



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**DANILO FRAGA DANTAS**

**A PRATELEIRA DO ROCK BRASILEIRO  
UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS MIDIÁTICAS UTILIZADAS NOS DISCOS DE  
ROCK BRASILEIRO NAS ÚLTIMAS CINCO DÉCADAS**

Salvador  
2007

**DANILO FRAGA DANTAS**

**A PRATELEIRA DO ROCK BRASILEIRO**  
**UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS MIDIÁTICAS UTILIZADAS NOS DISCOS DE**  
**ROCK BRASILEIRO NAS ÚLTIMAS CINCO DÉCADAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Janotti Júnior

Salvador  
2007

## **Resumo**

O rock brasileiro sempre foi encarado com a desconfiança de um estrangeiro em sua própria terra natal. Ele não é tratado como um norte-americano que chega ao Brasil sem saber português, mas sim como um brasileiro que se esforça para falar inglês, mesmo sem saber uma palavra naquele idioma – o que é ainda pior. Assim, apesar de sua importância para a história da indústria fonográfica brasileira nos últimos cinquenta anos, são poucos os estudos que se propõem a analisar o modo como esse gênero se estrutura. A partir das discussões feitas no grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva (MMM), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, esse trabalho pretende entender as principais estratégias midiáticas utilizadas no rock brasileiro, em diversos momentos de sua história. O estudo será realizado a partir da análise de *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965), *Os Mutantes* (Mutantes, 1968), *Krig-ha, bandolo!* (Raul Seixas, 1973), *Dois* (Legião Urbana, 1986), *Da lama ao caos* (Chico Science & Nação Zumbi, 1993) e *Bloco do eu sozinho* (Los Hermanos, 2001). Assim, a partir da análise de alguns dos principais discos do gênero, esse estudo pretende entender o rock brasileiro e sua relação com a indústria fonográfica em diversos momentos da sua história e, com sorte, contribuir um pouco para o estudo dos gêneros midiáticos na música popular massiva.

**Palavras-chave:** rock brasileiro; gênero midiático; música popular massiva.

## Índice

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| <b>Introdução</b>                        | <b>6</b>   |
| <b>Os três acordes iniciais</b>          | <b>11</b>  |
| <i>Desde que o samba é samba</i>         | 17         |
| <i>A dança invisível</i>                 | 25         |
| <i>Modos de cantar</i>                   | 28         |
| <b>O ritmo do momento</b>                | <b>36</b>  |
| <i>Era o rádio</i>                       | 37         |
| <i>A nova velha guarda</i>               | 40         |
| <b>O futuro pertenceu à jovem guarda</b> | <b>44</b>  |
| <i>A briga por audiência</i>             | 46         |
| <i>A invenção do iê-iê-iê</i>            | 50         |
| <i>Rebeldia comportada</i>               | 53         |
| <i>Jovem guarda, o álbum</i>             | 56         |
| <i>Quero que vá tudo pro inferno</i>     | 58         |
| <i>Lobo mau (The wanderer)</i>           | 65         |
| <b>O país do baurets</b>                 | <b>70</b>  |
| <i>Pós-jovem guarda</i>                  | 72         |
| <i>Tropicodelia</i>                      | 76         |
| <i>Cara de bandido</i>                   | 79         |
| <i>Metrópole polifônica</i>              | 82         |
| <i>Os Mutantes, o álbum</i>              | 84         |
| <i>Panis et circenses</i>                | 87         |
| <i>A minha menina</i>                    | 91         |
| <b>20 anos de rock brasileiro</b>        | <b>95</b>  |
| <i>Raulzito</i>                          | 97         |
| <i>Cena de novela</i>                    | 100        |
| <i>Manobras criativas</i>                | 102        |
| <i>Krig-ha, bandolo!</i>                 | 104        |
| <i>Mosca na sopa</i>                     | 106        |
| <i>Ouro de tolo</i>                      | 111        |
| <b>Música Urbana 2</b>                   | <b>115</b> |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| <i>O verão do rock</i>                   | 118        |
| <i>A turma da colina</i>                 | 119        |
| <i>O barato do rock</i>                  | 122        |
| <i>O descobrimento do Brasil</i>         | 126        |
| <i>Dois, o álbum</i>                     | 129        |
| <i>Tempo perdido</i>                     | 131        |
| <i>Eduardo e Mônica</i>                  | 137        |
| <b>Rios, Pontes e Overdrives</b>         | <b>142</b> |
| <i>Da lama ao Chaos</i>                  | 146        |
| <i>Computadores fazem arte</i>           | 151        |
| <i>O Cidadão do Mundo</i>                | 156        |
| <i>Da lama ao caos, o álbum</i>          | 158        |
| <i>A cidade</i>                          | 162        |
| <i>A praia</i>                           | 167        |
| <b>O bit e o beat do rock brasileiro</b> | <b>172</b> |
| <i>Do que é feito o samba</i>            | 174        |
| <i>Novo indie</i>                        | 176        |
| <i>Bloco do eu sozinho</i>               | 182        |
| <i>Todo carnaval tem seu fim</i>         | 184        |
| <i>Sentimental</i>                       | 191        |
| <b>Conclusões</b>                        | <b>198</b> |
| <i>A matriz do rock brasileiro</i>       | 200        |
| <i>O rock errou?</i>                     | 203        |
| <i>Samba eu canto assim!</i>             | 205        |
| <b>Referências bibliográficas</b>        | <b>210</b> |

## Introdução

Nem todo rock feito no Brasil é rock brasileiro. Pode parecer estranha a constatação, mas para atestar sua veracidade não é preciso ir muito além de uma rápida análise das prateleiras de uma loja de discos. É que os grupos brasileiros de rock também lançam álbuns de heavy metal (*Soldiers of sunrise*, do Viper), hard rock (*Metal mania*, Robertinho do Recife), punk rock (*Tente mudar o amanhã*, Cólera), indie rock (*Stratopumas*, Stratopumas) ou rock progressivo (*Zebra*, Vímana) – entre tantas outras denominações que o rock recebeu nas últimas décadas. E, em uma loja especializada em discos de rock, esses álbuns não costumam ser arrumados na prateleira dedicada ao rock brasileiro, eles geralmente são colocados junto aos seus semelhantes, os álbuns de heavy metal, punk rock, indie rock ou rock progressivo. O mesmo fenômeno acontece em lojas online, na programação das rádios, nas seções de jornais ou revistas especializados, no circuito de shows e nos mecanismos de busca de qualquer software de troca de música pela internet. E, longe de causar qualquer estranhamento, esse tipo de arrumação costuma facilitar, aos fãs desses subgêneros, a localização desses discos.

Nas lojas de discos especializadas, ou mesmo nas grandes lojas de departamento, o rock brasileiro, rock nacional ou pop/rock nacional fica em uma prateleira à parte, em uma prateleira estranha, que abriga, lado a lado, álbuns muito diferentes entre si. Alguns deles não são muito diferentes dos discos de heavy metal (*Gates of metal fried chicken of death*, Massacration), de hard rock (*Entradas e bandeiras*, Rita Lee & Tutti-Frutti), punk rock (*O concreto já rachou*, Plebe Rude), indie rock (*Cosmotron*, Skank) ou rock progressivo (*Criaturas da noite*, O Terço). Mas, mesmo assim, estão enfileirados na prateleira de rock brasileiro. Outros álbuns não chegam nem mesmo a soar como rock e mais parecem samba (*Bloco do eu sozinho*, dos Los Hermanos), samba-rock (*Samba esquema noise*, Mundo Livre S/A), maracatu (*Afrociberdelia*, Chico Science & Nação Zumbi, 1993), marchinha (*Metropolitano*, Eddie), música caipira (*Terra*, Sá, Rodrix e Guarabira), bossa-nova (*Novos Baianos F.C.*, Novos Baianos), rap (*A Invasão do sagaz homem fumaça*, Planet Hemp), ska<sup>1</sup> (*O passo do Lui*, Paralamas do Sucesso) ou reggae (*Lado b lado a*, O Rappa). E, mesmo assim, na loja de discos, estão todos na prateleira de rock brasileiro.

---

<sup>1</sup> Ska é um estilo musical jamaicano que surgiu no princípio dos anos 50. Combinando elementos do calypso e do mento com o jazz e o rhythm and blues norte-americano, foi um precursor na Jamaica do rocksteady e mais tarde do reggae.

Essa confusão não foi planejada pelas gravadoras, crítica musical, meios de comunicação, ou mesmo, pelo público, quando eles começaram a usar o rótulo “rock brasileiro” para se referir a uma geração de roqueiros que aparecia na década de 80. É claro que existem grupos de rock no Brasil desde meados dos anos 50, mas o rótulo só se popularizou nos anos 80, mais especificamente em 1982, tendo como marco inicial o lançamento do compacto *Você não soube me amar* do grupo Blitz (Vianna, 1995: 134) – até então, falava-se muito em iê-iê-iê e pouco em rock brasileiro. Mais ou menos nessa mesma época, também foram tentados outros rótulos, como BRock e Rock Brasil (*Jornal do Brasil*), novo iê-iê-iê (*Istoé*) ou Mpopb (*Revista Bizz*), mas nenhum deles pegou. Ficou mesmo rock brasileiro, rock nacional ou pop/rock nacional, que são usados até hoje. Assim, depois de decretada a existência do rock brasileiro e da aceitação de sua nacionalidade brasileira, foi inevitável às gravadoras, crítica musical, meios de comunicação e público, a tentação de traçar sua genealogia e, assim, descobrir quem faz parte do gênero e quem não faz – saber, em meio a outros tantos rótulos, como jovem guarda, tropicalismo, samba-rock ou mangubeat, heavy metal, punk rock e rock progressivo, quem faz e quem não faz parte da história do rock brasileiro. E assim, mesmo sem ter consciência disso, todos começaram a ter uma idéia mais ou menos clara do que é – e do que não é – rock brasileiro. Os grupos de rock brasileiro começam a gravar homenagens aos seus ídolos (*O rei, vários*<sup>2</sup>), as gravadoras lançam edições especiais de clássicos do gênero (*Racional*, Tim Maia), as editoras lançam livros (*Dias de luta*, Db) e revistas (*História do rock brasileiro*, Editora Abril) sobre o assunto, o público consome e reage a isso tudo. Essa idéia de genealogia, discutir quais grupos e discos são importantes e quais não são, é de grande importância para o estabelecimento da história de qualquer gênero, principalmente do rock and roll.

Não é difícil saber o que é e o que não é rock brasileiro, mas o rótulo se tornou tão complexo, com o tempo, que fica difícil encontrar critérios para a demarcação de suas fronteiras. A idéia mais comum é que o rock brasileiro é aquele rock lançado no Brasil por artistas e grupos brasileiros. Mas isso não é verdade. A canção *Menina veneno* (*Vôo do coração*, 1983), por exemplo, é cantada pelo inglês Ritchie, em um português cheio de sotaque, mas, ainda assim, é um dos maiores sucessos do gênero. E, da mesma forma, os discos argentinos do Paralamas do Sucesso (*Dos margaritas*, 1994) não são menos rock brasileiro que seus discos lançados no Brasil. Então, se o rock brasileiro não é apenas o rock

---

<sup>2</sup> Em 1995, a nova geração de roqueiros do Brasil fez uma homenagem àquele que consideraram um dos maiores responsáveis pela popularização do rock no Brasil. Com a produção de Roberto Frejat, artistas como Cássia Eller, Nação Zumbi, Barão Vermelho, Blitz e Skank gravaram seus hits da época da Jovem Guarda.

feito no Brasil ou o rock feito por artistas brasileiros, ele seria aquele cantado em português – é o que dizem. Acontece que muitas bandas e cantores brasileiros de rock lançaram discos em português e, nem por isso, costumam entrar na categoria rock brasileiro, são bandas de punk rock (*Mais podres do que nunca*, Garotos Podres), heavy metal (*Dividir e conquistar*, Dorsal Atlântica) ou mesmo blues (*San-ho-zay*, Blues Etílicos). No caminho inverso, grupos e intérpretes que sem dúvidas fazem parte da história rock brasileiro lançaram disco ou canções em outras línguas, como o inglês (*Transa*, Caetano Veloso), espanhol (*Secos e molhados*, Secos e Molhados), italiano (*Equilíbrio distante*, Renato Russo), em inglês, francês e "portunhol" (*Technicolor*, Mutantes) ou mesmo japonês (*Isopor*, Pato Fu).

Uma outra resposta muito comum é que o rock brasileiro é aquele que, de alguma forma, utiliza elementos da música popular brasileira em sua sonoridade, principalmente se essa utilização se traduzir em células rítmicas tradicionais simbolizada no uso de instrumentos percussivos. Mas discos de outros subgêneros do rock também dialogam com a música popular brasileira, desde o heavy metal (*Temple of shadows*, Angra), punk (*Never mind the bossa nova, here's Bloco Vomit*, Bloco Vomit), até o indie rock (*Nouvelle Vague*, Nouvelle Vague). E, além de tudo, a partir dessa suposição, a primeira fase da jovem guarda e do rock brasileiro dos anos 80 estariam excluídos do rótulo, já que a relação desses movimentos com a tradição musical brasileira não é tão facilmente localizada. E, se o que define o rock brasileiro fosse mesmo apenas a relação do gênero com o rock and roll e com determinados elementos da música popular brasileira, o tropicalismo, parte da MPB<sup>3</sup> dos anos 70, que dialoga constantemente com o rock, e até a axé-music seriam os melhores exemplos do gênero – junto com o cantor americano Beck, que lançou um disco em homenagem ao tropicalismo (*Mutations*, 2002) e até canta em espanhol.

Enfim, ao que parece, o rock brasileiro não é apenas o rock feito por brasileiros, não é o rock cantado em português e nem é o rock com elementos da música popular brasileira. Ele também não é a simples soma dessas três características. É que, como em qualquer outro gênero musical, a definição do que é e do que não é rock brasileiro escapa à atribuição de uma regra estritamente musicológica ou lingüística, ou de um conjunto delas, que inclua ou exclua determinados discos, bandas ou canções do gênero. Além disso, a rotulação é um processo de constante atualização e, por isso, só é possível mapear completamente um gênero que já não

---

<sup>3</sup> Música popular brasileira, aqui, refere-se a qualquer manifestação de música popular existente no Brasil. MPB, por outro lado, diz respeito a um movimento musical dos anos 60, influenciado pela bossa nova e pelo samba. Entre os artistas da MPB estão Geraldo Vandré (*A hora de lutar*, 1965), Elis Regina (*Dois na bossa*, 1965) e Chico Buarque (*Chico Buarque de Holanda*, 1966).

exista mais. Não é o caso. Assim, o objetivo desse texto é mostrar como o rock brasileiro ganhou sentidos diferentes ao passar dos anos, a partir da complexa relação entre o gênero e a indústria fonográfica, de seus aspectos ideológicos e a partir, também, de seus aspectos musicais.

Assim, como é impossível ter acesso direto às regras um gênero musical, a única forma de estudá-los é a partir de seus exemplares, grupos, artistas, discos e canções. Mas, como também é impossível uma análise exaustiva de todas as canções de rock brasileiro, a melhor forma de estudar o desenvolvimento do gênero está na análise de alguns de seus principais exemplares. Por isso, aqui, foram escolhidos cinco discos que, em diferentes momentos da história do rock brasileiro, definiram e redefiniram o gênero. A lista foi formada, principalmente, a partir da influência dos discos na história do rock brasileiro, do sucesso comercial que tiveram na época de seu lançamento e do valor atribuído a eles pela crítica musical que, de uma forma ou de outra, eleva algumas obras ao patamar de “clássico” ou de “discografia básica” do gênero. Assim, o rock brasileiro será estudado a partir da análise de *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965), *Os mutantes* (Mutantes, 1968), *Krig-ha, bandolo!* (Raul Seixas, 1973), *Dois* (Legião Urbana, 1986), *Da lama ao caos* (Chico Science & Nação Zumbi, 1994) e *Bloco do eu sozinho* (Los Hermanos, 2001). Para uma análise mais aproximada, foram escolhidas duas canções de cada um dos álbuns, entre aquelas que foram lançadas como música de trabalho ou que melhor representam a música da banda ou cantor. É a partir desses álbuns e dessas canções que o rock brasileiro será estudado.

O estudo desses álbuns será feito a partir das discussões feitas no grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva (MMM), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, coordenado pelo professor Jeder Janotti Jr., através do modelo de análise midiática da música popular massiva que está sendo desenvolvido no grupo. A análise midiática examina o que chamamos de música popular massiva a partir de sua relação com os meios de comunicação e com a indústria fonográfica, a performance e a própria estruturação musical. Para Janotti Jr., “é necessário identificar o modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico”. (Janotti Jr., 2005: 4). A idéia é que, a partir da análise desses discos, possamos entender melhor o processo de rotulação do rock brasileiro e o modo como esse gênero se configura.

É claro que, diante de uma discografia tão abrangente e rica como é a do rock brasileiro, alguns outros álbuns também mereciam ser analisados, mas, por um motivo ou por outro, não foram escolhidos – ou não tiveram vendagem expressiva quanto os escolhidos para análise, não tiveram boas críticas ou apenas não foram incluídos pela quantidade limitada de páginas desse trabalho e pela concorrência com outros álbuns mais significativos. Assim, não serão analisados discos como *Você me acende* (Erasmão Carlos, 1965), *A onda agora é boogaloo* (Eduardo Araújo, 1967), *Para jovens que amam os Beatles, Rolling Stones e... Os Incríveis*, 1967), *Ronnie Von* (Ronnie Von, 1968), *Acabou chorare* (Novos Baianos, 1972) *Secos e Molhados* (Secos e Molhados, 1973), *Fruto proibido* (Rita Lee e Tutti-Fruti, 1975), *As aventuras da Blitz* (Blitz, 1982), *Maior abandonado* (Barão Vermelho, 1984), *Cabeça dinossauro* (Titãs, 1986), *Selvagem?* (Paralamas do Sucesso, 1986), *Rádio pirata ao vivo* (RPM, 1986), *Rotomusic de Liquidificapum* (Pato Fu, 1993), *Raimundos* (Raimundos, 1994), *Usuário* (Planet Hemp, 1995), *Samba poconé* (Skank, 1996), *Transpiração contínua prolongada* (Charlie Brown Jr., 1997), *Cachorro grande* (Cachorro Grande, 2001), *Admirável chip novo* (Pitty, 2003) ou *Nada de novo* (Mombojó, 2004).

Esses discos não serão analisados, mas, nem por isso, estão fora da análise. A partir da análise midiática dos cinco álbuns escolhidos, esse trabalho pretende entender as principais estratégias midiáticas utilizadas no rock brasileiro, em diversos momentos de sua história. E, assim entender um pouco mais sobre os outros discos do gênero. O primeiro capítulo desse trabalho é dedicado à questão dos gêneros, música popular massiva e ao modelo de análise midiática. Os demais capítulos são dedicados à análise do rock brasileiro a partir dos cinco discos escolhidos. Mas é também um dos objetivos desse trabalho ajudar na construção de uma história do rock brasileiro e, com sorte, colaborar um pouco no estudo de como se dá o processo de rotulação na música popular massiva.

## Os três acordes iniciais

“A vertente principal da banda é o rock and roll, mas o Charlie Brown Jr. é uma banda que tem uma versatilidade musical bem ampla que mistura vários ritmos como o reggae, o hip hop, o hardcore<sup>4</sup>, criando um estilo próprio”, disse Chorão, que canta no Charlie Brown Jr. (*Imunidade musical*, 2005)<sup>5</sup>. É sempre assim, os grupos de rock brasileiro são sempre influenciados por alguém, mas nunca estão presos a um gênero musical. E esse é um discurso comum aos grupos e ao público do rock brasileiro. No dia-a-dia, quando alguém fala em rock brasileiro, ou qualquer outro gênero musical, a objeção mais comum é que esse tipo de rotulação não passa de uma forma de aprisionar e compartimentar a música nas engrenagens da indústria do entretenimento. Assim, os gêneros musicais são tratados com desconfiança, ou mesmo com desdém. Eles são encarados como um conjunto de regras superficiais usadas para agrupar de forma muito vaga um punhado de músicas, álbuns, músicos e consumidores. Mas, a divisão em gêneros, parece inevitável diante do excesso de informação da cultura de massa. Os gêneros estão no modo como as prateleiras de livros são arrumadas – em terror, suspense, ficção científica, entre outros – nas grades de programação da TV – organizadas em telejornal, novela, filme –, no modo como os discos são arrumados nas locadoras de filmes – comédia, faroeste, pornográfico – e, finalmente, nas prateleiras das lojas de disco, que separam o rock e seus diversos subgêneros do rock brasileiro. E todos concordam que seria, no mínimo, desagradável entrar em uma loja dessas e encontrar todos os discos arrumados em ordem alfabética. Para o sociólogo e crítico musical Simon Frith, “a rotulação está no coração do julgamento de valor da cultura pop” (1996: 75<sup>6</sup>). A divisão de gêneros é de grande importância para a crítica e consumo musical, na afirmação dos gostos pessoais e na organização da distribuição da música na cultura de massa. Nesse sentido, o estudo das principais características do rock brasileiro enquanto gênero musical é um caminho interessante para compreender uma parte importante da indústria fonográfica brasileira. Mas a noção de gênero é estudada por diversas áreas, com finalidades e pressupostos diversos. E, por isso, antes de estudar o rock brasileiro, é preciso analisar essa noção.

A idéia de organizar a produção cultural em gêneros existe, pelo menos, desde a Antigüidade Clássica. Na *Poética*, Aristóteles classifica a produção do teatro grego em

---

<sup>4</sup> O hardcore é uma cena musical do começo da década de 80 que fazia uma releitura do punk, caracterizado inicialmente por andamentos acelerados, canções curtas, letras baseadas no protesto político e social, revolta e frustrações individuais, cantadas de forma agressiva.

<sup>5</sup> A entrevista faz parte de um especial sobre Charlie Brown Jr ([vagalume.uol.com.br/especiais](http://vagalume.uol.com.br/especiais)).

<sup>6</sup> Todas as traduções de citações de livros em língua estrangeira são de nossa responsabilidade.

comédia, tragédia e epopéia; nos tratados de retórica, Horácio, Cícero e Quintiliano se preocupam com as diferentes formas do discurso oral e o classifica como sutil, o florido e grandioso. Mas, apesar desses textos clássicos, os gêneros só voltam à discussão teórica mais de um milênio mais tarde, no século 19, a partir da idéia de que os textos são organizados e agrupados a partir de certos padrões textuais. Na crítica literária e na teoria da literatura, os gêneros são “um meio para o indivíduo localizar-se no conjunto das produções textuais” (Charaudeau & Mainguenu, 2004). O primeiro capítulo da *Introdução à literatura fantástica* (1975), de Tzvetan Todorov é dedicado à questão do gênero literário e, mais especificamente, da literatura fantástica. Todorov parte de uma crítica aos arquétipos de Northrop Frye<sup>7</sup> (1975: 21) para chegar a sua própria definição de gênero, ou seja, “uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de obras fantásticas” (1975: 22). Mas, em sua definição, Todorov parte de um pressuposto comum a Northrop Frye e a boa parte da teoria da literatura: deduzir os gêneros literários a partir do aspecto verbal, sintático e semântico, ou seja, de características inerentes à estilística dos textos. A abordagem é semelhante com a musicologia, o que muda é o objeto de estudo. Em toda a história da musicologia foram propostas diversas formas de categorizar a música. Entre sistemas musicais estilos e tipos, estão também os gêneros musicais. Na musicologia, “o gênero é o aspecto formal de uma obra musical, de uma época ou escola que se faz distinto por uma combinação de fatores” (Andrade, 1989: 324). E, assim, são classificados segundo critérios de composição, forma, conteúdo, dos diferentes modos de conceber a representação da realidade e da sua organização enunciativa.

É difícil defender que os diversos álbuns de rock brasileiro tenham tanto em comum em seu o aspecto formal a ponto de constituírem uma escola, como descrita pela musicologia, ou a ponto de obedecerem a uma mesma regra geral, como propõe Todorov. É tão difícil defender essa idéia quanto é fácil encontrar, entre os discos que são considerados rock brasileiro, exemplos que contradigam essa tentativa. É o caso, por exemplo, de Cássia Eller, que é freqüentemente rotulada como roqueira, mesmo que muitas das canções que ela interpreta tenham uma sonoridade mais próxima da MPB. Não é difícil perceber que, ao menos nesse caso, o processo de rotulação envolve questões que não dizem respeito diretamente à música, mas que envolvem convenções de mercado e outros aspectos sociais,

---

<sup>7</sup> Northrop Frye foi um crítico literário canadense, um dos mais célebres do século XX. Em *Anatomia da Crítica* (1978), ele defende que há certos arquétipos e símbolos usados por toda a literatura. Para ele, o arquétipo é um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar a nossa experiência literária. Em outras palavras: é uma imagem que retorna com muita freqüência em literatura, pois faz parte do chamado inconsciente coletivo.

como a “atitude” roqueira de Cássia Eller. E o mesmo pode ser dito de outros gêneros musicais, como o rock, a MPB e a música brega. Para Frith, “é difícil dizer o que diferentes gravações agrupadas em um gênero musical têm em comum musicalmente” (1996: 86). Nesse sentido, o tipo de abordagem estritamente textual proposta pela musicologia e pela teoria da literatura parece não ser tão pertinente na análise do rock brasileiro. Para Frith, “os gêneros da música popular são construídos e devem ser entendidos como um processo cultural e comercial e não como o resultado de uma análise acadêmica ou da história musicológica das formas musicais” (Frith, 1996: 89).

Assim, parece mais interessante para o estudo do rock brasileiro é a perspectiva apresentada pela análise do discurso e pela semiótica, principalmente se esse tipo de análise for complexificada pelos pressupostos dos estudos culturais. Nas diversas correntes da semiótica são encontradas noções de gênero, dessa vez aplicadas a textos não necessariamente literários e aos produtos da cultura de massa – principalmente aos produtos cinematográficos e televisivos. Nesses estudos, os gêneros não dizem respeito apenas a uma categoria criada a partir de uma dedução teórica ou a características puramente estilísticas; a abordagem se concentra ora no modo como o gênero dá uma ancoragem social ao discurso, ora no modo como ele guia para a interpretação do leitor. Na perspectiva apontada por Eliseo Verón (1996), o mapeamento dos gêneros está relacionado às restrições que afetam a produção dos discursos e aos limites colocados a sua leitura, sejam essas restrições ideológicas, estilísticas ou técnicas (Verón, 1996: 32). Verón não trabalha especificamente com gêneros do discurso e tampouco com a música, mas seu trabalho trás contribuições importantes para o estudo desses temas. A sua perspectiva não se trata de um estudo da estrutura interna ou mesmo dos aspectos sociais dos textos midiáticos, mas de uma abordagem atenta à relação que os produtos midiáticos mantêm com suas condições de produção e reconhecimento, de forma que oferece fundamentos para tratar de questões como as marcas que a indústria fonográfica deixa no processo de produção, distribuição e consumo do rock brasileiro. Umberto Eco também define o texto como um conjunto de estratégias previstas em relação a um leitor-modelo (1993: 75). Nessa linha de pensamento o gênero seria um conjunto de estratégias textuais utilizadas por um grupo de textos para produzir determinado efeito em determinado público alvo. É uma perspectiva interessante para entender o modo com as estratégias midiáticas do rock brasileiro e os efeitos que ele causa são estruturadas nos discos.

Nos estudos culturais, a discussão sobre os gêneros se dá sob outra perspectiva, dos aspectos sociológicos e ideológicos do consumo cultural. Esses estudos apontam para o fato

de que grande parte dos produtos dos meios de comunicação de massa é consumida através dos gêneros. “O resultado desse reconhecimento é que o espectador/leitor/crítico orienta sua reação ao produto de acordo com as expectativas geradas pelo fato de reconhecer em primeiro lugar o seu gênero” (Fiske *et al*, 1995: 165). Assim, os gêneros musicais são demarcadores de consumo, cujos códigos e convenções são reconhecidos pelo ouvinte e funcionam como uma “porta de entrada” para a produção de sentido e identidades. Em virtude da dificuldade de se mapear as fronteiras precisas dos gêneros a partir de pressupostos estilísticos, os estudos culturais acabam reconhecendo que eles são modelos dinâmicos e estruturas de caráter social e ideológico. Para uma boa parte dos autores ligados a essa corrente, os gêneros seriam mediações entre os produtos das indústrias culturais e o consumidor e seriam mais bem estudados do ponto de vista da sociologia. “Momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe. Exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (Martin-Barbero, 1997: 302). Assim, para Martin-Barbero, os gêneros não seriam apenas um tipo de “qualidade narrativa” presente nos diversos textos midiáticos e sim mecanismos de organização da indústria cultural e de reconhecimento para o consumidor. Os gêneros atuariam como uma chave para a “decifração do sentido” do texto midiático (1997: 211).

Essas são abordagens muito distintas dos gêneros musicais, mas que podem render boas idéias para o estudo do rock brasileiro, a partir, de sua relação com os meios de comunicação de massa. O rock brasileiro é um gênero de características midiáticas e deve ser estudado enquanto tal. Nos estudos culturais brasileiros e franceses é comum a distinção entre a música popular, em um sentido muito próximo ao folclórico, e a música que circula pelos meios de comunicação de massa. Esta distinção nem sempre é acompanhada pelos estudos de língua inglesa, talvez pela massificação precoce de sua cultura musical. É uma distinção problemática, já que quase toda música que ouvimos hoje passa, de alguma forma, pelos meios de comunicação de massa. Mesmo a produção atual de música erudita não se encontra tão distante da mídia, considerando seu envolvimento com o processo técnico de gravação, sua distribuição por gravadoras, selos e lojas especializados ou mesmo seu consumo através de discos ou em trilha sonora de filmes. A música, como a conhecemos hoje, nasceu em um ambiente próprio da indústria fonográfica, desenvolvendo, aos poucos, seu modo midiático de ser – está ligada ao ambiente da indústria fonográfica, aos meios técnicos que possibilitam sua gravação, reprodução e circulação, bem como às estratégias de endereçamento e de autenticidade utilizadas em sua comercialização. Por essas e outras, as relações entre a cultura

popular e a cultura de massa são mais complexas do que faziam crer os estudos da escola de Frankfurt<sup>8</sup>. Ao invés da simples utilização de manifestações populares pré-existentes pelos meios de comunicação de massa, o que há é uma complexa rede de inter-relações entre o popular e o massivo. Para Stuart Hall, existe um espaço de disputa permanente entre a cultura popular e a monopolização das indústrias culturais sendo “a cultura popular massiva um espaço de luta e resistência, mas também de apropriação e expropriação” (2003: 205). Ao tentar definir “cultura popular massiva”, Hall destaca que é preciso entender o termo colocando como essencial “uma definição de cultura popular em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (2003: 205). É exatamente essa ambigüidade entre o popular e o massivo que está presente no rock brasileiro.

Por isso, a utilização do conceito de música popular massiva é tão pertinente na análise desse gênero. Na união de dois adjetivos a princípio antagônicos (popular e massivo) sua argumentação leva a crer que estamos tratando de um tipo de música que nasceu em uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massa. Para Janotti Jr., “a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura” (Janotti Jr. 2005: 3).

A complexidade desse tipo de música está no fato de ela concentrar duas dimensões essencialmente diversas: a produção material e a produção artístico-musical. Assim, o estudo da rotulação do rock brasileiro não pode deixar de levar em consideração os aspectos técnicos e mercadológicos presentes na produção, consumo, realização, reprodução presentes na música popular massiva (Hall, 2003: 356). A perspectiva apresentada pelo grupo MMM (Janotti Jr, 2006) está ligada ao estudo dos gêneros musicais a partir de sua relação com os meios de comunicação de massa, diz respeito à idéia de que a configuração midiática da música reflete diretamente em sua produção de sentido. Enfim, a idéia é tratar o gênero

---

<sup>8</sup> Para os estudiosos da escola de Frankfurt, principalmente Adorno e Horkheimer (1997), a música popular é despida de toda sua autenticidade e transforma-se em uma mercadoria quando submetida à lógica administrativa e capitalista da indústria cultural. “As manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração” (Dias, 2000: 26).

musical como um gênero midiático<sup>9</sup> e, assim, reconhecer e estudar suas características midiáticas, a partir de ferramentas tanto da semiótica quanto dos estudos culturais. Na verdade, “as duas concepções, apesar de serem abordadas por diferentes estrados do pensamento comunicacional, só devem ser separadas para fins analíticos” (2005: 8). Assim, se essa noção segue a tradição dos estudos culturais ao afirmar que “um gênero musical dentro da cultura midiática é uma tendência para o investimento de determinadas valorações” (Janotti Jr., 2006: 7), ela também dialoga com a semiótica quando propõe a noção de gênero midiático como “operador analítico no campo da comunicação” (2005: 6). Janotti Jr. propõe que os gêneros midiáticos devam ser estudados através de aspectos expressivos dos produtos, de sua relação com os suportes midiáticos, de suas condições de produção e reconhecimento e do modo como ele pressupõe suas estratégias de leitura.

O sociólogo Simon Frith (1996) trata os gêneros musicais de uma maneira bem próxima à idéia de gênero midiático. Para ele, os gêneros musicais se apresentam como modelos dinâmicos que demarcam a significação dos textos e o alcance dos produtos midiáticos. Mas, mesmo assim, tanto ele quanto Janotti Jr. arriscam apontar algumas regras para sua classificação e estudo. Para Frith, os gêneros musicais são classificados a partir de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê), do modo como a música é vendida e de valores incorporados (a ideologia da música). Nos trabalhos de Janotti Jr. Os gêneros seriam classificados a partir de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são incorporados e excorporados em determinadas expressões musicais). A importância desse tipo de abordagem está no fato de deixar claro o modo como os gêneros musicais integram, ao mesmo tempo, fatores musicais e sociológicos. Assim, os discos de rock brasileiro são colocados juntos na mesma prateleira a partir de suas estratégias midiáticas (que tratam tanto do caráter técnico quanto mercadológico da música popular massiva), de suas convenções sonoras e convenções de performance. E na análise do rock brasileiro será necessária a adoção de parâmetros que dêem conta da complexidade do fenômeno musical, bem como do modo como os produtos são endereçados e de seus aspectos midiáticos (mercadológicos e técnicos).

A partir desses pressupostos, o estudo de um gênero de características tão fortemente

---

<sup>9</sup> Nosso estudo está concentrado na configuração midiática dos gêneros musicais. Mas a idéia de gênero midiático pode, e deve, ser utilizada para tratar de outros produtos da cultura de massa, como filmes, programas televisivos ou revistas em quadrinhos.

midiáticas, como é o caso do rock brasileiro, só pode ser feito a partir de uma análise que leve em consideração esses três pontos: o modo como a música circula nos meios de comunicação de massa, a performance e a estruturação das canções. Essas três características podem ser resumidas no conceito de estratégias midiáticas e, portanto, o estudo do rock brasileiro deve ser feito a partir de uma análise midiática. E uma análise midiática da música popular massiva deve levar em consideração os aspectos técnicos, econômicos e plásticos inscritos no formato canção. As estratégias discursivas do rock brasileiro não se encontram apenas no encadeamento de notas, na harmonia, melodia ou ritmo, como estudados pela musicologia, mas também estão nas técnicas de gravação, na instrumentação, nas performances e no endereçamento a um público específico. Assim, a análise midiática partiria da relação entre os pressupostos da semiótica e dos estudos culturais para, a partir do produto, encontrar os aspectos técnicos, mercadológicos e sociais do consumo da música popular massiva. Para Janotti Jr., “A análise dos aspectos plásticos da canção - seja através de suas configurações de gênero e/ou das performances implicadas nas canções - deve levar em consideração tanto as condições de produção (as marcas dos agentes da Indústria Fonográfica, como produtores, intérpretes e músicos), quanto as condições de reconhecimento da música (o ouvinte pressuposto nas diversas expressões do formato canção)” (2006: 2).

Nos próximos capítulos, o rock brasileiro será estudado a partir da análise midiática dos álbuns *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965), *Os Mutantes* (Mutantes, 1968), *Krig-ha, bandolo!* (Raul Seixas, 1973), *Dois* (Legião Urbana, 1986), *Da lama ao caos* (Chico Science & Nação Zumbi, 1994) e *Bloco do eu sozinho* (Los Hermanos, 2001). O objetivo é identificar e discutir as principais estratégias midiáticas encontradas nesses álbuns<sup>1</sup>, convenções de performance e convenções sonoras. E, a partir desses álbuns, entender um pouco mais sobre a rotulação do rock brasileiro. Mas, antes de começar essas análises, é preciso discutir melhor alguns pressupostos em relação aos três principais pontos levantados em relação ao rock brasileiro: a relação da música com a indústria fonográfica e com os meios de comunicação, o estudo da performance na música popular massiva e sobre o modo como essas canções serão analisadas.

### *Desde que o samba é samba*

Para Middleton, “a música popular (ou como seja chamada) somente pode ser adequadamente examinada dentro do contexto de todo o campo musical” (1990: 7). Por isso é

importante tratar da relação estreita que a música popular brasileira mantém com os meios de comunicação desde suas primeiras manifestações e de como essa relação, posteriormente, deixa marcas nas canções de rock brasileiro como as conhecemos hoje. Antes do advento e da popularização dos meios de comunicação de massa, o consumo da música só era possível em situações em que o músico e o ouvinte se encontrassem no mesmo lugar, ao mesmo tempo, para a realização simultânea da execução e audição musical, seja nos batuques do lundu afro-brasileiro, na modinha executada nos salões da nobreza carioca ou no teatro de revista. “A música era usada para ressaltar um acontecimento especial, a celebração religiosa, os rituais de morte, nascimento e maioridade, das celebrações da vida aos momentos mais tristes. A música ressalta portanto um espaço e um tempo, diferenciando-os do cotidiano”.(Frith, 1996: 65). No século 19, o comércio de partituras, a primeiro passo para a massificação da música, no Brasil já estava bem desenvolvido, com compositores, editores e lojas que vendiam tiragens numerosas de partituras de diversos gêneros da música popular e erudita, como a valsa, maxixe, polca e o chorinho. Mas foi a chegada do fonógrafo e, posteriormente, do gramofone que firmou o mercado musical brasileiro.

A relação entre a música popular e os meios de comunicação de massa no Brasil é mais antiga do que leva a crer os argumentos de alguns folcloristas e defensores da existência de uma essência da música popular brasileira. Mas, ao menos desde que o samba é samba, a música popular brasileira é popular massiva. Entre os anos de 1917 e 1931, a música popular brasileira se modificou radicalmente no Brasil em sua relação com a indústria fonográfica brasileira, que pode ser atestado através da modificação de fatores tecnológicos e comerciais (Sandroni, 2001). Foi mais ou menos nessa época que o incipiente mercado fonográfico brasileiro começou a se formar, com a abertura de lojas especializadas na venda de fonógrafos, gramofones e peças musicais gravadas (a primeira delas foi a Casa Edson, fundada em 1897), fábrica de discos e cilindros (Fabrica Odeon, 1913) e agência reguladoras de direitos autorais, entre outras questões jurídicas (a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, fundada em 1917), além da chegada da gravação elétrica (1927) e da expansão da radiofonia comercial no Brasil (entre 1931 e 1933). A história do samba, o primeiro gênero brasileiro a circular massivamente nos meios de comunicação, está intimamente ligada a essas manifestações – em uma relação próxima ao que descrito pela escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer, 1997), mas com implicações sociais mais complexas, como descrita por Hall (2003).

Na perspectiva de alguns estudiosos da música popular, como Tinhorão, essa relação teriam marcado o início da deterioração e da "americanização" da matriz autêntica da música

brasileira, o samba – processo que seria completado pela adoção de elementos mais diretamente ligados ao jazz e ao rock pela bossa nova, tropicalismo e pelas manifestações do rock brasileiro, esse último uma apropriação brasileira de um gênero genuinamente americano. Para Tinhorão, em uma crítica muito próxima à escola de Frankfurt, com a chegada da indústria fonográfica “os critérios de produção da música popular passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais” (Tinhorão, 1998: 248). Toda a argumentação de Theodor Adorno, em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1980), diz respeito ao modo como a lógica administrativa da indústria fonográfica transporta para a música valores como a padronização, a repetição, ou seja, a pseudo-individualização. Mais tarde, Adorno resumiu suas preocupações no conceito de indústria cultural, segundo o qual “as manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração” (Dias, 2000: 26). Para Tinhorão, a produção industrial da música não é necessariamente um mal, desde que não implique na incorporação de elementos que “ameacem” a essência da música popular brasileira, que “conserva ainda aquele elemento primitivo fundamental, representado pela correspondência entre a percussão e uma reação neuromuscular” (Tinhorão, 1997: 36).

