da própria existência da tribo, foram se encerrando.

Paralelamente à descoberta pela imprensa dos darks e do rock paulista, veio à tona também o que foi chamado de “rock de Brasília”. Os grandes jornais já destacavam em 1984 três bandas que tiveram algum respaldo posterior: Legião Urbana - o mais bem sucedido, um dos maiores vendedores de discos da década, adotado por um grande número de fãs e com o som de maior qualidade entre os três -, Capital Inicial - com vendagens medianas, com um som às vezes mais próximo do pop - e Plebe Rude - que teve algum sucesso em 1986, decaindo muito depois, mas com uma sonoridade mais próxima das origens do rock brasileiro.

O rock de Brasília teve uma origem muito semelhante à dos darks e do rock paulista, ainda que tenha ocorrido anos antes e independentemente de São Paulo. No final dos anos 1970, assim como alguns jovens moradores da periferia e subúrbios paulistanos, jovens brasileiros tomaram contato com a informação punk importada. Mas, por pertencerem a uma classe social distinta da dos punks, os jovens brasileiros de classe média e alta fizeram uma leitura diferenciado do punk. Tal versão, musical e ideologicamente, aproximaria as bandas brasileiras, reveladoramente, mais do rock paulista e dos darks que dos punks das classes baixas. A interpretação do punk feita por estes primeiros grupos de punk brasileiros era diferente daquela interpretação mais rústica, mais pobre esteticamente e, apesar disto, mais próxima da versão original feita pelas bandas punk paulistas. Bandas de Brasília, como o precursor Aborto Elétrico - núcleo de onde saíram as três bandas citadas no parágrafo anterior -, tocavam um som considerado "pesado", mas diferente do heavy metal, e com letras de fundo político, mas consideradas mais

esclarecidas, ainda que mais melancólicas, que as letras agressivas e ingênuas dos punks. Eram burgueses que se consideravam punks ou marginais, que improvisavam concertos ao ar livre em bares da cidade, muitas vezes interrompidos pela polícia. (PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986, p. 03).

Nos anos 1980, os grupos se multiplicaram, chegando ao número de 250 bandas de rock registradas pela Associação de Músicos de Brasília em 1986, número que chegou a 280 no ano seguinte, revelando o importante papel do rock para os jovens brasilienses. Diante do sucesso em meados da década de seus principais conjuntos, os jovens da cidade continuaram a formar bandas, muitos sonhando talvez em alcançar o mesmo sucesso de seus ídolos, de modo que, em 1988, eram 400 os grupos cadastrados pela Fundação Cultural do Distrito Federal. (Tom Leão apud PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986, p. 03).

Anos depois da origem dos movimentos que as inspiraram – os “darks” paulistanos e os “punks” brasilienses – algumas bandas de São Paulo e Brasília começaram a despontar na mídia e a ser contratadas pelas gravadoras, indicando que a indústria cultural já percebia a necessidade de renovação no estilo, grupos e características do rock nacional até então dominado pelos grupos pseudo-new wave cariocas. Em 1984, paulistas e brasilienses apareceram em alguns artigos da grande imprensa, justificando o que foi dito acima.

O domínio do mercado de rock nacional pelas bandas paulistas começou mesmo em meados de 1985, com o rock irreverente do Ultraje a Rigor, que anos antes frequentou o circuito “dark”. O título do primeiro LP do grupo era revelador: *Nós vamos invadir sua praia*.

O ano de 1986 foi dominado pelas bandas paulistas RPM – saída do circuito dos darks – e Titãs, pela brasiliense Legião Urbana e pela carioca Paralamas do Sucesso. Neste ano, os outros dois principais grupos de Brasília atingiram o ápice de suas vendagens, com seus LPs de estréia (Plebe Rude e Capital Inicial). Em 1987 e 1988, na mídia e através das gravadoras, anunciaram-se novas ondas de bandas de Brasília no mercado, tentando dar continuidade ao sucesso das três primeiras – principalmente o Legião. Mas, foram tentativas que não tiveram mais o mesmo êxito.