Os trabalhos de Hermano Vianna e Luiz Tatit colocam em questão esse argumento segundo o qual as manifestações de música popular brasileira seriam "autênticas" por estarem totalmente desvinculadas da história dos meios de comunicação de massa. Os dois estudam o samba e, mesmo partindo de perspectivas muito diferentes, a sociologia e a semiótica, chegam a conclusões semelhantes em relação ao modo como a tradição da música popular brasileira foi instituída. Vianna (1995) mostra como a identidade do samba como símbolo da cultura popular brasileira foi instituída a partir de contribuições da indústria fonográfica, dos intelectuais cariocas e do governo de Getúlio Vargas. A ruptura que está na origem do samba, paradoxalmente, instituiu uma tradição, um conjunto de características estéticas que passaram a ser consideradas autênticas (Vianna, 1995). É dessa tradição que Tinhorão se destaca como principal defensor. Já Tatit está mais interessado em mostrar como “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular” (2004: 35).

Na passagem do século 19 ao 20, muitos descendentes de escravos africanos migraram para o Rio de Janeiro, por causa da Guerra de Canudos e da decadência da cana-de-açúcar na Bahia. Nas favelas cariocas, esses ex-escravos procuravam manter algum tipo de identidade

africana através de seus cultos de santo, suas danças ancestrais e seus ritos percussivos nos fundos da casa das tias baianas<sup>10</sup> e, em especial, de Tia Ciata. Mas, nesse momento, o samba era cantado como uma brincadeira musical, sem estrofes, refrão, letra ou autoria definida. “Os sambistas eram tocadores e cantores intuitivos. Não estavam habituados a fazer canções integrais, iam juntando pedaços inéditos e acrescentando trechos inéditos até que a obra coletiva adquirisse feição de produto acabado” (Tatit, 2004: 120). Para ele, “somente a urgência, cada vez mais acentuada, de adaptação da voz às novas tecnologias oferece alguma pista sobre a repentina consolidação do gênero” (2004: 167). A partir desse momento, fica difícil dissociar a música popular dos meios de comunicação. Para Simone Sá, “sem as tecnologias eletrônicas, a música gravada do século XX é simplesmente impensável” (2004: 5). Ou, como apontou Walter Benjamin no artigo *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1987), depois da cultura de massa, as noções de autoria, reprodução e unicidade precisavam ser repensados. Para Tatit, “as novas máquinas dirigiam-se também a uma nova realidade dentro da qual havia pouco interesse em se conservar os valores estéticos e ideológicos que abriram o novo século” (Tatit, 2004: 121).

A fixação do samba no suporte fonográfico foi, aos poucos, determinando o tipo de música popular brasileira adequada à comercialização: um tipo de canção com uma melodia simples e tonal, com estrofes, refrão, duração de três minutos, cantada e acompanhada por instrumentos. Os sambistas “adaptavam tudo isso aos poucos recursos de gravação: traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua difícil captação sonora” (Tatit, 2004: 39). Assim, a configuração da música popular brasileira está diretamente relacionada à capacidade dos primeiros suportes fonográficos, que só reproduziam músicas de, no máximo, três minutos e meio e de certa simplicidade nos arranjos. Antes dos processos de gravação, a preocupação com autoria estava restrita à música erudita e a músicos e poetas que flertavam com a cultura européia. Nessa mesma época os gêneros musicais modernos eram formatados ao redor do mundo, também em estreita relação com os meios de comunicação de massa: o blues, jazz e rock nos EUA, o tango na Argentina, o bolero em Cuba e no México, entre tantos outros. “Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas<sup>11</sup>, os bambas da canção, que se

---

<sup>10</sup> As tias baianas eram mãe-de-santo que fixaram residência no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX e, em suas casas, mantinham vivos os costumes culturais dos negros de Salvador. Segundo Tatit, elas eram sacerdotisas de cultos aos orixás, mas também exímias festeiras, sambistas, passistas, improvisadoras e excelentes cozinheiras que abriam suas portas aos conterrâneos que, como eles, tentavam a sorte na então capital brasileira (2004: 94).

<sup>11</sup> O cancionista é um especialista em equilibrar palavra e música, eliminar as fronteiras entre cantar e falar. Além de compor, arranjar e escrever a letra, o cancionista também executa sua obra. Para Tatit, mais do que uma

mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento” (Tatit, 2004: 40).

No decorrer da história da canção popular brasileira, música e indústria fonográfica<sup>12</sup> nunca mais se apartaram. Essa relação pode ser notada mais facilmente em grandes fenômenos midiáticos como a carreira de Carmem Miranda, mas não deixa de estar presente em outros exemplares da música popular brasileira. Ainda precisa ser mais bem estudada, por exemplo, a importância do rádio na configuração do samba-canção e do universo midiático pré-rock no Brasil. Quanto ao rock e o rock brasileiro, não restam muitas dúvidas de que esses gêneros se desenvolveram em estrita relação com os meios de comunicação de massa. O surgimento do rock and roll, então, foi caracterizado por uma relação progressivamente mais íntima com as tecnologias usadas na sua produção e disseminação. Nos anos 50, a cultura midiática americana já se encontrava em estado avançado de desenvolvimento e, no plano político e econômico, o país já se consolidara como a principal potência do mundo. Nesse momento, as transformações políticas, econômicas, sociais e tecnológicas do pós-guerra abriram espaço para a criação de um mercado juvenil, preenchido principalmente pelo cinema, pela televisão e pelo rock. Como aconteceu em várias partes do mundo<sup>13</sup>, o rock chegou ao Brasil através do cinema. Mas encontrou por aqui uma indústria fonográfica e um ambiente midiático com características próprias. Para Dias, “a indústria fonográfica brasileira segue caminhos muito particulares, apresentando forte vinculação a manifestações culturais locais” (2000: 31). Desde então, o rock no Brasil nunca mais se desvinculou dos meios de comunicação, traçando assim uma história própria, marcada por aproximações e afastamentos das tradições do rock americano e inglês e da música popular brasileira, do circuito principal dos meios de comunicação de massa e dos circuitos alternativos.

O modo como o rock popular brasileiro se relaciona com os meios de comunicação de massa deixa marcas desde sua produção, distribuição<sup>14</sup>, até seu consumo. A indústria fonográfica precisa lidar ao mesmo tempo com a intenção de atingir um público cada vez

---

melodia, o cancionista cria um modo de dizer, uma dicção própria que se relaciona profundamente com o sentido da canção.

<sup>12</sup> “Há uma tendência especialmente no discurso genérico de equiparar a indústria fonográfica às gravadoras, quando as últimas são só uma parte da primeira. A indústria fonográfica engloba uma série de instituições e mercados: as gravadoras, a imprensa musical, os equipamentos musicais, merchandising e os direitos autorais” (Shuker, 1999: 174).

<sup>13</sup> De forma semelhante ao que aconteceu no Brasil, o rock se espalhou, utilizando elementos locais em todo o mundo, no México, Cuba, Japão ou França (Hernandez e outros, 2004). Mais que o próprio processo, a diferença no caso brasileiro, diz respeito aos elementos utilizados.

<sup>14</sup> Para Keith Negus, “distribuição é uma importante dinâmica e consequência do processo de mediação. Portanto, conflitos sobre o sentido das músicas não ocorrem somente durante a produção ou entre as audiências, mas também no entre-lugar entre os dois” (1999: 96).

maior e com a tendência crescente de segmentação do mercado. E, no caso do rock brasileiro, esse problema é ainda maior. A tensão entre o modelo de comercialização dos grandes conglomerados midiáticos e o posicionamento de uma parcela da juventude é uma constante no rock, que é considerado por seus fãs como um gênero musical autêntico e não sujeito aos ditames do mercado fonográfico. Na hora de se referir ao rock brasileiro, é comum falar de pop-rock ou pop-rock nacional. Entre os roqueiros, porém, o termo pop é geralmente utilizado de forma pejorativa para se referir às manifestações musicais que seguem estratégias de sucesso já testadas e têm como principal finalidade o sucesso comercial. Por isso, a discussão sobre as marcas que a circulação pela indústria fonográfica deixa na música popular massiva é tão importante para o rock brasileiro. Essa relação é complexa e se dá de diversas maneiras, mas pode ser resumida, grosso modo, em dois conjuntos amplas de estratégias midiáticas, o mainstream e underground.

O mainstream é o circuito principal da indústria fonográfica e, sendo assim, os grupos que circulam por ele têm como principal objetivo atingir o público mais amplo e maior número de ouvintes possível. É nessa parte da cadeia midiática que os aspectos comerciais são mais bem evidenciados. Nessa estratégia de distribuição os meios de comunicação são utilizados de maneira intensiva, com remessas de grande volume para lojas de departamento do mundo todo, divulgação na televisão (através de videoclipes, participação em programas de auditório, etc), rádio (nos horários nobres da programação), cinema (trilha sonora, filmes-biografias), internet (em portais de música e cultura), telefonia celular (toques de celulares, papéis de parede) e em outros meios de comunicação de massa. Da mesma forma, são utilizadas outras ferramentas, como a propaganda em meios de comunicação massivos e a criação de paradas semanais de sucesso, que transformam a música em novidade e datam os discos com precisão. Nessa faixa de consumo a lógica do novo, presente em toda a indústria do entretenimento, é levada ao extremo. Como observa Frith (1981), nada obriga os consumidores de música a ouvirem, ao mesmo tempo, o mesmo produto musical – afinal, ao contrário do público de televisão ou rádio, não há nenhuma exigência tecnológica que possa impedir o consumidor de ouvir a música que quiser. Por isso, boa parte do negócio musical, principalmente no mainstream, está em persuadir os consumidores a comprarem um novo disco, no momento de seu lançamento. Esse sistema ainda conta, em seus quadros, com os especialistas, que tentam antecipar as tendências de consumo e formatar os produtos, os grandes vendedores de disco e os artistas de prestígio, que não vendem tanto mas legitimam culturalmente um catálogo.

Os produtos que circulam pelo mainstream têm uma expectativa de público tão vasta que é quase impossível prever suas características em preferências musicais, opções políticas, estrato social ou faixa etária. Assim, na tentativa de atingir um público mais vasto possível, eles acabam adotando um conjunto de estratégias midiáticas em comum. A utilização dessa estratégia de circulação tem reflexos na própria música, que deve estar de acordo com o horizonte de expectativas<sup>15</sup> do público, projetado nos gêneros musicais. Nessa faixa de consumo, o gênero musical funciona como a representação de um nicho de mercado. Mas em qualquer um deles, é fácil perceber as marcas de um repertório musical compartilhado mundialmente e naturalizado pelo grande público que é utilizado para facilitar a distribuição dos produtos de mainstream. Esse repertório foi formado nos último século a partir de uma série de elementos para facilitar a empatia com o público, como a voz mais alta que os outros instrumentos, as palavras facilmente compreensíveis, os timbres<sup>16</sup> bem cuidados, ou mesmo a escolha de confecção dos produtos reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. O uso de muitos desses elementos pode ser entendido como a adoção de uma estratégia de mainstream.

Os produtos do mainstream se orientam pela redundância, pela repetição de fórmulas consagradas, acrescidas de pequenas doses de informação, o mínimo suficiente para que o consumidor possa distinguir, por exemplo, um álbum recente do anterior. A decisão quanto ao tempo que dura uma canção está intimamente ligada às limitações técnicas das primeiras gravações, uma vez que os cilindros e discos utilizados não comportavam mais que três minutos sem interrupções. Mas, mesmo depois da descoberta de técnicas de gravação mais avançadas, esse formato foi tomado como padrão pela indústria fonográfica. As grades das emissoras de rádio, por exemplo, são organizadas a partir desse padrão: as músicas com esta duração são ordenadas com mais facilidade em blocos separados por intervalos nos quais são veiculados os anúncios publicitários e outros conteúdos.

No extremo oposto da cadeia midiática estão as cenas alternativas que seguem um conjunto de estratégias de consumo segmentado que está ligado à negação do mainstream. Isso não quer dizer que esse tipo de esteja fora da indústria fonográfica, o que muda é a estratégia de distribuição que é direcionada a públicos específicos. Os produtos independentes

---

<sup>15</sup> O horizonte de expectativa atua como uma medida comum localizada entre as reações particulares de cada leitor, definindo-as, e marcando os limites nos quais a obra é compreendida. Cada obra se defronta com certo horizonte e sua compreensão se dá através dele – seu êxito depende de reiterar e renovar as expectativas de sua comunidade de leitores, ou ouvintes. “A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (Jauss, 1994: 28).

<sup>16</sup> O timbre é a característica sonora que nos permite distinguir sons de mesma frequência emitidos por fontes sonoras diferentes e que nos permite diferenciá-las.

circulam pelos mesmos meios de comunicação (televisão, rádio, cinema, internet, entre outros), mas sempre em espaços especializados. Para Janotti Jr., “um disco independente ou uma publicação alternativa seguem, mesmo em pequena escala, políticas de difusão exteriores ao seu poder de decisão” (2003: 10). Nem todo disco independente segue as estratégias do circuito alternativo. Para Marchi (2004), na caracterização das bandas independentes, é estritamente importante uma ideologia de crítica às grandes cadeias midiáticas. Ele argumenta que, apesar da circulação fora do mainstream, os empreendimentos independentes podem apenas replicar, em menor escala, as principais estratégias desse – a esses empreendimentos, Marchi classifica como terceirizados, locais e especializados. Mas, se nem toda produção que está fora do mainstream segue as estratégias de underground, para os grupos que circulam no circuito alternativo, a não adesão ao endereçamento amplo do mainstream significa a escolha por um público segmentado. Essa escolha faz com que os produtos do underground tendam à utilização mais estrita das regras dos gêneros musicais, no caso de produtos filiados a gêneros mais conservadores, ou aposte na experimentação, na mistura e no elogio da ruptura do horizonte de expectativas do ouvinte. Os produtos e grupos que circulam pelo circuito alternativo costumam ter uma relação ambígua com o processo de rotulação proposta pelas gravadoras e pela crítica.

No capítulo final do livro *Dancing in spite of myself* (1997), Grossberg argumenta que um dos elementos constituintes do gênero rock é exigir que suas músicas sejam autênticas, não sujeitas as pressões das grandes gravadoras. Assim, nessa parte da cadeia midiática, o público e os músicos, principalmente, costumam a assumir uma postura ideológica e crítica em relação à legitimidade dessas classificações. Por outro lado, esses grupos acabam assumindo rótulos mais ambíguos, como “rock alternativo” ou “indie rock”. É que a relação entre o que é considerado autêntico e cooptado só pode ser compreendido a partir da análise pontual de determinado momento da história do rock and roll. E, como alertou Richard Peterson, tratando da invenção música country norte-americana, “a autenticidade não é um traço inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico; trata-se de fato de uma construção social que deforma parcialmente o passado” (Vianna, 1995:35). Assim, é comum que os grupos de rock and roll e rock brasileiro utilizem estratégias de autenticidade em sua afirmação. Mas, para entender o modo como essas estratégias funcionam, é preciso uma análise mais aproximada.

## *A dança invisível*

Na música popular massiva, a performance é tão importante quanto a composição da partitura musical. Não é diferente no rock brasileiro e os grandes eventos da história do gênero no Brasil estão aí para provar isso. Para Tatit, por exemplo, “não foram os discos pessoais de Caetano Veloso e Gilberto Gil e não foi também a obra coletiva *Tropicália ou panis et circensis*, os responsáveis pelo impacto do tropicalismo. O feito mais sensível da intervenção se deu no dia 15 de setembro de 1968, durante a apresentação da canção *É proibido proibir* por Caetano e Os Mutantes, em uma das eliminatórias do III Festival Internacional da Canção” (2004: 203). O mesmo pode ser dito das apresentações dos artistas brasileiros no Rock in Rio em 1985, das aparições de Cazuzza na televisão já em estado debilitado pela Aids, da turnê do RPM em 86 que deu origem a *Rádio pirata ao vivo*, o álbum mais vendido da história do rock brasileiro<sup>17</sup>, ou mesmo no disco (*Viva, Camisa de Vênus*), gravado ao vivo, a personagem-título da canção *Sílvia* ganha do público um coro inflamado de “piranha” sempre que seu nome é pronunciado. Nós todos assistimos, na grande época do rock, a vastas concentrações organizadas em torno de um cantor e reunindo multidões de jovens dos quais se sentia (até apalpá-la, por assim dizer!) a poderosa unidade passional, de ordem mimética e que dizia respeito ao mesmo tempo à voz, ao corpo inteiro com seu costume e exuberância, até explodir, em certos casos, em ações provocativas e escandalosas, eminentemente representativas da intensidade de um “envolvimento”. (Zumthor, 2005: 94)

Em cada uma dessas apresentações é possível encontrar, atuando ao mesmo tempo, elementos de teatro, dança, poesia e retórica. E isso não deixa de ter implicações. A constatação de que a música popular massiva faz sentido e só pode ser completamente entendida a partir da performance torna mais complexa qualquer abordagem do fenômeno – ampliando consideravelmente os elementos a serem observados, além da própria música, de seus aspectos técnicos e relações sociais, entram no jogo vestuário, gestos, olhares, dança, até a entonação da voz do cantor. Uma análise desse tipo só seria possível a partir da observação participante das apresentações ao vivo das bandas, como propôs o estudo de Berger em relação à cena de heavy metal, jazz e rock de Ohio, nos Estados Unidos (1999). Mas algumas questões levam a crer que, mesmo na música gravada, existe algum tipo de performance que

---

<sup>17</sup> O sucesso dos álbuns ao vivo é mais uma prova da importância da apresentação para a música popular massiva, principalmente para o rock. Por meio de técnicas de gravação, mixagem e da inserção de sons (como as palmas e gritos da platéia), esses álbuns procuram imitar a sensação de estar presenciando uma apresentação ao vivo. O *Rádio Pirata Ao Vivo* vendeu mais de dois milhões de cópias, marca igualada poucas vezes na história do rock brasileiro.

desempenha um papel importante em sua audição. Para Shuker, uma das questões importantes para vários autores no estudo do rock é a distinção entre vozes brancas e negras, vozes educadas e não educadas e a associação entre gêneros específicos e estilos vocais (1999: 290). “O modo como os cantores interpretam varia de gênero para gênero, mas todos os métodos de interpretação (ironia, seriedade, virtuoso, orgulhoso ou humorístico) dependem do conhecimento do público das regras do gênero” (Frith, 1996: 211). Também muito já foi dito sobre a voz negra e não educada de Elvis Presley que, mesmo em seus discos, causa um efeito semelhante à dança lasciva do rock nos anos 50. Da mesma forma, muito da intervenção tropicalista, da qual fala Tatit, também pode ser ouvida em seus discos, no canto irônico, nas trucagens e nas inserções de vozes estranhas ou revertidas eletronicamente.

No livro, *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor (2000) estuda o que ele chama de performance midiaticizada. Entre a performance completa, com a audição acompanhada de uma “visão” global do evento e a leitura solitária e puramente visual está a performance midiaticizada, que é caracterizada pela falta de um ou mais elementos na mediação, como acontece nos programas de televisão, no cinema e em qualquer disco de rock brasileiro. Para ele, mesmo na música gravada ainda há um corpo e uma performance que não é vista, mas que, através das pulsações, sentimentos, timbres, entonações, de alguma forma estão impressos na mídia sonora. Essa performance seria completada pelo ouvinte, que teria uma ação própria. “A introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão modificou consideravelmente as condições de performance, mas não tocaram na própria natureza desta” (Zumthor, 2000: 60). Frith concorda com o ponto de vista de Zumthor, para ele “ouvir música é vê-la performatizada no palco” (1996: 211). Em seu estudo sobre a performance na música gravada, Heloísa Valente chama a atenção ao fato de que “mesmo quando a experiência da performance do cantor se dá pela audição midiaticizada, a imagem visível – o corpo do interprete – se faz presente, de algum modo, por meio de signos de natureza estética e cinética” (Valente 2003: 111). E, nesse sentido, a voz é o principal índice do corpo na música popular massiva. O que se passa é que, na música gravada, uma performance é construída na gravação a partir de diferentes takes, mixagens e regravações. Assim, “a gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade da performance ao vivo, mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências” (Sá, 2006a: 8).

“A música popular é predominantemente a música da voz”, alerta Middleton (1990: 261) Como quase toda música que circula nos meios de comunicação é composta no formato

canção<sup>18</sup>, a performance pode ser reconhecida principalmente na entoação do canto – apesar da importância que outros “vestígios” da apresentação ao vivo construídos no processo de gravação no estúdio, como timbres, arranjos, inserção de sons. A voz e o modo de cantar carregam as palavras e o corpo do cantor, sua etnia, idade, classe social, sexo e orientação sexual. Para Tatit, “a entoação descreve sem intermediação o perfil do enunciador, com todas suas crenças, convicções (inscritas, por exemplo, nas descendências assertivas), dúvidas, ironias, hesitações, enfim, com todas as modalidades afetivas e cognitivas que definem a personalidade do sujeito” (2004: 76-77). Esses elementos são reconhecidos pelo público através da construção da imagem dos músicos nos meios de comunicação e das convenções de gênero. O cantor interpreta, ao mesmo tempo, a canção e a si mesmo, a partir do modo como sua imagem é veiculada na mídia. “Se todas canções são narrativas então suas tramas são interpretadas tanto pelo cantor com sua história midiática, quanto pelo ouvinte, que coloca suas emoções e sua própria história” (Frith, 1996: 211).

Mas o ouvinte que reconhece essa performance não parte do zero. Ele tem um conjunto de referências performáticas própria do gênero, e as reconstrói, molda, organiza segundo esse quadro formado por uma série de outras informações. A imagem midiática do cantor ou do grupo musical é construída através dos videoclipes, das fotografias, das matérias em jornais e revistas especializadas, biografias<sup>1</sup> e o sentido da música está ligado diretamente a ela. De modo que uma canção como *Todos Estão Surdos* (Roberto Carlos, 1971) tem sentidos diferentes quando cantada por Roberto Carlos e Chico Science e Nação Zumbi (*O rei*, 1994). Apesar das duas versões terem a mesma letra, versos como “outro dia, um cabeludo falou / não importam os motivos da guerra / a paz ainda é mais importante que eles”, quando cantados por Roberto Carlos fazem referência direta a Jesus Cristo. Na voz de Chico Science fica a dúvida se o cabeludo em questão não seria Raul Seixas ou John Lennon (*Imagine*, 1971).

Os gêneros musicais podem ser relacionados a determinados tipos de dança e mesmo aqueles que remetem a uma espécie de audiência passiva, em termo de movimentos corporais, pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes. Nesse sentido, o ritmo tem uma participação importante na construção da performance. Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni, o ritmo e, mais especificamente a batida, é o principal elemento no sentido da canção. “Quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou estilo

---

<sup>18</sup> Há exceções, como muitos subgêneros da música eletrônica ou do jazz, mas boa parte da música consumida pelos meios de comunicação de massa ainda é produzida no formato canção. Em outras exceções, como o rap, a música não segue o formato canção, mas, ainda assim, tem na voz um de seus elementos mais importantes.

do cantor permitem classifica-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feito graças à batida que, precedendo o canto, nos faz mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom” (Sandroni, 2001:14). Dessa forma, a imersão em um determinado ritmo fornece um ambiente simbólico, um cenário musical<sup>19</sup>, em que a interpretação rítmica dos sons acontece. “Dançar é um modo codificado de processar a música e estendê-la ao espaço. Nesse sentido, acredita-se que além do corpo, toda performance, mesmo que virtual, pressupõe um cenário, uma composição cenográfica aonde os corpos se movem” (Janotti Jr., 2005: 2).

Assim, a música evoca sensações no ouvinte que associam e conectam determinadas sonoridades<sup>20</sup> a determinados espaços, paisagens ou cenários presentes na estrutura musical e na configuração midiática da música popular massiva. Letra, ritmo, convenções de gênero, capas dos álbuns e videoclipes têm um papel importante na criação desse “espaço sensorial” onde a performance da canção se desenvolve. Para Janotti Jr., “Não é difícil, por exemplo, associar São Paulo à música dos Mutantes, ou pelo menos a idéia de uma metrópole polifônica, o Rio de Janeiro, sua topografia e estratificação social ao samba e a cidade de Tietê, com suas características rurais, à música caipira” (Janotti Jr., 2005: 4). Claro que esses cenários não são necessariamente de representações do mapas tradicionais. Os cenários podem ser relacionados a construções relativamente independentes, como o cenário “colcha de retalhos” de pedaços do mundo da cultura midiática proposto pela Blitz (*As aventuras da Blitz 1*, 1982), da não-cidade dos Novos Baianos (*Acabou chorare*, 1972) ou do sertão urbano dos Raimundos (*Lapadas do povo*, 1997).

### *Modos de cantar*

Uma vez que quase toda música que ouvimos nos meios de comunicação é composta no formato canção, o ponto de partida para qualquer análise midiática do rock brasileiro é a

---

<sup>19</sup> Street (1995) alertava: “Devemos examinar a hipótese que sustenta que o produto sonoro e o cenário estão vinculados de alguma maneira”.

<sup>20</sup> Um interessante experimento foi desenvolvido por Andrew Goodwin para investigar essa relação entre música e imagem. (Goodwin, 1992: 52). O experimento consistiu em reunir um grupo de estudantes e pedir para que eles escrevessem em um papel o que eles “viram” ao ouvir determinadas músicas – *Moments in love* uma peça instrumental e as canções *La bamba* de Los Lobos e *Tall cool one* de Robert Plant. A partir destas sessões, Goodwin chegou a algumas conclusões. Segundo ele, “a maioria dos ouvintes identificou alguma imagem, mesmo que a música sugerida não tenha uma iconografia presente na mídia (...) Já canções que possuem maior presença midiática foram visualizadas com algum grau similaridade com sua imagem na mídia” (1992: 53). Ao fim das sessões, houve um alto grau de consenso nestas associações imagéticas que Goodwin atribui a estruturas musicais (seguindo uma teoria de Philip Tagg), mas também a presenças imagéticas nas letras das canções, no meios de comunicação e na iconografia popular.

definição do formato canção. Mas, se o canto sempre esteve presente em todas as culturas, a canção é um formato relativamente recente. Apesar de algumas manifestações como a poesia lírica grega, que era cantada ao invés de ser recitada, o canto litúrgico medieval e a poesia musicada dos trovadores e menestréis, a era moderna da canção só começou mesmo muito mais tarde. Mas, para muitos (Carpeaux, 2001), o formato nasceu em 19 de outubro de 1814, quando Franz Schubert compôs seu primeiro lied – uma versão musicada para o poema *Gretchen am spinnrade* de Goethe. O lied romântico alemão tem uma estrutura, em muitos aspectos, afim à canção que conhecemos hoje – uma melodia cantada, acompanhada por um arranjo instrumental, com introdução, refrão e com uma duração em torno dos três minutos. Mas, como nos alertou Tatit em sua análise sobre o samba, a canção moderna só se desenvolveu a partir de sua relação com os ritmos e expressões musicais populares, com a lógica de mercado dos meios de comunicação de massa, os suportes técnicos que propiciam sua difusão.

Um dos principais problemas do estudo da canção popular massiva é a dificuldade de encontrar uma forma de tratar, de maneira integrada, seus principais elementos: letra, música, performance e sua configuração midiática. A solução mais fácil é focalizar a atenção em apenas um deles, colocando os outros em segundo plano. É comum, por exemplo, encontrar estudos que se concentram apenas na letra, seja esperando encontrar nela aspectos político-ideológicos, bibliográficos, ou mesmo procedimentos típicos da poesia. Nesse sentido, é interessante o estudo da canção popular de Luiz Tatit que, apesar de não se concentrar muito no aspecto midiático da canção, tem uma perspectiva interessante para tratar a canção a partir de sua relação entre letra e música. Para Tatit, mais do que uma simples adição da letra à música, ou da música à letra, a canção é um todo coeso letramúsica, e seu sentido não pode prescindir de nenhum dos dois. Mas, “A canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: nela, a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas se reconhecem” (Valverde, 2004: 955).

Tatit sustenta seu estudo na relação entre canto e fala, para ele “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (Tatit, 2004: 41). Assim, a fala também seria um tipo de canto domesticado e a canção colocaria em evidência uma musicalidade presente nela de maneira tímida – do modo como a origem das línguas foi tratada por Jean-Jacques Rousseau. A fala tem suas próprias leis – entonação, prosódia, sotaques – que interagem continuamente

com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. Por meio de repetição, de alternância, de gradação, a música oferece recursos conhecidos para a estabilização das alturas, do ritmo, da harmonia, enfim, de todos os elementos desprezados nas manifestações da linguagem oral. Em seu estudo sobre a música popular brasileira do século passado (2004), Tatit destaca a presença crescente da fala cotidiana na construção da canção popular brasileira e o modo como os sambistas encontraram um modo ideal para manobrar o canto na tangente da fala constituindo “uma espécie de matriz técnica” para canção popular massiva brasileira (Tatit, 2004: 167). Para ele, “o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção é a oscilação entre canto e fala” (Tatit, 2004: 43).

A partir destas considerações, o trabalho consiste em identificar e discutir as principais estratégias do cancionista brasileiro ao relacionar fala e música em uma dicção convincente. Toda a teoria de Tatit é construída com base na tensão entre palavra e música e entre canto e fala, que se desdobra na tensão entre efemeridade e perenidade, aceleração e desaceleração, descontinuidade e continuidade e, por fim, identidade e alteridade. Para tratar dessas oposições, Tatit utiliza a categoria andamento, que diz respeito à relação entre identidade e alteridade presente em qualquer canção. A introdução de elementos de alteridade cria tensões no interior da canção, enquanto os elementos de identidade resolvem essas tensões. Entre os valores de alteridade figuram qualquer elemento que ameace a estabilidade melódica – tal como as notas dissonantes, o andamento acelerado acentua o contraste entre as notas ao aproximá-las, ruído, pontes, sucessão de partes diferentes. Os valores de identidade, ao contrário, produzem uma parada na canção na medida em que levam o ouvinte para o plano do conhecido, causando sua adesão. A canção necessita desses dois movimentos para ser bem sucedida, não podendo se perder na aceleração pura e, nem mesmo, cair na redundância da desaceleração plena.

O elemento de identidade mais utilizado na canção popular é a repetição: no refrão, como também na rima, na repetição de temas melódicos, na aliteração, entre outros. O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação do ouvinte cantando junto, sendo repetido várias vezes ao longo da canção. Nesse ponto, é possível, por exemplo, perceber uma articulação entre as estratégias técnicas, mercadológicas e plásticas do formato canção, uma vez que a repetição ligada à memorização está conectada à circulação da música na cultura contemporânea. A partir da oposição entre identidade e alteridade, Tatit identifica três modos de se manobrar letra e

melodia, na canção cuja combinação é, para ele, a principal característica da canção popular brasileira: a tematização, a passionalização e a figurativização. “A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes” (Tatit, 2004: 43). Essa construção se caracteriza pela formação e repetição de blocos rítmico-melódicos bem definidos, temas que, ao se repetirem, dão uma identidade à canção. Resultam daí canções com pouca variação de elementos e geralmente concentradas em torno de um refrão. A simplificação coloca o pulso<sup>21</sup> em primeiro plano, refletindo na valorização da batida. A força de interação desses temas tende a repercutir na elaboração da letra, sugerindo modos de união, encontros ou conjunção dos personagens com seus valores, seus objetos ou mesmo com os outros personagens. São letras em que os sujeitos aparecem em perfeita conjunção com seus objetos de desejo. Em suas letras, essas canções que celebram as uniões, as aquisições, os estados de plenitude.

“Entrei na Rua Augusta a 120 por hora / botei a turma toda do passeio pra fora / Com 3 pneus carecas sem usar a buzina / Parei a 4 dedos da esquina / Bye, Bye, Jonny / Bye, Bye, Alfredo / Quem é da nossa gangue não tem medo” (*Rua Augusta*, Ronnie Cord)

Em *Rua Augusta*, a formação de temas melódicos segue o modelo básico do blues americano, em que uma mesma seqüência de notas é repetida nos dois primeiros versos da primeira estrofe e retorna, nos dois versos seguintes, com poucas variações – esse esquema se repete em toda a canção. A prevalência das consoantes é óbvia, refletindo num ritmo de uma sílaba em cada tempo do compasso. Na letra, o sujeito está em completa conjunção com seu objeto de desejo, no caso, ele mesmo, sua gangue e seu estilo de vida. As canções de rock dos anos 50 e do começo da década de 60, como é o caso de *Rua Augusta* (Ronnie Cord, 1964), ainda utilizavam um modo de cantar tematizado muito próximo ao rock norte-americano dos anos 50. Mas, no decorrer da história do rock brasileiro, esse modelo melódico encontra algumas facetas mais próximas ao modo brasileiro de cantar, na primeira fase da jovem guarda (*Minha fama de mau*, Erasmo Carlos), nos anos 70 (*Não estou nem aí*, Arnaldo Baptista), na geração do rock dos anos 80 (*Melô do marinheiro*, Paralamas do Sucesso), nos anos 90 (*Musa da Ilha Grande*, Mundo Livre S/A), ou mesmo nos primeiros anos do século 21 (*Cadê seu suin?*, Los Hermanos).

Já “a forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo da tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca” (Tatit, 2004:

---

<sup>21</sup> O pulso descreve essa propriedade quase táctil do som, que é utilizada no aspecto rítmico da música.

43). Esse tipo de melodia avança vagarosamente, através de percursos que descrevem musicalmente as tensões da perda ou da falta do objeto de desejo do sujeito no plano da letra. Em qualquer ponto de seu percurso, a melodia parece estar em trânsito, acentuando o sentido de busca. “A valorização do percurso melódico é um campo fértil para as canções de amor ou letras que de alguma forma configuravam situações disjuntivas, de abandono, mas com horizontes de conjunção projetados tanto sobre o passado (saudades, lembranças), como sobre o futuro (esperanças, projetos)” (Tatit, 2004: 76-77).

Eu quero o amor da flor de cactus / ela não quis / Eu dei-lhe a flor de minha vida/ vivo agitado  
/ Eu já não sei se sei de tudo ou quase tudo / Eu só sei de mim, de nós, de todo o mundo  
(*Patrão nosso de cada Dia*, Secos e Molhados)

Em *Patrão nosso de cada dia*, a exploração de um tema é ensaiada no primeiro verso, mas logo é descartada no verso seguinte – “vivo agitado”. Assim, a melodia parece progredir sem uma promessa de resolução das tensões. A opção pelo alongamento vocálico casa perfeitamente com a disjunção em relação ao objeto de desejo, representado aqui, pela vida calma, plena e criativa, impossível diante da rotina e das pressões e cobranças do ambiente de trabalho. No rock, esse modelo melódico é utilizado nas baladas, que sempre fez parte do repertório dos roqueiros, como (*It's now or never*, Elvis Presley) ou (*Yesterday*, The Beatles). Os artistas de rock brasileiro também costumam fazer baladas de amor (*Romance ideal*, Paralamas do Sucesso), mas também utilizam a passionalização para canções com temas bucólicos (*Casa no campo*, Sá, Rodrix e Guarabira), lamentações em relação ao panorama político e econômico (*Apenas um rapaz latino-americano*, Belchior), ou mesmo o descompasso com a sociedade de consumo (*Balada do louco*, Mutantes), entre outras utilizações menos frequentes.

Tatit também prevê um outro tipo de percurso melódico, que evidencia a fala que está por trás da voz que canta, promovendo um retorno à instabilidade do discurso oral: trata-se da figurativização, ou seja, da presença do cantor na canção. “Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana essas melodias geralmente conduzem letras de situação, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação, etc” (Tatit, 2004: 77).

Eu canto assim porque eu fumo maconha / Adivinha quem tá de volta explorando a sua  
vergonha? / Eu sou melhor do microfone, não dou mole pra ninguém / Porque o Planet Hemp  
ainda gosta da MaryJane (*Queimando tudo*, Planet Hemp)

Utilizando-se de uma estratégia comum ao rap e às rodas de samba de breque, a música começa com a apresentação de Marcelo D2 como um MC (mestre de cerimônias). E, com um efeito característica do rap, ele anuncia: “Eu canto assim porque eu fumo maconha”. Para Tatit, esse tipo de melodia reflete em letras que evidenciam ações e auto-afirmação, e isso é o que acontece em *Queimando tudo* – “Eu sou melhor do microfone, não dou mole pra ninguém” ou “eu falo, penso, grito e isso pra você é foda”. O canto falado é muito comum no rap e nas canções do rock brasileiro que, de alguma forma, dialogam com o gênero (*Kátia Flávia*, Fausto Fawcett). Mas também está muito presente no canto de artistas que têm como influência direta o samba-jovem de Jorge Ben (*Samba esquema noise*, Mundo Livre S/A), nas histórias cantadas (*Faroeste caboclo*, Legião Urbana) ou até nas experimentações que exploram as fronteiras entre canção e teatro (*Você não soube me amar*, Blitz). Para Tatit, mais do que pela ligação com este ou aquele gênero musical, a canção brasileira se caracteriza pela presença destas “forças de criação, que representam o que há de mais característico na atividade desses especialistas em unir melodia e letra” (Tatit, 2004: 199). Na verdade, toda canção apresenta os três modelos, de modo dominante, recessivo ou residual.

A análise dos álbuns de rock brasileiro proposta nesse trabalho parte do modelo de estudo da relação entre letra e melodia proposto por Tatit, mas também tem outras preocupações. Levando-se em consideração que, na cultura de massa, não é possível propor uma análise que não leve em consideração as relações do produto com a indústria cultural, os meios de comunicação e o processo histórico, o objetivo de nossa análise é identificar como as estratégias discursivas do gênero estão por todo o álbum – não apenas nos acordes, letras e linhas melódicas, mas nos aspectos midiáticos, na performance e no endereçamento a um público específico. Assim, a análise começa pelo álbum, pelas estratégias midiáticas utilizadas nele, da distribuição, performance, até sua parte musical. Foram escolhidas duas canções de cada álbum, a partir de sua importância dentro do álbum, de seu sucesso e dos problemas que ela trás para a compreensão do álbum. O ordenamento das faixas, a presença ou não das letras das canções no encarte, o uso de fotos dos integrantes das bandas e as demais intervenções gráficas que compõem o álbum também são considerados componentes da performance. E, por isso, também serão analisados.

A análise das canções começa por uma descrição de seus aspectos midiáticos e musicais, seu endereçamento a partir de sua posição dentro do álbum, sua equalização, sua estruturação interna, ritmo, melodia e arranjo. Depois será enfocada sua letra. A identificação do sujeito da canção, a partir de sua identidade social e da relação com seu objeto de desejo –

nesse sentido é preciso analisar quais os impedimentos para sua conjugação. É preciso também identificar o lugar onde acontece a ação e outros elementos importantes para o sentido da canção. Depois da análise das letras, é preciso entender como os contornos melódicos e a performance modificam seu sentido, a partir dos modelos propostos por Tatit. Depois dessa análise da letra e da identificação do sujeito a análise parte para a relação entre o sujeito da canção e a imagem midiática da banda ou do cantor e como essa relação modifica o sentido da canção.

Existem alguns lugares-chave nas canções, como o título, o começo do texto e o refrão e eles serão privilegiados na análise. Depois da análise da letra e melodia, vamos nos concentrar nesses lugares, principalmente o refrão. Depois a análise parte para considerações sobre os gêneros. Os gêneros seriam, então, gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. De acordo com o gênero musical, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. A partir das relações do gênero, do ritmo, da letra e aspectos estilísticos como arranjo e instrumentação, vamos analisar os cenários projetados pelas canções. E as estratégias midiáticas (de mercado e de autenticidade) serão analisadas. Na análise da performance, uma importância maior é dada a voz. Ao contrário dos timbres dos demais instrumentos musicais, a partir da voz pode-se analisar características importantes, como a nacionalidade, a partir do idioma e pronúncia, o local de origem, a partir do sotaque, o gênero sexual ou mesmo a posição social, a partir da variação vocabular, das gírias e da sintaxe. Por fim, será discutida a relação das músicas analisadas com a idéia geral de rock brasileiro.

É bem verdade que uma grande quantidade de papel já foi gasta na análise do rock brasileiro. Na coleção *Todos os cantos* da Editora 34, por exemplo, já foram lançados livros que abordam vários momentos do rock brasileiro, desde a jovem guarda (Fróes, 2000), o tropicalismo e o rock psicodélico dos Mutantes (Calado, 1995), até o rock dos anos 80 (Dapieve, 1995) e o mangubeat (Teles, 2000). Os trabalhos sobre rock brasileiro no campo da comunicação não são muitos, apesar de importantes pesquisas que estudam o fenômeno sob a perspectiva da musicologia (Ulhôa, 2004), dos estudos culturais (Janotti Jr., 2003) ou, de forma tangencial, a partir do estudo da indústria fonográfica brasileira sob o ponto de vista da teoria crítica (Dias, 2000), da técnica (Sá, 2005) ou da economia política (Herschmann,

2004). A análise midiática dos principais álbuns do rock brasileiro pode trazer uma nova perspectiva para o estudo do gênero ou mesmo para o estudo da música popular massiva.

## O ritmo do momento

Tudo começou em uma sala escura de cinema. Em outubro de 1955, alguém ligou o projetor e fez-se luz e som. Na tela, o professor Richard Dadier (Glenn Ford) enfrenta uma turma de alunos rebeldes ao som de um tipo de música estranha, que tinha algo de blues, de jazz e country, mas que parecia uma coisa totalmente nova. O filme se chamava *Sementes da violência* (Richard Brooks, 1955) e a canção estranha tocava apenas na abertura e nos créditos finais do filme. Mas isso foi o suficiente para que *Rock around the clock*, do grupo americano Bill Haley and his Commets, fizesse o rock ser ouvido pela primeira vez no Brasil e em muitos outros países. Em uma época em que as ondas curtas do rádio não alcançavam todo o mundo e a internet era um sonho ainda mais distante, coube ao cinema o papel de difundir o novo som, comportamento e imagem. E isso não foi exclusividade de *Sementes da violência*, algum tempo antes a difusão do universo imagético do rock and roll já havia sido veiculada pelos personagens de Marlon Brando em *O selvagem* (Laslo Benedek, 1955) e de James Dean em *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955). Mas a esses filmes, de trilha sonora composta por jazz, ainda faltava o som do rock and roll. É por isso que a estréia de *Sementes da violência* nos cinemas brasileiros em outubro de 1955 é tão importante para a existência de rock brasileiro. Foi nesse momento que muitos dos principais personagens da história do rock brasileiro tiveram seu primeiro contato com o rock. “Suei frio com medo de ser possuído por alguma força irracional – como tantas vezes sentia no candomblé”, conta Caetano Veloso sobre o dia em que foi ver *Sementes da violência* no Cine Guarany, em Salvador. E essa sensação não é muito diferente da que foi sentida pelos outros garotos que presenciaram a chegada do rock no Brasil. “Nunca vou me esquecer daquele dia. Fiquei paralisado e arrepiado”, comenta Erasmo Carlos (Araújo, 2006: 48). “Foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir num banquinho e dizer ‘eu estou aqui’. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo”, completa Raul Seixas (Passos, 1990: 14).

Aproveitando a repercussão de *Sementes da violência* na juventude brasileira, em 24 de outubro de 1955 a cantora Nora Ney lançou um compacto com a versão em português de *Rock around the clock* (*Ronda das horas*, 1955). Mas uma semana depois, *Rondas das horas* estava em primeiro lugar nas paradas da *Revista do rádio*, da mesma forma que a versão

original da canção estava no topo das paradas norte-americanas (*Billboard*)<sup>22</sup> e, mais tardes, das paradas inglesas (*BBC Top 40*). Alguns anos antes, Nora Ney havia sido eleita rainha do rádio (*Revista do rádio*) por suas interpretações de sambas e samba-canções e boleros (*Menino grande*, 1952). Pode parecer estranho que o primeiro rock veiculado nas rádios brasileiras fosse interpretada por uma cantora dessa idade e com uma carreira como essa. Mas naquela época o repertório dos cantores de rádio era eclético e abrangia todas as novas modas que apareciam no mundo da música. E o rock, em um primeiro momento, foi encarado exatamente assim: como uma moda. Além disso, Nora Ney era também a única cantora da Radio Nacional que sabia falar inglês e havia até feito parte do *Sinatra-Farney fan club*<sup>23</sup>, uma das primeiras manifestações de música jovem no Brasil.

Nos anos seguintes, a moda do rock cresceu ainda mais no Brasil – nas lojas de discos, nas rádios e nos cinemas<sup>24</sup>. E, por isso mesmo, a indústria fonográfica brasileira continuou a investir no gênero. Em março de 1957, a RCA lançou um compacto com *Rock and roll em Copacabana*, o primeiro rock composto em português, interpretado por Caubi Peixoto sob o pseudônimo de Coby Dijon. Caubi Peixoto (*Blue gardênia*, 1955) foi o último grande astro masculino da era do rádio e fazia sucesso cantando outros estilos musicais, como o samba-canção, bolero e salsa. E, em meio a foxes, swings e twists, o rock and roll, em seu primeiro momento, foi encarado por aqui como mais um modismo para as pistas de dança, entre outros tantos. E não como um gênero musical com características próprias, musicais, de performance e midiáticas. Assim, a difusão dos novos gêneros no país estava legada aos crooners<sup>25</sup> consagrados do rádio, como a própria Nora Ney, Cauby Peixoto, Betinho (*Enrolando o rock*), Agostinho dos Santos (*Até logo jacaré*, versão para *See you later alligator*) e Carlos Gonzaga (*Meu fingimento*, versão de *The great pretender*).

### *Era o rádio*

O modo como o rock foi encarado no Brasil em seus primeiros anos pode ser explicado pela relação que ele mantinha com a indústria fonográfica da época. Nos anos 40 e

---

<sup>22</sup> “Na primavera de 1955, Bill Haley estava com tudo. Seu terceiro hit na lista dos 20 mais, *Rock around the clock*, havia chegado ao topo” (Friedlander, 2003: 51).

<sup>23</sup> O *Sinatra-Farney Fan Club* foi criado em 1949 no bairro carioca da Tijuca. O fã-club dedicado a Frank Sinatra e Dick Farney é considerado um dos berços da bossa nova.

<sup>24</sup> Em 1956 foi lançado *Ronda das Horas*, um musical com números de Bill Halley and his Commets e de outras bandas que faziam sucesso no momento, como The Platters e Cliff Richads. No ano seguinte estreou no Brasil *Ama-me com Ternura*, o primeiro musical de Elvis Presley.

<sup>25</sup> O vocalista principal de uma banda de baile que costumava cantar um repertório variado.

50, o rádio ocupou um papel central na cultura brasileira. E a programação das principais emissoras de rádio, como a Rádio Nacional, a Rádio Tupi, a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Tamoio, incluía jornalismo, dramaturgia e programas de auditório. Mas, entre todos esses programas, certamente o papel central, nessa época, já era ocupado pela música. O rádio era a principal referência para as fábricas de discos e os cantores se tornavam conhecidos através de programas de auditório como os de César de Alencar, Paulo Gracindo e Manoel Barcelos. Nesse momento, a programação musical era transmitida ao vivo, interpretada pelos cantores, instrumentistas e maestros contratados da emissora. A programação musical das rádios brasileiras, mesmo da chegada do rock, já era tocada muita música estrangeira por aqui. A música latino-americana, por exemplo, tinha uma grande presença em todo país, principalmente os tangos e boleros. As rádios também tocavam jazz, foxes, blues americanos e a heterogênea produção de gêneros e ritmos dançantes lançados pelas gravadoras norte-americanas e pelos filmes musicais de Hollywood. Mas, como a programação musical das rádios brasileiras era transmitida ao vivo, interpretada pelos cantores contratados das emissoras, os gêneros estrangeiros eram, tradicionalmente, interpretados por crooners de músicas carnavalescas e do samba-canção de nomes como Nelson Gonçalves (*Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves*, 1956), Ângela Maria (*Ângela Maria apresenta*, 1956) e Francisco Alves (*O rei da voz*, 1958). Apesar de, nessa época, as rádios já transmitiam programas voltados para a audiência infanto-juvenil, em relação à música, o padrão ainda eram arranjos orquestrados e adultos. Por isso, os gêneros musicais que chegavam ao Brasil eram interpretados pelos artistas do rádio com tessituras orquestrais densas e volumosas e interpretação vocal de alta potência e muitos ornamentos, sobretudo os vibratos comuns ao samba-canção.

Foi exatamente isso que aconteceu com o rock no Brasil, ao menos em seus primeiros momentos. Ao ser lançado como trilha sonora para uma produção hollywoodiana, imediatamente o rock foi incorporado na programação das rádios brasileiras. E, como era de costume, ele foi interpretado pelos cantores das emissoras. O rock no Brasil circulou, desde seu primeiro momento, pelo mainstream fonográfico e, por isso, incorporou muitos elementos desse circuito. Nos Estados Unidos, por outro lado, o rock sempre se configurou na tensão entre o mainstream fonográfico e os circuitos alternativos. Por ser considerado um ritmo negro e caipira, o rhythm and blues e o rock na roll foram deixados, ao menos em um primeiro momento, para as pequenas gravadoras independentes regionais. Essas gravadoras eram especializadas em distribuir blues e outros tipos de música negra norte-americana desde o final da década de 40. Por isso, para o historiador da música Paul Friedlander, a história do

rock, nos Estados Unidos, é também “a história do crescimento de pequenas gravadoras independentes e o sucesso delas em produzir músicas fora do mercado oficial” (2003: 37). O circuito alternativo do rock and roll norte-americano do começo dos anos 50 ainda era formado por pequenas estações de rádio e por lojas de departamentos especializadas em música negra. Por tudo isso, nesse momento, as práticas, hábitos, regras, em suma, o capital cultural do campo do rádio parecia se sobrepor às exigências do incipiente do rock brasileiro, que apenas começava a se desenhar por aqui.

Essa situação causou um descompasso entre a performance proposta nas canções de rock, em sua maioria importadas dos Estados Unidos, e a performance de seus intérpretes brasileiro. Assim, os gritos agudos e andróginos de Little Richards (*Here's Little Richard*, 1957), o forte apelo sexual de Elvis Presley (*Elvis Presley*, 1956), a agressividade de Jerry Lee Lewis (*The great ball of fire*, 1958), o canto rouco e falado de Chuck Berry (*Rock, rock, rock*, 1956) e a melancolia de Johnny Cash (*Johnny Cash and his hot and blue guitar*, 1957) foram substituídos pela voz grave e abaritonada padrão, sotaque arcaico, pronúncia carregada e afetada, alongamentos vocálicos e maneirismos vocais de homens feitos que tinham pouco a ver com a rebeldia do rock nascente. Até mesmo a voz de Nora Ney soava muito grave e madura para o rock and roll. Assim, por causa da mediação do rádio e da relação direta com o mainstream fonográfico, o universo imagético do rock no Brasil daquela época estava ligado diretamente aos conjuntos de baile e aos auditórios das rádios, com rapazes bem vestidos com terno, gravata e cabelo bem arrumado. Do mesmo modo, a subversão comportamental do rock com a liberação sexual, mesmo que pueril e adolescente, não tinha nenhum eco por aqui. Este descompasso se refletia nos arranjos das canções, em que as guitarras cediam espaço para uma orquestra de cordas. De rock and roll só restava, quando muito, a progressão de acordes, o compasso quaternário, o andamento acelerado e as letras juvenis.

Mas, segundo Shuker, “nos anos 50 houve uma remodelação das emissoras de rádio influenciadas pelo rock and roll” (1999:255). Com a abertura do mercado jovem no Brasil, a programação das rádios brasileiras tornou-se mais segmentada e, assim, menos sujeita às estratégias de mainstream. “Um dos efeitos desses fatores foi a divisão do mercado em faixa etária” (Janotti Jr.: 38). Outro fato importante é que, a partir desse momento, os programas de rádio passaram, cada vez mais, a tocar música gravada. Um dos primeiros programas da época a tocar discos de rock em sua programação foi *A hora da Broadway* (Rádio Metropolitana), apresentado por Waldir Pinotti. O locutor tinha contato com alguém da embaixada dos Estados Unidos que lhe fornecia semanalmente gravações do programa *Your make believe ballroom*, com os cinquenta primeiros colocados na parada norte-americana. O locutor, então,

substituía a narração e anunciava, ele mesmo, os sucessos dos primeiros ídolos do rock. A partir desse modelo, as rádios brasileiras passaram a transmitir programas especializados em rock, como *Ritmos da juventude* (Rádio Nacional), *Clube do rock* (Rádio Tupi) e *Os brotos comandam* (Rádio Guanabara). Esses primeiros programas de rock no rádio eram comandados pelos disk jockeys (DJs), uma mistura de colecionador, crítico musical e mestre de cerimônia que faziam a programação, a locução e divulgação dos programas.

Na época já existiam também programas musicais na televisão, como *Crush em hi-fi* (TV Record), *Hoje é dia de rock* (TV Rio), *Alô brotos* (TV Tupi) e o *Clube do rock* (TV Tupi), esse último apresentado por Carlos Imperial. Mas os aparelhos de televisão ainda era um bem restrito ao público de alto poder aquisitivo. Desse modo, acontecia o surgimento de uma cadeia midiática em torno do rock, com publicações, televisão, rádio e ma leva de ídolos de rock. Talvez o fator mais importante para a reorganização do mercado de discos internacional tenha sido a invenção do disco de microsulco de 33 1/3 rpm nos laboratórios da CBS, com a utilização do vinil como material para a fabricação dos discos e da tecnologia de microsulco, que garantia a alta-fidelidade ou hi-fi<sup>26</sup>. Uma das primeiras mudanças tecnológicas que contribuíram para o crescimento do rock no Brasil e no mundo foi a criação dos rádios e toca-discos portáteis. Segundo Janotti Júnior, “até então um aparelho de som era um investimento familiar, com a chegada dos aparelhos pequenos, que se multiplicavam pelas casas e serviam inclusive para demarcar espaços como os quartos dos adolescentes, que agora podiam ouvir um tipo de música diferenciada dos gostos das salas de estar” (2003: 31). A nova configuração da indústria fonográfica brasileira abria espaço para a primeira geração de artistas brasileiros especializados em rock.

### *A nova velha guarda*

Como o fenômeno do rock no Brasil mostrou-se mais duradouro do que faziam crer as expectativas iniciais, não demorou muito para a indústria fonográfica brasileira perceber no rock and roll o produto ideal para atingir a juventude, um mercado, até então, ainda pouco explorado no Brasil. Assim, a partir de 1958 apareceu a primeira geração cantores de rock no Brasil formada ouvindo rock and roll no rádio e na televisão, como Tony Campello (*Tony Campello*, 1959), Ronnie Cord (*Ronnie Cord*, 1960), Sônia Delfino (*Sônia Delfino canta para*

---

<sup>26</sup> Alta fidelidade, também referida como hi-fi do inglês, é a reprodução de áudio feita por um aparelho de som que dê a impressão de maior fidelidade possível ao som real. Para tal, deseja-se minimizar os efeitos de ruídos e distorções. Tais equipamentos de som fazem uso da estereofonia na reprodução do áudio.

a mocidade, 1960), Demétrius (*Demetrius canta... com amor e mocidade*, 1962), George Freedman (*Multiplication*, 1962), Wilson Miranda (*Sambas e rocks*, 1960), Albert Pavão (*Vigésimo andar/Tão calmo*, 1963). Entre os artistas da primeira fase do rock and roll no Brasil destacam-se Sérgio Murilo (*Sérgio Murilo*, 1960) e Celly Campello (*Estúpido cupido*, 1959) – em 1960, os dois foram eleitos respectivamente o rei e a rainha do rock no Brasil pelos leitores da *Revista do rock*<sup>27</sup> (a primeira publicação nacional especializada em rock). Eram cantores que dedicava suas carreiras ao rock – ao contrário dos crooners de rádio do começo dos anos 50, que costumavam compor seus repertórios com diversos gêneros musicais.

Ele era um jovem imberbe, franzino, de topete bem penteado e casaco à James Dean cantando que queria se casar com uma marciana de maneira menos empostada do que era comum aos crooners de rádio, mas ainda com erres carregados. Sua voz púbere e aguda e as gírias que deram cara para o rock da época (broto, turma, maioral, entre outros) e o tema de suas canções oscilava entre o amor adolescente e as histórias de ficção científica, também adolescentes. Já ela, na época uma adolescente de apenas 15 anos, cantava sem a gravidade das musas do samba-canção, mas também sem o glamour e a suavidade das cantoras da bossa-nova que já apareciam no momento. Era coloquial, pueril com seus gritinhos agudos nas vogais das palavras e nos finais dos versos. Mas ainda era recatada e, invariavelmente, posava de pulôveres de manga comprida e bermudas nas capas dos discos. Celly Campello foi a primeira grande estrela do rock brasileiro, apresentava um programa na Rádio Cacique e o *Crush em hi-fi* (TV Record), além de ter sido lançada uma linha de bonecas e outras quinquilharias com seu nome. Nesse momento, ficava evidente que as características do rock americano estavam mais presentes nas imagens e performances de Celly Campello e Sérgio Murilo em comparação com os crooners dos anos 50. O mesmo acontece em suas canções. O acompanhamento orquestral se reduzia, mas ainda estava presente nas baladas, que dominaram boa parte do repertório da maioria dos intérpretes brasileiros dos anos 50. O piano, o primeiro grande instrumento do rock and roll, ainda tem destaque nas canções de Celly Campello e Sérgio Murilo, mas a guitarra elétrica, o principal símbolo do rock and roll, já aparece, mesmo que tímida.

Mas acontece que o rock encontrava no Brasil sua primeira fase de sucesso exatamente no momento em que os ídolos do primeiro momento do rock americano haviam

---

<sup>27</sup> A primeira edição da “Revista do Rock” chegou às bancas em agosto de 1960. Baseada no Rio de Janeiro, a publicação foi criada pela jornalista e compositora Janette Adib. A revista foi publicada por 14 anos. Outras publicações que também se destacaram nessa época foram as revistas *Baby face* e *Rock news*.

interrompido suas carreiras por motivos diversos, da morte de Buddy Holly (*The chirping crickets*, 1957) e Ritchie Valens (*Ritchie Valens*, 1959), até o alistamento de Elvis Presley. Passada a primeira fase do rock and roll, a indústria fonográfica americana tentava capitalizar ainda mais o gênero trocando a rebeldia dos anos iniciais do rock pelo romantismo dos ídolos adolescentes<sup>28</sup> – como os Paul Anka (*Diana*, 1957) e Neil Sedaka (*Rock with Sedaka*, 1958) e Bobby Darin (*Splish, Splash*, 1958). Este tipo de “rock-balada” teve seu primeiro grande sucesso na versão de Carlos Gonzaga para Diana (Paul Anka) e continuou com Frankie (Neil Sedaka). Os ídolos adolescentes foram a primeira tentativa da indústria fonográfica americana de incorporar o rock and roll ao mainstream, suas canções eram compostas por profissionais contratados e gravadas por músicos profissionais. “Esses artistas, a maioria homens bonitos e elegantes, cantavam um rock artificial, com pouco suingue, arranjos açucarados e uma profusão de seguras e ingênuas mensagens românticas” (Friedlander, 2003: 106). Como, no Brasil, o rock sempre esteve ligado ao mainstream, a performance destes cantores foi transportada pelos primeiros intérpretes do rock no Brasil e misturado com os conjuntos de baile das rádios, desde o vestuário, temática das letras até o modo comedido e polido de colocar a voz. Assim, o que era pouco rock e muito brasileiro na época de Nora Ney e Cauby Peixoto, passa a ser muito ligado ao mainstream norte-americano e pouco brasileiro na época de Celly Campello.

Os primeiros anos da do rock no Brasil foram dominados pelos artistas solos. Aos conjuntos sobrava o papel coadjuvante, de banda de acompanhamento. Mas, entre o sucesso dos roqueiros dos anos 50 e o aparecimento da jovem guarda nos anos 60, houve um momento que os conjuntos de rock and roll prevaleceram no país. Aproveitando a moda de rock instrumental lançada pelo The Ventures (*Walk don't run*, 1960) na Inglaterra, e The Shadows (*The shadows*, 1961) nos EUA, apareceram no Brasil The Jordans (*A vida sorri assim*, 1962), The Jet Black's (*Twist*, 1963) e The Clevers (*Encontro com the clevers*, 1963), que mais tarde se tornaria Os Incríveis. Na verdade, os conjuntos instrumentais surgiam como uma simplificação juvenil das big bands de jazz que animavam os salões de dança nos anos 50. A estrutura da música de permanecia a mesma, havendo apenas a substituição da linha melódica do canto por uma guitarra que desenvolvia o tema – não necessariamente um tema “de canção”. De resto, não havia grande mudança: a música continuava sendo estruturada em estrofes e refrão, com duração aproximada de 3 minutos. Com a virada da década e a

---

<sup>28</sup> Versão mais educada, bem vestida e romântica do rock and roll que dominou as paradas de sucesso americanas no final da década de 50. Os principais ídolos adolescentes foram Neil Sedaka, Paul Anka, Bobby Darin, Pat Boone, Johnny Rivers, Frankie Avalon, entre outros.

passagem da moda de conjuntos instrumentais, a saída para muitas desses conjuntos foi se tornar banda de apoio para os cantores da jovem guarda. É de se notar que, nesse momento, o rock brasileiro ainda era apenas esboçado em alguns aspectos das carreiras de Celly Campello e Sérgio Murilo. De resto, o fenômeno era uma apropriação do rock and roll norte-americano pelo mainstream fonográfico brasileiro. Um circuito brasileiro de rock e, em consequência, o rock brasileiro, só tomaria forma no começo dos anos 60, abrindo espaço na indústria fonográfica brasileira para a jovem guarda.

## O futuro pertenceu à jovem guarda

O final da década de 50 não foi bom para o rock and roll. Em 59 já não restava quase nada da primeira geração de roqueiros norte-americano: Elvis Presley (*King creole*, 1958) havia se alistado no exército para lutar na guerra da Coréia, Jerry Lee Lewis (*Jerry Lee Lewis*, 1957) estava afastado das paradas de sucesso depois do escândalo envolvendo seu casamento com uma garota de 13 anos e não lançava um disco desde 57, Chuck Berry (*Berry is on top*, 1959) estava preso sob a acusação de usar garotas menores de idade em sua casa noturna, Little Richard (*Pray along with Little Richard*, 1959) havia deixado o rock de lado para seguir a carreira religiosa, Buddy Holly (*The Buddy Holly story*, 1959) e Richie Valens (*Ritchie Valens*, 1959) morreram em um acidente com o avião que transportava os músicos de suas turnês e, enfim, Johnny Cash (*Johnny Cash sings Hank Williams*, 1960) se dedicava cada vez mais à sua relação com a música country. Enquanto isso, as paradas de sucesso da música jovem americana eram ocupadas por variações mais comportadas do rock, o twist (*Twist with Chubby Checker*, Chubby Checker), os grupos vocais (*Frankie Lymon at the London Palladium*, Frankie Lymon and the Teenagers) e o teen rock<sup>29</sup> dos ídolos adolescentes (*Diana*, Paul Anka). Por tudo isso, aquele final de década tinha um clima de fim de festa. E no Brasil não era muito diferente. Em 1958 foi lançado *Chega de saudades*, o primeiro álbum de João Gilberto e o marco inicial da bossa nova. No disco, João Gilberto mostrava que o samba podia ser modernizado a partir da relação com outros gêneros da música popular massiva e, com esse projeto, a bossa nova ocupou, por algum tempo, o espaço de música jovem na indústria fonográfica que, nesse momento, estava localizada principalmente no Rio de Janeiro. “Em São Paulo, o rock era bem dominante, com cantores e grupos instrumentais, mas no Rio de Janeiro o gênero ficava restrito aos subúrbios mais distantes da zona sul que, então, era dominada pela bossa nova” (Fróes, 2000: 30).

Enquanto isso, um grupo de garotos se reunia no cruzamento das ruas Haddock Lobo e Matoso, na Tijuca, para falar das novidades na música jovem norte-americana. Entre esses garotos estavam Erasmo Carlos, Tim Maia, Jorge Ben e Roberto Carlos, que havia se mudado para o Rio de Janeiro com a esperança de ser contratado como crooner por alguma emissora de rádio da cidade. Naquele momento, “os programas radiofônicos da então Capital Federal eram os que ditavam os sucessos no Brasil” (Araújo, 200: 36). Mas, antes de conseguir qualquer contrato, Roberto Carlos acabou descobrindo o rock and roll. E, junto com Tim Maia

---

<sup>29</sup> Segundo Shuker, “uma versão suave e menos rebelde do rock and roll” (1999: 15).

e Arsênio Lívio, outro da turma do Matoso, formou o grupo vocal The Sputniks, que interpretava os últimos sucessos norte-americanos com um arranjo para quatro vozes, dois violões e uma percussão feita com colher e caneca. Apesar de não ter composições próprias, os Sputniks chegaram a apresentar *Little darling* (Maurice Williams and The Zodiacs) no programa *Clube do rock*<sup>30</sup> (TV Tupi), apresentado por Carlos Imperial. Uma semana depois, nesse mesmo programa, Roberto Carlos cantou *Tutti-frutti* (Elvis Presley, 1956) e foi apresentado por Carlos Imperial como o “Elvis Presley brasileiro”.

Mas aquele não era um bom momento para iniciar uma carreira de rock no Brasil e The Sputniks não deu certo. Celly Campello e Sérgio Murilo ainda faziam sucesso, mas não havia interesse por parte da indústria fonográfica em investir em novos artistas de uma moda passageira, quando os artistas da bossa nova vendiam cada vez mais. Depois da primeira decepção com o rock, Roberto Carlos continuou tentando a carreira de crooner de rádio com um repertório mais variado, como era o costume da época. Ele lançou dois compactos de bossa nova (*João e Maria/Fora do tom*, 1959) e (*Canção do amor nenhum/Brotinho sem juízo*, 1960) e depois o álbum *Louco por você*, de 1961. O disco tem versões em português para canções de sucessos da música italiana e norte-americana, boleros (*Não é por mim*), chacha-chás (*Louco por você* e *Linda*), sambas (*Chorei*) e bossas novas (*Ser bem*), tudo isso gravado com o acompanhamento da orquestra do maestro Astor, que arranjava canções de qualquer gênero. Para o biógrafo de Roberto Carlos, Paulo César Araújo, “o primeiro LP de Roberto Carlos foi uma espécie de laboratório. Hoje seria considerado um álbum eclético, plural, de primeira ordem, mas na época revelava mais a indecisão de estilo<sup>31</sup> do jovem cantor” (2006: 85). Também não deu certo.

Foi apenas dois anos depois que o rock voltou ao topo das paradas, com o sucesso mundial dos Beatles (*Please please me*, 1962) e das outras bandas da invasão britânica, como Gerry and the Pacemakers (*How do you like it*, 1963), Rolling Stones (*12 x 5*, 1964), The Animals (*The Animals*, 1964), The Kinks. (*The Kinks*, 1964) e *The Who* (*My generation*, 1965). “Enquanto isso, os já veteranos Sérgio Murilo, Celly Campello e Carlos Gonzaga mantinham-se fiéis às versões do que estourava nos Estados Unidos” (Fróes, 2004: 34). O sucesso do estilo mais melodioso e elaborado do rock dos Beatles fazia com que essa sonoridade do rock norte-americano do começo dos anos 60 parecesse ultrapassada. Por tudo

---

<sup>30</sup> O Clube do Rock foi o primeiro programa da televisão brasileira a ser dedicado exclusivamente ao rock. O programa era apresentado por Carlos Imperial e ia ao ar toda terça, às 12h 45.

<sup>31</sup> O estilo musical pode ser descrito como o modo de expressão peculiar, um conjunto de técnicas expressivas que caracterizam uma determinada linguagem musical, de um compositor ou de um grupo de compositores. O estilo se diferencia do gênero por levar em consideração apenas aspectos musicais.

isso, “1962 foi um ano de mudanças, com a passagem dos reinados de Celly Campello e Sérgio Murilo. Os ícones daquela primeira geração assistiram uma rápida movimentação do mercado, com gravadoras investindo em novos nomes” (Fróes, 2004: 37). Em pouco tempo já não se ouvia mais falar de Tony Campello, Demétrius, George Freedman, Wilson Miranda, Albert Pavão, Carlos Gonzaga e, para completar, logo no começo de 1963 Celly Campello decidiu interromper sua carreira para se casar. Sérgio Murilo também não lançaria disco algum nos próximos dois anos, por causa de um litígio com a Columbia causado por um processo judicial movido pelo cantor para a porcentagem que ele tinha direito sobre a vendagem de seus álbuns.

Não por acaso, também são de 1963 os primeiros sucessos de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que, pouco a pouco, formariam o estilo de rock brasileiro que ficou conhecido como jovem guarda. A transição entre a primeira geração do rock no Brasil e o iê-iê-iê se deu ao mesmo tempo e ao mesmo modo da migração do rock dos Estados Unidos para a Inglaterra. Naquela época o termo rock and roll caiu em desuso e era usado para se referir somente aos grupos dos anos 50 e o gênero passou a ser conhecido como “beat” na Inglaterra e “jovem guarda” e “iê-iê-iê” no Brasil. Em pouco tempo, no lugar de Celly Campello e Sérgio Murilo estaria a jovem guarda de Roberto Carlos (*Splish, splash*, 1963), Erasmo Carlos (*Pescaria*, 1964), Wanderléa (*É tempo de amor*, 1965), Eduardo Araújo (*O bom*, 1966), Jerry Adriani (*Credi a me*, 1965), Renato e Seus Blue Caps (*Isto é Renato e seus blue caps*, 1966), Os Incríveis (*Neste mundo louco*, 1967), Golden Boys (*Alguém na multidão*, 1966) e The Fevers (*A juventude manda*, 1966).

### *A briga por audiência*

“A história da jovem guarda é um pouco da história da indústria fonográfica brasileira” (Fróes, 2004: 13). O que significa que, desde o início, o rock brasileiro esteve ligado às grandes gravadoras e aos meios de comunicação de massa. Assim, o sucesso da jovem guarda está diretamente ligado ao emprego de uma estratégia midiática cuidadosamente desenvolvida, que envolve a invenção de uma nova forma de compor e cantar rock em português, a utilização de universo imagético próprio, o lançamento de uma série de produtos relacionados à música e direcionados ao público jovem, como roupas, anéis, bonecos e, principalmente, o programa de televisão que daria nome ao movimento e ajudaria na construção da imagem midiática de cada um dos integrantes do movimento. Uma cadeia

midiática semelhante se formou em outros momentos do rock brasileiro, principalmente na carreira de Celly Campello. Mas no caso da jovem guarda, o principal componente dessa estratégia midiática era mesmo o programa de televisão. Nos anos 60, o número de aparelhos de televisão espalhados pelo país aumentava rapidamente e, a partir desse momento, a televisão passa a ocupar um papel importante na divulgação da música.

Essa mudança nos padrões de audiência de novas formas de programa foram acompanhadas por um salto nos números dos aparelhos de TV, durante 1967. Entre janeiro de 1966 e janeiro de 1967 o número de unidades familiares aumentou de 633.156 para 698.065, registrando 10% de acréscimo. Entre janeiro de 1967 e janeiro de 1968, o aumento foi de quase 35%, totalizando 959.221 unidades familiares, só no estado de São Paulo. Além disso, o acesso das classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral. Mas foi em 1968 que a TV passou a ser, não só mais disseminada na sociedade numericamente falando, mas também sensivelmente mais popular. Outra característica esclarecedora demonstra que entre 1965 e 1967, a média anual de vendas de aparelhos de TV oscilou entre 10 e 15%. Somente de 1967 para 1968, as vendas aumentaram 45% (Napolitano, 2001: 103).

Em agosto de 1965, o *Jovem guarda* (TV Record) estreou como uma alternativa para preencher o horário de domingo à tarde, que estava vago na grade de programação depois que transmissão ao vivo dos jogos do campeonato paulista de futebol foi proibida pela Federação Paulista de Futebol. O nome do programa foi retirado de uma expressão do líder revolucionário soviético Vladimir Lênin<sup>32</sup>, mas também servia como uma oposição à tradição da música brasileira, representada pela velha guarda das escolas de samba. Mas, para o jornalista e historiador da música popular brasileira Paulo César Araújo, “jovem guarda era o título de uma coluna assinada por Ricardo Amaral na coluna social da Folha de São Paulo que focalizava os filhos da grã-finalha: os playboys e mocinhas que transitavam pela rua Augusta, na época o pois mais chique da juventude paulistana” (2006: 134). Mais importante que isso é que o nome do programa também serviu para batizar o estilo musical de seus participantes e o movimento musical que se formou em volta do programa. A estrutura do *Jovem guarda* era a mesma de outros programas musicais da televisão da época, que, por sua vez, seguiam um modelo estabelecido pelos programas de rádio – entre os programas musicais de televisão *Festival da juventude* (TV Excelsior), *O bom* (TV Excelsior), *O fino da bossa* (TV Record), *Disparada* (TV Record) e *Bossaudade* (TV Record). O apresentador ficava no centro do palco, cantava alguns números, conversava com a platéia e chamava os convidados para números musicais. O programa *Jovem guarda* era apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. E, durante a gravação do *Jovem guarda*, cada um dos três assumia um personagem com imagem trabalhada midiaticamente. Enquanto Erasmo Carlos encarnava o

---

<sup>32</sup> “O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada”.

lado mais rebelde e irreverente da jovem guarda, Roberto Carlos era uma espécie de pós-James Dean suburbano, romântico e humilde, enquanto Wanderléa encarnava a garota ao mesmo tempo independente e romântica. Além dos apresentadores, a cada domingo se apresentavam também Renato e seus Blue Caps, Wanderley Cardoso, Os Incríveis, Deni e Dino, Martinha, Rosemary, Leno e Lilian, Eduardo Araújo, entre outros.

Em maio de 1965 e três meses antes do *Jovem guarda*, entrou no ar *O Fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair. No começo dos anos 60, a canção popular brasileira passou a ter um objetivo político claro, o que marca a transformação da bossa nova no samba moderno, moderna música popular brasileira, MMPB, ou, simplesmente, MPB. Esse projeto se origina no início dos anos 60, principalmente com o Centro de Popular Cultura, o CPC da UNE. E, a partir deste momento, novas figuras apareceram, alguns com maior influência da bossa nova como Edu Lobo e Dori Caymmi, outros nem tanto, como Elis Regina e Chico Buarque. Até mesmo Nara Leão, antiga musa da bossa nova, passou a fazer parcerias com músicos “do povo” na apresentação do espetáculo *Opinião*<sup>33</sup>, como sambista carioca Zé Kéti e o maranhense João do Vale. O passo seguinte foi dado em direção à canção de protesto, face ainda mais politizada da MPB liderada por compositores como Geraldo Vandré. Na canção de protesto o conteúdo da letra passou a ter um peso muito grande, restando ao arranjo o papel de acompanhamento, de reforço da mensagem. Segundo Tatit, “a primeira consequência da nova ordem se fez sentir nas letras das canções que foram gradativamente retornando o peso semântico. Logo depois, as melodias também recuperaram as inflexões grandiloqüentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada” (2004:102).

Em seu programa, “Elis abrigava não apenas canção de protesto, mas também o samba autêntico. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, cuja repercussão vinha crescendo espantosamente na esteira do sucesso dos Beatles” (Tatit, 2004: 53). Em um momento em que música e política se confundiam, logo foi desenhado o maniqueísmo. “Quem não fazia MPB ‘de protesto’, estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação” (Tatit, 2004: 201). Artistas e público criaram um consenso sobre como deveria ser a verdadeira música brasileira – restringindo-a a um tipo de canção que utiliza instrumentos acústicos, ritmos regionais e temas ligados à terra ou mensagens de esperança. De um lado estavam compositores “engajados” reunidos em defesa dos valores ameaçados da música brasileira, do outro, compositores sem a menor intenção de

---

<sup>33</sup> O espetáculo, que reunia música, teatro e política, foi dirigido por Augusto Boal como um protesto contra a ditadura militar. Além de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, o espetáculo reunia Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, além de Maria Bethânia, que substituiu Nara Leão em 1965.

propor um movimento intelectualmente organizado. Era uma reedição do conflito entre autenticidade e cooptação, em que ser cooptado significava ter abandonado a missão conscientizadora que todo artista deveria ter, perder a autonomia sobre sua obra, ou mesmo ser manipulado pelos interesses financeiros e ideológicos das gravadoras multinacionais.

Acontece que, da mesma forma que *Jovem guarda*, *O Fino da bossa* também era transmitido pela TV Record de São Paulo. E isso provocava certa rivalidade, estimulada e até mesmo desejada pelos diretores da Record. Em um primeiro momento, isso não foi um grande problema. Em 1965, Elis Regina era a maior estrela da MPB, *O Fino da bossa* era o programa de maior audiência e o disco *Dois na bossa* era o mais vendido do ano. Mas em 66 a situação mudou. Nos primeiros meses, a audiência do Jovem Guarda foi de apenas 15,5%, mas, depois do lançamento do *Quero que vá tudo para o inferno* (*Jovem guarda*, Roberto Carlos), o índice cresceu e alcançou 38% em abril de 1966. Em seu auge, o programa chegou a alcançar três milhões de espectadores só em São Paulo, de onde era transmitido ao vivo. Logo o cantor mais comentado era Roberto Carlos, o disco mais vendido era *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965) e o musical de maior audiência do canal era o *Jovem guarda*. “Em São Paulo, era guerra total. E a jovem guarda estava ganhando” (Motta, 2000: 110). Em julho de 1967 ocorreu em São Paulo uma passeata que traduz bem o clima de tensão desse momento. Um grupo de artistas liderados por Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré e MPB-4 foram às ruas em uma manifestação “pela MPB e contra as guitarras elétricas” – a passeata também havia sido organizada pela TV Record com o objetivo de chamar a atenção para o lançamento de um novo programa, o “Frente Única - Noite da MPB”. Em resposta, os músicos da jovem guarda redigiram uma resposta publicada no jornal O Cruzeiro e intitulada “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”. Neste documento os artistas procuraram rebater a acusação de “alienação” argumentando o seguinte: “Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos ajudar, faremos com ação. (...) Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos em nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra”. Esse embate seria resolvido nesse mesmo ano, com a apresentação dos Mutantes e dos tropicalistas no III Festival de Música Popular Brasileira. A partir daí, a oposição entre rock brasileiro e MPB seria, em boa medida, superada.

O conteúdo das letras e concepção musical extraordinariamente simples em um período imediatamente posterior à sofisticação da bossa nova e a utilização de elementos da música americana eram ouvidos como uma afronta pelos artistas da MPB. Da mesma forma,

havia a acusação de omissão ou mesmo de alinhamento ao regime militar pela jovem guarda. Mas, a principal desconfiança em relação à jovem guarda dizia respeito a sua relação com a indústria fonográfica. E essa argumentação também se reflete em estudos acadêmicos. Assim, desde que o rock chegou ao Brasil, o gênero é tido como um reflexo do imperialismo cultural norte-americano. O sociólogo José Ramos Tinhorão é conhecido, entre outros motivos, por afirmar que não existe rock brasileiro, existe rock americano feito no Brasil. Para ele, “a partir da década de 60, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social”, ou seja, “na base de uma economia dependente, e sem poder de decisão” (1998: 312-313). Para Tinhorão, o rock brasileiro seria reflexo da política econômica dependente dos investimentos estrangeiros e da importação implantada por Juscelino Kubitschek e aprofundada durante a ditadura militar. Um detalhe importante, e muitas vezes esquecido, é que o rock não foi o primeiro gênero de origem estrangeira a fazer parte da música popular brasileira. Algumas das principais manifestações musicais brasileiras nasceram da apropriação de ritmos de várias partes do mundo, como a polca, o xote (schottisch) ou mesmo o samba-canção influenciado pelo bolero.

#### *A invenção do iê-iê-iê*

A jovem guarda e o rock brasileiro são produtos da indústria do entretenimento e, enquanto tais, utilizam elementos típicos da música popular massiva. O que os críticos da jovem guarda não percebiam é que o samba ou a MPB, da mesma forma, havia se desenvolvido e circulava em um ambiente midiático e, portanto, estão igualmente sujeitos à configuração da indústria do entretenimento. O caráter comercial da jovem guarda pode ser facilmente observado na linha de produção de versões em português<sup>34</sup> para sucessos estrangeiros. Desde os anos 50 era muito comum driblar o pagamento de direitos autorais com regravações dos sucessos do rock internacional por artistas locais. Mas, ao contrário do que se pensa, a onda de versões estrangeiras no Brasil não começou com o rock. Um dos grandes sucessos do carnaval, *Está chegando a hora*, é uma versão da mexicana *Cielito lindo*, assim como *Babalú* (*Quando os astros se encontram*, 1958), maior sucesso de Ângela Maria é versão de um tema cubano (*Babalú*, Margarita Lecuona). Na jovem guarda, a produção de versões funcionava quase como uma linha de montagem: os discos importados chegavam às

---

<sup>34</sup> Entre todos os grupos, as versões de sucessos dos Beatles fizeram parte do repertório de muitos grupos de jovem guarda, como Renato e Seus Blue Caps (Menina Linda, versão para I Should Have Known Better), Golden Boys (Ontem, Yesterday), Ronnie Von (Meu Bem, Girl), entre muitos outros.

gravadoras, eram selecionadas canções que poderiam fazer sucesso na voz e particularidades de cada um dos artistas contratados e depois cabia aos versionistas a tradução da canção para o português. Já que todos queriam lançar primeiro por aqui os sucessos do rock internacional, o trabalho tinha que ser feito rápido e os tradutores costumavam “compor” mais de uma versão por dia. Destacaram-se neste tipo de trabalho Fred Jorge, Rossini Pinto, Renato Barros e Erasmo Carlos no início de sua carreira.