O RPM e o auge do rock nacional

Os primeiros shows do grupo RPM aconteceram no lendário Madame Satã, e já em 1984 o grupo foi selecionado pela CBS, dentre tantos outros grupos do rock paulista que acabaram ignorados, para gravar uma faixa na coletânea *Verão 85*, “Louras Geladas”. Sendo o mais bem sucedido dos novos grupos da coletânea, partiu no mesmo ano para a gravação do primeiro LP (*Revoluções por minuto*) que em janeiro de 1986 recebeu o primeiro disco de ouro, com muitas faixas sendo executadas nas rádios FMs. O grupo fazia uma mistura que se revelou em curto prazo muito bem sucedida, unindo a seriedade do rock paulista (letras menos ingênuas, com temas urbanos ou com certa melancolia, musicalidade bem trabalhada, influências do rock anglo-americano mais contemporâneo, mas também do tecnopop e até do rock progressivo) ao pop (melodias assobiáveis, harmonias simples, letras facilmente decoráveis e imagem também atraente ao público infanto-juvenil) – revelando-se uma versão local da dialética que atravessa as mensagens das letras das canções de rock (BLOOMFIELD, 1933).

Uma das grandes jogadas do RPM foi ideia do próprio grupo que, junto a um empresário de espetáculos, investiu milhões de cruzeiros na aquisição de equipamentos de som e luz superiores aos recursos da maioria dos outros grupos nacionais. Diante da decadência das danceterias, do ostracismo do circuito dark e das ingerências das grandes gravadoras, o grupo teve a bem-sucedida idéia de montar um verdadeiro espetáculo de som, luz e público para divulgar-se, ainda em 1985. Fizeram ao longo de 1986 centenas de shows em vários locais do Brasil, sempre com o mesmo sucesso e histeria do público - o som muito alto e os efeitos tecnológicos mal conseguiam sufocar os gritos. Três milhões de pessoas assistiram os shows desta excursão - recorde na época e praticamente imbatível no Brasil. (RONDEAU, dez. 1986, p. 03).

No segundo LP do grupo, *Rádio Pirata ao vivo*, a maior parte do repertório simplesmente repetia faixas já constantes no primeiro LP, acrescentando duas versões, além de algumas novas canções. Apesar de ser praticamente uma

regravação ao vivo do primeiro LP, *Rádio Pirata...* vendeu cerca de 2 milhões de unidades.

Contudo, primordial para o sucesso do RPM e de todo o rock nacional no ano de 1986 foi a febre de consumo resultante do Plano Cruzado, que congelou preços e aumentou salários. Populações - de classes baixas a médias - antes privadas ou restritas ao baixo consumo de alimentos, bem como de produtos culturais como aparelhos de som, TVs, discos e espetáculos, de repente viram seu poder de consumo aumentado em grande medida, justamente num país que há anos, senão décadas, privava ou restringia o consumo da população, seja ele de alimentos ou de bens culturais. As consequências do aumento repentino do poder de compra da população foram uma explosão da procura e a incapacidade da oferta em acompanhá-la - forçando justamente o contrário do que fôra projetado pelo Plano Cruzado, ou seja, o aumento de preços devido ao excesso de procura. Quando, passado o período eleitoral, o governo voltou atrás e criou medidas de restrição ao consumo (que não conseguiram impedir o retorno da inflação em 1987), a indústria fonográfica já tinha obtido a maior façanha de sua história, vendendo só em 1986 o total de 55 milhões de discos e fitas K7, num montante de vendas no valor de 170 milhões de dólares, crescendo 40% em relação ao ano anterior. (BIZZ, abr. 1988, p. 62; BIZZ, dez. 1986, p. 28).

O RPM acabou assumindo a função de puxar as vendas de discos de pop-rock, nacional e internacional, no auge do Plano Cruzado. Foi a maior venda até então na história da indústria fonográfica brasileira (BIZZ, abr. 1988, p. 62). Assim como o Plano Cruzado, o RPM foi uma espécie de estrela cadente, de brilho raro mas brevíssimo. Foi um sonho da indústria fonográfica tão breve quanto a ilusão de que a solução definitiva dos problemas socioeconômicos do país teria se dado por meio de uma simples troca de moeda. Findo o Plano Cruzado e as ilusões, também as contradições do mercado musical pop-rock vieram à tona - principalmente os investimentos imediatistas e concentrados em uma única tendência que dera sinais de respaldo junto aos consumidores até seu esgotamento. O RPM só não esgotaria sua própria fórmula - que por um breve momento foi capaz de alcançar a

unanimidade do público adolescente-juvenil - porque, pouco antes, encerrou suas atividades.

Além do RPM, o ano de 1986 teve como destaques grupos mais estáveis, considerados os principais nomes do rock nacional dos anos 1980, justamente Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso. Enquanto o primeiro estreava no sucesso em larga escala, com seu segundo disco, os outros dois já vinham de discos de ouro anteriores e chegavam ao seu terceiro LP. Além do ápice de vendas, de sucesso em shows e execução nas rádios, os três grupos realizaram em 1986 o que se pode considerar como os mais importantes discos de suas carreiras.

No ano de 1986, como nunca, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram palcos de inúmeros eventos relativos ao novo rock nacional e ao novo público interessado em uma música jovem mais autêntica, distante daquela das finadas danceterias. (JORNAL DO BRASIL, 28/mar./1986). As televisões criaram programas endereçados ao novo filão. Quanto à indústria fonográfica, segundo a própria imprensa comentou, 1986 foi o ano do excesso, bem como da mediocridade.

Por meio do excesso de lançamentos, sustentados pelas altas vendas de alguns discos que compensavam a grande parte das mediocridades descartadas pelo público, a indústria fonográfica brasileira repetiu no ano do cruzado as mesmas características e os erros da indústria fonográfica anglo-americana dos anos 1970. (FRITH, 1981, 1987). Impossibilitadas de saber exatamente o que seria adotado pelo público, além de tentar minar a concorrência, as grandes gravadoras lançaram todo e qualquer grupo ou nome que parecesse semelhante aos que haviam conseguido sucesso, com o agravante de fecharem o espaço para grande parte dos bons nomes surgidos no rock paulista, brasiliense ou em outros estados, bem como aos antigos grupos punks e aos novos de heavy metal.

Diante da política das grandes gravadoras, os selos independentes - exceto os de heavy metal - viram regredir seu espaço de atuação, tanto no mercado quanto criativamente. Os selos viam seus espaços serem fechados pelo excesso de lançamentos das grandes gravadoras, que possuíam maiores facilidades de divulgação, respaldo da mídia e, caso necessário, apelavam até para a desonestidade, como no caso das empresas de prensagem de discos. Segundo reportagem de maio

de 1987, as prensas de discos, de propriedade das grandes gravadoras, pareciam estar boicotando encomendas de selos independentes (algumas encomendas tinham sido feitas no ano anterior). (BIZZ, maio 1987, p. 13).

Por sua vez, os grupos de rock passaram, em geral, a procurar os selos não mais para desenvolver criativamente sua musicalidade, ou cultuar propostas mais radicais que não eram aceitas pela indústria fonográfica, mas justamente para usarem os selos como trampolins em direção ao grande mercado (MAIA, ago. 1987, p. 94), renunciando a configuração das relações entre grande mídia e independentes que se firmaria nos anos seguintes.

O rock nacional nunca primou pela criatividade ou artisticidade, principalmente em comparação com o rock anglo-americano - até mesmo na fase reciclada do segundo, nos anos 1980. Não apenas durante a fase new wave, mas também em seu auge, o rock nacional conservou seu baixo índice musical. Mais importante, porém, foi o fato de que o rock nacional não foi fonte ou fundo musical de movimento político-cultural algum de grande porte da juventude. A maior parte dos músicos e públicos do rock nacional, nem mesmo simbolicamente, apresentaram qualquer indício de articularem-se como um movimento, conservando-se totalmente pulverizados e individualizados.

O rock nacional não foi um retrocesso estético, nem social ou cultural, até pelo contrário, pois representou um momento em que um mercado de consumo juvenil instituiu-se definitivamente no Brasil, ainda que com pelo menos 20 anos de atraso em relação aos Estados Unidos. O que é próprio do Brasil, e provavelmente seja a tendência do rock nos países fora do "Norte desenvolvido", é o fato do atraso mercadológico não ter produzido nenhuma "contracultura" ou "psicodelismo" de efeito retardatório. (ROSZAC, 1972). Se no desenvolvimento material do mercado musical juvenil houve um atraso, o mesmo não se observou em relação aos valores - a instituição do mercado de consumo juvenil viu-se acompanhada dos mais recentes valores e ideologias de consumo propagados pela indústria cultural. (SANTOS, 1992). Alguns relatos de músicos de rock atestam, com ironia e amargura, tal condição do rock nacional:

Nós pegamos um violão, cantamos, mas isso não tem nada a ver com o mundo real. Música é música. Se vocês querem que mude, usem seu título de eleitor [...] Se eu quisesse mudar o mundo, não estaria numa banda, e sim no Projeto Rondon, tinha me filiado a algum partido etc. Se querem mudar o mundo, façam política. Esqueçam essa história de formar banda para se expressar [...]. Rock'n'roll é para a gente conseguir dinheiro, sexo e diversão!. (Renato Russo apud BIZZ, jan. 1989, p. 29-30 e jun. 1989, p. 41).