No mundo do rock, encomendar uma música a compositores profissionais significa, na maioria das vezes, não ser autêntico. E essa é uma dos principais problemas para a afirmação da jovem guarda na história do rock brasileiro. Para Jonotti Jr. “no pop-rock nacional, saber que a baiana Pitty executa suas próprias músicas, que parte das composições de Renato Russo possuem traços autobiográficos e que o grupo Los Hermanos aposta em um repertório próprio é fundamental para a demarcação da relação entre autenticidade e cooptação” (2004: 5). Mas a jovem guarda não se resume às versões. Na verdade, a grande importância desse movimento musical é a criação do primeiro modelo de compor e cantar rock brasileiro, um estilo musical mais próximo do rock anglo-americano e da tradição musical brasileira, principalmente do samba-canção e da bossa nova. E, nessa empreitada, são destacados Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

As primeiras canções de rock em português foram compostas ainda nos anos 50, como *Namorando* e *Calypso rock* (Carlos Imperial), *Minha sina* (Demétrius) ou *Bata baby* (Baby Santiago). Mas nenhum dessas canções alcançou o sucesso de versões de sucessos norte-americanos, como *Broto legal* (*I'm in love*, Arlene Fontana), *Estúpido cupido* (*Stupid cupid*, Neil Sedaka) ou *Marcianita* (*Marcianita*, Los Flamingos). Esse quadro só foi revertido com o lançamento dos primeiros álbuns de Roberto Carlos e das primeiras canções compostas por ele em parceria com Erasmo Carlos. Em *Splish, splash* (1963), *É proibido fumar* (1964) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965) estão os primeiros sucessos da carreira do cantor e as canções que delimitaram o estilo da jovem guarda em sua primeira fase, como *Parei na contramão*, *É proibido fumar* e *Eu sou fã do monoquíni*. Nessas canções, o arranjo instrumental não funciona apenas como suporte para a voz e a guitarra mais agressivamente seu espaço. É que elas foram gravadas com o acompanhamento de guitarra, contrabaixo elétrico, sax tenor e bateria, em um esforço de alcançar a sonoridade típica do rock norte-americano dos anos 50 – daí o fato dos primeiros álbuns da CBS<sup>35</sup> tinham muito reverb na tentativa de imitar a sonoridade dos primeiros discos de Elvis Presley. Do mesmo modo, as

---

<sup>35</sup> A *Columbia Broadcast System* é um conglomerado americano que controlava, entre outras empresas, a gravadora brasileira Columbia. Porém, no começo dos anos 60, a Columbia mudou seu nome para CBS.

letras estavam mais próximas da realidade urbana do país e, ao mesmo tempo, da rebeldia do rock norte-americano. No universo poético da jovem guarda está a paixão por carros, a solidão das grandes metrópoles, amores impossíveis, tipos estranhos, super-heróis, revistas em quadrinhos e seriados de TV – um imaginário jovem cheio de novas imagens. Tudo isso cantado com inversões frasais<sup>36</sup> (ou pelo menos o deslocamento do verbo para o final do verso), para facilitar a rima e declamações no meio da canção. “Ganhava vida também uma galeria de novas gírias de juventude: bandidão (rapaz bonitão), boneca (garoto bonita), bidu (pessoa ótima, notável), barra limpa (pessoa simpática), barra pesada (malandro), papo firme (conversa verdadeira), papo furado (conversa ruim, mentira)” (Sanches, 2004: 47).

Nas canções da primeira fase da jovem guarda, a relação entre o sujeito e seu objeto de desejo é quase sempre eufórica. No máximo, as baladas partem de um estado inicial de disforia, para a conquista da conjunção com o objeto de desejo a partir do percurso do narrador. O sujeito dessas canções é quase sempre designado na primeira pessoa do singular e o objeto de desejo é representado, às vezes, pelo sexo oposto (*Eu sou fã do monoquíni*), mas principalmente pela adesão ao estilo de vida roqueiro (*Lobo mau*). Esse estilo de vida diz respeito a dar valor a tudo que seja considerado diferente e original. O roqueiro da jovem guarda se valoriza, colocando-se como o marginal e valoriza a diferença, a originalidade. Em *Mexerico da Candinha (Jovem guarda, 1965)*, por exemplo, o roqueiro é caracterizado por seu modo de vestir (calça justa, bota extravagante e terno diferente), por sua aparência física (cabeludo), por sua linguagem (a gíria) e por seu comportamento (“não liga para nada”, “dirige em disparada”). Além das canções de amor e do elogio ao estilo de vida, outro modelo comum nas letras é a narração de uma aventura típica das histórias em quadrinhos (*História de um homem mau*). As canções da jovem guarda projetam um cenário projetado que se localizam nos centros urbanos, em algum momento dos anos 60. E, ao mesmo tempo, apostam na identificação com o público jovem, a partir do som e das letras estereotipadas que “abrem espaço para que, no nível da enunciação pressuposta, o destinatário do discurso identifique mais facilmente os estereótipos ali presentes” (Lopes, 1999: 145). Essa preocupação com a identificação etária com o público é também um dos motivos do envelhecimento da jovem guarda. Essas escolhas temáticas se refletem em uma melodia fortemente temática, com claro destaque para o refrão. O padrão rítmico das canções desse primeiro momento da jovem guarda, como pode ser notado, é geralmente simples e facilmente identificado com o rock norte-americano dos anos 50 (Shuker, 1999: 34). O compasso

---

<sup>36</sup> Entre as inversões estão: “Mas com água na boca muita gente ficou” (*Splish splash*), “Pois minha carteira o malvado levou” (*Parei na Contramão*) ou “Mas nem adianta o aviso olhar” (*É proibido fumar*).

quaternário<sup>37</sup> é regra e quase dá lugar à síncope. A voz dificilmente utiliza alongamentos ou contrações – cada sílaba casa perfeitamente com dos quatro tempos do compasso quaternário. A sílaba tônica geralmente fica no tempo mais forte do compasso. “Com ritmo veloz e acordes quadrados, as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma lição, tipo moral da história” (Medeiros, 1984: 31). Assim, o primeiro modelo de jovem guarda se formou, pouco a pouco, nos primeiros álbuns de Roberto Carlos.

Mas, para Tatit, esse projeto “trás um aspecto efêmero facilmente detectável” (2002: 187). O período de identificação entre artista e público é muito breve e rapidamente o artista envelhece e não representa mais os anseios juvenis. Foi o que aconteceu com a maioria dos artistas e grupos da jovem guarda. Boa parte deles continuou a utilizar as estratégias da primeira fase do movimento no decorrer de suas carreiras, quando elas haviam se tornado ultrapassadas pelo amadurecimento do rock<sup>38</sup> no mundo todo. Sobre o assunto, Renato Barros dos Blue Caps disse: “Quando eu vi na televisão Jimi Hendrix e The Who quebrando guitarras, pensei: agora a gente dançou” (Rosa, 2004: 51). Ele estava certo. Roberto Carlos não acompanhou o caminho dos Beatles em direção à psicodelia, mas encontrou seu caminho no dialogo cada vez maior com a tradição do samba-canção brasileiro. “Roberto Carlos foi encontrando os caminhos mais rendosos para a sua dicção, substituindo a marcação insistente, quase cardíaca, da música jovem, pelas durações solenes, em que sua voz podia vibrar ou ainda tremular, anunciando sua presença romântica” (Tatit, 2002: 90). Ao fazer essa transposição, ele garantiu a continuidade de sua obra que, ainda segundo Tatit, é “latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo” (2002:188).

### *Rebeldia comportada*

Desde suas primeiras manifestações no começo dos anos 60, a jovem guarda enfrenta objeções em relação a sua autenticidade. O relacionamento direto com a cadeia midiática das grandes gravadoras, a falta de uma postura política expressa nas canções e a não representação direta da rebeldia sem causa do rock americano são algumas das causas. No

---

<sup>37</sup> Métrica formada por dois binários no mesmo compasso, sendo que o primeiro tempo é acentuado, o terceiro tem intensidade intermediária e o segundo e quarto tempos são fracos.

<sup>38</sup> Para muitos críticos do rock, o álbum *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles e os primeiros discos em que Bob Dylan usou guitarra elétrica marcaram a passagem do rock and roll dos anos 50 para o rock do final dos anos 60. “O *Sgt. Peppers* é um exemplo da mutação por que passou o rock. A partir de então, a denominação rock and roll ficou ligada às músicas produzidas na década de 50 e início dos anos 60, que eram faixas curtas e letras ligadas ao mundo adolescente” (Janotti, 2003: 40).

decorrer dos anos, a jovem guarda não apresentou uma estratégia midiática eficiente e, por conta disso, foi quase sempre taxada de cooptada. Mas, por causa de seu endereçamento amplo em termos de idade, classe social e preferência musical, a questão da autenticidade é resolvida na jovem guarda de forma ambígua. Em comparação à primeira geração do rock no Brasil, as canções da jovem guarda traziam um tipo de rebeldia nos gritos, onomatopéias, gemidos prolongados e letras suavemente transgressivas e libertárias. Mas era um tipo de rebeldia que não confrontava diretamente os valores estabelecidos, sejam eles morais, políticos ou de gosto musical.

Esse tipo de rebeldia comportada foi desenvolvida nos primeiros momentos da carreira de Roberto Carlos e, de uma forma ou de outra, participa de grande parte da história do rock brasileiro. A rebeldia nas canções de Roberto Carlos estava mais para subversão de comportamento e, mesmo assim, tinha lá suas barreiras – não tratavam de drogas, sexo promíscuo, ou qualquer outro tema que pudesse chocar demais. Também não havia uma contestação direta à ditadura militar e à situação política do país. No máximo, havia uma tradução da figura do malandro do samba para o rock. “A irreverência e o despojamento de nossos roqueiros que implicava numa crítica à incoerência de um país que se modernizava ao mesmo tempo andava de braços dados com a rigidez dos comportamentos e ao anacronismo de regras morais” (Medeiros, 1984: 18). Segundo Medeiros, o poder de contestação do rock repercutiu de maneira própria no Brasil, em contraste e assimilação aos costumes de um país com características culturais peculiares, agrárias e tradicionais. “Na jovem guarda, a herança musical do rock misturou-se ao samba-canção e à bossa-nova, de modo que não é casual o fato de a explosão do rock no Brasil, o impulso de selvageria rítmica e verbal, chegar pelo atalho aberto pelas baladas românticas” (1984: 17). Na rebeldia comportada da jovem guarda, qualquer coisa poderia ser feita desde que a finalidade última fosse o amor. Isso pode ser comprovado nas letras das canções, no plano musical, em que elementos do rock e do samba-canção eram utilizados de maneira conveniente, e principalmente na performance da voz de Roberto Carlos.

No começo de sua carreira, Roberto Carlos era o protótipo da voz jovem, com naipe tendendo para o agudo, timbre doce e nasalado. Dentro da própria jovem guarda, as vozes, ora tendiam mais para o rock, ora para o samba-canção. De algum modo, a voz de Roberto Carlos tinha um equilíbrio muito importante para a junção entre a tradição do rock e do samba-canção brasileiro no segundo momento da jovem guarda. Ela consegue ser doce nas canções românticas sem ser melosa ao extremo de Wanderley Cardoso. E, ao mesmo tempo, é rouca e gritada para expressar rebeldia, mas mantendo uma ambigüidade que Erasmo Carlos não

conseguia sustentar. Também não soava madura e grave como a voz de Jerry Adriani. “Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos de seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre tenra e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em closes estudados)” (Sanches, 2004: 86). Nessa relação direta com o corpo, mas sem apelo sexual direto, está a chave do sucesso de Roberto Carlos, sua voz era um elemento que inspira credibilidade, espontaneidade, sinceridade e espelhamento, junto ao seu público. “Tudo ocorre como se Roberto deslizasse pelas vogais deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre de voz. Essa identificação entre voz, vogal, sonoridade e afeto foi modulando o trabalho de composição do artista – e de seu histórico parceiro Erasmo Carlos – desde o apogeu da jovem guarda até hoje, engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira” (Tatit, 2002: 190)

É o processo que Tatit chama de figurativização enunciativa, a presença do cantor expressa em sua voz. “A figurativização enunciativa que dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia realmente ser dito pelo perfil entoativo adotado, é a característica básica da canção de Roberto Carlos” (Tatit, 2002: 209). Por isso, a voz de Roberto Carlos e suas canções são ouvidas em estreita relação com a biografia do autor, largamente veiculada na mídia: um rapaz jovem, bem sucedido, mas ao mesmo tempo, completamente dependente do amor. No plano visual, a rebeldia comportada se expressa nos cabelos muito grandes para a época, nas roupas inspiradas no rock americano, nas danças agressivas (como no caso da conhecida coreografia de *É proibido fumar*, em que Roberto fingia atirar uma granada na platéia). “A rebeldia tinha de ser temperada. Os cabelos ameaçavam crescer, mas na capa de *É Proibido Fumar* restava a franjinha começando a descer pela testa de um bem comportadíssimo moço de braços cruzados e camisa vermelha de botão” (Sanches, 2004: 37).

## *Jovem guarda, o álbum*



CBS, 1965

1. *Quero que vá tudo pro inferno* (Erasmão Carlos e Roberto Carlos)
2. *Lobo mau* (Ernest Mareska e Hamilton di Giorgio)
3. *Coimbra* (José Galhardo - Raul Ferrão)
4. *Sorrindo Para Mim* (Helena dos Santos)
5. *O Feio* (Getúlio Côrtes e Renato Barros)
6. *O Velho Homem Do Mar* (Roberto Rei)
7. *Eu Te Adoro Meu Amo* (Rossini Pinto)
8. *Pega Ladrão* (Getúlio Côrtes)
9. *Gosto Do Jeitinho Dela* (Niquinho e Othon Russo)
10. *Escreva Uma Carta Meu Amor* (Tito Silva e Pilombêta)
11. *Não É Papo Pra Mim* (Erasmão Carlos e Roberto Carlos)
12. *Mexerico Da Candinha* (Erasmão Carlos e Roberto Carlos)

É esclarecedor e, ao mesmo tempo, irônico que esse álbum se chame *Jovem guarda*. O nome se deve ao fato desse ser o primeiro disco lançado após o sucesso do programa de televisão da jovem guarda – e essa seria uma tentativa de reforçar, ao mesmo tempo, a venda do disco e a audiência do programa. Mas também não se deve esquecer que foi justamente nesse álbum, o quarto disco de Roberto Carlos, que o estilo musical que ficou conhecido como jovem guarda alcançou sua maior definição. Foi também nesse álbum que a jovem guarda começou a ser reformulada, dando início a um segundo momento, que duraria até o final dos anos 60. Além disso, *Jovem guarda* foi o primeiro álbum de Roberto Carlos a ter uma venda expressiva, chegou a vender 200 mil cópias na época de seu lançamento. No primeiro semestre de 1966, a primeira canção do disco monopolizou o topo da parada brasileira – ultrapassando *Help*, dos Beatles, que dominava a parada no começo do ano. Foi *Quero que vá tudo para o inferno* a grande responsável pelo sucesso nacional de Roberto Carlos (Araújo, 2006: 141). Daí a importância da análise desse disco e, em especial, dessa canção

No início dos anos 60, já era possível constatar uma mudança importante no rádio brasileiro, a maioria das emissoras passava a compor sua programação à base de discos. É que, com a popularização da televisão, o rádio precisou encontrar uma nova linguagem mais econômica. Por volta de 1964, a Rádio Globo do Rio de Janeiro e a Rádio Bandeirantes de São Paulo tornaram-se líderes de audiência em seus respectivos estados depois de instituírem

as bases de um novo formato radiofônico calcado em programação de estúdio com música, esporte e jornalismo. Nesse momento, os discos de rock ganhavam uma importância ainda maior no panorama musical brasileiro. Na década de 50, o compacto era o formato principal da indústria fonográfica brasileira. No lado A do disco era gravado a canção mais indicada a ser tocada no rádio e no lado B outra canção de menor apelo. Para Shuker, “o single atraiu os jovens com baixo poder aquisitivo. Para as gravadoras, era mais econômico produzir um single que um álbum, além do single funcionar como um teste de mercado” (1999: 255).

Neste período, as companhias RCA e CBS disputavam a hegemonia entre dois formatos da música popular massiva, enquanto a RCA apostava no compacto simples gravado em um disco de 45 rotações por minutos, a CBS defendia a venda de álbuns gravados em LPs. Tornando público por Frank Sinatra (*In the wee small hours*, 1955), a idéia de álbum remete a um produto musical fechado com mais de quarenta minutos, criado a partir de um título que agrupa entre doze e catorze canções, parte gráfica, letras, ficha técnica e agradecimentos. O formato atingiu a maturidade nos anos 60, quando grupos como The Beatles (*Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, 1967) e The Who (*Tommy*, 1969) lançaram álbuns sofisticados e a idéia de álbum conceitual<sup>39</sup>. Assim, o álbum deixa de vez de ser apenas uma coleção de sucessos já lançados em compactos, para se tornar ele mesmo a obra fonográfica – um conjunto de canções, com parte gráfica, letras, ficha técnica, agradecimentos e um título, lançados por um determinado grupo ou intérprete. No começo de sua carreira de rock, Roberto Carlos lançou alguns compactos (*Fim de amor/Malena*, 1962), mas seus principais trabalhos foram mesmo os álbuns lançados pela CBS a partir de 63. Depois de seu segundo LP, Roberto Carlos continuou lançando compactos, mas apenas como divulgação de canções que seriam lançadas em algum de seus álbuns.

Apesar da posição do Brasil como país periférico, o consumo do produto fonográfico mais caro, o álbum, era o carro-chefe da indústria fonográfica, em uma tendência bem próxima aos países capitalistas centrais. A instituição do álbum como produto principal da indústria fonográfica modificou as estratégias de produção da música popular massiva e tornou necessário que produtores, compositores e intérpretes levassem em consideração as oito ou dez faixas, a ordem, a seqüência e a coerência das canções. Há também procedimentos comuns utilizados para intensificar a idéia de coesão entre as canções de um álbum, como a permanência de frases musicais em canções que se sucedem, a recorrência de palavras e temas nas letras, o desenvolvimento de idéias em torno dos conceitos e valores ideológicos comuns

---

<sup>39</sup> “Os álbuns conceituais e as óperas-rock são unificados por um tema que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico” (Shuker, 1999: 17).

e, principalmente, a formação instrumental e arranjo recorrente. Para Dias, “a adoção do LP trás consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco” (2000: 57). É o tempo do trabalho de autor quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto. O segundo momento da jovem guarda, inaugurado no disco *Jovem guarda*, é também fruto dessa reconfiguração do mercado fonográfico brasileiro.

Mas, exatamente por fazer parte de um disco de transição, *Jovem guarda* é um disco inconstante. Nele, ainda é possível ouvir alguns elementos da primeira fase da jovem guarda, mas é possível ouvir também as principais características que o rock brasileiro assumiria depois daí. Como a transição ainda não era completa, nesse álbum ainda convivem os dois conjuntos de estratégias midiáticas: o de sua segunda fase do movimento em *Quero que vá tudo para o inferno* e o da primeira fase, que aparece em maior ou menor grau em todas as outras canções do álbum. Isso faz de *Jovem guarda* um álbum irregular. O primeiro conjunto de estratégias midiáticas seria completamente substituído a partir de *O inimitável* (1968). Nos quatro álbuns que foram lançados entre *É proibido fumar* e *O inimitável*, as duas estratégias se encontram embaralhadas, de modo que em um mesmo álbum ou, às vezes, em uma mesma canção é possível identificar a atuação dos dois conjuntos de estratégias. A passagem da primeira fase da jovem guarda para a segunda foi a primeira virada na carreira de Roberto Carlos como roqueiro, que ainda passaria por outra virada em meados da década de 70, quando ele se tornou um cantor de música romântica propriamente dita. Em *Jovem guarda*, também é possível perceber uma prática que seria recorrente nos próximos discos de Roberto Carlos, alternar rock e canções de amor. Este disco abre o lado A com o rock *Quero que vá tudo pro inferno* e o lado B com a balada *Eu te adoro meu amor*, respectivamente um rock e uma balada.

#### *Quero que vá tudo pro inferno*<sup>40</sup>

No período principal da jovem guarda, entre os anos de 62 e 69<sup>41</sup>, é possível distinguir dois momentos mais ou menos delimitados pela utilização de diferentes conjuntos de

---

<sup>40</sup> De que vale o céu azul / E o sol sempre a brilhar / Se você não vem / E eu estou a esperar // Só tenho você / No meu pensamento / E a sua ausência / é todo o meu tormento // Quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno // De que vale a minha / Boa vida de playboy / Se entro no meu carro / E a solidão me dói // Onde quer que eu ande / Tudo é tão triste / Não me interessa / O que de mais existe // Quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno // Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim // Só quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno.

estratégias midiáticas – com mudanças na harmonia, melodia, ritmo e performance e na relação com os meios de comunicação. No caso de Roberto Carlos, o primeiro conjunto de estratégias midiáticas está concentrado em seus primeiros álbuns de rock, principalmente entre *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965). Em seus últimos discos da década de 60, por outro lado, Roberto Carlos utiliza elementos de um outro conjunto de estratégias midiáticas. Para entender como se deu a passagem entre os dois conjuntos de estratégias, entre a primeira e a segunda fase da jovem guarda, é fundamental a análise de *Quero que vá tudo pro inferno*. Nessa canção estão concentrados, ao mesmo tempo, alguns elementos do primeiro conjunto de estratégias e os elementos utilizados e desenvolvidos na segunda fase da jovem guarda.

Existem alguns locais privilegiados para uma canção ocupar em um disco. E, como a primeira canção do lado A de *Jovem guarda*, *Quero que vá tudo pro inferno* foi lançada com a intenção de ser a música de trabalho<sup>42</sup> e o grande sucesso do álbum, o que de fato ela foi. A canção foi lançada em compacto (*Quero que vá tudo pro inferno /Escreva uma carta de amor*, 1965) e sempre foi executada na abertura e no encerramento dos programas *Jovem guarda*. A escolha de uma canção como música de trabalhado segue uma lógica própria. É costume da indústria fonográfica divulgar os álbuns a partir de canções que sigam especificamente o formato canção, que não traga grandes rupturas em relação ao horizonte de expectativas do público e que, por essas razões, seja considerada uma música de fácil audição. Por isso, como grande parte das canções da jovem guarda, *Quero que vá tudo pro inferno* segue a estrutura básica do formato canção sem qualquer tentativa de tensioná-la, tem um refrão forte e de fácil memorização, uma melodia simples e, acima de tudo, um arranjo que remete a muitos elementos do repertório de música popular massiva compartilhado por todos.

Em seus quase 4 minutos, a canção começa com um riff<sup>43</sup> órgão e com arpejos<sup>44</sup> de guitarra que preparam o ouvinte para a primeira estrofe – “De que vale o céu azul e o sol sempre a bilhar / se você não vem, eu estou a lhe esperar”. A introdução de *Quero que vá tudo*

---

<sup>41</sup> Estamos considerando os álbuns *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos* (1969), ambos de Roberto Carlos, como demarcadores da fase principal de existência da jovem guarda.

<sup>42</sup> É um procedimento comum da indústria fonográfica distribuir, para as emissoras de rádio e jornalistas dedicados à cobertura e crítica musical, CDs com uma ou duas faixas de “músicas de trabalho” dos artistas de seu cast com objetivos promocionais. Antes do advento do CD, os compactos em vinil eram o suporte para este tipo de promoção e também para a comercialização.

<sup>43</sup> O riff é uma seqüência curta de notas, repetida muitas vezes. É muito utilizado pelos guitarristas de rock. Um exemplo bastante conhecido de riff pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção *Satisfaction* (*Out of our heads*, 1965), dos Rolling Stones. Nesta e em outras canções do gênero, o riff ganha importância comparável ou superior à do refrão.

<sup>44</sup> Arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Enquanto que num acorde as notas são tocadas simultaneamente, no arpejo essas mesmas notas são tocadas uma a uma, num andamento rápido.

*pro inferno* é importante porque mostra os principais elementos que serão desenvolvidos no decorrer da canção, a harmonia, ritmo e, principalmente, a importância do órgão no arranjo. A seguir, a segunda estrofe da canção, tem um esquema melódico diferente e acaba funcionando como um pré-refrão, porque prepara o ouvinte para a chegada do refrão – “Só tenho você / no meu pensamento / E a sua ausência / é todo o meu tormento”. A partir dessa preparação, *Quero que vá tudo pro inferno* chega a seu ápice, o refrão. Depois do refrão, as duas primeiras estrofes são repetidas, com letras diferentes – “De que vale a minha / boa vida de playboy / Se entro no meu carro / e a solidão me dói” e “Onde quer que eu ande / Tudo é tão triste / Não me interessa / O que de mais existe”. Depois temos a repetição do refrão. E depois do refrão, uma ponte – “Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim”, a que segue uma repetição do refrão. E, como é comum no rock, depois da segunda vez que o refrão é cantado vem um solo, mas ao invés do solo de guitarra típico do rock, o que há é um solo de órgão. No final, o refrão é repetido à exaustão. No final, o órgão fecha a canção da mesma forma que abriu, criando um tipo de moldura.

Os componentes do segundo conjunto de estratégias midiáticas utilizado pela jovem guarda a partir desse momento já podem ser notados no arranjo de *Quero que vá tudo pro inferno*. A guitarra com efeitos eletrônicos de reverb e a bateria são tocadas no contratempo – ao invés da utilização rigorosa dos tempos fortes do compasso quaternário encontrada na primeira fase da jovem guarda. O baixo segue os padrões básicos do compasso 4/4, forte no primeiro tempo e médio no terceiro, mas utiliza uma síncope<sup>45</sup> tímida. A introdução do suingue na jovem guarda já havia sido tentada algum tempo atrás com o samba-jovem, defendido por Erasmo Carlos. O samba-jovem não tinha necessariamente a ver com o samba e dizia respeito à incorporação de diversos elementos da música negra, tanto o samba brasileiro e o soul americano. Essa foi a primeira tentativa de modernizar a jovem guarda e de encontrar formas de defendê-la das acusações de ser uma música importada. Essa estratégia está presente *Quero que vá tudo pro inferno*.

Mas a principal mudança em relação à instrumentação costumeira da jovem guarda está na adoção do órgão hammond<sup>46</sup> em detrimento ao sax tenor, comum na primeira fase do movimento. O solo de sax tenor está ligado à tradição do rock americano dos anos 50 e às

---

<sup>45</sup> O compasso quaternário é dividido em quatro tempos e, cada um deles, tem uma parte forte e outra fraca. A síncope acontece quando uma nota é executada no tempo fraco do compasso e se prolonga ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. A síncope é regular quando as notas que a formam têm a mesma duração e é irregular quando suas notas têm durações diferentes. O contratempo é um tipo de síncope em que a nota soa em tempo fraco, ou parte fraca de tempo, sendo antecedida, isto é, tendo no tempo forte ou na parte forte do tempo, uma pausa. A síncope é a grande responsável pelo que convencionou-se chamar de suingue na música.

<sup>46</sup> Um dos primeiros modelos de piano elétrico, seu timbre imitava os dos órgãos de igreja.

bandas de baile brasileiras, mas não estavam nas gravações dos Beatles ou das outras bandas da invasão britânica. O papel importante do órgão em *Quero que vá tudo pro inferno* é facilmente notado. Ele abre a canção a canção em primeiro plano, com um agudo e intenso acorde. Depois fica em primeiro plano em toda sua duração (é equalizado com maior destaque que a guitarra) e é o único instrumento a soar, acompanhando a melodia da voz, mas exagerando em sua amplitude. No decorrer da canção o órgão também é utilizado para dar ênfase em alguns momentos, principalmente na ponte, mais carregados emocionalmente na letra – “Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim”.

Até então o órgão não era associado ao rock, o mais comum era o uso do piano. Esse tipo de órgão já era utilizado na música brasileira, mas o mais próximo que ele havia chegado da música jovem foi no jazz-samba de Ed Lincoln e na bossa nova de Eumir Deodato. A partir daí, Roberto Carlos foi restringindo o uso do sax tenor em seus discos e conseguindo, assim, uma sonoridade mais moderna, já que nesse mesmo momento algumas bandas como The Animals também popularizaram a utilização do órgão no rock. Mesmo assim o órgão de Lafayette era tocado de forma diferente do utilizado pelas bandas americanas e inglesas, com notas sustentadas, ataques agudos e sem o uso de blue note<sup>47</sup>. Assim, a oposição entre saxofone e órgão nos ajuda a entender a passagem da primeira para a segunda fase da jovem guarda, enquanto o sax tocado em timbre agudo denota alegria, o órgão grave e contínuo coloca contornos emocionais mais ambíguos. O órgão também tem algo de ultrapassado<sup>48</sup>, de fora de moda, com certa proximidade com a liturgia católica. A questão é que a relação entre o moderno e o ultrapassado é central no entendimento dessa canção e de boa parte das canções de jovem guarda – a contraposição entre o rock e o samba-canção, entre a guitarra e o órgão também está na relação entre a juventude e o romantismo. Em *Quero que vá tudo para o inferno*, enquanto a guitarra representa a porção rock da música, o órgão com sua execução em acordes sustentados apóiam e dão sentido aos contornos emocionais da melodia e letra. A tensão entre a letra romântica sobre a base tematizada também encontra paralelo na tensão entre a continuidade do órgão e a descontinuidade colocada pela valorização da batida e da guitarra rítmica. A interrupção presente na batida é compensada pela continuidade do órgão.

O outro elemento do conjunto de estratégias midiáticas utilizado nas canções de Roberto Carlos a partir de *Quero que vá tudo para o inferno* diz respeito à melodia e a forma de cantá-la. Trata-se da utilização de uma melodia tematizada, comum ao rock, para cantar

---

<sup>47</sup> Notas rebaixasadas em intervalos de semitom ou menos, uma forma de se fazer bend nos instrumentos de teclas herdada dos pianistas de blues.

<sup>48</sup> “Fui para gravar com piano e, de repente (...) nós vimos um negócio jogado no canto do estúdio, e fomos tirar a capa para ver. Era um órgão”, disse Laffayette (Sanches, 2004 p.38)

uma letra de amor perdido, como as do samba-canção ou da música romântica italiana. Nessa canção é fácil notar a criação e repetição de temas comum ao rock and roll, os dois primeiros versos de cada estrofe são cantados no mesmo tema que é um pouco modificado no terceiro e volta no quarto verso – esse é o esquema básico de qualquer canção de rock and roll. Mas, ao invés de cantar uma letra em que o sujeito está em conjunção com seu objeto de desejo, como é típico do rock and roll, a letra de *Quero que vá tudo para o inferno* mostra um sujeito em disjunção com seu estilo de vida e com seu objeto de desejo – “De que vale a minha vida de playboy / se entro no meu carro e a solidão me dói?”. No quadro do percurso de constituição do sujeito da jovem guarda, essa canção marca a passagem da primeira para a segunda fase do movimento. Ela funciona como uma espécie de julgamento dos valores do estilo de vida jovenguardista. É como se, depois das mil conquistas, o herói estivesse pronto para buscar seu grande amor. ”Nesse sentido, por refletir talvez um amadurecimento do herói da jovem guarda, isto é, um momento de inflexão entre a trajetória iniciática já cumprida e uma eventual caminhada de reiteração ao mundo do mesmo, a canção-símbolo da jovem guarda é realmente *Quero que vá tudo para o inferno*, um questionamento dos valores da vida de playboy” (Lopes, 1999: 313).

Da mesma forma, o amor expresso na letra da canção é diferente do que costumava acontecer no samba-canção. No samba-canção, o sujeito costumava ficar a completa mercê de seu desejo, sem nenhuma esperança de modificação de seu quadro afetivo – “ninguém me ama / ninguém me quer / ninguém me chama de meu amor / A vida passa, e eu sem ninguém / E quem me abraça não me quer bem” (*Ninguém me ama*, Nora Ney). O texto retrata a tensão passional, mas sua estratégia é a desvalorização de tudo que não venha em função da conquista da conjunção amorosa – e não a desvalorização do próprio sujeito. E, diferente do samba canção, o lamento não é completo. Existe a possibilidade de conjunção, mesmo que em outro lugar, além da canção. Para Tatit, “o amor permanecia, mas seu tom mudara” (Tatit, 2002: 191). O amor da segunda fase da jovem guarda é arrebatador, como no samba canção, mas é também ingênuo, como no rock and roll. É um amor jovem. Assim, *Quero que tudo vá para o inferno* é romântica, mas sem responder a todos os clichês colocados pelo samba-canção. Esses são os principais elementos desse tipo de canção que se equilibra entre rock e samba-canção, um híbrido que pode ser notado no alongamento vocálico que Roberto Carlos dá às palavras no final de cada verso. Esse seria o segundo momento da jovem guarda.

Assim, a partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos imprime uma inovação na tradição da música romântica brasileira. Essa inovação não se restringe à relação entre letra e melodia. Até então, a canção romântica estava identificada com o cantor de voz

possante, como acontecia no samba-canção. Algo inadmissível em um período pós-bossa nova. A voz abaritonada, esticando as vogais com grande intensidade não casava bem com a música jovem. Provocava riso, desprezo e indiferença. A voz jovem de Roberto Carlos canta a tristeza e solidão a partir de elementos próprios do rock. Para Tatit, até mesmo o timbre anasalado de Roberto Carlos conspira para a credibilidade de suas canções: “A utilização da sonoridade vocálica – e se vocálica, oral ou nasal –, no ponto máximo da acentuação melódica tornou-se um emblema de sua energia afetiva” (Tatit, 2002: 197). Mesmo assim, Roberto Carlos ainda tira proveito das vogais, que se não são tão alongadas, ainda o são. “Protegido por um timbre de voz compatibilizado com a música jovem, Roberto assegurava uma credibilidade figurativa para recuperar a canção que expressa vivência passional fora dos esquematismos propostos, neste terreno, pela bossa-nova” (Tatit, 2002: 192). A estratégia de usar a tematização melódica para falar de amor é ainda mais expressa se levarmos em consideração sua performance e a imagem de Roberto Carlos nos meios de comunicação – algo como um expressão infantil, olhar de quem precisa de apoio e, ao mesmo tempo, “uma coisa maternal de quem quer tomar conta de todo mundo” (Araújo, 2006: 132). A imagem de Roberto Carlos como um bom rapaz, tímido e romântico, construída com tanto cuidado nos meios de comunicação só torna mais verossímil e profunda a canção. No programa *Jovem guarda*, Roberto Carlos encarna o rapaz romântico em contraste com a agressividade de Erasmo Carlos e até na capa do disco *Jovem guarda* suas fotos levam a crer isso, das quatro fotos utilizadas no encarte, em três ele olha para o horizonte, pensativo.

Como toda canção da jovem guarda, *Quero que vá tudo para o inferno* é estruturada em função de seu refrão. Todas as estrofes estão configuradas para servirem de preparação para o ápice do percurso, alcançado no refrão. Uma evidência flagrante disso é um uso de um pré-refrão, uma estrofe que não se comporta como as demais estrofes da canção e funciona de deixa para a chegada do refrão. “Só tenho você no meu pensamento / e a sua ausência é todo meu tormento”, se diferencia das primeiras estrofes não só por seu desenho melódico, mas também por suas rimas, que se acumulam sem descanso para criar uma tensão a ser resolvida no refrão. Todo o desenho melódico da canção é ascendente. Em cada estrofe, a melodia atinge notas cada vez mais altas, criando uma tensão resolvida apenas no refrão. O desenho da melodia continua ascendente até que a tensão seja resolvida no último verso do refrão – “vá pro inferno” –, que termina um desenho descendente. Mas, mesmo aí é possível detectar a estratégia melódica entre o rock e o samba canção, ao invés do contorno melódico ascendente e da entonação explosiva, comum nas canções de rock, Roberto Carlos termina o refrão em uma melodia descendente e em uma performance vocal que facilmente identifica a tristeza. O

contraste com o final descendente do refrão coloca o clímax ainda mais evidente. Como se não bastasse, nos segundos finais de *Quero que vá tudo para o inferno* este momento de clímax é reprogramado, para obter um efeito tensivo ainda mais acentuado. Em vez de repetir as frases melódicas utilizadas no resto da canção, o refrão final da canção utiliza-se de um desenho melódico ainda mais acentuado em sua primeira parte, utilizando notas ainda mais altas para aumentar o contraste com o desenho descendente do seu final.

O refrão da canção concentra o caráter jovem apaixonado e rebelde de toda a letra da canção e é também o principal responsável por seu sucesso – “Quero que você me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno”. Para Tatit, “O refrão desta canção é um manifesto do jovem simultaneamente voluntarioso, apaixonado e rebelde” (Tatit, 2002:192). Nesses dois versos do refrão também é possível identificar a estratégia da rebeldia comportada. “Por um lado, esses versinhos do refrão flagravam a contestação aos costumes e às regras sociais. Por outro turno, tornavam palpável a impressão de que jovem guarda era mera e nociva alienação” (Sanches, 2004: 49). Diante do amor, pouco importa o trabalho ou os bens materiais, mas também pouco importa a ditadura militar e a situação do Brasil no momento. Daí a acusação de que a jovem guarda é, de alguma maneira, alienada. É também no refrão que Roberto Carlos canta o grito que ficaria como sua marca, algo como “ou, ou, ou”. Depois do refrão, o anticlímax da canção se dá na ponte, que entra na canção logo após o segundo refrão e serve como ponte para um terceiro refrão – “Não suporto mais você longe de mim / quero até morrer do que viver assim”. Esse anticlímax tem como função destacar ainda mais o refrão, pelo contraste. Sua melodia repetida em ciclos curtos e desenho descendente serve de descanso para as tensões criadas na primeira parte da canção. A ponte aparece duas vezes durante a canção, esta mencionada e outra logo depois do solo de órgão, mais ou menos com a mesma função. Mas, na segunda parte da canção, a ponte parece substituir as estrofes, que não são mais cantadas e dão lugar a uma repetição do refrão.

A partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos levou a fundo a missão de unir a tradição do rock e do samba canção. Seus rocks não seguem mais a cartilha do rock americano e suas canções de amor não são mais as baladas do rock and roll dos anos 50. Ao mesclar as suas tradições Roberto Carlos cria um quase-rock quase-samba canção. Até o final dos anos 60, o rock e a música romântica se relacionam tão intimamente nas canções de Roberto Carlos, que fica quase impossível manter as duas categorias separadas. Fica quase impossível classificar *Eu não vou deixar você tão só* (*O inimitável*, 1968), *As flores do jardim de nossa casa* (Roberto Carlos, 1969), *120... 150... 200... km por hora* (Roberto Carlos,

1970), ou mesmo, *Como 2 e 2 são 5* (Roberto Carlos, 1971) a partir dessas duas categorias. Tudo isso começou em *Quero que vá tudo para o inferno*.

### *Lobo mau (The wanderer)*<sup>49</sup>

Esse é um bom exemplo de canção de Roberto Carlos que ainda utiliza elementos do primeiro conjunto de estratégias midiáticas da jovem guarda. Como muitas outras canções do primeiro momento da jovem guarda, *Lobo mau* é uma versão de *The wanderer*, sucesso nos anos 50 nas vozes do grupo vocal norte-americano Dion and the Belmonts. E, também como boa parte das versões da jovem guarda, essa canção foi composta a partir da tradução da letra para o português. Mas nesse tipo de tradução, é importante que a nova letra tenha métrica, silabação e posição das tônicas mais ou menos parecida com a versão de origem – só assim é possível manter a mesma melodia. É o que acontece em *Lobo mau*, que segue exatamente a mesma melodia, divisão silábica e entonação de *The wanderer* e, para isso, muitas vezes é preciso fazer concessões no sentido da letra. Apesar disso, as duas versões de *The wanderer* contam a história de um rapaz que se desloca de um lugar para o outro à procura de novas conquistas. Em alguns momentos a tradução chega a ser literal, como “I’m the type of guy who will never settle down” e “eu sou do tipo que não gosta de casamento” ou “well I roam from town to town” e “eu estou sempre por aí a rodar”.

Esse tipo de versão foi muito utilizado nos primeiros anos da jovem guarda, e também discos de Roberto Carlos. As versões de canções estrangeiras cantadas por Roberto Carlos são *Splish, splash* (*Splish, splash*, Bobby Darin), *Professor de amor* (*You gotta know*, Maurice Williams), *O calhambeque* (*Road hog*, J.D. Loudermilk), *Nasci Para Chorar* (*Born to cry*, Di Mucci), *História de um homem mau* (*Ol’ man mose*, Louis Armstrong), *Brucutu* (*Alley-oop*, Dallas Frazier), *Esqueça* (*Forget him*, Tony Hatch), além de *Lobo mau*. Todas essas versões estão nos cinco primeiros álbuns de Roberto Carlos, depois disso ele só gravaria canções próprias (em parceria com Erasmo Carlos) e canções compostas especialmente para ele. Depois de *Jovem guarda* e da superação do primeiro conjunto de estratégias da jovem guarda,

---

<sup>49</sup> Eu sou do tipo que não gosta de casamento / E tudo que eu faço ou falo é fingimento / Eu pego o meu carro e começo a rodar / E tenho mil garotas uma em cada lugar / Me chamam Lobo mau / me chamam Lobo mau / eu sou o tal, tal, tal, tal, tal / Eu rodo, rodo, rodo e nunca penso em parar / Se vejo um broto lindo logo vou conquistar / Todos os rapazes têm inveja de mim / Mas eu não dou bola porque sou mesmo assim / Me chamam Lobo mau / me chamam Lobo mau / eu sou o tal, tal, tal, tal, tal / Eu estou sempre por aí a rodar / Eu jogo a rede em qualquer lugar / Garotas vivem a brigar por mim / Mas nem mesmo sei porque sou mau assim / Mas sei que gosto de garotas a me rodear / Eu gosto de beijar, depois então me mandar / E quando estou rodando e não tenho onde ir / Fico até na dúvida com qual eu vou sair / Me chamam Lobo mau / me chamam Lobo mau / eu sou o tal, tal, tal, tal, tal

o número de versões gravadas por Roberto Carlos praticamente reduziu-se a zero. A partir daí, passaria a ser importante nas estratégias de autenticidade de Roberto Carlos o fato de ele ter uma produção musical própria. A tradução para o português de boa parte dessas canções é feita a partir a partir da fonética sugerida pelas palavras cantadas, e não por seu sentido. Assim, *Splish, splash* conta a história de um rapaz que toma banho antes de sair com os amigos e *Road Hog* é um guarda rodoviário. *Lobo mau* é uma das poucas versões em que o sentido original é preservado em boa parte da letra.