O rock hoje é o *status quo* e os roqueiros não querem mais ser rebeldes, eles querem reivindicar [...]. Hoje em dia uma vó dá de presente para o neto uma guitarra, para ele ficar sendo como o Herbert Vianna [...], para ser que nem o Paulo Ricardo [...]. Então, ser roqueiro virou ser bacana [...]. O rock brasileiro está muito chato: é uma rebeldia fajuta. (Cazuza apud DUÓ, 1990, p. 108).

Quando surge finalmente como música da juventude de classe média, nos anos 1980, o rock nacional será uma música quase que exclusivamente de mercado e muito pouco “juvenil”: o Brasil recebeu o rock já descaracterizado como cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como arte. No Brasil, exceto por alguns setores, o rock é trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio.

Contudo, esteticamente o rock nacional não foi uma assimilação integral do rock internacional dos anos 1980 (o que explica as reclamações da crítica sobre a baixa qualidade musical do rock local), mas sim uma adaptação aos ouvidos juvenis brasileiros deste mesmo rock, mesclando heranças “bregas” e sentimentalistas. Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música “de transição”, não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os ouvidos dos jovens aos principais ídolos e hits do pop-rock mundial, mas dificilmente poderia ser um produto exportável.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, Bia. *Bizz*, n. 17, dez. 1986, p. 75.

ABRAMO, Helena W. *Grupos Juvenis nos anos 80. Um estilo de atuação social*. Dissertação (mestrado em Sociologia), Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Música popular e indústria cultural*. Dissertação (mestrado em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1989.

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

BIZZ, n. 17, dez. 1986, p. 28.

_____. n. 22, maio de 1987, p. 13.

_____. n. 33, abr. 1988, p. 62.

_____. jan. 1989.

_____. jun. 1989.

BLOOMFIELD, Terry. Resisting songs: negative dialectics in pop. *Popular Music*, Volume 12/1, Cambridge University Press, 1993, p. 13-31.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DUÓ, Eduardo. *Cazuza*. Col. Vozes do Brasil-1, São Paulo: Martin Claret Editores, 1990.

ECHEVERRIA, Regina. *Folha de São Paulo*, 07/set./1985, p. 49.

ESCOBAR, Pepe. Opinião. *Bizz*, n. 03, out. 1985, p. 76.

FOLHA DE SÃO PAULO, 07/ago./1985, p. 49.

FRANÇA, Jamari. *Jornal do Brasil*, Caderno 2, 30/jan./1984.

FRITH, Simon. *Music for Pleasures*. Essays in the sociology of pop. New York: Routledge, 1988.

_____. *Sound effects*. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll. New York: Pantheon Books, 1981.

GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil*. A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A "nova música" popular de São Paulo*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1985.

HALL, Stuart; JEFFERSON, TONY (orgs.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: University of Birmingham, Utchinson and Co., 1976.

JORNAL DO BRASIL. Caderno B, 28/03/1986.

_____. Caderno B, 5/jun./1987, p. 10.

KUBRUSLY, Maurício. *Som3*, n. 743, fev. 1985, p. 68.

MAIA, Sônia. *Bizz*. n. 25, ago. 1987, p. 94.

MIGUEL, Antonio Carlos. *Pipoca Moderna*. n. 01, out. 1982, p. 05.

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.

PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986.

REVISTA VEJA. 2/jan./1985, p. 37.

ROSZAC, Theodore. *A Contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUNDEAU, Emilio. *Bizz*, n. 17, dez. 1986, p. 03

_____. *Bizz*, n. 19, fev. 1987, p. 35.

SANTOS, Rafael J. *A publicidade e a representação da juventude*. Um estudo sobre os mecanismos da produção publicitária. Dissertação (mestrado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1992.