Sendo a segunda faixa do lado A, *Lobo mau* não foi lançada em compacto e não foi escolhida como música de trabalho, mas ocupa um lugar importante no álbum e costumava ser executada em muitas edições do *Jovem guarda*. Essa canção utiliza a estrutura básica e a repetição típica da canção popular massiva. Em pouco mais de 2 minutos, *Lobo mau* começa com uma pequena introdução típica ao blues<sup>50</sup> e ao rock dos anos 50 e segue com uma estrofe (“eu sou do tipo que não gosta de casamento / e tudo que eu faço ou falo é fingimento / eu pego o meu carro e começo a rodar / e tenho mil garotas uma em cada lugar”), refrão (“me chamam Lobo mau / me chamam Lobo mau / eu sou o tal, tal, tal, tal, tal”), ponte (“eu estou sempre por aí a rodar / eu jogo a rede em qualquer lugar / garotas vivem a brigar por mim / mas nem mesmo sei porque sou mau assim”), a repetição da estrofe com outra letra, o refrão, um solo de sax tenor, ponte, estrofe e o refrão. Na verdade, há uma certa confusão na hierarquia entre estrofe, refrão e ponte nessa canção. Nenhuma das três partes recebe um destaque maior que as outras, na canção elas funcionam, na verdade, como um caminho melódico composto estrofe, refrão e ponte. O fato do clímax da canção não estar no refrão é compensado pela repetição por três vezes desse caminho melódico, sempre na mesma ordem.

Em muitos aspectos, a versão de Roberto Carlos para *The wanderer* é muito parecida com a versão em inglês. Mas além desses poucos elementos, as canções são iguais. E a semelhança é ainda aprofundada pelo uso que as duas canções fazem do sax tenor, um instrumento ligado à tradição do rock americano dos anos 50. Nas duas canções é o sax o instrumento a solar, mas na versão de Roberto Carlos ele é ainda mais usado e faz a base de toda a canção. A utilização do som rasgado e alegre do sax tenor combina com as escolhas melódicas e temáticas dessa canção. Essa é uma das últimas canções de Roberto Carlos a utilizar esse tipo de arranjo para sax. Posteriormente, os saxofones voltam a fazer parte dos

---

<sup>50</sup> A fórmula mais popular do blues é aquele tocado em 12 compassos, em que os quatro primeiros compassos são tocados na tônica, o quinto e o sexto na quarta, o sétimo e oitavo novamente na tônica, o nono na quinta, o décimo na quarta, o décimo primeiro na tônica e a décimo segundo na quinta. Esse modelo foi muito popular nos primeiros anos do rock.

arranjos da jovem guarda, mas eles voltam com um sentido diferente, tocado de uma forma mais próxima da música negra do que do rock americano dos anos 50.

Como em *The wanderer*, nessa canção a bateria e o baixo seguem de maneira ortodoxa o compasso quaternário do rock básico. A bateria acompanha com precisão os quatro tempos do compasso, com a introdução de uma pequena variação pela acentuação do segundo e do quarto tempo. O baixo distribui as notas em cada um dos quatro tempos do compasso. Na versão de Roberto Carlos, o andamento é mais rápido o baixo elétrico e a guitarra tomam mais espaço, já que a canção de Dion and the Belmonts é baseada principalmente no acompanhamento do coro, como é típico dos grupos vocais. A guitarra com reverb ensaia um sincopa tímida comum ao rock dos anos 50. Mas, nessa canção, o saxofone convive com a utilização do órgão na base. Essa é uma das conseqüências de *Jovem guarda* ser um álbum de transição para a jovem guarda. E, também por isso, esse arranjo é mal resolvido, com a utilização de muitos instrumentos cumprindo papel semelhante na base da canção, em especial a guitarra, órgão e sax tenor. Nesse momento, *Lobo mau* é uma canção típica da primeira fase da jovem guarda, mas que já aponta para os novos conjuntos de estratégias midiáticas propostos em *Quero que vá tudo para o inferno*.

A melodia dessa canção segue estritamente a tematização comum no rock dos anos 60, linha melódica derivada do blues. No verso – “eu sou do tipo que não gosta de casamento / e tudo que eu faço ou falo é fingimento” – um tema é formado e, depois, tensionado no próximo verso cantado – “eu pego o meu carro e começo a rodar” – e repetido no último verso da estrofe – “e tenho mil garotas uma em cada lugar”. O percurso melódico do curto refrão funciona como um tipo de conclusão para a estrofe e está em estrita relação com os últimos compassos da progressão de acordes básica do blues e do rock dos anos 50. Nesse tipo de blues não existe um refrão como ficou convencionado na música popular massiva em geral, o que existe é a repetição de um verso ou de um mote nos últimos compassos dessa progressão de acordes, no caso – “eu sou o Lobo mau, eu sou o Lobo mau, eu sou o tal, tal, tal, tal”. Na ponte, a canção é modulada para a quinta nota da escala, o que faz com que, ao mesmo tempo, o tom mais alto na escala coloque uma tensão maior na letra e seja utilizado uma progressão de acordes parecida com o refrão - “Eu estou sempre por aí a rodar / Eu jogo a rede em qualquer lugar / Garotas vivem a brigar por mim / Mas nem mesmo sei porque sou mau assim”. Essa também é uma letra típica da primeira fase da jovem guarda. O sujeito da canção está em completa conjunção com seu objeto de desejo, que nessa canção se expressa na defesa do estilo de vida roqueiro. O sujeito realiza uma conquista atrás da outra, mas não consegue se satisfazer. Por isso é que nos parece possível afirmar que o sujeito busca na

verdade construir e proclamar o seu estilo de vida, reafirmado a cada conquista. A completude encontrada na afirmação do estilo de vida pode ser notada em versos como “todos os rapazes têm inveja de mim” ou “garotas vivem a brigar por mim” mas está em toda a letra da canção. Esse tipo de letra casa perfeitamente com a tematização proposta na melodia. O elogio do estilo de vida é um dos principais modelos de letras presentes na primeira fase da jovem guarda. E esse é o tema central da letra da canção. Em resumo, *Lobo mau* é um canto de fidelidade ao estilo de vida jovenguardista.

A negação do casamento que aparece aqui, também aparece em *Não é papo para mim*, com função semelhante. Na verdade, a negação do casamento tinha uma função mercadológica na jovem guarda, os produtores de Roberto Carlos e dos outros artistas do movimento achavam que o casamento poderia atrapalhar a carreira do cantor e afastar as fãs. Quando Roberto Carlos realmente se casou, anos depois, “a apreensão dos empresários quanto à repercussão da novidade continuava, a ponto da revista *Intervalo* lançar uma enquete. Algumas semanas depois, 50 mil fãs haviam votado que Roberto Carlos poderia se casar” (Fróes, 2004: 189). Narrativas parecidas podem ser encontradas em outras canções de Roberto Carlos, (*Não é papo pra mim*, 1965), Erasmo Carlos (*Minha Fama de Mau*, 1965), Eduardo Araújo (*O bom*, 1967), Ronnie Cord (*Rua augusta*, 1963) e Waldirene (*Garota do Roberto*, 1967) – essa última apresenta algumas diferenças, pela inversão de perspectiva do masculino para o feminino. Aqui também ainda é possível encontrar a estratégia da rebeldia comportada já esboçada na letra, também comum na primeira fase da jovem guarda. Essa estratégia é programada no andamento veloz das canções, completada pela participação do sax tenor. Durante o solo, Roberto Carlos utiliza gritos e onomatopéias, como “iau”.

Uma das principais diferenças entre as duas versões de *Lobo mau* (*The wanderer*), é exatamente a escolha da metáfora do lobo em seu refrão, para descrever o sujeito da canção. A escolha do lobo diz respeito à aproximação que Roberto Carlos teve das histórias infantis e das histórias em quadrinhos na primeira fase de sua carreira, como pode ser notado na escolha da onomatopéia *Splish, splash* (utilizada nos quadrinhos para indicar um objeto que cai na água), da história de faroeste de *História de um homem mau* (Roberto Carlos canta para a juventude), do personagem das 1001 noites de *O gênio* (Roberto Carlos, 1966) e a narração da história infantil do escritor russo Sergei Prokofiev no compacto *Roberto Carlos narra Pedro e o lobo*, Op. 67. O uso da figura do Lobo mau para descrever um homem conquistador é também comum na bossa nova e na MPB, como em *Lobo bobo* (*Chega de saudades*, João Gilberto) e em *Enquanto seu lobo não vem* (*Tropicália ou Panis et circenses*, Vários).

Por tudo isso, *Lobo mau* é uma canção simples, na medida que se encaixa quase perfeitamente no primeiro conjunto de estratégias midiáticas da jovem guarda – a única exceção é o uso do órgão, mesmo que ele não traga grandes transformações na estrutura geral dessa canção. Por utilizar esse primeiro conjunto de estratégias midiáticas, *Lobo mau* entrou para a história como uma canção menor no repertório de Roberto Carlos. Com o passar do tempo, esse conjunto de estratégias seria abandonado por Roberto Carlos, sendo exatamente *Lobo mau*, um de seus últimos exemplos. Mas, por se tratar de uma dos primeiros modelos de rock brasileiro, esse tipo de canção é constantemente referida na história do gênero, em forma de retomadas nostálgicas (*Terror dos namorados*, The Originals), irônicas (*Hey boy*, Mutantes) ou em homenagens (*Pare o casamento*, Lafayette e Os Tremendões). Assim, *Lobo mau* é o protótipo perfeito do que ficou conhecido como a canção de jovem guarda.

## O país do baurets

Era julho de 1969. Os Mutantes subiram no palco do IV Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, para apresentar *Ando meio desligado (A Divina comédia ou ando meio desligado, 1970)*. Rita Lee tocava bongô fantasiada de grávida, Sérgio Dias usava um poncho colorido e tocava guitarra, enquanto isso, Arnaldo Baptista tocava baixo vestido com um casaco de pele de onça. Até aí, nada de excepcional. Mas, ao terminar a apresentação, pela primeira vez em um festival, os três foram aplaudidos. E por quase todo o teatro. “Os Mutantes saíram do festival com uma pulga atrás da orelha. Acostumados a muitas vaias, ovos, tomates de vez em quando, ou até mesmo a ameaças de agressão física, eles não esperavam agradar a maior parte da platéia do festival” (Calado 1995: 196). Afinal, há dois anos eles eram sempre vaiados. Tudo começou há dois anos atrás, no III Festival de Música Popular Brasileira, quando os Mutantes e Gilberto Gil concorreram *Domingo no parque*, enquanto Caetano Veloso tocava *Alegria, alegria* com o acompanhamento das guitarras dos Beat Boys. Todos foram vaiados nessa ocasião. E a razão de tudo isso é que, enquanto os cantores da MPB da época eram acompanhados por instrumentos tradicionais da música brasileira, como violão, berimbau e queixada de burro, os arranjos compostos por Rogério Duprat para essas duas canções incluíam baixo, bateria e guitarra elétrica, instrumentos típicos do rock and roll. Hoje em dia, isso não causaria qualquer comoção, mas, naquela época de hostilidade entre a MPB e a jovem guarda, os Mutantes e Gilberto Gil cometeram uma afronta ao utilizar guitarras elétricas, então símbolo do iê-iê-iê e do imperialismo americano, em um festival da canção. “Gil e os Mutantes eram os primeiros a cometer essa afronta, sua presença no festival significou a profanação do templo da até então chamada música popular brasileira” (Calado, 1995: 108). Por isso as vaias – mas, apesar delas, *Domingo no parque* ficou em segundo lugar no festival e *Alegria, alegria* foi um dos compactos mais vendidos do ano.

Em 1968, a situação foi ainda pior. Na apresentação de *É proibido proibir* no III Festival Internacional da Canção, da Rede Record, Caetano Veloso e os Mutantes apresentaram, com roupas de plástico colorido e colar de dentes, *É proibido proibir* – uma música que começava com uma introdução atonal e barulhenta que Rogério Duprat definia como “zoeira” e que era interrompida no meio por um happening<sup>51</sup> do hippie norte-americano

---

<sup>51</sup> O happening (do inglês, acontecimento) é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum

Johnny Dandurand, além da guitarra e baixo elétricos. Dessa vez, além das vaias, Caetano Veloso e os Mutantes receberam xingamentos, ofensas, bolas de papel, pedaços de madeira, tomates e ovos podres. É nessa ocasião que Caetano Veloso fez o famoso discurso sobre as vaias e a desclassificação de Gilberto Gil no festival, mais lembrado que a própria canção, que culminou com sua desclassificação do festival: “(...) se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil! Enquanto a vocês, o júri é simpático, mas é incompetente. Deus está solto!” (Calado, 1997: 222). Nesse mesmo ano, no IV Festival de Música Popular Brasileira, Tom Zé ficou em primeiro lugar com a canção *São São Paulo, meu amor* (Tom Zé, 1968), Gal Costa em terceiro com *Divino maravilhoso* (Gal Costa, 1968) e os Mutantes em quarto com *Dois mil e um* (Mutantes, 1969). Não houve muitas vaias para eles, mas também não houve aplausos. Por tudo isso, os Mutantes ficaram surpresos ao serem aplaudidos no IV Festival de Música Popular Brasileira.

Mas, dois anos depois de iniciada a confusão, as guitarras elétricas passaram a ser até comuns nas canções que concorriam ao prêmio do IV Festival Internacional da Canção. “Das 18 canções exibidas naquela noite, pelo menos 10 traziam guitarras elétricas nos arranjos” (Calado, 1997: 241). Na semana seguinte a revista *Veja* definiria ironicamente o evento como “Um festival ligado na tomada”. “Foi uma fabricação em massa de tropicalismo. Ninguém quis reconhecer as inovações dos baianos, e agora todos procuram imitá-los: nas roupas nos sons, nas palavras. Mas imitam mal”, reclamava Telê Cardim, chefe de torcida que menos de um ano atrás coordenava as vaias contra os Mutantes (Calado 1995:196). Ao que parece alguma coisa havia mudado no rock brasileiro e na música popular brasileira desse período, ou mesmo na MPB, e muito dessa mudança se deve aos Mutantes e aos tropicalistas. É exatamente entre os anos de 1967 e 1970 que os Mutantes lançaram seus três principais trabalhos *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969) e *Divina comédia ou ando meio desligado* (1970). Em resumo, nesses álbuns os Mutantes redefiniram o que era conhecido como rock brasileiro até então e colocaram em prática um conjunto de estratégias midiáticas que foi retomado nas próximas décadas sempre que o gênero sofreu críticas em relação à sua autenticidade. Para Janotti Júnior, “essas produções mostraram que o rock nacional já estava maduro o suficiente para buscar sua própria linguagem” (Janotti Jr., 2003: 75).

As apresentações dos Mutantes e dos tropicalistas no III Festival da Música Popular Brasileira aconteceram apenas dois anos depois da estréia de *Jovem guarda* na televisão brasileira e mais de um ano antes do encerramento do programa, mas nem parece. Nesse meio

---

elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Em *É Proibido Proibir*, Johnny Dandurand entrava no palco gritando e grunhindo palavras sem sentido.

tempo, o rock brasileiro se desenvolveu rapidamente e, o que em meados dos anos 50, não passava de um arremedo do rock and roll norte-americano, adquiriu uma complexidade muito maior – a partir, principalmente, de uma relação maior com a música popular brasileira. Para compreender os Mutantes e como toda essa mudança foi possível, é preciso buscar elementos no desenvolvimento ao menos três estilos, gêneros ou movimentos musicais relacionados ao rock and roll dos anos 60: jovem guarda, rock psicodélico<sup>52</sup> e tropicalismo.

### *Pós-jovem guarda*

Encerrada a transmissão do *Jovem guarda* em 68, o período de maior sucesso da jovem guarda estava oficialmente terminado. Roberto Carlos e Erasmo Carlos procuraram novos caminhos para as suas carreiras e quem se mantinha fiel ao primeiro estilo do iê-iê-iê ficava restrito a uma faixa de consumo específica, ou assumia uma carreira dedicada à nostalgia em torno dos anos de ouro (*O sonho não acabou... os inesquecíveis sucessos da jovem guarda em 35 super regravações!*, Golden Boys). Afinal, nessa época o mundo já havia sofrido o impacto de *Sgt. pepper's lonely hearts club band* (Beatles, 1967), assistido a ascensão de Bob Dylan (*Highway 61 revisited*, 1965), Jimi Hendrix (*Are you experienced*, 1967), Janis Joplin (*Big brother and the holding company*, 1967) e agora se encontrava no auge da contracultura<sup>53</sup>. Para Janotti Júnior, o amadurecimento do rock inglês e norte-americano teve uma grande influência na transformação do rock brasileiro no final da década de 60. Ele argumenta que, “ao mesmo tempo em que os Beatles assinavam sua passagem para o mundo adulto com os álbuns *Revolver* (1966) e *Sgt. pepper's lonely hearts club band* (1967), os roqueiros tupiniquins procuraram formas de expressão mais amadurecidas” (2003: 73). Ao representar o momento final da convergência entre a tradição do rock brasileiro e da

---

<sup>52</sup> Um subgênero do rock associado à contracultura e ao movimento hippie que teve grande destaque no final dos anos 60. “Os músicos usavam fuzztone, feedback (ambos efeitos de guitarra e baixo elétrico), sintetizadores e sonoridades diáfanas, mimentizando as supostas propriedades de expansão da mente com maconha e com o LSD” (Shuker, 1999: 245). Muitos consideram o disco *Sgt. pepper's lonely hearts club band*, Beatles, como o precursor do rock psicodélico, mas tão importantes para o subgênero são os grupos de rock norte-americano ligados ao movimento hippie, como Jimi Hendrix, Janis Joplin and The Holding Company e Jefferson Airplane.

<sup>53</sup> O termo contracultura é usado para designar diversos grupos que não se integram ou que se opõem ao mainstream econômico. “O termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. O mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, certo espírito, certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.” (Pereira, 1992: 20)

MPB, os Mutantes mostraram qual seria um dos caminhos possíveis para esse amadurecimento.

Mas, na verdade, o impacto do rock psicodélico e o conseqüente amadurecimento do rock brasileiro apresentaram seus primeiros sintomas antes mesmo da dissolução do *Jovem guarda*. Depois da explosão de Roberto Carlos com *Quero que vá tudo pro inferno* e da adoção do segundo conjunto de estratégias midiáticas do movimento jovenguardista, esse tipo de rock norte-americano teve reflexos em muitos grupos brasileiros. Nessa época, alguns dos antigos ídolos do estilo musical passaram a incorporar as novas tendências do rock internacional em suas canções, como Os Incríveis (*Os Incríveis neste mundo louco*, 1967), Ronnie Von (*Ronnie Von 2*, 1968), Vanusa (*Vanusa*, 1969), Eduardo Araújo (*A onda agora é boogaloo*, 1969), Renato & Seus Blue Caps (Renato & Seus Blue Caps, 1969), The Fevers (*The Fevers*, 1970), Golden Boys (*Fumacê*, 1970), Jerry Adriani (*Jerry Adriani*, 1970), Erasmo Carlos (*Carlos, Erasmo*, 1971), Silvinha (*Silvinha*, 1971) e Leno (*Vida e obra de Johnny McCartney*, 1971). Nesses discos, é possível ouvir as principais características do rock psicodélico, como as experimentações sonoras, guitarras com efeitos eletrônicos<sup>54</sup> e a referência a drogas, sempre relacionadas, em maior ou menor grau, a elementos da música popular brasileira. Mais próximos dos Mutantes, porém, estavam alguns outros grupos que, no final dos anos 60, circulavam no circuito alternativo e formavam uma cena<sup>55</sup> extensa e inaudível de rock de garagem<sup>56</sup> no Brasil.

Em 66, no auge do sucesso da jovem guarda e de seu programa de televisão, foi realizado o *I Festival de conjuntos*, um concurso de rock que contou com cerca de cinco mil bandas participantes que disputaram eliminatórias em diversas regiões do país. Só em São Paulo foram inscritos cerca de dois mil grupos – os demais três mil eram do Rio de Janeiro, Minas Gerais e do Rio Grande do Sul. O primeiro colocado no concurso nacional foi o conjunto paulista Loupha, tocando uma versão de *I can't let go* (The Hollies). Já as

---

<sup>54</sup> “Os músicos usavam fuzztone, feedback, sintetizadores e sonoridades diáfanas” (Shuker, 1999: 245).

<sup>55</sup> A partir de uma distinção fundamental entre comunidade e cena musical, Straw (1991) examinou de que maneira certas práticas musicais operam para a produção de um sentido de agrupamento no âmbito das metrópoles. Para ele, as cenas musicais são definidas como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. O surgimento de uma cena não é o resultado de interações puramente sociais, mas, também, a consequência da lógica da produção e da comercialização.

<sup>56</sup> No final da década de 60, as bandas de garagem eram proeminentes nos Estados Unidos. Esses grupos circulavam pelo circuito do rock alternativo, o rótulo faz referência ao local onde esses grupos ensaiavam e tocavam, tocavam um rock básico e pesado para a época com um “o desvio capaz de chocar, o excesso de gritos estridentes e zombarias e as guitarras ruidosas, quase sempre dotadas de um timbre encrespado” (Erlewine et al, 1995). Entre essas bandas estavam The Leaves (*Hei Joe*), Kingsmen (*Louie, Louie*), The Trashmen (*Surfing bird*) e a inglesa The Troggs (*Wild thing*). Em 72, no texto de introdução de uma compilação de bandas de garagem norte-americanas (*Nuggets*), Lenny Kaye as descreveu e como punk rock, antes mesmo do surgimento desse gênero.

eliminatórias regionais foram vencidas por The Cleans no Rio Grande do Sul, The Jungle Cats em Minas Gerais e The Bubbles no Rio de Janeiro. Nenhum desses grupos teve muita influência na história do rock brasileiro, com exceção de The Bubbles que mudou seu nome para A Bolha (*É proibido fumar*, 1977). Mas a maior importância do I Festival de Conjuntos é mostrar a quantidade de bandas de rock que surgiram no Brasil a partir da influência da jovem guarda, mas que já não seguiam de maneira tão estrita o primeiro conjunto de estratégias da jovem guarda. Entre as bandas de garagem estavam The Brazilian Bitles (*É onda*, 1966), The Bubles (*Não vou cortar o cabelo/Por que sou tão feio*, 1966), Os Jovens (*Os Jovens*, 1967), Os Canibais (*Os Canibais*, 1967), Os Brasas (*Os Brasas*, 1968) e Os Baobás (*Pintada de preto*, 1968). Outras bandas e intérpretes que circulavam no circuito alternativo estavam mais próximas do rock psicodélico internacional, como Serguei (*Eu não volto mais/As alucinações de Serguei*, 1966), The Beat Boys (*The Beat Boys*, 1968), The Beatniks (*Gloria*, 1968), Fábio (*Lindo sonho delirante*, 1968), Os Brazões (*Os Brazões*, 1969), Liverpool (*Por favor, sucesso*, 1969), Zito Righi e Seu Conjunto (*Alucinolândia*, 1969) e os Novos Baianos (*É ferro na boneca*, 1970). Em sua maioria, esses conjuntos e intérpretes circulavam por um circuito alternativo de rock and roll que começava a aparecer naquele momento no Brasil, em selos, editoras e pequenas gravadoras de consumo segmentado. Essas bandas não dialogavam diretamente com as estratégias midiáticas mainstream comuns à jovem guarda e ao rock brasileiro e essa escolha reflete nas gravações cheias de ruído, nas experimentações, na adesão mais entusiasmada ao rock internacional e, principalmente, no pouco destaque para a voz. Por esse motivo, é difícil encontrar gravações desses grupos<sup>57</sup> disponíveis nos meios de comunicação de massa. Também por esse motivo, essas bandas não obtiveram o reconhecimento devido e não fazem parte do fluxo principal da história do rock brasileiro. Mas, como, naquele momento, a indústria fonográfica brasileira ainda não admitia uma segmentação tão grande, de forma que esses grupos ainda dialogavam muito com o rock brasileiro, mesmo fazendo parte do circuito alternativo.

Antes de se tornarem os Mutantes, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias participaram dessa cena alternativa de rock and roll em diversos projetos musicais, entre eles The Teenage Singers, Wooden Faces, Six Sided Rockers e O Konjunto. Mas, entre todas essas bandas, foi como o grupo O'Seis que eles gravaram seu primeiro compacto (*Suicida/Apocalipse*, 1966). Nessas duas canções a influência da jovem guarda é ainda muito

---

<sup>57</sup> Muitas dessas bandas estão reunidas na coletânea *Brazilian Nuggets*, disponibilizada na Internet através do programa Soulseek (slsknet.org). A coletânea não foi lançada comercialmente e tem seu nome inspirado na coletânea *Nuggets*, que reúne bandas de garagem norte-americanas do mesmo período.

marcante, desde a instrumentação, ritmo, canto, até a estrutura da letra – com os verbos no final para facilitar a rima. Mas as duas canções também tinham elementos do que estava acontecendo na cena alternativa, como o andamento mais rápido, a utilização de efeitos sonoros, uma citação à *Marcha fúnebre* de Chopin, além da temática das letras. *Suicida* conta a saga de uma pessoa que se atira do Viaduto do Chá e se transforma em um fantasma – “Cismeí outro dia e quis me suicidar / Fui me atirar do Viaduto do Chá”. E *Apocalypse*, por sua vez, é uma balada que, apesar de ter tudo para ser romântica, também tem uma letra mórbida, que trata do fim do mundo – “Todos tentam escapar, mas é inútil viver / Tudo vai se aniquilar e a humanidade perecer”. Por esses motivos, o primeiro compacto dos futuros Mutantes não poderia ter sido lançado por qualquer grupo ou artistas que seguisse o primeiro conjunto de estratégias midiáticas da jovem guarda.

Por isso, na época em que os Mutantes gravaram seu primeiro álbum (*Os Mutantes*, 1968), o produtor Manuel Barenbein “vislumbrou nos garotos a possibilidade de criar uma música pop com feição mais brasileira, diferente dos roquinhos primários e das versões açucaradas que infestavam a jovem guarda” (Calado, 1997: 159). Já nessa época, os Mutantes se aproximavam dos grupos de rock de garagem e dos tropicalistas. “Na verdade, Os Mutantes achavam quase todos os cantores e conjuntos que freqüentavam o *Jovem guarda* meio velhos, ultrapassados, quadrados mesmo” (Calado, 1995: 82). De qualquer modo, a influência da jovem guarda ainda pode ser notada em muitos momentos da discografia dos Mutantes, desde a utilização e da sonoridade do órgão em *Baby* (*Os Mutantes*, 1968), a gravação de *Preciso urgentemente encontrar um amigo* (*A Divina comédia ou ando meio desligado*, 1970), composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, na paródia que *Hey Boy* (*A Divina comédia ou ando meio desligado*, 1970) faz do rock brasileiro ingênuo dos anos 50 e 60, no flerte com a música negra em *Benvida* (*Jardim elétrico*, 1972) ou mesmo na regravação de *Rua Augusta* (*Os Mutantes e seus cometas no país do baurets*, 1972), um antigo sucesso do rock brasileiro de Ronnie Cord (*Ronnie Cord Rua Augusta*, 1964). A influência da jovem guarda pode ser notada nos Mutantes, principalmente, no modo de cantar rock em português, na instrumentação, no desinteresse por temas politizados.

Mas os Mutantes vão além da jovem guarda em diversos aspectos. Em boa medida, as semelhanças e as diferenças entre Os Mutantes e os grupos da jovem guarda estão associadas à relação que ambos têm com os Beatles. A sonoridade do grupo inglês teve uma mudança gradual de *Please, please me* (1963) até o *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967), o disco que é apontado por muitos críticos como o marco do amadurecimento do rock and roll. E, enquanto a maioria dos grupos da jovem guarda estava mais ligada à primeira fase dos

Beatles, os Mutantes se identificavam mais com a segunda. Isso está manifesto na instrumentação heterodoxa de suas músicas, mudanças abruptas de ritmo, utilização de ruídos, sonoplastia e manipulações de estúdio, guitarras com efeitos eletrônicos, solos rápidos e estridentes, capas de disco e publicidade muito coloridos e, enfim, figurino e apresentações inusitadas. Mas o principal impedimento em classificar os Mutantes como uma banda de rock psicodélico como qualquer outra está na utilização que eles fazem de elementos da música brasileira. Apesar de que nem mesmo essa mistura escapa completamente do universo psicodélico internacional, que se caracterizava pela mistura do rock com sonoridades exóticas, como música indiana (*Heart full of soul*, Yardbirds), sonoridades dos índios norte-americanas (*The ghost song*, The Doors) ou mesmo latino-americanas (*Jingo*, Santana). Além disso, a cena independente de rock psicodélico no Brasil e mesmo o rock brasileiro da época já dialogava com elementos da música popular brasileira antes dos primeiros discos Mutantes e dos tropicalistas. Esse diálogo pode ser ouvido, por exemplo, nos discos da fase psicodélica de Ronnie Von. O Pequeno Príncipe, como era chamado, fez sucesso com um disco de jovem guarda (*Ronnie Von*, 1966) e apresentava o programa na Rede Record (*O pequeno mundo de Ronnie Von*) em que os Mutantes fizeram suas primeiras apresentações. Mas depois da transformação dos Beatles, ele lançou *Ronnie Von 3* (1967), com arranjos Rogério Duprat e participação de Caetano Veloso, em que misturava rock psicodélico, jovem guarda e elementos da música tradicional brasileira, como a marchinha (*Pra chatear e Manequim*), marcha-rancho (*Belinha*), samba (*A filha do rei* e *Uma dúzia de rosas*), ou mesmo sambacação (*Vamos falar de você*).

### *Tropicodelia*

Muita coisa já foi escrita sobre o tropicalismo, seus aspectos político (Tinhorão, 1997), ideológico (Napolitano, 2005) e literário (Favaretto, 2000), sua relação com o modernismo, a crítica social e a estrutura alegórica nas canções do “movimento<sup>58</sup>”. Mas, de maneira geral, essas abordagens se concentram nas análises das letras e dos discursos dos principais protagonistas do movimento. Isso quando não se concentram na biografia dos personagens

---

<sup>58</sup> Não é tão simples tratar o tropicalismo como um movimento cultural. O tropicalismo não foi constituído intencionalmente como movimento. Essa idéia foi construída pela cobertura da mídia e debates intelectuais. Segundo Augusto dos Campos, o tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado (Campos, 1974: 193). O tropicalismo não foi constituído intencionalmente como movimento. Essa idéia foi construída pela cobertura da mídia e debates intelectuais.

envolvidos no tropicalismo (Calado, 1997). Da mesma forma, a maior parte das atenções é voltada para Caetano Veloso e Gilberto Gil, uma atenção em nada imerecida. Mas essas análises não têm muito a dizer sobre os Mutantes e sua importância para a história do rock brasileiro. Apesar da influência marcante do tropicalismo nos primeiros discos do grupo, Os Mutantes não podem ser considerados tropicalistas da maneira estrita. Enquanto Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé (*Tom Zé*, 1968), Gal Costa (*Gal Costa*, 1968), Nara Leão (*Nara Leão*, 1968), os poetas Capinam e Torquato Neto e os demais tropicalistas buscavam no rock uma maneira de modernizar a MPB, Os Mutantes buscavam na música popular brasileira uma nova maneira de se fazer rock brasileiro – enquanto nos Mutantes a mistura é efetuada a partir do rock and roll, nas músicas tropicalistas o rock and roll é apenas mais um elemento da mistura. Apesar disso, para entender como os Mutantes fizeram a primeira grande reviravolta no rock brasileiro, é preciso entender o tropicalismo em suas principais características, o deboche, o obscurantismo das letras, o uso de estrangeirismos, o visual provocativo, a intenção de expor as contradições do país a partir do contraste entre moderno e arcaico, a mistura de ritmos e o discurso fragmentado.

Em *Alegoria, alegria*, Celso Favaretto defende que o tropicalismo deve ser entendido a partir de sua relação com a música de vanguarda, a poesia concreta e a antropofagia modernista e o universo pop. A relação com a música de vanguarda está nos arranjos de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella e nas discussões sobre atonalismo, happenings, música eletrônica, entre outros procedimentos que eram novidade no campo da MPB e da música popular brasileira nesse momento. Os procedimentos concretos e a antropofagia influenciaram o tropicalismo na concepção de cultura como um conflito de visões distintas, no humor corrosivo e irônico, nos jogos de palavras e na atitude em relação aos valores estabelecidos. “A integração da música pop contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira” (Favaretto, 2000: 47). Partindo das atitudes consumistas da jovem guarda, da anarquia manipulada do programa de auditório de Chacrinha, até o samba-canção de Vivente Celestino e das novidades do rock internacional, o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todos esses elementos e não suporta qualquer tipo de exclusão, como a proposta pela MPB. E esse foi o motivo das vaias nos festivais.

A complexidade do tropicalismo e o impacto que o “movimento” teve na indústria fonográfica brasileira podem ser percebidos através das críticas de *Tropicália ou panis et circencis* (1968), álbum coletivo que reuniu os tropicalistas. “Amor ou ódio. Extremos desse tipo marcaram, de modo geral, as críticas a *Tropicália ou panis et circencis*, o disco-manifesto

tropicalista, que chegou às lojas no final de julho de 68” (Callado, 1997: 207). Os críticos se dividiam. Sérgio Porto abre sua coluna com uma nota zero, e sentencia “A palavra tropicália, criada para dar nome a um movimento que fracassou de saída, por ser imitativo e sem imaginação, hoje lembra mais vigarice do que qualquer outra coisa” (ibidem). Já Eli Halfoun, mais ponderado, achava que “esse é o melhor disco que Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram desde o advento do tropicalismo” (ibidem). Nelson Motta deu nota máxima ao álbum, considerando-o “um dos mais importantes lançamentos fonográficos dos últimos anos, pela seriedade de sua proposta, pela extraordinária inventividade, pela abertura de um novo caminho na expressão poético-musical brasileira” (ibidem). Mas, apesar de todo o barulho que causou, o álbum coletivo não foi um sucesso de venda. “Para falar a verdade, em sua época, o tropicalismo passou longe de ser um sucesso comercial – de fato, o álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* amargou bons anos como sinônimo de desperdício de dinheiro no mercado fonográfico brasileiro” (Alexandre, 2004: 10).

Em *Viva a Bahia-ia-ia*, Augusto de Campos define a intervenção tropicalista como uma evolução a partir da síntese das dicotomias colocadas pelas demais tendências da música popular daquela época. Para ele, o tropicalismo representaria “a retomada da linha evolutiva de João Gilberto, a superação do impasse entre MPB e jovem guarda; e uma possível atenuação dos conflitos entre a música popular brasileira e a música erudita de vanguarda” (1989: 172). Por isso, para entender esse fenômeno, ao invés de apostar numa ruptura parece mais interessante reconhecer que tanto o tropicalismo, a jovem guarda, quanto a MPB surgiram num quadro de ruptura em relação à velha guarda tradicional, a que veio contrastar a bossa nova. Paulo Eduardo Lopes, que em seu livro *A desinvenção do som* faz uma análise das letras das três correntes que dominavam a música brasileira nos anos 60. Lopes concentra sua análise nas letras das canções e procura, a partir delas, descrever o sujeito presente nas canções de cada corrente musical. Para ele, “o playboy da jovem guarda, com uma trajetória euforizante de aprendizado comportamental, opõe-se ao nostálgico da MPB, com sua trajetória disforizante de recordação amorosa. Os dois se opõem ao apóstolo emebista, que rejeita o individualismo e o fatalismo para pregar a possibilidade de redenção de todos, numa comunhão coletiva” (Lopes, 1999: 193).

Se cada uma dessas três figuras tem características bem marcadas, o sujeito das canções tropicalistas do tropicalismo apresenta pontos em comum com todos os outros. Essa concepção nos ajuda a pensar o tropicalismo e, em consequência os Mutantes, não só como uma ruptura na canção popular brasileira, mas como uma reordenação de elementos já

existentes. Tal qual o playboy, o tropicalista parece propor nas canções um estilo comportamental. Assim como o nostálgico, o tropicalista tem um forte acento no individualismo, mas, do mesmo modo que o apostolo, o tropicalista mostra um forte impulso libertador. Para Lopes, o sujeito tropicalista difere dos outros sujeitos principalmente por não propor um posicionamento rígido frente às questões levantadas, tendo como uma das suas principais características a ironia. “Ele é um sujeito fundamentalmente, constitutivamente negativo, porque seu discurso é um antidiscurso do outro. (...) Ao terminar de demolir o discurso do outro, o tropicalista termina seu próprio discurso” (Lopes, 1999: 196). Para poder constituir-se enquanto sujeito de seu projeto, o tropicalista parte da desqualificação dos projetos das outras correntes musicais. De forma que, ao terminar de demolir o discurso do outro, o tropicalista termina o seu próprio discurso. Por isso, derrubadas as barreiras impostas à canção popular brasileira, coube ao tropicalismo se desarticular. “A tropicália já nasceu como um movimento com a vocação para extinguir de vez os movimentos na música brasileira” (Calado, 1997: 297). Depois do fim, cada um dos tropicalistas seguiu um caminho diferente e a maior parte deles foi integrada à corrente principal da MPB. Os Mutantes se aproximaram cada vez mais do rock, até deixar o rock brasileiro para fazer parte da cena de rock progressivo da década de 70. No final das contas, o grupo que se apresentou como uma saída para o rock nacional aderiu quase que completamente ao rock progressivo, deixando de lado muitas das estratégias do rock brasileiro.

### *Cara de bandido*

Os Mutantes nunca venderam muitos discos. “O álbum de estréia da banda vendeu 15 mil cópias, numero considerado bom para o mercado fonográfico brasileiro daquele momento. Mas os grandes campeões de venda no momento, como Elis Regina, chegavam à marca de 100 mil cópias (Calado, 1995: 174). O disco mais vendido dos Mutantes é *Tudo foi feito pelo Sol* (1974), da fase progressiva do grupo e com apenas Sérgio Dias da formação original. O disco vendeu 30 mil cópias, o dobro dos outros. Mas, apesar de não vender tanto, os Mutantes sempre foram distribuídos por grandes gravadoras e circularam no mainstream. Os cinco primeiro discos do grupo foram lançados pela Polygram, os dois da fase progressiva pela Som Livre e mesmo o compacto de *O Seis* foi lançado pela Continental. Os Mutantes participaram

de programas de televisão como *O Pequeno mundo de Ronnie Von e Divino, maravilhoso*<sup>59</sup>, gravaram participações em filmes (*As amorosas*, Walter Hugo Khouri), peças de teatro (*Planetas dos Mutantes*). fizeram parte de campanhas publicitárias (*Algo mais*, Shell) e desfiles de moda (*Nhô look*, Rhodia). E mesmo assim os Mutantes sempre foram reconhecidos como autênticos, em uma época em que o rock brasileiro tinha uma valoração negativa em relação à MPB.

O principal componente da estratégia de autenticidade dos Mutantes é a utilização de elementos da música brasileira considerados tradicionais, como células rítmicas do samba (*A minha menina*), da música de candomblé (*Bat macumba*), música de capoeira (*Jogo de calçada*), maracatu (*Trem fantasma*), baião (*Adeus minha fulô*) e bossa nova (*Baby*), instrumentos típicos da música caipira, como a viola, (*Dois mil e um*), fanfarra (*Dom Quixote*), coros de igreja (*Tempo no tempo*) – além da aproximação com a música latino-americana (*El justiceiro*). Mas muitos artistas da jovem guarda já havia proposto a utilização de elementos da música tradicional brasileira (*Carango*, Erasmo Carlos) e, nem por isso, foram considerados autênticos. A diferença na estratégia dos Mutantes e, em boa medida, dos tropicalistas é que, ao justapor referências de estilos musicais e épocas diferentes, eles acabam propondo um resgate da história da música brasileira tal como fazia a MPB da época. Mas, é claro, com resultado diferente. Mas o embate entre essas duas visões da tradição musical brasileira se deu nos festivais, como o Festival Nacional de Música Popular, o Festival Universitário, a Bienal do Samba, além dos dois principais eventos do gênero, o Festival Internacional da Canção da Rede Globo e o Festival de Música Popular Brasileira da Rede Record. Esses eventos funcionavam como um espaço de legitimação para a MPB da época. Segundo o pesquisador Zuza Homem de Mello (2003), o conceito de festival surgiu na com o concurso de músicas carnavalescas organizado pela Casa Edson do Rio de Janeiro na década de 30. Mas a apresentação de Arrastão (Elis Regina) no *I Festival de Música Popular Brasileira* (TV Excelsior) é tido como marco inicial dos festivais da canção.

Ao tocar rock brasileiro nos festivais da música popular brasileira, os Mutantes mostravam que as duas correntes eram equivalentes em qualidade e que, portanto, podiam concorrer. Mas, como *Jovem guarda*, *O fino da bossa* ou o *Divino, maravilhoso*, os festivais da canção popular eram programas de televisão como qualquer outro. Boa parte dos artistas que disputavam o festival da Rede Record, por exemplo, era contratada da emissora. E, por

---

<sup>59</sup> Em 1968, estreou na TV Tupi de São Paulo o programa "Divino Maravilhoso", apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. O programa seguia a estrutura do *Jovem guarda*, mas, como era comum aos tropicalistas, era palco para muitas experimentações.

isso, tudo era inteiramente planejado para tornar o programa atraente e empolgante para divulgar os outros programas da emissora. O fato dos Mutantes nunca terem participado do *Jovem guarda* e terem se apresentado nos festivais de MPB é uma estratégia interessante porque representa uma certa ruptura no rock brasileiro – os festivais eram tidos como espaços musicais mais sérios que o programa apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Os músicos da jovem guarda também tocavam nos festivais, mas tocavam sambas (*Capoeirada*, Erasmo Carlos) e samba-canções (*Maria, carnaval e cinzas*, Roberto Carlos).

Os festivais eram espaços muito importantes para as carreiras dos artistas da MPB. Para o Marcos Napolitano, “o tom épico que a memória social costuma lembrar dos festivais da canção dos anos 60 é inseparável do sentido das imagens televisivas destes eventos, que immortalizaram uma determinada relação de artistas e platéia que foram socializados pela TV” (2005: 87). Assim, como um espaço de celebração, os festivais eram hostis a qualquer influência externa, principalmente do rock brasileiro. Com essa motivação inicial, os festivais tiveram seu ápice em 66, no *II Festival de Música Popular Brasileira* da Record. Neste ano terminaram empatadas em primeiro lugar duas canções que representavam bem o ideal da MPB, *A banda* (Chico Buarque de Hollanda, 1966) e *Disparada* (Geraldo Vandré, 1966). Naquele momento, a canção brasileira parecia ter encontrado um equilíbrio que duraria por muito tempo. Não durou. Um ano depois do equilíbrio sugerido pela apresentação de *Disparada* e *A banda*, os Mutantes e os tropicalistas apresentaram *Domingo no parque e Alegria, alegria* no *III Festival de Música Popular Brasileira*. “Naquela noite ofuscada parcialmente por um violão quebrado, em meio a um festival de vaías, as guitarras elétricas dos futuros tropicalistas deixaram o impacto e as primeiras marcas oficiais de sua novidade” (Calado, 1995: 111). Mas, se o festival do ano anterior anunciou um equilíbrio para a MPB, as canções tropicalistas e as vaías generalizadas anunciavam um ambiente de mudança.

Nesse momento o tropicalismo alcançou seu ápice, colocando em questão os critérios de valoração vigente, diluindo e diversificando a MPB. A intervenção tropicalista pretendia demonstrar que uma definição tão restritiva do que é música popular brasileira estava fadada ao fracasso. Para o tropicalismo, a música popular brasileira deveria ser pensada como o resultado de múltiplas influências. Com suas apresentações, os Mutantes e os tropicalistas conseguiram transformar os festivais em uma forma de divulgação e de valoração positiva para seu próprio trabalho. Não é a toa que, somente depois das primeiras apresentações nos festivais que os tropicalistas lançaram seu álbum coletivo *Tropicália ou panis et circencis* e que Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa e lançassem seus

primeiros álbuns tropicalistas. Por outro lado, uma vez conquistado o espaço, os festivais deixaram de ocupar um papel importante na estratégia midiática dos tropicalistas. Depois que os festivais se tornaram “tropicalistas”, eles perderam muito de sua importância.

### *Metrópole polifônica*

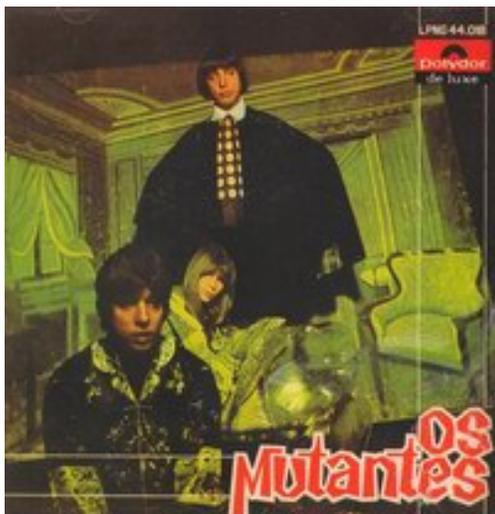
As polêmicas apresentações dos Mutantes e tropicalistas nos festivais da canção colocaram a performance em evidência na canção popular brasileira, levando ao limite esse parâmetro. É claro que o samba, baião, MPB, ou qualquer outro gênero da música popular brasileira, também têm uma performance marcante. Mas, em contraste as apresentações contidas da bossa nova e, em boa medida, do rock dos anos 50 e da jovem guarda, os Mutantes tinham nas performances inusitadas um dos seus principais atrativos. No palco, Rita, Arnaldo e Sérgio usavam todo tipo de adereços cênicos: roupas chamativas (de noiva, urso, cavaleiro, fantasma, entre outras), instrumentos esquisitos (teremim, harpa, entre outros), maquiagem e extravagâncias impensáveis para os artistas da MPB. Em sua fase tropicalista, Gilberto Gil e Caetano Veloso também mudaram sua forma de se apresentar. Dos chapéus de nordestino, camisas de gola rolê e terninhos típicos da época de *Domingo no parque* e *Alegria, alegria*, eles passaram às roupas coloridas, de couro ou plástico, plumas, colares de dente e happenings na apresentação de *Questão de ordem e É proibido proibir*. Para Favaretto, “a canção tropicalista se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais, basicamente a mise en scène e efeitos eletrônicos” (2000: 33).

Mas as performances inusitados e provocadoras também podem ser ouvidas nos discos dos Mutantes. Em suas canções, a mistura se dá de forma a deixar claro as diferenças – como em *O relógio* em que a passagem entre a balada da primeira parte da canção e o rock and roll da segunda parte é feita por uma justaposição de estúdio. Os Mutantes traziam deliberadamente para suas canções um aspecto crítico. São meta-canções que, antes de persuadir e prender seu ouvinte, se consentram em buscar através do estranhamento provocar uma revisão de suas expectativas. As canções dos Mutantes se comportam como o narrador não digno de confiança, como descrito por Paul Ricoeur (1997) em relação à narrativa literária. O narrador não digno de confiança é aquele que, antes de proporcionar ao seu ouvinte a imersão, demanda deste a desconfiança de poder estar sendo enganado a todo tempo. Assim, fazendo um paralelo com as idéias de Ricoeur, “ao contrário do narrador digno de confiança, que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças

e falsos temores, acerca dos fatos relatados e das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (Ricoeur, 1997: 281). Na canção *Hey boy (A divina comédia ou ando meio desligado, 1970)*, Os Mutantes utilizam um arranjo típico das canções da jovem guarda, por outro lado, a ironia presente na letra, na voz e no arranjo sugere certo deboche com esse tipo de canção. Talvez isso explique o fato dos Mutantes nunca terem conseguido sucesso popular, apesar de usar elementos de gêneros populares. É que, apesar da utilização de fragmentos da cultura de massa, os Mutantes nunca se dedicaram a um projeto de grande audiência. A utilização da cultura de massa pelos tropicalistas lembra, em alguns momentos, a pop art.

As canções do tropicalismo convocam figuras da modernidade urbana, mas não aderem totalmente a qualquer cenário definido, formando um mosaico, como ainda se propõem a discutir o ato enunciativo mesmo, elegendo o discurso como objeto cognitivo. Neste sentido, a música deixa de se preocupar em ser canção para se tornar um comentário. “Não é um efeito de modernidade ou de juventude o que persegue o tropicalista (como persegue o jovenguardista) e sim um efeito de presentidade absoluta. Ele brinca com esses contrastes entre o novo e o velho, não para falar sobre o novo ou o velho, mas para falar sobre o próprio ato de brincar” (Lopes, 1999: 325). Entre o cenário urbano e contemporâneo, ou mesmo cosmopolita, da jovem guarda e o rural bucólico da MPB, os Mutantes propõem um tipo de metrópole polifônica, em que cabem esses e muitos outros sons. A idéia de cosmopolitismo presente tanto nas canções da jovem guarda quanto nas canções dos Mutantes indica, assim, um lugar que pressupõe todos os lugares, uma cidade universal ou uma metrópole ideal. O cosmopolitismo é indissociável da experiência urbana e, mais especificamente, da experiência da metrópole pós-moderna. Nas canções dos Mutantes a idéia de cosmopolitismo da jovem guarda é modificada pela posição periférica do rock brasileiro em relação à cultura de massa mundial. A metrópole polifônica é uma apropriação cosmopolita do local, criando um amontoado sem muita lógica. Não há a idéia de preservação ou de resgate de elementos tradicionais da música popular brasileira. Na metrópole polifônica, há espaço para os elementos tradicionais, mas eles vêm acrescidos, modificados, hibridizados pelos gêneros internacionais. Essa tendência foi inaugurada pelos Mutantes e pelos tropicalistas, em sua incursão pelo universo do rock e, de uma maneira ou de outra, está presente no decorrer da história do rock brasileiro.

## *Os Mutantes, o álbum*



Polydor, 1968

1. *Panis et circenses* (Gilberto Gil e Caetano Veloso)
2. *A minha menina* (Jorge Ben)
3. *O relógio* (Os Mutantes)
4. *Adeus minha fulô* (Humberto Texeira e Sivuca)
5. *Baby* (Caetano Veloso)
6. *Senhor F* (Os Mutantes)
7. *Bat macumba* (Gilberto Gil e Caetano Veloso)
8. *Le premier bonheur du jour* (Jean Renard e Frank Gerald)
9. *Trem fantasma* (Caetano Veloso e Os Mutantes)
10. *Tempo no tempo* (J. Philips, versão de Os Mutantes)
11. *Ave Gengis Khan* (Os Mutantes)

Depois de atuar como banda de apoio para os tropicalistas nos festivais da canção e fazer parte do disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis* (1968), os Mutantes lançaram seu primeiro álbum (*Os Mutantes*, 1968). O disco foi lançado alguns meses depois da participação dos Mutantes no III Festival de Música Popular Brasileira e do disco coletivo tropicalista, na expectativa de aproveitar a visibilidade que esses eventos deram à banda na promoção do primeiro trabalho do grupo. A influência do tropicalismo está presente desde a parte gráfica, similar a *Tropicália ou panis et circensis*, nas cores, figurino e cenário arcaico. A foto da capa mostra os três integrantes da banda, uma estratégia midiática comum no rock brasileiro e na música popular massiva em geral. Mas a pose dos três e o contraste com o cenário, um desenho de uma casa antiga, empresta à fotografia da capa uma estranheza própria do rock psicodélico e ao tropicalismo. No canto inferior está o logotipo da banda – um recurso já comum no rock internacional, mas ainda uma novidade no Brasil. No resto do disco, o tropicalismo também na ironia, na mistura de gêneros musicais, nos versos cantados em português e principalmente nas referências à canção popular brasileira. Mas o principal diálogo é mesmo com o tropicalismo. Nesse álbum, o grupo dialoga com as mais diversas correntes musicais que conviviam no Brasil no final dos anos 60. E, a partir da idéia de metrópole polifônica, indica um caminho a ser seguido pelo rock brasileiro, misturar as últimas tendências do rock internacional com elementos da música brasileira.

Se os baianos viram nos Mutantes a oportunidade de ter contato com o rock, foi somente a partir da convivência com o tropicalismo que Rita, Arnaldo e Sérgio tiveram uma boa noção do que se fazia de canção popular no Brasil – o que foi de grande importância na criação de seu estilo, principalmente na primeira fase da banda. Algumas canções de *Os*

*mutantes* estão diretamente ligadas ao projeto tropicalista, como *Panis et circenses*, *Baby* e *Bat macumba*. Essas canções estão também presentes no disco-manifesto tropicalista – dessas, foram gravadas novas versões para *Baby* e *Bat macumba*, enquanto *Panis et circenses* foi lançada na mesma versão nos dois discos. As duas facetas da jovem guarda, o rock adolescente e a balada, estão também presentes em *O relógio*. Mais próximo do samba jovem ou, como ficaria conhecido depois, do samba rock<sup>60</sup> está *A minha menina*. *Adeus minha fulô* é uma versão de um baião de Humberto Teixeira que foi sucesso na voz de Sivuca e outros elementos da música sertaneja estão presentes em *Trem Fantasma*. *Senhor F* é uma típica canção do rock psicodélico inglês pós-*Sgt. pepper's lonely hearts club band* (Beatles, 1967), já *Ave Gengis Khan* está mais próxima do rock psicodélico norte-americano. Por fim, *Le premier bonheur du jour* e *Tempo no tempo* são versões de sucessos internacionais, uma ficou famosa na interpretação da ye-ye girl<sup>61</sup> francesa Françoise Hardy e a outra nas vozes do grupo vocal norte-americano The Mamas and The Papas. Todas as canções foram arranjadas e gravadas com a participação do maestro Rogério Duprat e sua orquestra.

Mas, ao contrário dos discos dos tropicalistas, no álbum dos Mutantes, todos os elementos da música popular brasileira são tomados a partir da base do rock brasileiro e do rock psicodélico – no disco de Caetano Veloso (1968), por exemplo, o rock é apenas mais um dos elementos da mistura e ele nem é citado em muitas canções, como *Clara*. Em *Os Mutantes*, mesmo os arranjos de orquestra adquirem um sentido roqueiro nesse disco, depois do *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e de *Os Mutantes*, a utilização de instrumentos de câmara ganhou novos significados também no rock brasileiro. Nesse disco a jovem guarda está nas harmonias e melodias simples, no uso do órgão em muitas canções e no samba-jovem de *A minha menina*. Mas, além da jovem guarda, o primeiro disco dos Mutantes resume toda a tradição do rock brasileiro até então, desde as bandas dos anos 50 (*O relógio* e *Senhor F*), até as experimentações da cena independente, do rock de garagem e do rock psicodélico.

Em meio a tantas misturas, O apelo para a instabilidade é uma das principais

---

<sup>60</sup> Samba rock é um estilo musical derivado do samba com fortes influências do Funk e Soul. No final dos anos 60, uma série de artistas passou a adaptar o samba, que era tradicionalmente tocado em compasso binário (2/4), ao compasso quaternário (4/4) do rock e da soul music. Ao mesmo tempo, eles se apropriaram dos instrumentos elétricos das bandas da jovem guarda para tocar o velho balanço em novo estilo. Entre os intérpretes e grupos de samba rock estão Jorge Ben (*O Bidu - silêncio no Brooklin*, 1967), Bebeto (*Esperanças mil*, 1977) e Tio Mocotó (*Trio mocotó*, 1973). Uma variação do samba rock é o samba jovem ou a pilantragem, que surgiu entre os grupos da jovem guarda, com destaque para Wilson Simonal (*A nova dimensão do samba*, 1964) e Erasmo Carlos (*Erasmo Carlos*, 1967).

<sup>61</sup> O pop feminino francês combinava música americana com a tradição da canção francesa, alcançando grande popularidade com cantoras como Sylvie Vartan e Françoise Hardy. Porém, apesar de ser considerada uma das Ye-Ye Girls, Françoise Hardy se diferenciava das demais cantoras adolescentes por compor suas próprias canções e por ter acompanhado a evolução do rock no final dos anos 60, mesclando a influência do folk-rock americano com tradicional canção francesa.

características dos Mutantes e a principal diferença do grupo em relação à jovem guarda. Nesse álbum, a banda utiliza vocalizações que beiram a fala, manipulações de estúdio, todo tipo de barulho, arranjos que fogem da escala diatônica e instrumentações longe do convencional em praticamente todas as canções. Outros tantos elementos de aceleração podem ser encontrados, tais como a fala em seu estado bruto em *Panis et circenses*, *A minha menina*, *Bat macumba*, *Senhor F e Ave*, *Gengis Khan* (nesse caso, além de tudo, a fala ainda está invertida); distorções exageradas (em um contexto no qual qualquer distorção já poderia ser considerada exagerada) em *A minha menina*, *Baby*, *Bat macumba* e *Ave*, *Gengis Khan*; contraste muito grande entre as partes da canção em *O relógio*, *Trem fantasma*, *Ave*, *Gengis Kahn*, entre outros exemplos. Nessa canção é possível observar o que aponta Tatit em relação a incorporação de elementos descontínuos na música popular massiva, para ele “a aceleração é mais acentuada nos períodos de inovação estética, a desaceleração é típica das fases de consolidação de um sistema musical” (1998: 92).

Na mesma linha de *Os Mutantes*, o grupo lançou ainda mais dois álbuns que tiveram grande importância na reformulação do rock brasileiro no final da década de 60, *Mutantes* (1969) e *Divina comédia ou ando meio desligado* (1970). Depois do terceiro disco, Duprat deixou de arranjar as canções e, não por coincidência, os Mutantes passaram a enfatizar cada vez mais o rock. Mas, pelo menos até o último álbum com o grupo completo (*Os Mutantes e seus cometas no país do baurets*, 1972), os elementos da música popular brasileira e do rock brasileiro ainda são facilmente encontrados, seja na bossa nova da versão em inglês de *Baby* (*Tecnicolor*, 1970), no vibrato típico da música sertaneja de *Virginia* (*Jardim elétrico*, 1971), ou na versão de um clássico do rock brasileiro como *Rua Augusta* (*Os Mutantes e seus cometas no país do baurets*, 1972). Depois de 1972, Rita Lee e Arnaldo Baptista saíram do grupo. Sérgio Dias continuou com os Mutantes e chegou a gravar mais um disco de estúdio (*Tudo foi feito pelo Sol*, 1974) e outro ao vivo (*Mutantes ao vivo*, 1976). Mas, nessa época, os Mutantes já haviam deixado a história do rock brasileiro para dialogar diretamente com o rock progressivo<sup>62</sup>. A análise de *Os Mutantes* é importante para entender o modo como o estilo musical dos Mutantes foi construído e como esse estilo influenciou boa parte do rock brasileiro das décadas seguintes.

---

<sup>62</sup> O rock progressivo, ou art rock, surgiu na Inglaterra, no final dos anos 60, como uma tentativa de dar maior legitimidade ao rock – combinando-o à música clássica e jazz. Para Shuker o rock progressivo se caracteriza “pelo uso de rubricas musicais obscuras e mutáveis, por não ser orientado para a dança e por apresentar certa obscuridade nas letras” (Shuker, 1999: 25). Entre as bandas de rock progressivo estão o Pink Floyd, Yes e Mahavishnu Orchestra.

### *Panis et circenses*<sup>63</sup>

Essa canção representa o ponto máximo da convergência entre os Mutantes e o tropicalismo. *Panis et circenses* foi composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil para ser interpretada pelos Mutantes no álbum coletivo do grupo tropicalista (*Tropicália ou panis et circencis*, 1968). É certo que, no primeiro disco dos Mutantes, outras canções também foram compostas pelos tropicalistas (*Trem fantasma*, Caetano Veloso e os Mutantes) e fizeram parte do disco coletivo (*Baby e Bat macumba*, Caetano Veloso e Gilberto Gil). Mas apenas *Panis et circenses* foi lançada em *Tropicália ou panis et circencis* e em *Os Mutantes* com o mesmo arranjo. Essa escolha de aproveitar a visibilidade do álbum coletivo tropicalista para chamar a atenção para os álbuns individuais também foi utilizada pelos tropicalistas, como Tom Zé que lançou *Parque industrial* em seu disco de estréia (*Tom Zé*, 1968). E se repete nesse primeiro álbum dos Mutantes. Assim, *Panis et circenses* funciona como uma declaração de adesão ao projeto tropicalismo.

Por tudo isso, *Panis et circenses* ocupa a primeira faixa do lado A de *Os Mutantes* e a primeira música de trabalho do disco. Ao mesmo tempo, *Panis et circenses*, junto com *Senhor F* e *Trem fantasma*, representa também o ponto máximo da aproximação entre os Mutantes e o rock psicodélico inglês, principalmente com o álbum *Sgt. pepper's lonely hearts club band* (Beatles, 1967). Muitos dos timbres, experimentações e ruídos utilizados nessa canção tiveram como referência esse disco. Por isso, apesar de ter sido lançada para ser a canção de trabalho do disco, a *Panis et circenses* foi permitida certa liberdade em relação ao formato canção – na tentativa de reproduzir o sucesso do grupo inglês. Mas, mesmo assim, *Panis et circenses* dialoga com a estrutura básica da canção, em seus três minutos e 37 segundos de estrofes e refrões.

A canção pode ser dividida em uma pequena introdução e duas partes separadas por efeitos de estúdio. Na introdução, a vinheta do *Repórter Esso* (Rádio Nacional) é seguida por um coro de vozes que canta em intervalos regulares o tema melódico da canção, acompanhado pela repetição insistente de uma nota no xilofone e por uma linha de baixo com pouca progressão melódica. A primeira parte é composta por uma estrofe repetida três vezes e

---

<sup>63</sup> Minha canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / As cinco horas na avenida central / Mas pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / São as pessoas da sala de jantar / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas na sala de jantar / Essas pessoas...

um refrão. Em sua primeira parte, a canção se desenvolve como o desfile de uma banda circense, o que entra em consonância com as freqüentes citações ao universo do circo da letra – “Eu quis cantar uma canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais”. A presença da sonoridade circense na canção também tem a ver com seu título, que, em latim, *Panis et circenses* diz respeito à política do pão e circo praticada na Roma Antiga. Essa estrofe ainda é repetida mais duas vezes com letras diferentes que terminam com a mesma constatação: “Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer”. A esses dois últimos versos de cada estrofe da canção pode ser dado o nome de refrão, apesar da estrutura pouco usual. O refrão em si não tem muito destaque no final da primeira parte de *Panis et circenses*, mas mais tarde ele será repetido com mais ênfase. A primeira parte da canção termina com o som de um disco que para de tocar por falta de energia elétrica. Esse exercício de metalinguagem, mostrar o caráter discográfico da canção, é próprio do tropicalismo – já que para o tropicalismo não há problema algum em ser identificado como uma manifestação dos meios de comunicação de massa. Depois o disco volta a funcionar, nos levando para a segunda parte da canção.

A segunda parte da canção começa com uma atmosfera psicodélica, com efeitos eletroacústicos e um solo de flauta que preparam o ouvinte para a entrada do que, de certa forma, podemos chamar do refrão propriamente dito. Surge uma música incidental, à base de um arranjo de rock com instrumentos eletrificados e distorcidos. A canção vai acelerando seu andamento, ao mesmo tempo em que é cantada a mesma frase melódica – “Essas pessoas na sala de jantar”. Na verdade, se escutada com atenção, é possível notar que a canção vai acelerando, pouco a pouco, desde sua primeira parte, seja pela introdução de instrumentos novos, seja pelos ritmos mais intensos que a bateria e os solos vão assumindo. Porém, a aceleração do andamento se dá de maneira tal que, a partir de certo ponto, o equilíbrio é insuportável. A canção explode e voltamos à calmaria, à rotina, com uma conversa em uma mesa, ruídos de talheres, e a cafona valsa *Danúbio azul* (Joham Strauss) tocando ao fundo. No final, um ruído eletroacústico aumenta de intensidade remetendo-nos novamente ao aspecto metalingüístico, ao mesmo tempo em que se ouve um crescente ruído de copos espatifando. Depois de já ter brincado com um falso final, a canção termina em um corte súbito.

Em *Panis et circenses*, a influência tropicalista está, principalmente, na letra de Caetano Veloso e nas citações sonoras e literárias feitas no decorrer da canção. A reprodução da vinheta do *Repórter esso*, por exemplo, introduz a canção dos Mutantes, mas também serve como uma abertura para o álbum. No ar desde a década de 40, o programa de rádio *Repórter esso* era escutado pelas famílias reunidas exatamente na hora do jantar, o que tem relação

direta com o refrão de *Panis et circenses*. O arranjo, por outro lado, está mais próximo do rock inglês e da jovem guarda. O instrumental é composto por instrumentos de sopro, no estilo fanfarra, pratos e outros elementos percussivos – o que reforça o clima circense da canção e, ao mesmo tempo, é uma forte referência ao disco *Sgt, pepper's lonely hearts club band*, dos Beatles. O fato é que, depois dos Beatles, esse tipo de arranjo orquestrado tornou-se comum no rock e, no rock brasileiro, adquiriu sentidos diferentes da utilização para acentuar contornos emocionais nas canções românticas da jovem guarda. Em cada uma dos três estrofes dessa primeira parte um instrumento de sopro sola. Na primeira estrofe é um trombone, já na segunda soa um trompete numa citação a *Penny lane (Penny lane / Strawberry fields forever, 1967)*, uma canção dos Beatles. Na terceira estrofe é a vez de uma flauta fazer o solo, acompanhada de alguns leves toques de guitarra elétrica que prenunciam a segunda parte da canção. Na terceira estrofe ocorre uma mudança de ritmo, na harmonia e na instrumentação. Isto acentua o contraste desta estrofe com o quase refrão, “Mas as pessoas na sala de jantar...”, quando o ritmo é restabelecido e soam os outros instrumentos.

Mas, apesar da instrumentação incomum, *Panis et circenses* segue os parâmetros do rock brasileiro, herdados do rock and roll e desenvolvidos pela jovem guarda ainda em sua primeira fase – compasso quaternário, acordes perfeitos<sup>64</sup> (exceto o ré com sétima do refrão), guitarras sem efeitos elétricos de distorção, pouca variação melódica, as sílabas da letra coincidindo com os quatro tempos do compasso, valorização do refrão. E mesmo a fanfarra é substituída pelo ritmo do rock na segunda parte da canção. Também como na jovem guarda, a tematização é dominante em *Panis et circenses*, principalmente na segunda parte da canção. Basicamente, a canção só tem dois temas que são intercalados em seus três minutos de duração. A repetição das mesmas notas um modo de realçar a rotina proposta na letra. Mas a cada verso – “são ocupadas em nascer e morrer” – termina com um alongamento vocálico que, apesar de não dar uma idéia passional, acaba freando a melodia. Assim, a melodia acelera e freia ao mesmo tempo, causando certa tontura e confusão no ouvinte e fazendo-o se perder no universo onírico proposto pela canção.

A letra de *Panis et circenses* trata, além da crítica social implícita, da oposição entre a rotina do cotidiano e a liberdade do universo dos sonhos, entre o pão e o circo. A crítica é dirigida à idéia de que as pessoas classes privilegiadas, as estarem presas às convenções sociais, passam incólumes pela vida. Essa relação pode ser notada desde o título até a contraposição de versos como – “Mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar” – e o

---

<sup>64</sup> Os acordes mais básicos e livres de qualquer tensão, formados pela primeira, terceira e quinta nota da escala. Esse tipo de acorde é muito utilizado no rock e é um dos culpados por sua fama de banal e adolescente.

quase-refrão fatídico – “Mas as pessoas na sala de jantar estão ocupadas de nascer e morrer”. Na letra, o sujeito realiza diversas tentativas realizadas de chamar a atenção das “pessoas na sala de jantar”. Ele “cantou”, “levantou as velas”, “soltou os tigres e os leões”, “matou o seu amor”, “plantou folhas de sonhos”, mas de nada adiantou; “as pessoas na sala de jantar” continuaram “ocupadas em nascer e morrer”. Ao longo do texto, figuras como “canção iluminada de sol”, “tigres e leões”, “panos e mastros” e “folhas de sonho” apresentam-se em nítida oposição a outras como “lar”, “quintais”, “sala de jantar” e “solar”. De um lado, a ferocidade selvagem, a evasão libertadora, o sonho a realizar; de outro lado, os espaços domésticos, habitados pela família, com seus rituais quotidianamente repetidos.

Para Favaretto, “*Panis et circenses* é um enfoque mais limitado dos interditos do desejo. É a contraposição entre a exceção e a ‘ordem’ cotidiana (...) a música contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho, opõe-se a vida regida pela ‘ocupação’ de ‘nascer e morrer’ (2000: 68). Os instrumentos de sopro trazem para o campo instrumental a oposição entre cotidiano e liberdade tratada na letra – enquanto os acordes básicos da canção se repetem de maneira cíclica, na melodia os sopros passeiam em frases cada vez mais livres. Esse tipo de afirmação é típica ao rock and roll, seja na oposição entre os espaços normativos e a liberdade (*Satisfaction*, Rolling Stones), ou na crítica à vida regrada da classe média (*Eleanor rigby*, Beatles)

Essa é também uma das canções mais polifônicas dos Mutantes. Além da metalinguagem, são colocadas no mesmo plano em *Panis et circenses* cenários interioranos, urbanos e rurais, antigos e contemporâneos – bem ao estilo da metrópole polifônica. Do *Repórter esso*, um programa de rádio da década de 40, até o coro angelical, a banda de fanfarras típica das cidades interioranas, circo, rock brasileiro, a referência a *Danúbio azul* do século XIX. Em *Panis et circenses*, os Mutantes somente convocam figuras da modernidade urbana, do meio rural, entre outros, mas não aderem totalmente a qualquer um deles. Toda a canção é orientada em relação ao refrão, que é destacado por diversos elementos. Ele é separado da primeira parte da canção por um efeito eletroacústico e tem sua própria introdução, feita por uma flauta. Durante toda a canção, o andamento é acelerado para encontrar seu clímax no refrão. Este não é repetido em outra parte da canção, mas, por ser formado por apenas um verso – “essas pessoas na sala de jantar” tem a redundância típica desse tipo de canção.

Depois de *Panis et circenses*, os Mutantes repetiram a idéia de metrópole polifônica em diversas outras canções dos seus três primeiros discos, como Trem Fantasma (*Os Mutantes*, 1968), *Dom Quixote*, Qualquer Bobagem e Caminhante noturno (*Mutantes*, 1969),

*Ave Lúcifer e Chão de estrelas (Divina Comédia ou ando meio desligado, 1970)*. Com a aproximação da banda ao rock internacional, a metrópole polifônica foi deixada de lado, para a simples justaposição de elementos musicais de origens diferentes, *Cantor de mambo (Os Mutantes e seus cometas no país do baurets, 1972)*.

### *A minha menina*<sup>65</sup>

Essa canção mostra a outra face dos Mutantes. Nem todas as canções do grupo são caracterizadas pela ironia, metalinguagem, narrador não digno de confiança ou mesmo pela metrópole polifônica. Nessas músicas os Mutantes desafiam os limites do formato canção, mas em outras eles se contentam em usar o formato canção em todas suas características. É assim com *A minha menina*, que, em seus quatro minutos, tem o mínimo de ironia e metalinguagem possível no primeiro álbum dos Mutantes. A fusão entre samba e rock, entre a tradição brasileira e a novidade, em *A minha menina* não é feita a partir do contraste, como é comum nas canções dos Mutantes, mas pela tentativa de concordância. Nesse sentido, *A minha menina* é uma das canções dos Mutantes com maior apelo comercial. Tanto é que, no momento da revalorização internacional do grupo, foi exatamente essa canção que ganhou uma versão do grupo Belle & Sebastian e foi sampleada por Chico Science e Nação Zumbi (*Macô, Afrociberdelia*).

A canção é composta basicamente duas partes ou estrofes. A primeira funciona como o refrão, por seu padrão melódico facilmente memorizado e letra composta de apenas quatro versos – “Ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela”. A segunda parte da canção, apesar de aparecer no lugar do refrão, funciona mesmo como um estrofe. Nela não há repetição da letra ou qualquer outra estratégia de fixação mais intensa. São muitos versos, cantados rápido – “A lua prateada se escondeu / E o sol dourado apareceu / Amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela”. Apesar de não constar nos créditos do álbum, Jorge Ben tocou violão, cantou e imitou Chacrinha em *A minha menina*.

---

<sup>65</sup> Ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / A lua prateada se escondeu / E o sol dourado apareceu / Amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / A roseira já deu rosas / E a rosa que eu ganhei foi ela / Por ela eu ponho o meu coração / Na frente da razão / E vou dizer / Pra todo mundo / Como gosto dela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / lua prateada se escondeu / o sol dourado apareceu / amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela / Pois ela é minha menina / E eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela / Minha menina / Minha menina

Na verdade, foi uma escolha oportuna eletrificar um samba de Jorge Ben. Desde sempre ele flertou com o rock, com sua levada acelerada e dançante. Já em seu primeiro álbum, *Samba esquema novo* lançado em 1964, Jorge Ben integrava os acordes perfeitos do rock com uma melodia intuitiva com letras diretas e sonoras. Suas palavras eram mais calcadas no ritmo da fala do que no significado lingüístico e seu violão, que mais parecia com uma percussão, entrava em forte contraste com o modo de tocar da bossa nova que havia migrado para a MPB. A música de Jorge Ben, que representa uma terceira via entre a jovem guarda e a MPB, recebeu no início dos anos 60 o rótulo de samba jovem. Assim, a mistura de rock and roll e samba em *A minha menina* não parece, em nenhum momento, forçada, ou mesmo nova. O fato é que, inspirados pela batida peculiaríssima de Jorge Ben, uma série de artistas passou a adaptar o samba, que era tradicionalmente tocado em compasso binário (2/4), ao compasso quaternário (4/4) do rock e da soul music. Os Mutantes foram apenas mais um entre esses.

A letra, os arranjos a forma de cantar quase falando são uma marca das composições de Jorge Ben. Mas essa não é uma canção típica de Jorge Ben. Se o rock da jovem guarda já estava presente na batida de violão de Jorge, os riffs da guitarra distorcida de Sérgio Dias levam a canção para o território do rock psicodélico. O próprio Jorge Ben já havia usado guitarra elétrica em seu disco *O Bidu* (1967), mas a utilização de Sérgio Dias é muito mais radical. Todos os acordes são maiores e perfeitos, tocados em riff mais próximo do rock psicodélico que do samba – o uso de riff é uma marca dos grupos de rock na roll. A oposição entre samba e rock é reiterada a todo o momento, principalmente no dueto contrastante entre o violão extremamente suingado e rítmico de Jorge Ben e a guitarra distorcida e agressiva de Sérgio Dias. Na primeira parte da canção ela é mais próxima do samba. Mas é na segunda parte da canção, em que ela fica mais próxima do rock, com vocais beirando a fala e guitarra próxima do funk, corinhos e segunda voz ao estilo Beatles, que o estilo dos Mutantes fica mais evidenciado. Do mesmo modo, o solo de guitarra, as onomatopéias e a gritaria no final da canção criam elementos que desafiam o ritmo do samba.

Principalmente no refrão, a canção sobrevive na tênue fronteira com a fala – o que confere um ar coloquial e uma maior mobilidade à canção, mas por outro lado a deixa à beira da instabilidade. Ao mesmo tempo em que a canção é mantida sob o controle do pulso, uma mesma frase melódica precisa se expandir e se contrair para acompanhar as variações da letra, muitas vezes sem qualquer respeito à métrica. A mesma seqüência melódica utilizada para cantar o verso “eu sou o menino dela” tem que comportar também “e eu sou o amor todinho dela”. Assim, *A minha menina* aproxima-se da fala cotidiana, seja pela linguagem direta, seja

pelo modo de cantar. Na segunda parte da canção, a fala fica ainda mais evidente nos versos demasiadamente grandes para a melodia e também na variação métrica – a mesma melodia de “amanheceu um lindo dia” também canta “Por ela eu ponho meu coração”.

A letra é simples e representa a conjunção máxima entre o sujeito e seu objeto de desejo, a garota. Essa relação é reiterada a todo o momento no refrão – “Ela é minha menina / Eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela” –, ou na estrofe – “A lua prateada se escondeu / E o sol dourado apareceu / Amanheceu um lindo dia / Cheirando a alegria / Pois eu sonhei / E acordei pensando nela”. Essa canção trabalha com uma valoração tão positiva que não é possível encontrar um só adjetivo de valor negativo, ao contrário, os adjetivos positivos são facilmente encontrados: “lua prateada”, “sol dourado”, “lindo dia”, entre muitos outros. E esse tipo de letra se encontra em perfeita harmonia com a tematização quase que absoluta da melodia.

Em *A minha menina*, toda a performance é orientada para a construção de um cenário de roda de samba. A construção da roda de samba está na entonação malandra da voz, na intercalação de cantores, no canto em coro. Em outros momentos essa intenção fica ainda mais clara, na constante interlocução entre os instrumentistas – “Chama, uh” ou “Vai Jorge”. Nos instrumentação, a idéia de roda de samba diz respeito às improvisações dos solos. No final, os aplausos só reforçam essa idéia. Do mesmo modo, a forma de cantar de Jorge Ben, que Arnaldo Baptista e Sérgio Dias emulam nessa canção, abdica da melodia a serviço de um modo de dizer, o do malandro carioca. Mas, como o cosmopolita não está interessado na periferia a menos que essa periferia seja parte constituinte da cidade, essa roda de samba precisa ser modificada e transportada para os centros urbanos, pela utilização de efeitos elétricos e da ironia. Com a inserção de poucos efeitos de estúdio e, principalmente, de uma guitarra muito distorcida. Assim, *A minha menina* consegue levar a roda de samba para a metrópole polifônica.

Apesar da grande utilização de elementos descontínuos é nessa canção que os Mutantes chegam mais próximos da canção típica das paradas de sucesso. Para balancear os elementos descontínuos, a canção utiliza-se da reiteração, da redundância e da repetição excessiva. O principal traço de continuidade está na repetição do refrão, que é reiterado inúmeras vezes, inicia a canção e também a encerra – “Ela é minha menina / Eu sou o menino dela / Ela é o meu amor / E eu sou o amor todinho dela”. Nesse refrão, dois versos são repetidas e acompanhadas de apenas dois acordes e um riff de guitarra que se repete. Depois do refrão vem o que poderíamos chamar de estrofe – onde a canção fica mais próxima do rock e com muitas características herdadas da jovem guarda. Aqui podemos citar outros elementos

de continuidade: a percussão de samba, os backing vocals, a ausência de distorção na guitarra. A estrofe é rápida, cantada só uma vez, e nos reconduz para o refrão – “Pois ela é minha menina...”. A repetição do refrão acontece até o final, sendo a causa e a consequência de toda a canção, o que nos leva a refletir sobre o papel da redundância na canção popular.

Qualquer formato musical tem na reiteração um papel muito importante, mas a canção popular o leva ao extremo. Seja na repetição infinita das mesmas canções no rádio, na repetição do refrão, de estrofes, a redundância tem um papel essencial na identificação que o ouvinte tem com a canção. A redundância em *A minha menina* atua como uma forma de persuadir o ouvinte a se sentir confortável na audição – o refrão da canção funciona como um chamado da platéia para cantar junto. Do mesmo modo, a redundância retoma a sensação de uma roda de samba – facilita a memorização e incita o ouvinte à participação. A redundância tem um papel importante na estrutura da música popular massiva. Para Goodwin, “músicas pop estão baseadas na repetição de elementos como a estrofe e o refrão, presentes em qualquer música, e na repetição das letras, progressões de acordes, riffs e ritmos” (Goodwin, 1992: 79).

Dessa forma, Com ritmo dançante, letra simples e eficaz e muita redundância, *A minha menina* segue o padrão da canção pop brasileira que o próprio tropicalismo ajudou a criar, apesar da intenção de ruptura do “movimento”.. Uma canção acessível e comercial que se caracteriza pela mistura ritmos brasileiros com a influência do universo pop internacional. Fazem parte desse momento criador do pop brasileiro, canções como *Alegria, alegria* e *Baby* de Caetano Veloso, *Expresso 2222* e *Aquele abraço* de Gilberto Gil, *A minha menina*, *Ando meio desligado* e *Desculpe baby* dos Mutantes e quase todas as canções de Jorge Ben. Grande parte das canções que tocam hoje em dia no rádio tem essas mesmas características, de Cássia Eller a Seu Jorge, de Sandy & Júnior a Marcelo D2. Das canções dos Mutantes, esta é uma das que causam menor estranhamento.

## 20 anos de rock brasileiro

Depois do fim dos Beatles e da morte de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison no começo dos anos 70, o rock se segmentou em diversos subgêneros. “O que havia sido essencialmente um público adolescente de rock and roll nos anos 50 e depois havia se transformado em um público maior e mais diversificado estava começando a se diversificar” (Friedlander, 2003: 329). Nesse momento, apareceram os primeiros discos de rock progressivo (*In the court of the crimson king*, King Crimson), heavy metal (*Black Sabbath*, Black Sabbath), hard rock (*Houses of the holy*, Led Zeppelin), glam rock<sup>66</sup> (*The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from mars*, David Bowie), e pouco depois de punk rock (*Ramones*, Ramones). No caso do rock brasileiro dos anos 70, uma corrente principal seguiu o caminho de aproximação com a MPB apontado pelos Mutantes, enquanto o circuito alternativo passava a ser ocupado por grupos mais próximos a outros subgêneros do rock internacional. Esse é também o momento de maior aproximação entre o rock brasileiro e a corrente principal da MPB – a tendência era a incorporação do tropicalismo na corrente principal da MPB. E os principais grupos e intérpretes do rock brasileiro seguem mais ou menos os mesmos procedimentos dos intérpretes de MPB e da maior parte dos gêneros massivos da MPB. Por isso, para Tatit “uma das formas de se compreender os anos 70 é vê-los como fase de distensão, de desdobramento e reacomodação dos impactos criados na década de 60” (2004: 227).

Enquanto os Novos Baianos (*Acabou chorare*, 1972) utilizavam elementos de choro, frevo, samba, bossa nova e rock psicodélico e os Secos e Molhados (*Secos e Molhados*, 1973) misturavam a androginia do glam rock com elementos tradicionais da música brasileira e portuguesa, Raul Seixas (*Krig-ha, bandolo!*, 1973) utilizava elementos de rock e diversos ritmos nordestinos. Até mesmo os primeiros subgêneros do rock brasileiro, que apareceram nesse momento, seguiam o mesmo procedimento, como o rock rural de Sá, Rodrix e Guarabira (*Passado, presente e futuro*, 1972) e *Flying banana* (*Passoca*, 1977) ou o samba rock de Tim Maia (*Tim Maia*, 1970), Jorge Ben (*Tábua de esmeraldas*, 1974) e Trio Mocotó (*Trio Mocotó*, 1973) – esses subgêneros logo se afastaram da corrente principal do rock brasileiro e dos meios de comunicação de massa, dando origem, assim, a circuitos alternativos próprios. O mesmo acontece com os intérpretes de MPB, também em seu momento de maior

---

<sup>66</sup> O glam rock foi um gênero musical relacionado com uma subcultura do início dos anos 70, especialmente no Reino Unido. Para Shuker, “no glam rock, a música estava atrelada ao desempenho cênico” (1999: 145). Entre os artistas do gênero estão David Bowie (*The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars*, 1972) e Alice Cooper (*Easy action*, 1970).

aproximação com o rock brasileiro. Nos discos de Gal Costa (*Fa-tal/Gal a todo vapor*, 1971), Caetano Veloso (*Transa*, 1972), Gilberto Gil (*Expresso 2222*, 1972), Milton Nascimento e Lô Borges (*Clube da esquina*, 1972), Alceu Valença e Geraldo Azevedo (*Alceu Valença e Geraldo Azevedo*, 1972), Belchior (*A palo seco*, 1974) e Zé Ramalho e Lula Cortês (*Paêbirú*, 1975) são utilizados elementos antes considerados exóticos, sem maiores problemas. Assim, “o que vingou na música popular dos anos 70 foi a música sem fronteiras rítmicas, histórias, geográficas ou ideológicas” (Tatit, 2004: 227).

Mas a diferença entre esses e os principais discos tropicalistas da década passada é que, passado a tensão entre a música popular brasileira e a influência anglo-americana do rock and roll, já era possível utilizar essa influência de maneira mais “natural”. Enquanto o tropicalismo se comportava como um grande comentário sobre a música popular brasileira nos anos 70, as canções da MPB e do rock brasileiro inspiradas pelos tropicalistas não tinham mais o apego pela metalinguagem do tropicalismo da década passada. Na década de 70, o pós-tropicalismo utilizou as conquistas e os procedimentos do tropicalismo para moldar um produto mais aberto à influência do rock brasileiro que ocupasse o mainstream fonográfico. São, antes de tudo, canções. No começo da década de 70, alguns compositores continuaram utilizando os principais procedimentos tropicalistas em suas canções, como Walter Franco (*Walter Franco, ou não*, 1973), Tom Zé (*Estudando o samba*, 1976), ou mesmo Caetano Veloso (*Araçá azul*, 1972) e Gilberto Gil (*Expresso 2222*, 1972), não conseguiram tanto sucesso. Nesse novo arranjo da MPB não fazia mais sentido esse tipo de música. Mais interessante eram canções que, como *A minha menina* (*Os Mutantes*, Mutantes), *Alegria, alegria* (Caetano Veloso, Caetano Veloso) e *Back in Bahia* (*Expresso 2222*, Gilberto Gil), definiram o caminho de parte do rock brasileiro e da MPB que ocuparam o mainstream fonográfico – esse é mesmo o momento de maior proximidade entre rock brasileiro e MPB.

Mais alinhados com as novidades do rock e distantes do rock brasileiro estão os grupos de rock progressivo, como Os Mutantes em seus últimos discos (*Tudo foi feito pelo Sol*, 1974), e dos outros subgêneros que apareciam nos EUA e na Inglaterra. Entre esses grupos estavam O Terço (*Terço*, 1972), Som Imaginário (*Matança do porco*, 1973), A Barca do Sol (*A barca do Sol*, 1974), Som Nosso de Cada Dia (*Snegs*, 1974), Moto Perpétuo (*Moto Perpétuo*, 1974), Casa das Máquinas (*Lar de maravilhas*, 1975), Bixo da Seda (*Bixo da Seda*, 1975), Joelho de Porco (*São Paulo 1554/Hoje*, 1976), Vímana (*Zebra/Mascarade*, 1977). O rock progressivo circulava por espaços diferentes do rock brasileiro, em festivais como Banana Progressiva e em selos como o Epic (CBS). Em sua maioria, as bandas que transitaram pelo caminho “progressivo” venderam muito pouco e tiveram um público

pequeno. Para a crítica musical Ana Maria Bahiana, “os grupos que fazem o circuito alternativo tocam uma música com poucas variações e escassos índices de qualidade: muita informação de rock mal digerida, às vezes, copiadas ao pé da letra, às vezes, hesitantemente fundida com baiões, sambas e xaxados” (2006: 210). Nesse mesmo circuito, circulavam outros grupos que, apesar de não tocar rock progressivo, estavam alinhados com o que acontecia no rock internacional, como Modulo 1000 (*Não fale com as paredes*, 1972), Made in Brazil (*Made in Brazil*, 1974), O Peso (*Em busca do tempo perdido*, 1975) e Patrulha do Espaço (*Faremos uma noite excelente...*, 1978). Esses grupos colocaram de lado as estratégias de autenticidade do rock brasileiro para assumir completamente a influência do rock and roll internacional. A idéia era soar como uma banda internacional, mesmo cantando em português. Mas mesmo entre os grupos e intérpretes de rock brasileiro que estavam ligados ao rock, alguns se aproximavam de alguma forma da cena de garagem do final dos anos 60, como Arnaldo Baptista (*Loki?*, 1972), Rita Lee e Tutti-Frutti (*Atrás do porto tem uma cidade*, 1974) e A Bolha (*É proibido fumar*, 1977).

### *Raulzito*

Em 1959, no auge da bossa nova, Raul Seixas não ficou apaixonado pela batida de João Gilberto. Ao contrário, em 13 de julho daquele ano, ele ajudou a fundar no bairro da Calçada, em Salvador, um dos primeiro fãs-clubes de Elvis Presley no Brasil, o Elvis Rock Club. No começo dos 60, os jovens soteropolitanos se dividiam, principalmente, em dois grupos com características diferentes. Os mais ligados à bossa nova, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, freqüentavam o Teatro Vila Velha, localizado no centro da cidade, e achavam o rock and roll coisa de alienado. Enquanto isso os roqueiros se encontravam no cinema Roma, na cidade baixa, para ouvir os sucessos norte-americanos em programas de rádio, como o *Só para brotos* (Rádio Cultura), apresentado por Waldir Serrão. Entre os primeiros grupos de rock de Salvador estava Raulzito e Os Panteras, grupo de Raul Seixas, Os Relâmpagos, grupo de Raul Seixas antes dos Panteras, Os Brasas, MJ-6, Os Gentlemen, Brasa Bossa e Jormans. Eram mais de 50 grupos só na capital, e outros tantos no interior do estado. Assim, antes mesmo do sucesso da jovem guarda, os Panteras se apresentavam por toda a Bahia e em programas de televisão como o *Escada do sucesso*, na TV Itapoã (Rede Tupi).

Mas, com o sucesso nacional da jovem guarda, o grupo de Raul Seixas conseguiu ainda mais notoriedade. Na época era comum que os músicos locais acompanhassem ídolos do *Jovem guarda* em suas turnês pelo Brasil. E, assim, Raulzito e os Panteras acompanharam

Roberto Carlos, Wanderléa e Jerry Adriani em suas apresentações na Bahia. Em 1967, a convite de Jerry Adriani, o grupo se mudou para o Rio de Janeiro para gravar seu único disco (*Raulzito e Os Panteras*, 1968), na tentativa de se projetar nacionalmente<sup>67</sup>. Não deu certo, nessa mesma época o *Jovem guarda* saiu do ar e a jovem guarda entrava em decadência. E, apesar da versão *Você ainda pode sonhar* (*Lucy in the sky with diamonds*, Beatles), o disco de estréia de Raulzito tinha muito pouco a ver com o tropicalismo ou com os desdobramentos da jovem guarda, como as canções românticas de Roberto Carlos, que faziam sucesso naquele momento. O repertório de *Raulzito e Os Panteras* é formado por canções que seguem o modelo da primeira fase da jovem guarda, ou mesmo do rock brasileiro dos anos 50, com os arranjos das bandas de baile e, às vezes um coro, como nos grupos vocais. O disco *Raulzito e Os Panteras* foi um fiasco comercial e, pouco depois de seu lançamento, o grupo voltou para a Bahia e, em pouco tempo, terminou.

Mas, no começo dos anos 70, Raul Seixas voltou para o Rio de Janeiro para trabalhar como produtor musical da CBS, a gravadora que lançou grande parte dos ídolos da jovem guarda. Com a decadência da jovem guarda, a multinacional precisava encontrar uma saída para a carreira de muito de seus contratados. Raul Seixas compôs e produziu discos para antigos ídolos da jovem guarda, como Jerry Adriani (*Pensa em mim*, 1971), Renato e Seus Blue Caps (*Renato e Seus Blue Caps*, 1970), Wanderley Cardoso (*Só o amor constrói*, 1971), Márcio Greyck (*Corpo e alma*, 1971), as duplas Tony e Frankye (*Tony & Frankye*, 1971) e Leno e Lilian (*Leno e Lilian*, 1972), além dos novatos Odair José (*Odair José*, 1970) e Diana (*Diana*, 1972). Entre o rock brasileiro e o samba-canção, a pós-jovem guarda da CBS anunciava um novo tipo de música cafona<sup>68</sup> ou brega de grande sucesso nos anos 70. Entre os discos produzidos e compostos por Raul Seixas, também estavam novos caminhos para o rock brasileiro como o álbum conceitual de Leno (*Vida e obra de Johnny McCartney*, 1971), da

---

<sup>67</sup> Essa história é narrada por Raul Seixas na introdução de *Let me sing, let me sing*: “Raulzito é um apelido de família, bicho. Meu avô chama-se Raul, é o Raulzão, meu pai Raulzinho e eu tinha que ser Raulzito, menor ainda. Meu filho vai ser Raulzitininho, no mínimo. E o Raulzito e seus Panteras é o conjunto da época. Era o conjunto mais quente da Bahia. Era assim o conjunto mais caro, o conjunto que dava bailes por cinquenta cruzeiros, na época. Então, esse conjunto era o conjunto da classe A da Bahia., tocava no YatchClube. Então o Raulzito veio pra cá pro Rio com Jerry Adriani. Na época da jovem guarda, os cantores só queriam ser acompanhados por Raulzito e seus Panteras (...)”.

<sup>68</sup> A palavra brega é normalmente usada para designar um tipo de música de mau gosto. Mas o gênero musical que recebeu essa denominação nos anos setenta ainda precisa ser mais bem estudado. O termo utilizado a partir dos anos 70 para designar um tipo de música romântica com exageros de dramaticidade e descendente da jovem guarda Herdeiros das canções românticas do samba-canção e da jovem guardam, cantores como Waldick Soriano (*Cantor Apaixonado*, 1962), Odair José (*Meu Grande Amor*, 1971) e Amado Batista (*Sementes de Amor*, 1978) estão entre os mais populares da história da música popular brasileira. Um estudo mais detalhado sobre o gênero está no livro *Eu não sou cachorro não* (Araújo, 2003).

dupla Leno e Lílian, que contava a saga de uma estrela do rock em uma clara alusão aos Beatles, que haviam acabado de se separar. O que também não deu certo.

Mas o futuro da carreira de Raul Seixas foi revelado pouco depois. Na ausência do presidente da CBS, Raul Seixas produziu também *Sessão das dez apresenta sociedade da grã-ordem kavernista* (1971), um disco coletivo de forte influência tropicalista com canções compostas por ele mesmo, Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star. Entre marchinhas (*Êta vida*), baiões (*Eu vou botar pra ferver*), sambas (*Aos trancos e barrancos*), samba-canção (*Sessão das 10*), choros (*Chorinho inconseqüente*), forrós (*Quero ir*), rock psicodélico (*Todo mundo está feliz*), jovem guarda (*Doutor Paxeco*), vinhetas de circo, de televisão, efeitos de estúdio e uma descarga de privada como apoteose. Apenas *Doutor Paxeco* se aproximava do estilo em que Raul Seixas faria sucesso a partir de *Krig-ha, bandolo!*. Mas esse disco anunciou algumas das estratégias midiáticas que seriam utilizadas pelo cantor no decorrer de sua carreira. Ainda antes do sucesso, Raul Seixas gravou *Os 24 maiores sucessos da era do rock*, reunindo canções de rock and roll norte-americano, como *Rock around the clock*, e de rock brasileiro, como *É proibido fumar*. Apesar de produzir e cantar no disco, o nome dele não aparecia na capa, a fim de deixar a impressão de que se tratava da versão original dos sucessos. Anos depois, a gravadora relançou o disco com o nome de *20 Anos de Rock* (1975) e adição de palmas, para dar a idéia de um disco ao vivo de Raul Seixas.

A importância de todos esses discos é que eles, de alguma forma, anunciam alguns elementos explorados na carreira solo de Raul Seixas, que tinha pouco a ver com os subgêneros do rock da época – é que nem sempre o rock brasileiro acompanha as tendências do rock and roll, nesse momento, as estratégias utilizadas por Raul Seixas tinham mais a ver com a jovem guarda e o tropicalismo do que, por exemplo, com o rock progressivo ou o hard rock. Ao se firmar na cena musical brasileira, Raul Seixas se apresenta como o cruzamento de três tradições que, no Brasil, faziam parte da música popular massiva no começo dos anos 70: o pós-tropicalismo, a sonoridade dos malditos da MPB e a pós-jovem guarda cafona. A música cafona, esta ramificação indesejada do rock brasileiro e da MPB, tem suas origens na década de 30, nas trágicas canções em forma de opereta de Vicente Celestino, como *Coração materno* que foi regravada por Caetano Veloso no álbum coletivo tropicalista. Nas décadas seguintes, essa tradição foi continuada pelo samba-canção e, em conseqüência, pela jovem guarda em sua segunda fase. Com a decadência da jovem guarda, alguns dos antigos ídolos passaram a integrar um tipo de música cafona com influência do rock do rock brasileiro em canções que tratavam de amor, prostituição, desejos consumistas e escândalos nas famílias mais conservadoras. Entre os nomes da música cafona estão Waldick Soriano (*Cantor*

*apaixonado*, 1962), Odair José (*Meu grande amor*, 1971), Reginaldo Rossi (*Nos teus braços*, 1972) e Amado Batista (*Sementes de amor*, 1978). A relação de Raul Seixas com esse tipo de música pode ser facilmente notada na citação irônica da música brega em canções como *Sessão das Dez* (*Gita*, 1974) e *Tu és o MDC da minha vida* (*Novo aeon*, 1975). Mas também está presente em boa parte das canções do cantor, na voz chorosa (*Ouro de tolo*, *Krig-ha, bandolo!*), declamações (*Eu nasci há 10 mil anos atrás*, *Há 10 mil anos atrás*) coros (*Metamorfose*, *Krig-ha, bandolo!*) e temas orquestrados (*A maçã*, *Novo aeon*). A relação com a música cafona fica ainda mais forte a partir do lançamento de *Mata virgem* (1978), quando os temas políticos perdem espaço para as canções de amor.

O pós-tropicalismo está na misturas de rock e elementos da música brasileira, que está presente na carreira de Raul Seixas desde seu primeiro sucesso, *Let me sing, let me sing*, e de seu primeiro disco (*Krig-ha, bandolo!*, 1973). Mas, mesmo tendo começado sua carreira em um festival da canção e sendo contratado da Philips (cujo elenco era composto pelos grandes nomes da MPB), Raul Seixas nunca teve sua imagem vinculada à MPB. Mais próximos dele estão alguns artistas que levaram o rótulo de “malditos da MPB”, como Luiz Melodia (*Pérola negra*, 1973), Jards Macalé (*Aprender a nadar*, 1974) e, principalmente, Sérgio Sampaio (*Eu quero é botar meu bloco na rua*, 1973). Para Paulo Henriques Britto (2003), esses “cancionistas do rock pós-AI-5” utilizam em suas canções uma “temática noturna”, marcada por imagens de medo, solidão, loucura e exílio – como em *Labirintos negros*, de Sérgio Sampaio (*Eu quero é botar meu bloco na rua*, 1973). Em suas canções a reação à violência do regime político é manifesta na evocação de imagens absurdas, mas que fazem sentido plasticamente – como em *Rua Real Grandeza*, de Jards Macalé (*Aprendendo a nadar*, 1974). Esses músicos tinham um posicionamento crítico e agressivo em relação aos meios de comunicação de massa e foram colocados às margens da corrente principal da MPB. Em comum com os “malditos da MPB”, a música de Raul Seixas não se fechava no universo simbólico e cultural da classe média engajada, deslocando a ênfase do campo político-institucional e utilizando formas de discurso político bem diferente das utilizadas pela MPB dos anos 60, como acontece em *Mosca na sopa*.

### *Cena de novela*

Em 1972, o VII Festival Internacional da Canção foi o último dos grandes festivais. E, o fim da era dos festivais coincidiu com o declínio da Rede Record e a ascensão da Rede

Globo. A audiência dos shows televisivos migrou desses eventos para as novelas, até o ponto desse tipo de programa musical tornar-se raro na televisão brasileira. Mas, por outro lado, as novelas abriram um novo espaço para a MPB e outros gêneros da música popular brasileira nos meios de comunicação: as trilhas sonoras, que foram responsáveis pelo crescimento do mercado fonográfico nos anos 70. Um sintoma desse fenômeno é a criação e o crescimento da gravadora Som Livre, parte integrante da Rede Globo, que produzia quase que exclusivamente trilhas sonoras para novelas. “A Som Livre diferenciava-se das outras empresas, uma vez que limitava a sua ação à escolha dos títulos e à conseqüente negociação de seus royalties e direitos autorais, utilizando os serviços de fábrica de outras companhias” (Dias, 2000:60). Nas trilhas sonoras das telenovelas, é comum a utilização de músicas já gravadas que se identifiquem com os personagens e situações narrativas. “A partir daí, a seleção de canções passou a atender aos propósitos dos produtores das telenovelas, gerando um sistema de encomenda ou de aproveitamento de composições compatíveis com os temas da dramaturgia. Mas a grande massa das canções retomou seu lugar nas emissoras de rádio” (Tatit, 2004: 228). Depois do lançamento de *Krig-ha, bandalo!*, Raul Seixas também participou de trilhas sonoras<sup>69</sup> de novelas, com *Caroço de manga* (*Beto Rockefeller*, TV Tupi) e com toda a trilha de *O rebu* (Rede Globo) – “desde o início de sua carreira, Raul sempre teve músicas em trilha sonora de novelas” (Passos, 1990: 73). Outros grupos e intérpretes de rock brasileiro também participaram de trilhas sonoras de novela, como Celly Campello (*Estúpido cupido*, Rede Globo), Roberto Carlos e Erasmo Carlos (*O bofe*, Rede Globo) e Rita Lee (*Dancin' days*, Rede Globo).

A passagem dos anos 60 para os anos 70 aconteceu em um momento em que a indústria fonográfica se expandia rapidamente no mundo todo. “A vendagem de discos, que alcançara pela primeira vez a marca de um bilhão em 1967 (isso no mundo todo), alcançara pela primeira vez dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978” (Friedlander, 2003: 238). Mas a crise financeira que atingiu o Brasil a partir de 1973, e que só é amenizada nos anos 90, de alguma forma, impedia o surgimento de nomes que dependeriam de uma oportunidade de gravação. Para Tatit, é por isso que nenhuma empresa nesse momento arriscou um lançamento incerto (Tatit, 2004: 231). Nesse momento, a MPB se consolidou na faixa mainstream de consumo. Para Dias, “a indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como no

---

<sup>69</sup> Para Dias, “o segmento de trilhas sonoras é ampliado quando chega, além das novelas, ao conjunto da programação televisiva, inclusive àquela que acompanha a publicidade” (2000: 60). Além das trilhas sonoras para novelas, Raul Seixas participou de diversos especiais para televisão, como *Pluct plact zum* (Rede Globo).

início dos anos 70, e constituiu casts estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB” (Dias, 2000:55). Assim, na década de 70, a indústria fonográfica brasileira consolidou a produção de MPB e seu mercado. Raul Seixas e uma parte do rock brasileiro acompanharam esse caminho. A relação de Raul Seixas com o mainstream pode ser demonstrada a partir da contratação dele pela Philips, gravadora da qual faziam parte os principais artistas da MPB da época. Mas, na década de 70, a segmentação do mercado de discos já era uma estratégia utilizada pelas gravadoras. E é nesse momento que a cena de rock progressivo se separa da corrente principal do rock brasileiro, circulando por espaços próprios. Essa é a primeira cena de rock and roll no Brasil que não se relaciona diretamente com o rock brasileiro – outras cenas alternativas desse tipo apareceriam nas próximas décadas. “Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor” (Napolitano, 2005: 70).

### *Manobras criativas*

No começo da década de 70, a idéia de música de protesto ainda sobrevivía na corrente principal da MPB, a partir do discurso engajado (*Sinal fechado*, Chico Buarque), ou da fragmentação tropicalista (*Doces bárbaros*, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Betânia). Mas a repressão do regime militar recaiu sobre emepelistas, tropicalistas e roqueiros sob a forma de censura. “Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita” (Napolitano, 2005: 70). Nesse momento, qualquer canção precisava de uma liberação do órgão censor para ser lançada em disco. E, nessas circunstâncias, a retórica de protesto do final da década de 60 tornava-se impraticável. Mas, com o tempo, esse tipo de censura deu margem à criação de uma linguagem de fresta – “uma série de manobras criativas que ludibriavam os encarregados e acabavam chegando aos ouvidos do público” (Tatit, 2004: 228). Nesse tipo de letra, as palavras faziam sentido não no dito, mas nas entrelinhas e nas referências.

Para José Miguel Wisnik, “a tradição da malandragem na música popular, especialmente aquela que atravessa a história do samba, instrumenta para contrapor à ordem repressiva um contradiscurso, mesmo que cifrado” (1979: 8). Esse tipo de estratégia era largamente usado na corrente principal da música brasileira, mas era comum também no rock brasileiro da época. Apesar de Raul Seixas poucas vezes ter se envolvido no debate sobre

restauração do regime democrático no país, algumas de suas canções utilizavam esse tipo de artifício, como *Cachorro urubu* (*Krig-ha, bandalo!*, 1972), cujos versos – “Todo jornal que eu leio / Me diz que a gente já era / Que já não é mais primavera / Oh baby, oh ba...by / A gente ainda nem começou / Baby o que houve na trança / Vai mudar nossa dança” – lamentam o insucesso dos protestos contra o regime militar, remete à primavera de 68 na França (trança).

Mesmo longe das grandes discussões políticas, a imagem midiática trabalhada por Raul Seixas diz respeito à figura do crítico social, profeta ou mesmo maluco. A construção dessa imagem é feita principalmente através das letras das canções, que criticam o comportamento da classe média brasileira (*Ouro de tolo, Krig-ha, bandalo!*), tem um caráter místico (*Gita, Gita*) ou elogiam a falta de parâmetros morais (*Maluco beleza, O dia em que a Terra parou*). Mas para entender a construção da imagem midiática de Raul Seixas também são importantes o modo que ele canta e o arranjo das canções. Quando assume o papel de crítico social, Raul Seixas utiliza melodias com forte presença da fala cotidiana, como em *Metrô linha 743* (*Metrô linha 743*, 1984). Quando sua dicção assume um caráter místico são dominantes as melodias passionais, em que o objeto de desejo é deslocado tempo, para um passado ou futuro mítico (*Gita, Gita*). Como boa parte das canções de rock, os cenários projetados por boa parte das canções de Raul Seixas são urbanos, apesar da forte influência de sonoridades sertanejas. Em outras canções, os cenários são místicos e, portanto, fora do mundo cotidiano. A partir de uma estratégia muito bem construída, Raul Seixas se tornou a figura midiática mais forte de toda a história do rock brasileiro. É claro que, antes e depois dele, outros artistas de rock brasileiro tiveram imagens bem construídas. Mas Raul Seixas se mostra não apenas como um ídolo, para muitos de seus fãs, ele é um filósofo ou um pregador religioso que propõe um estilo de vida. Esses fãs não estão errados, essa imagem midiática está presente em quase todos os discos dele.

## *Krig-ha, bandolo!*



Phonogram, 1973

1. *Introdução* (Raul Seixas)
2. *Mosca na sopa* (Raul Seixas)
3. *Metamorfose ambulante* (Raul Seixas)
4. *Dentadura postiça* (Raul Seixas)
5. *As minas do rei Salomão* (Raul Seixas e Paulo Coelho)
6. *A Hora do trem passar* (Raul Seixas e Paulo Coelho)
7. *Al Capone* (Raul Seixas e Paulo Coelho)
8. *How Could I Know* (Raul Seixas)
9. *Rockixe* (Raul Seixas e Paulo Coelho)
10. *Cachorro urubu* (Raul Seixas e Paulo Coelho)
11. *Ouro de tolo* (Raul Seixas)

Depois do disco de jovem guarda, dos discos de pós-jovem guarda, do projeto coletivo tropicalista e do disco anônimo de rock and roll e rock brasileiro, *Krig-ha, bandolo!* é, finalmente, o disco de estréia da carreira solo de Raul Seixas. Além disso, *Krig-ha, bandolo!* é o primeiro álbum de Raul Seixas a ser realmente divulgado por uma grande gravadora e ter um número expressivo de cópias vendidas, até porque *Raulzito e Os Panteras* e *Sessão das dez apresenta sociedade da grã-ordem kavernista* não chegaram a ser massivamente divulgados pelas gravadoras. *Krig-ha, bandolo!* não é o maior sucesso da carreira de Raul Seixas, mas as 200 mil cópias vendidas na época do lançamento do disco. É depois do sucesso desse álbum, Raul Seixas conseguiu uma grande exposição nos meios de comunicação, o que resultaria nas mais de 600 mil cópias vendidas de *Gita* (1974), seu próximo álbum. Além disso, a difusão da imagem midiática de Raul Seixas está intimamente ligada às estratégias empregadas em quase todas as canções de *Krig-ha, bandolo!* – de *Mosca na sopa* até *Ouro de tolo*, passando por *Metamorfose ambulante*, *Rockixe* e *Cachorro urubu*. Por isso, não é absurdo dizer que *Krig-ha, bandolo!* é o disco mais importante da carreira de Raul Seixas.

No disco, é possível encontrar o tropicalismo, o misticismo do rock setentista e o flerte com a cultura de massa, que marcaram a carreira de Raul Seixas – o título do disco, *Krig-ha, bandolo!*, foi retirado das histórias em quadrinhos do Tanzan e significa “cuidado, aí vem o inimigo”. Na capa do disco, Raul Seixas aparece com o peito nu e os braços semi-esticados, lembrando a figura de Jesus na cruz que é presente em toda iconografia cristã. Em uma das mãos espalmadas aparece o desenho de um símbolo semelhante a uma chave que representa a idéia de sociedade alternativa desenvolvida em seus próximos discos – esse mesmo símbolo

pode ser visto também nas capas de *Gita* (1974), *Novo aeon* (1975) e *Há dez mil anos atrás* (1976). É uma referência aos escritos do ocultista britânico Aleister Crowley, que também era referido nos discos dos Beatles (*Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, 1968), Black Sabbath, Ozzy Osbourne (*Mr. Crowley*, 1981) e Led Zeppelin. O mais importante em relação a essa capa, porém, é a forma como ela contrasta com a imagem midiática que Raul Seixas tinha antes desse disco. Em *Raulzito e Os Panteras* ou mesmo na apresentação de *Let me sing, let me sing* no VII Festival Internacional da Canção, Raul Seixas aparecia como uma figura barbeada, bem penteada e vestida com um terno, em *Raulzito e Os Panteras*, ou com uma jaqueta de couro, no festival. Por isso, a fotografia na capa de *Krig-ha, bandolo!* é uma clara tentativa de reformular sua imagem midiática – o que aconteceu em paralelo com a reformulação de sua sonoridade. Nesse álbum, foi também definido o estilo musical dos três primeiros, e mais importantes, discos da carreira de Raul Seixas, *Krig-ha, bandolo!*, *Gita* e *Novo Aeon*. É interessante notar que nesse discos, e principalmente em *Krig-ha, bandolo!* e *Gita*, prevalece uma linguagem muito atrelada a aspectos místicos, que posteriormente terá um espaço menor na obra do cantor.

Além disso, o começo dos anos setenta é um momento de grande perseguição a qualquer tipo de oposição ao regime militar, e o canal de expressão viabilizado pela música estava vigiado de perto pela censura. Não é tempo de exposição livre e aberta, e o uso de uma linguagem cifrada se adapta muito bem ao momento. Daí o misticismo dos primeiros discos de Raul Seixas. Nos três primeiros discos da carreira do cantor também estão a maioria das parcerias entre Raul Seixas e Paulo Coelho, outra fonte de discurso místico – esse discurso místico tem a ver com o rock internacional do momento, em grupos como Led Zeppelin e Black Sabbath. Daí a importância da análise desse disco, *Krig-ha, bandolo!* inaugurou uma série de procedimentos que seriam utilizados no resto da carreira do cantor e sintetizou o que seria conhecido como o estilo de Raul Seixas. E, entre todas as canções do álbum, essa síntese se encontra mais definida em *Mosca da sopa* e *Ouro de tolo*.

## *Mosca na sopa*<sup>70</sup>

Depois de uma vinheta de introdução com uma antiga gravação de Raul Seixas cantando *Good rocking tonight*<sup>71</sup>, *Krig-ha, bandolo!* começa com *Mosca na sopa*. A primeira faixa do primeiro disco solo de Raul Seixas é exatamente uma das mais tropicalistas em toda sua carreira – em certo sentido, *Mosca na sopa* é uma atualização dos procedimentos utilizados pelos tropicalistas em seus primeiros discos e nos festivais da canção. O mais lógico seria começar o disco com *Ouro de tolo*, por ter sido lançado em um compacto simples cuja vendagem atingiu 60 mil cópias. Mas a escolha de *Mosca na sopa* faz parte de outra estratégia midiática: aproveitar o sucesso de *Let me sing, let me sing* no VII Festival Internacional da Canção, um programa transmitido pela televisão e com maior visibilidade que um lançamento de um compacto, para a divulgação do disco. Na apresentação de *Let me sing, let me sing* no festival é ouvida pela primeira vez a mistura entre rock e baião que se tornou uma das marcas das canções de Raul Seixas – depois *Let me sing, let me sing* foi lançada em compacto junto com a canção *Teddy boy, rock e brilhantina* (Philips, 1972). Para o crítico musical André Mauro, Raul Seixas “encontrou aí sua fórmula musical, uma mistura de rockabilly com as raízes nordestinas” (Passos, 1990: 43). Essa mistura é, de certa forma, repetida em *Mosca na sopa*, o que, junto com a proximidade com a sonoridade tropicalista, nesse momento, consagrada, explica a confiança no sucesso da canção. No começo da década de 70, estar próximo ao tropicalismo era uma boa estratégia de autenticidade. Depois das apresentações nos festivais e do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o “movimento” conseguiu certa unanimidade na música brasileira em relação à sua autenticidade – algo que nem o rock e nem a jovem guarda havia conseguido nesse momento.

Mas *Let me sing, let me sing*, não é propriamente uma mistura no sentido tropicalista e sim uma justaposição de rock e baião. As estrofes da canção são cantadas com um arranjo de rock e o refrão com arranjo de baião, mas tanto o rock quanto o baião são tocados em suas formas tradicionais. Os versos, que logo no começo formam um refrão, seguem à risca a

---

<sup>70</sup> Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar / Eu sou a mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar / E não adianta vir me detetizar / Pois nem o DDT pode assim me exterminar / Porque você mata uma e vem outra em meu lugar / Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar / Atenção, eu sou a mosca / A grande mosca / A mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto / A zum-zum-zumbizar / Observando e abusando / Olha do outro lado agora / Eu tô sempre junto de você / Água mole em pedra dura  
Tanto bate até que fura / Quem, quem é? / A mosca, meu irmão.

<sup>71</sup> Em 1947, um cantor bluseiro Roy Brown fez um trocadilho engraçado e gravou *Good Rocking Tonight*, um blues que parodiava a música gospel, mas com conotação sexual. É atribuído a essa canção a invenção do termo rock. Mas esse tipo de alusão sexual já acontecia desde a década de 20 no blues.

cartilha do rock norte-americano dos anos cinquenta, com guitarra, baixo, piano e bateria tocando a progressão melódica e harmônica típica do blues e solos de saxofone e guitarra. Até a letra é em inglês, cantada imitando Elvis Presley – “Let me sing, let me sing, let me sing my rock and roll / Let me sing, let me sing, let me sing my blues and go”. Na segunda parte da canção, o modo de cantar é mudado e a voz empostada de Elvis Presley dá lugar a um timbre inspirado na música “de raiz” nordestina, típico da MPB dos anos 60, acompanhado por instrumentos comuns no baião, como sanfona, triângulo e zabumba. Mesmo as palavras são pronunciadas com um forte sotaque sertanejo. Na letra, a metalinguagem mostrava uma atitude tipicamente tropicalista em relação aos festivais – “Num vim aqui querendo provar nada / Num tenho nada pra dizer também / Só vim curtir meu roquezinho antigo / Que não tem perigo de assustar ninguém”. Não assustou e a canção foi classificada entre as finalistas do festival. Por isso, a mesma estratégia foi utilizada para abrir o primeiro disco solo de Raul Seixas.

Mas se *Mosca na sopa* segue a mesma estrutura de *Let me sing, let me sing*, ela é mais radical em direção ao tropicalismo. Como muitas das gravações dos tropicalistas, *Mosca na sopa* está nos limites do formato canção – apesar de seus quase três minutos, ela não tem um refrão típico e seu percurso melódico é ameaçado pela constante intervenção da fala e dos efeitos eletrônicos. E se ela é chamada de canção é mais por descuido lingüístico do que por análise musical. A introdução de *Mosca na sopa* emula uma situação comum no candomblé, quando algum orixá baixa no terreiro e é saudado com aplausos e toques de atabaques – uma introdução muito semelhante à que Caetano Veloso utilizou em *Triste Bahia* (Transa, 1972). Na primeira parte, o baião tradicional de *Let me sing, let me sing* dá lugar a uma mistura de elementos de capoeira, candomblé e ciranda, mas no ritmo binário do baião. E, além do triângulo típico, fazem parte do arranjo o berimbau da capoeira, os atabaques do candomblé, reco-reco<sup>72</sup>, baixo elétrico um coro de samba de roda e um ruído eletroacústico que faz o papel da mosca – uma instrumentação muito parecida com a de *Bat macumba* (*Os Mutantes*, 1968). Os tropicalistas também lançaram músicas com nítida inspiração rítmica do baião, como *Domingo no parque* (Gilberto Gil, 1968) e *Adeus minha fulô* (*Os Mutantes*, 1968). Todos esses elementos instáveis são controlados pela insistente repetição da letra, tema melódico e batida de fundo.

---

<sup>72</sup> Reco-reco ou ganzá são instrumentos de percussão que produzem um som provocado por atrito. É mais conhecido como um pedaço de madeira ou bambu com sulcos transversais, que são friccionados com uma haste de madeira.

Na segunda parte da música estão os elementos básicos de uma canção rock ou de jovem guarda, com baixo, guitarra e bateria no compasso 4/4. Essa parte dura apenas dez segundos e, além do baixo elétrico, nenhum dos elementos dela dialogam com a primeira parte da música – um contraste entre primeira e segunda parte semelhante a *O relógio* (*Os Mutantes*, 1968). O contraste é ainda intensificado pela contraposição entre a sincopa da primeira parte e o rock na roll quadrado, no estilo do primeiro conjunto de estratégias da jovem guarda, na segunda. E aí, depois do rock and roll, voltamos à primeira parte da música que de tão repetida, acaba cumprindo o papel de refrão – “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar / Eu sou a mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar”. No lugar do solo, um interlúdio em ritmo de samba de roda feito por atabaques e palmas, sem acompanhamento melódico e com forte intervenção do ruído eletroacústico que representa a mosca. Nesse momento, Raul Seixas faz um tipo de discurso sobre as intenções propostas na letra – “Atenção, eu sou a mosca / A grande mosca / A mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto / A zum-zum-zumbizar / Observando e abusando / Olha do outro lado agora / Eu tô sempre junto de você / Água mole em pedra dura / Tanto bate até que fura / Quem, quem é? / A mosca, meu irmão”. Não é um discurso romântico, como em *O calhambeque* (*É proibido fumar*, 1964), também não é um discurso improvisado como em *É proibido proibir* (Caetano Veloso, 1968), mas esse tipo de intervenção também é comum no tropicalismo, como no discurso invertido de *Ave Gengis Khan* (*Os Mutantes*, 1968). Depois do discurso, o refrão é cantado mais uma vez, depois é ouvida novamente segunda parte e, enfim, o refrão é repetido até o final da música, com uma intervenção cada vez maior do ruído da mosca.

Como primeira faixa do álbum, *Mosca na sopa* funciona como uma apresentação do artista e um manifesto da posição que ele pretendia assumir no espectro sonoro da música popular brasileira daquele momento. Mas a mosca que perturba o sono também pode ser interpretada como um recado à ditadura militar, como nos versos “E não adianta vir me detetizar / Pois nem o DDT pode assim me exterminar / Porque você mata uma e vem outra em meu lugar”. Na verdade, a pluralidade de sentidos é uma das principais características das letras das canções de Raul Seixas. Essa pluralidade pode ser interpretada como um uso da linguagem de fresta, comum na MPB dos anos 70, mas é descendente direta do discurso fragmentado do tropicalismo. No lugar do flerte com a poesia concreta, as canções de Raul Seixas geralmente apresentam um certo misticismo e figuras obscuras, como a mosca de *Mosca na sopa*. Ao mesmo tempo, essa estrutura discursiva é herdada do misticismo de alguns grupos de rock do final da década de 60 e começo da década de 70.

Entre a detetização sonora e política, o que está em jogo na letra é a força do sujeito em relação aos problemas externos. Outro elemento comum na enunciação de algumas canções de Raul Seixas é uma certa megalomania ou onipresença, que às vezes se traduzem em personagens místicos, como em *Gita* (*Gita*, 1974) e *Eu nasci há dez mil anos atrás* (*Eu nasci há dez mil Anos*, 1977), ou em uma certa presunção e certeza em relação a suas capacidades, como em *Eu sou egoísta* (*Novo aeon*, 1975) e *Rockixe* – “O que eu quero, eu vou conseguir / Pois quando eu quero todos querem / Quando eu quero todo mundo pede mais”. Esses dois modelos de letra têm em comum uma relação de conjunção entre sujeito e objeto, no caso suas próprias capacidades. Em *Mosca na sopa*, ela é completa e não pode ser abalada por qualquer circunstância externa. E essa conjunção é acompanhada pela repetição quase total de um tema musical, desde as dois primeiros versos – “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar”. Esses dois versos são repetidas em toda a primeira parte da canção, quando elas dão lugar a três frases melódicas típicas do rock and roll, mais ainda com um forte apelo á conjunção – “E não adianta vir me detetizar / Pois nem o DDT pode assim me exterminar / Porque você mata uma e vem outra em meu lugar”. Do mesmo modo o contraste entre primeira e segunda parte da música é reiterado do começo ao fim da gravação.

A letra de *Mosca na sopa* funciona também como uma forma eficaz de construção de imagem midiática – em primeira pessoa, ela se preocupa o tempo todo em dizer quem é o sujeito da canção e como ele se posiciona em relação ao mundo. Esse tipo de letra é muito comum nas canções de Raul Seixas e alcança seu ponto máximo em *Gita* (*Gita*, 1973) – “Eu sou a luz das estrelas / Eu sou a cor do luar / Eu sou as coisas da vida / Eu sou o medo de amar // Eu sou o medo do fraco / A força da imaginação / O blefe do jogador / Eu sou eu fui eu vou”. As canções da jovem guarda também são em primeira pessoa, mas diferente dessas, as canções de Raul Seixas não utilizam o ponto de vista como forma de causar um engajamento emocional no ouvinte. O que está em jogo aqui é, realmente a construção da imagem midiática de Raul. Assim, ele é “a mosca, a grande mosca / A mosca que perturba o seu sono / eu sou a mosca no seu quarto / A zum-zum-zumbizar / Observando e abusando / Olha do outro lado agora / Eu tô sempre junto de você” (*Mosca na sopa*), “um índio sioux” (*Cachorro urubu*), entre tantas outras coisas (*Gita*). Uma série de afirmações sem muita lógica que define a própria imagem de Raul Seixas, que é explicada em *Metamorfose Ambulante* – “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante / Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”. Essa construção de imagem é ainda mais manifesta no discurso que Raul Seixas faz no meio da canção – um elemento típico da jovem guarda utilizado de forma a ter outro sentido.

É esclarecedora a utilização da fala nessa canção. Para Tatit, a figurativização é ideal para letras que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação ou revelação (2004: 77). Esse tipo de canto falado volta em toda carreira de Raul Seixas (*Metrô linha 743*, *Metrô linha 743*) e casa muito bem com o papel assumido por ele de crítico social. E, a partir daí, é fundamental para a afirmação de autenticidade de Raul seixas afirma-se como o protagonista de suas canções.

O canto falado de *Mosca na sopa* está diretamente ligado à influência da música nordestina na canção, principalmente o baião e o repente. Como outros gêneros, o baião designou inicialmente um tipo de reunião festeira dominada pela dança. Daí a influência do canto falado do repente. Nessa tradição não importa a beleza da voz ou a afinação – o que vale é a acentuação da cadência do ritmo. Esse modo de cantar do baião é ainda explorado na acentuação do sotaque durante a primeira parte da canção que dialoga com a música nordestina e sua suavização durante a parte que tem arranjo de rock – essa também é uma estratégia comum nas canções de Raul Seixas. No fim, o cenário projetado pela canção evita o bucolismo rural da MPB, mas também não se resume totalmente ao urbano típico da jovem guarda. Por sua influência tropicalista, *Mosca na sopa* dialoga com a metrópole polifônica dos Mutantes, mas, em outros momentos, parece mais um sertão construído a partir de referências urbanas.

A mistura de rock and roll com ritmos nordestinos e sertanejos foi utilizada no resto da carreira de Raul Seixas, em canções como *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* (Gita, 1974), *Caminhos* (Novo aeon, 1975), *É fim de mês* (Novo aeon, 1975), *Os números* (*Há 10 mil anos atrás*, 1976), *Que luz é essa* (*O dia em que a Terra parou*, 1977), *Minha viola* (*Abre-te sésamo*, 1980), *Lua cheia* (Raul Seixas, 1983), *Let me sing, let me sing* (*Let me sing, let me sing my rock and roll*, 1985), entre muitas outras. Mas poucas vezes Raul Seixas se aproximou tanto do tropicalismo como em *Mosca na sopa*.

### *Ouro de tolo*<sup>73</sup>

Lançada inicialmente em um compacto simples, *Ouro de tolo* vendeu cerca de 60 mil cópias. “O sucesso foi tal que, numa mesma semana, o compacto teve que ser prensado duas vezes para atender a demanda das lojas” (Frans, 2000: 102). O sucesso dessa canção foi o principal motivo para a Philips lançar um álbum de Raul Seixas – ao ser contratado pela gravadora, os primeiros trabalhos de Raul Seixas foram de produção e de interpretação, não creditada, no disco *Os 24 maiores sucessos da era do rock*. Por isso, a inclusão dessa canção em *Krig-ha, bandolo!* é uma forma de atrair a atenção do público para o trabalho. O mais esperado seria que a canção abrisse o lado A do disco, mas *Ouro de tolo* é a última música do lado B e, por seu sucesso, funciona mais como uma forma de atrair a atenção para as outras canções. Essa escolha de não se apoiar completamente no sucesso de apenas uma canção demonstra uma aposta no potencial de compositor de Raul Seixas – é preciso ouvir o disco todo para chegar até *Ouro de tolo*.

Em seus quase três minutos, *Ouro de tolo* é quase a declamação de um texto, quase sem repetições na letra sem a presença de um refrão. O mais próximo de um refrão que a canção apresenta é a repetição da última estrofe – “Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar / Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais / No cume calmo do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora de um disco voador”. A falta de refrão é compensada por outros tipos de repetição presentes na canção, a repetição do mesmo tema melódico do começo até o final, a repetição de versos com sentido parecido. A repetição de duas partes, com quatro estrofes cada e com percursos melódicos bem parecidos. Apesar disso, no decorrer da canção,

---

<sup>73</sup> Eu devia estar contente / Porque eu tenho um emprego / Sou um dito cidadão respeitável / E ganho quatro mil cruzeiros por mês / Eu devia agradecer ao Senhor / Por ter tido sucesso na vida como artista / Eu devia estar feliz / Porque consegui comprar um Corcel 73 / Eu devia estar alegre e satisfeito / Por morar em Ipanema / Depois de ter passado fome por dois anos / Aqui na Cidade Maravilhosa / Ah! Eu devia estar sorrindo e orgulhoso / Por ter finalmente vencido na vida / Mas eu acho isso uma grande piada / E um tanto quanto perigosa / Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo o que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu estou decepcionado / Porque foi tão fácil conseguir / E agora eu me pergunto: e daí? / Eu tenho uma porção de coisas grandes / Pra conquistar, e eu não posso ficar aí parado / Eu devia estar feliz pelo Senhor / Ter me concedido o domingo / Pra ir com a família ao Jardim Zoológico / Dar pipoca aos macacos / Ah! Mas que sujeito chato sou eu / Que não acha nada engraçado / Macaco, praia, carro, jornal, tobogã / Eu acho tudo isso um saco / É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano, ridículo, limitado / Que só usa dez por cento de sua cabeça animal / E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial / Que está contribuindo com sua parte / Para o nosso belo quadro social / Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar / Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais / No cume calmo do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora de um disco voador / Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar / Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais / No cume calmo do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora de um disco voador

alguns versos são destacadas a partir da inserção de novos instrumentos, assim na terceira estrofe um violino é somado ao baixo, guitarra, violão e bateria das duas primeiras estrofes da canção. Na terceira estrofe é a vez de um violoncelo desenvolver uma pequena frase musical. Mas é na quarta estrofe que a canção alcança o clímax, com um arranjo para violoncelo e violinos em um desenho melódico ascendente – “Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo o que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu estou decepcionado / Porque foi tão fácil conseguir / E agora eu me pergunto: e daí? / Eu tenho uma porção de coisas grandes / Pra conquistar, e eu não posso ficar aí parado”. Essa mesma estrutura é repetida na segunda parte da canção com ênfase no verso que é repetida na canção – “Eu que não me sento...” Depois disso a canção termina abruptamente.

O arranjo dessa canção está bem próximo dos utilizados nas canções do segundo conjunto de estratégias midiáticas da jovem guarda. Primeiro pela notável prevalência da voz em relação aos outros instrumentos, a bateria comedida e o violão. O baixo segue os padrões básicos do compasso 4/4, é fraco no primeiro tempo e forte no terceiro. Mas a principal semelhança está na utilização de orquestra para acentuar os contornos emocionais da canção. Esse é um arranjo bem próximo ao de canções de Roberto Carlos, como *Quero ter você perto de mim* (Roberto Carlos, 1969), *Maior que o meu amor* (Roberto Carlos, 1971) ou *Detalhes* (Roberto Carlos, 1972). Esse arranjo remete às canções românticas do segundo conjunto de estratégias midiáticas da jovem guarda ou mesmo à música cafona dos anos 70. A principal diferença entre essas canções e *Ouro de tolo* está na letra.

De certa forma, *Ouro de tolo* segue a tradição das letras emepébistas. Como o emepébilista nostálgico, o sujeito da canção lamenta sua situação atual e, como o emepébilista apostólico, ele se vê em condição de mudá-la. Por isso, Roberto Freire acha que “de certa forma *Ouro de tolo* completa o ciclo iniciado alguns anos atrás com *Pau-de-arara*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra” (Passos, 1990: 157). No começo dos anos 70, o Brasil viveu um período de desenvolvimento econômico acelerado, apelidado de “milagre econômico” (1968-1973). E é justamente esse período que Raul Seixas denuncia nessa canção como falso propiciador de alegrias, como uma meta de vida vazia e carente de significados. E essa é uma denúncia feita ao modo da MPB. Mas, diferentemente do nostálgico, o sujeito de *Ouro de tolo* não vê a redenção no passado. E, diferentemente do apostólico, ele acredita que a redenção deve ser alcançada individualmente e não de forma coletiva. E, diferente das duas correntes da MPB, em *Ouro de tolo* o sujeito, embora nordestino, é antes de tudo urbano e não se ressentido dessa condição. Esse detalhe casa com a escolha do arranjo da canção, com

influência do rock. Assim, *Ouro de tolo* é uma declaração de adesão à cultura de massa, o contrário da crítica ao urbano e do industrial, típica da MPB.

Mas não se pode limitar o alcance dessa música como simples crítica ao capitalismo. A letra da canção propõe a possibilidade de mudança das perspectivas da personagem no momento em que avista um disco voador, descortinando novas possibilidades de ação na medida em que se desprende dos valores que norteavam seu posicionamento. A metáfora do disco voador está em consonância com a criação da imagem de místico de Raul Seixas e, nessa canção, simboliza o novo. Nos versos da música *Que luz é essa?* (O Dia Em Que A Terra Parou, 1977) é possível ter uma idéia mais clara de como o disco voador é utilizado nessa canção. Como em *Ouro de tolo*, em *Que luz é essa?* o disco voador é comparado a uma luz de brilho intenso, capaz de clarear a escuridão da vida cotidiana fazendo brotar uma esperança de mudança, mesmo que seja necessário o desabar de tempestades e furacões para aniquilar a pureza de conceitos como sim/não ou certo/errado. Do mesmo modo que *Mosca na sopa*, o forte caráter autobiográfico de *Ouro de tolo* também diz respeito à construção da imagem midiática de Raul Seixas. Aqui o que está em jogo é sua postura em relação à vida – “Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar”.

Como *Quero que vá tudo para o inferno*, o sujeito de *Ouro de tolo* está em dissonância com seu objeto de desejo, no caso a segurança financeira que o estilo de vida de roqueiro pode trazer. Em *Ouro de tolo* o sujeito da canção também se encontra separado de seu objeto de desejo, nessa canção representada pelos anseios pessoais barrados ou maquiados no avanço econômico. Toda essa busca por ascender posições sociais, se revela carente de sentido quando conquistada, estimulando que a personagem parta rumo a outras aspirações, como a busca do “disco voador”. Enquanto Roberto Carlos canta, em *Quero que vá tudo para o inferno*, “de que vale a minha boa vida de playboy / Se entro no meu carro e a solidão me dói”, Raul Seixas canta, em *Ouro de tolo*, “Eu devia agradecer ao Senhor / Por ter tido sucesso na vida como artista / Eu devia estar feliz / Porque consegui comprar um Corcel 73 / Eu devia estar alegre e satisfeito / Por morar em Ipanema / Depois de ter passado fome por dois anos / Aqui na Cidade Maravilhosa / Ah! Eu devia estar sorrindo e orgulhoso / Por ter finalmente vencido na vida / Mas eu acho isso uma grande piada / E um tanto quanto perigosa / Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo o que eu quis / Mas confesso abastalhado / Que eu estou decepcionado”. A diferença entre as duas canções é exatamente o motivo da desilusão, o amor perdido em Roberto Carlos e o desejo de uma vida diferente em Raul Seixas. É como se *Ouro de tolo* fosse uma espécie de iê-iê-iê realista ou pós-romântico.

Partindo da coincidência na estrutura das duas letras, não é surpresa que Raul Seixas utilize também uma estratégia melódica inaugurada por Roberto Carlos em *Quero que vá tudo para o inferno*. Em *Ouro de tolo* é utilizada uma melodia temática do rock para tratar da tristeza. A diferença é que, ao invés dos toques de passionalização que Roberto Carlos utiliza no alongamento vocálico no final de cada verso, em *Ouro de tolo* Raul Seixas circule na intercessão entre canto e fala. É a figurativização, comum em suas canções, e que está intimamente ligada à construção de sua imagem midiática de crítico social. *Ouro de tolo* é quase uma declamação de princípios de Raul Seixas, um texto grande, quase sem repetições na letra, sem presença de um refrão e cantado em primeira pessoa com fortes traços autobiográficos.

Outro elemento que dialoga diretamente com as canções românticas do final da jovem guarda, ou mesmo com a música cafona, é a performance da voz. O canto choroso, acentuado no final de cada verso combinado com a utilização da orquestra coloca *Ouro de tolo* ao lado de muitas canções cafonas. Essa não é, de modo algum, uma paródia da música cafona, como o é *Tu és o MDC da minha vida* ou *Sessão das dez* (*Novo aeon*, 1975). Antes, *Ouro de tolo* utiliza as estratégias do gênero para comover o ouvinte em relação à sua letra e, em consequência, à história de sua vida. Cantada com voz chorosa e inserindo elementos místicos como a visão de um disco voador, essa é uma canção de protesto adaptada ao quadro musical acafonado das periferias brasileiras de norte a sul. E esse modelo é retomado mais tarde em muitas outras canções de Raul Seixas, como *Tente outra vez* (*Novo aeon*, 1975) e *Sapato 36* (*O dia em que a Terra parou*, 1977).

## Música Urbana 2

Em 1982, a etapa final do MPB-Shell foi ao ar pela Rede Globo. Era o último episódio do último dos festivais da música popular brasileira e, em consequência disso, o fim do que ficou conhecido como “a era dos festivais”<sup>74</sup>. Em seus momentos áureos, entre os anos de 1965 e 1972, os festivais foram os principais espaços de valoração da MPB. E, mesmo depois do encerramento dos principais eventos desse tipo<sup>75</sup>, os festivais ainda exerceram alguma influência no mercado fonográfico brasileiro e na afirmação da MPB até, pelo menos, o começo dos anos 80, quando eles deixaram de ser transmitidos. Elis Regina, Chico Buarque, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento e praticamente todos integrantes da corrente principal da MPB tiveram suas carreiras relacionadas, de alguma forma, aos festivais. E o mesmo pode ser dito em relação aos grupos de intérpretes de rock brasileiro do mesmo período, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Ronnie Von, Jorge Ben, Mutantes, Novos Baianos, A Bolha, Raul Seixas e Secos e Molhados. Na era dos festivais, esses intérpretes e grupos de rock brasileiro se relacionam com a MPB, seja por assimilação, oposição ou referência. E essa relação se reflete nos elementos musicais das canções desse período, nas performances, na circulação dos discos de rock brasileiro. E uma das consequências desse relacionamento tão estreito é a participação dos grupos de rock brasileiro nos festivais da música popular brasileira. Nesse momento, só para dar um exemplo, o rock brasileiro era dominado por intérpretes, em oposição aos grupos, exatamente como acontece com a MPB, quando um dos aspectos de diferenciação importantes no universo do rock é a predominância de bandas em relação às carreiras solo.

Mas, no decorrer da década de 70, a indústria fonográfica brasileira sofreu mudanças importantes. E essas mudanças influenciaram diretamente na relação entre o rock brasileiro e a MPB. Os artistas da corrente principal da MPB, revelados nos festivais dos anos 60, ocuparam os principais espaços na indústria fonográfica brasileira. E, como principal produto da indústria fonográfica brasileira, ao menos do ponto de vista do prestígio<sup>76</sup>, a MPB, aos

---

<sup>74</sup> O termo “era dos festivais” é geralmente utilizado para tratar do período entre a I Festa da Música Popular (Rede Record, 1960) e o VII Festival Internacional da Canção Popular (Rede Globo, 1972) (Mello, 2003). Mas, até o começo dos anos 80, alguns festivais menores ainda mantinham o glamour de outrora, como é o caso do MPB-Shell. Depois do último MPB-Shell, a Rede Globo ainda tentou retomar a era dos festivais da canção com o Festival dos Festivais, em 85, e o Festival da Música Brasileira em 2000, mas esses eventos não tiveram sucesso.

<sup>75</sup> Os dois principais festivais, o Festival de Música Popular Brasileira (Rede Record) e o Festival Internacional da Canção (Rede Globo), alcançaram seu auge no final da década de 60, com as apresentações dos principais nomes da música popular brasileira e do tropicalismo. A última edição do Festival de Música Popular Brasileira foi transmitida em 1969, enquanto foi encerrado em 1972.

<sup>76</sup> Na verdade, década de 70, os grandes vendedores de disco eram os compositores de música romântica, ou

poucos, passou a apresentar algumas das principais estratégias do mainstream fonográfico – primeiro nas estratégias de circulação e, depois, na própria estrutura das canções – em oposição aos procedimentos tropicalistas do final dos anos 60. O crítico musical Ricardo Alexandre destaca, por exemplo, aponta a influência de maestros, como Lincoln Olivetti<sup>77</sup>, na produção dos discos de MPB. Para ele, esse tipo de produção “deixava sua influência em todo o pop radiofônico do período, cheio de metais, arranjos de cordas vertiginosos e apresentações ‘família” (2002: 18) – o que não deixa de ser um bom exemplo de como a MPB passou a utilizar cada vez mais as estratégias de mainstream. Em seu momento de maior proximidade com a MPB, no final dos anos 70, alguns grupos de rock brasileiro também apresentavam estratégias semelhantes, como é o caso de a Cor do Som (*Cor do Som*, 1977) e 14 Bis (*14 Bis*, 1979). Para Ricardo Alexandre, “esses grupos não ofereciam uma ruptura conceitual com o establishment da época, solidificado na figura dos baianos, os tropicalistas, e complementado pela corte mineira, como Milton Nascimento” (2002: 41).

E isso acabou trazendo problemas para as estratégias de autenticidade dos grupos de rock brasileiro. A aproximação em relação à MPB refletiu no uso de estratégias típicas do mainstream no rock brasileiro, quando a estratégia de autenticidade mais comum entre os grupos rock se apóia na oposição ao mainstream – mesmo que, de fato, qualquer tipo de música popular massiva esteja dentro da indústria fonográfica. Na década de 70, o rock brasileiro dialogava com a MPB, jovem guarda e seus principais expoentes, mas estava pouco atento ao que acontecia de novo fora daqui. Roberto Carlos, Erasmo Carlos, os Mutantes, Raul Seixas, Secos & Molhados, os Novos Baianos e os principais intérpretes do rock brasileiro tinham mais ou menos a mesma idade, já estavam na adolescência quando o rock chegou ao Brasil. E, em consequência disso, tinham as mesmas referências musicais. O resultado dessa tensão foram grupos que, no final da década de 70, buscavam o retorno às estratégias típicas do rock em um diálogo direto com o rock and roll (*Faremos uma noitada excelente*, Patrulha do Espaço), rock progressivo (*Zebra*, Vímana), hard rock (*Paulicéia desvairada*, Made in Brazil) ou glam rock (*Sweet Edy*, Edy Star). Para esses grupos, não fazia muito sentido algum participar de um festival da música popular brasileira. E, da mesma forma, não fazia sentido qualquer relação com a MPB.

---

mesmo, brega. Mas, mesmo assim, segundo Napolitano, “na hierarquia cultural da sociedade brasileira, a MPB chegou à década de 70 dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical” (2005: 42).

<sup>77</sup> Lincoln foi o arranjador das grandes estrelas da MPB: Gal Costa, Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Ben, Rita Lee, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Ângela Rô Rô, Zizi Possi, Fagner, Wando e Joana são alguns exemplos. Se por um lado nessa época Lincoln desfrutava do sucesso comercial, por outro atraiu críticas, que o responsabilizavam pela “pasteurização” do gênero. Por sua intensa produção, ganhou epítetos como “o feiticeiro dos estúdios” ou “o mago do pop”.

Esse era o cenário do rock brasileiro no começo dos anos 80. O que, na opinião de Alexandre, era “um grande período de entressafra” (2002: 31). Mas, “se alguém estivesse esperando a chegada de um rock brasileiro dos anos 80 e ficasse de olho em Rita Lee e nos irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, ou seja, nos ex-Mutantes, levaria uma baita bola nas costas. O BRock (apelido para o rock brasileiro dos anos 80) chegaria sim, mas não como um desdobramento do melhor grupo dos anos 60” (Dapieve, 2004: 35). Na verdade, o rock brasileiro que se apresentaria no começo dos anos 80, adotaria a oposição em relação à MPB e ao próprio rock brasileiro das outras décadas, como a principal estratégia de autenticidade. A principal influência para esses grupos foi o movimento punk<sup>78</sup>, que, no final da década de 70, utilizou uma estratégia parecida em relação ao mainstream fonográfico norte-americano e inglês. Os discos bem produzidos, os arranjos bem elaborados e a distribuição em massa eram os principais objetos da oposição proposta pelo movimento punk, que no plano internacional eram resumidos no rock progressivo e aos antigos ídolos dos anos 50 e 60. No Brasil, o punk se chegou com alguns anos de atraso, por causa da conformação da indústria fonográfica brasileira dos anos 70, e solidificou sua oposição em relação à MPB.

Por isso, não é coincidência que exatamente em 1982, o anos do último MPB-Shell, tenha sido realizado, em São Paulo, o primeiro festival de punk rock do Brasil, *O começo do fim do mundo*. As bandas brasileiras de punk rock circulavam em lugares que tinham pouco a ver com o rock brasileiro da época e menos ainda com a MPB. Esse circuito alternativo era formado, em São Paulo, por selos independentes (*Ataque frontal*), coletâneas (*Grito suburbano*, 1982) e documentários (*Punk São Paulo 82*, Álvaro Barbosa). E sua estrutura era muito semelhante em outras cidades brasileiras. Entre os grupos mais importantes do punk brasileiro são os paulistas Inocentes (*Pânico em S.P.*, 1986), Cólera (*Tente mudar o amanhã*, 1985) e Ratos de Porão (*Crucificados pelo sistema*, 1984), o gaúcho Replicantes (*O futuro é vortex*, 1986) e o baiano Camisa de Vênus (*Camisa de Vênus*, 1983), que mais tarde seguiu o caminho do rock brasileiro. Muitos desses grupos só lançaram seus primeiros discos anos depois, quando o rock brasileiro passou a ser novamente o principal produto da indústria fonográfica brasileira. Mesmo não participando diretamente da história do rock brasileiro, o punk rock mostrou alguns dos caminhos a seres seguidos na ruptura inicial em relação à MPB, que inaugurou o rock brasileiro dos anos 80. Ao menos em seu primeiro momento, o

---

<sup>78</sup> “O estilo punk era barulhento, rápido e agressivo. Persiste o mito de que tudo se resumia a três acordes e uma atitude”, comenta Roy Shuker (1999: 222). Em Nova Iorque, em meados dos anos 70, bandas como New York Dolls (*Too much too soon*, 1974), Ramones (*Ramones*, 1976) e Dead Boys (*Sonic reducer*, 1977) reuniam-se em torno de clubes, selos e publicações alternativas. No final da década, o estilo musical chegou à Inglaterra e às paradas de sucesso com bandas como Sex Pistols (*Nevermind the bollocks here's the Sex Pistols*, 1977), The Clash (*Clash*, 1977) e Buzzcocks (*Love bites*, 1978).

rock brasileiro dos anos 80 segue a cartilha do punk, ao utilizar um número limitado de recursos musicais, harmonias e melodias simples e letras simples de fácil identificação com o universo adolescente (*Ramones*, Ramones), ou mesmo com críticas à sociedade de consumo (*London calling*, The Clash). Assim, o ciclo iniciado pelos grupos e intérpretes de meados dos anos 60 encontrava seu fim. Nos anos 80, começa outro ciclo do rock brasileiro que tem uma relação uma relação constante com os circuitos alternativos e que dura até os dias de hoje.

### *O verão do rock*

Mas, apesar de tudo isso, foi em uma apresentação do MPB-Shell que apareceram as primeiras pistas de como seria o rock brasileiro nos anos 80. Na penúltima edição do festival, o grupo Gang 90 & Absurdetes (*Essa tal Gang 90 & Absurdetes*, 1983) apresentou *Perdidos na selva*, uma canção que tinha influência tropicalista e dos integrantes da vanguarda paulista, mas que estava mais próxima da discoteca e da new wave, uma das novas tendências do rock norte-americano e inglês. É que, enquanto os grupos de rock brasileiro dos anos 80 ainda não estreavam em disco, o punk rock norte-americano e inglês se desdobrava em diversas outras tendências, como new wave e pós-punk<sup>79</sup>. Além disso, a letra da canção apresentada pela Gang 90 e Absurdetes tratava de um improvável acidente de avião com referências à cultura de massa, de uma forma bem distante da utilizada na MPB e no rock brasileiro dos anos 70. No mesmo ano, *Perdidos na selva* foi lançada em compacto, mas não fez sucesso – o que fez o grupo suspender suas atividades por um ano. Mas, nesse meio tempo, outro grupo com um proposta muito parecida à da Gang 90 & Absurdetes conseguiu emplacar um sucesso em todo o Brasil. Lançado em 82, o compacto *Você não soube me amar*, da Blitz, vendeu 100 mil cópias em três meses e abriu as portas para os outros grupos, dando início, oficialmente, ao rock brasileiro dos anos 80.

Os grupos cariocas, paulistas e brasilienses formavam as principais cenas de rock brasileiro. Mas, ao menos nos primeiros anos da década, foram os grupos cariocas que fizeram sucesso. Os grupos cariocas, em suas mais diversas propostas, estavam mais ligados à tradição do rock brasileiro das outras décadas abertamente e utilizavam mais elementos da

---

<sup>79</sup> A new wave tinha um som era mais leve e dançante, preservando a simplicidade sonora e a composição básica dos instrumentos musicais, mas já misturado a batidas eletrônicas e teclados em primeiro plano, como pode ser notado em bandas como Talking Heads (*More songs about buildings and food*, 1977) e B-52's (*The B-52's*, 1979), Duran Duran (*Duran Duran*, 1981), Depeche Mode (*Speak & spell*, 1981), Culture Club (*Kissing to be clever*, 1982), Human League (*Mirror men*, 1982). O pós-punk tinha um clima mais grave com bandas como Joy Division (*Unknown pleasures*, 1979), The Cure (*Boys don't cry*, 1980) e Bauhaus (*In the flat field*, 1980).

estratégia de mainstream – o que facilitava seu sucesso comercial. Antes mesmo do sucesso do primeiro álbum da Blitz (*As aventuras da Blitz*, 1982), alguns outros intérpretes que dialogavam com o rock brasileiro fizeram sucesso, como Lulu Santos (*Tempos modernos*, 1982) e Ritchie (*Vôo do coração*, 1983). Assim, dominaram a primeira fase do rock brasileiro dos anos 80 grupos e intérpretes como Barão Vermelho (*Barão Vermelho*, 1982), Lobão (*Cena de cinema*, 1982), Paralamas do Sucesso<sup>80</sup> (*Cinema mudo*, 1983), Kid Abelha (*Seu espião*, 1984) e Léo Jaime (*Sessão da tarde*, 1985). “Em São Paulo, o início dos anos 80 foi mais punk, pós-punk, new wave e tecnopop do que o Rio de Janeiro” (Dapieve, 2004: 30). E, o que ficou conhecido como “underground paulista”, circulava em casas de show, selos independentes e publicações que passavam à margem do mainstream, e, por isso mesmo, esses grupos passaram à margem da história do rock brasileiro. Entre esses grupos estavam Ira (*Ira*, 1983), Magazine (*Magazine*, 1983), Tokyo (*Humanos*, 1985), Smack (*Ao vivo no Mosh*, 1985), Voluntários da Pátria (*Voluntários da pátria*, 1984), Zero (*Passos no escuro*, 1985), Akira S & as Garotas que Erraram (*Akira S & as garotas que erraram*, 1986) e Cabine C (*Fósforos de Oxford*, 1986) – desses, mas Ira, que adotou uma exclamação no nome, conseguiu cruzar a barreira entre o mainstream e o underground. Os grupos paulistas só seriam distribuídos pelas grandes gravadoras tempos depois, na segunda metade da década de 80. Mas não foram os grupos do underground paulista que fizeram sucesso e sim Ultraje a Rigor (*Nós vamos invadir sua praia*, 1984), Titãs (*Titãs*, 1984), Ira! (*Mudança de comportamento*, 1985) e, principalmente, RPM (*Rádio pirata ao vivo*, 1986). Assim, o rock brasileiro dos anos 80 tem dois momentos bem definidos. O primeiro é dominado pelos grupos cariocas e vai até a realização do Rock and Rio, em 1985. Mas, somente no segundo momento, depois do festival, com o aparecimento das cenas de São Paulo e Brasília, é que os principais grupos do gênero definem suas sonoridades.

### *A turma da colina*

Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, para ser o centro político-administrativo e capital do Brasil. Por isso, toda a cidade foi projetada, pelo urbanista Lúcio Costa, e teve muitas de suas construções encomendadas ao arquiteto Oscar Niemeyer. Esse caráter planejado dá a Brasília algumas

---

<sup>80</sup> Os Paralamas do Sucesso são considerados parte da “Turma de Brasília” por causa da origem brasiliense de alguns de seus integrantes, mas o grupo foi formado e desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro.

características que a diferencia das demais grandes cidades brasileiras. O perímetro urbano da cidade é composto por quadras e superquadras organizadas racionalmente em setores como Asa Norte, Asa Sul, Setor Militar Urbano, Setor de Garagens e Oficinas, Setor de Indústrias Gráficas, Área de Camping, Eixo Monumental, Esplanada dos Ministérios, Setor de Embaixadas Sul e Norte, Vila Planalto, Granja do Torto, Vila Telebrasília, entre outros. A localização no planalto central aumenta a distância de Brasília em relação a outras cidades grandes brasileiras e o intercâmbio cultural mais constante e efetivo. No entanto, esse mesmo afastamento geográfico, somado à origem de seus habitantes, que vieram de todos os estados do país na época da construção da cidade e da maioria dos países do mundo para assumir cargos diplomáticos, produz um positivo sentimento de cosmopolitismo, que se reflete nas manifestações culturais da cidade. Diante disso, a cena musical local, desenvolveu-se por uma lógica muito interna e particular.

Desde que Brasília foi inaugurada existem grupos de rock por lá. Nos anos 60, circulavam pela capital do Brasil e pelas cidades satélites conjunto como Os Reges, Os Infernais e Os Primitivos (*Os Primitivos no iê-iê-iê*, 1967), do três o único que gravou um disco. Nos anos setenta, passaram pela produção local Os Quadradoes (*Os Quadradoes*, 1972), Matuskela (*Matuskela*, 1973), Heron Tavares (*What's your name*, 1974), Clodô, Climério e Clésio (*São Piauí*, 1977), Tellah (*Continente perdido*, 1980) e Mel da Terra (*Mel da terra*, 1980). Mas, como nenhum desses grupos fez muito sucesso, até o começo dos anos 80 pouco se ouvia falar do rock de Brasília no resto do país. No final da década de 70, a cidade acompanhava a onda da discoteca, que tomava todo o Brasil, embalada pela transmissão da novela *Dancing days* (Rede Globo). Mas, como aconteceu em todo o Brasil, os grupos que formariam a cena de rock brasileiro de Brasília dos anos 80 tinham pouco a ver com a trajetória do rock brasileiro ou da MPB de então.

Um dos motivos para o florescimento do punk e, em conseqüência, do rock brasileiro em Brasília é a alta concentração de jovens endinheirados, filhos de ocupantes dos diversos cargos administrativos da cidade e dos professores da Universidade de Brasília. Entre eles estava Fê Lemos e seu irmão Flávio Lemos, ambos filhos de diplomatas. No final dos anos 70, eles viajaram com os pais para a Inglaterra e voltaram trazendo diversos discos de grupos punks na mala. Também havia outros, como André Mueller, Carlos Augusto Woortmann e os irmãos Loro e Geraldo Ribeiro. Assim, os grupos de punk rock brasilienses se formaram de maneira muito distinta do movimento punk do subúrbio paulista. Mais rápido do eles podiam imaginar, outros adolescentes foram se juntando ao que ficou conhecido como a Turma da Colina, que é o nome de um condomínio que servia de moradia para professores, alunos e

funcionários da Universidade de Brasília. E, da reunião desses e de outros, garotos como André Pretorius, Philippe Seabra e Renato Manfredini Júnior (Renato Russo), nasceu a cena de Brasília, uma das mais importantes do rock brasileiro dos anos 80. “Em 1979, o punk mundial já se desdobrava em várias vertentes, e a Turma da Colina conhecia e discutia todas elas, No meio de tanta teoria, não demorou a alguém resolver partir para a prática e formar a primeira banda punk do cerrado” (Alexandre, 2002: 69).

Entre os grupos do punk brasileiro, o Aborto Elétrico é o mais importante, principalmente por ter dado origem à Legião Urbana (*Legião Urbana*, 1985) e o Capital Inicial (*Descendo o Rio Nilo*, 1985). Esse grupo tinha, em sua formação original, Renato Russo no baixo e na voz, André Pretorius na guitarra e Fê Lemos na bateria. O Aborto Elétrico fazia um rock simples, pesado e politizado, influenciado pelos Stooges (*The Stooges*, 1969), MC5 (*Kick out the jams*, 1969), Ramones (*Ramones*, 1976) e Sex Pistols (*Nevermind the bollocks here's the Sex Pistols*, 1977). As canções do grupo tinham um arranjo simples, que utilizava poucos acordes, canto gritado e letras de rimas fáceis e com temática social. Embora o Aborto Elétrico nunca tenha gravado um álbum, boa parte de seu repertório ficou registrado nos discos da Legião Urbana (*Geração Coca-Cola*, *Que país é esse*, *Conexão amazônica* e *Tédio*) e do Capital Inicial (*Música urbana*, *Veraneio vascaína* e *Fátima*). Mais tarde, o Capital Inicial gravou um disco com todo o repertório da banda (*MTV especial: Aborto Elétrico*, 2005). Mas, além do Aborto Elétrico, entre as bandas de punk que se formaram em Brasília também estavam a Blitz 64, XXX, Metralhaz, Vigaristas de Istambul, Diamante Cor-de-Rosa, Quinta Coluna, Fusão, Bambino e os Marginais, Dents Kents, Angra 2, Dado e o Reino Animal.

Depois de uma temporada nos bares e pelo circuito acadêmico da cidade, em 1982 pouco restava do punk brasileiro. Mas, mais ou menos nesse momento, apareceram as primeiras bandas de rock brasileiro que colocariam a cena de Brasília na história, como o Plebe Rude (*O concreto já rachou*, 1985), Finis Africæ e Escola de Escândalos (ambas na coletânea *Rumores*, 1985) e o Capital Inicial (*Capital Inicial*, 1986). Mas, ainda antes de formar a Legião Urbana, Renato Russo, sob o nome de Trovador Solitário, abria shows de outros grupos da Colina. Em seu repertório estavam canções como *Eduardo e Mônica*, *Faroeste caboclo* e *Eu sei e Química*, que foram regravadas anos depois pela Legião Urbana. Enfim, a Legião Urbana se formou em Brasília no ano de 1983, com Renato Russo no baixo e nos vocais, Dado Villa-Lobos na guitarra e Marcelo Bonfá na bateria.

O grupo se projetou no cenário roqueiro nacional depois de tocar Rio de Janeiro, no Circo Voador, e ter *Geração Coca-Cola* e *Ainda é cedo* executadas na Rádio Fluminense FM.

Sem nenhum compacto de apoio, o grupo lançou seu primeiro álbum, a *Legião Urbana* (1985), com Renato Rocha no baixo elétrico. O disco mostrava uma relação estreita com o punk (*Geração Coca-Cola*), mas já apontava em direção ao pós-punk (*Ainda é cedo*), que seria mais bem explorada em *Dois*. *Legião Urbana* vendeu 100 mil cópias, um bom desempenho, e colocou o grupo entre os grandes do rock brasileiro dos anos 80.

### *O barato do rock*

Em meados dos anos 80, o rock brasileiro passou a ocupar o papel de produto mais lucrativo da indústria fonográfica brasileira, o que não acontecia desde, pelo menos, a jovem guarda. E os motivos disso são muitos. No começo dos anos 80, o mercado fonográfico brasileiro estava em baixa. Se em 1980 os brasileiros compraram 40,5 milhões de LP, compactos e fitas cassete, no ano seguinte houve uma redução de sete milhões de unidades. Esse cenário favorecia o lançamento dos grupos de rock que, entre outros motivos, eram mais baratos para as gravadoras. “O disco do tronco principal da música popular brasileira tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por músicos e produtores caros, sem falar em eventuais participações especiais ou gravações no exterior” (Dapieve, 2004: 230). Ao contrário, os grupos de rock tinham seus próprios repertórios e seus próprios músicos, o que dispensava o trabalho de compositores, arranjadores e músicos de estúdio. Eram também grupos baratos em termos de cachê, em comparação com o que era cobrado pelos grandes nomes da MPB do momento. Assim, “trios, quartetos e quintetos de estrutura simples e eficiente. Guitarra, baixo, bateria, teclado e voz, uma geração providencial para quem tinha que lidar com a queda livre do mercado de discos no país” (Alexandre, 2002: 129).

Do mesmo modo, durante a década de 70 em decorrência do sucesso da MPB, o comprador de discos no Brasil havia envelhecido e tinha, em média, mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, a média de idade era comprador tinha entre 13 e 25 anos. Por isso, nesse momento de crise, a indústria fonográfica brasileira começou a perceber novamente na juventude um nicho mercadológico a ser explorado. A primeira medida tomada para encontrar novamente o público jovem foi a contratação de grupos de música jovem, como os de rock brasileiro. Mas, para tentar conquistar esse mercado, a EMI, por exemplo, chegou a inventar o mini-LP, um formato que utilizava o disco de 12 polegadas, mas com menor número de faixas. A idéia era diminuir o preço final do produto, aproveitando a

economia com as gravações e com os direitos autorais e, ao mesmo tempo, testar a popularidade das bandas antes de lançar um álbum completo – nesse época pouco se utilizava mais compactos no Brasil. Os primeiros a gravar um mini-LP foram Plebe Rude (*O concreto já rachou*, 1986), Finis Africae (*Finis Africae*, 1986), Lado B, Zero (*Passos no Escuro*, 1986) e Musak. Nesse momento também, as gravadoras passaram a experimentar o disco-mix, um disco com uma versão remixada da música de trabalho para, assim, aumentar o tempo de exposição da canção nas rádios.

Assim, ao mesmo tempo em que as grandes gravadoras lutavam contra a queda no mercado no começo da década, elas encontraram no rock brasileiro o produto ideal para resolver seus problemas. E, logo no começo da década, os resultados começaram a se mostrar em recordes de venda, como atestaram as 700 mil cópias vendidas do disco de Ritchie (*Vôo de coração*, 1982), as 500 mil cópias do disco Blitz (*As aventuras da Blitz*, 1982), as 150 mil cópias do disco do Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens (*Seu espião*, 1984), as 100 mil cópias do disco do Paralamas do Sucesso (*O Passo do Lui*, 1984), ou público de mais de 1,4 milhões de expectadores do filme *Bete balanço* (Lael Rodrigues, 1984), com a música tema do Barão Vermelho. Era a primeira vez que isso acontecia, desde a jovem guarda. Mas era a primeira vez que o rock brasileiro era bem vendido e, ao mesmo tempo, não tinha sua autenticidade questionada. Nos anos 60, o sucesso da jovem guarda foi o resultado de uma estratégia midiática executada por atores bem definidos, como a Rede Record, a CBS e a agência de publicidade Magaldi, Maia & Prospero. Era natural que grande parte dos grupos adotassem as principais características da estratégia midiática de mainstream, apesar da existência de uma forte cena alternativa de rock de garagem e rock psicodélico. E isso causou problemas sérios na estratégia de autenticidade desses grupos e intérpretes.

No começo dos anos 80, apesar do sucesso dos grupos cariocas, o rock ainda circulava em espaços que, ora lembravam o circuito principal dos meios de comunicação de massa, mas que, na maioria das vezes, lembrava mais os espaços do rock alternativo. Apesar de que, no Rio de Janeiro, o circuito do rock brasileiro ter herdado alguns espaços da MPB, como a casa de show Noites Cariocas, que ficava em cima do morra da Urca, o circuito alternativo se formava em bares, como Mistura & Manda, o Western Club, Let It Be e o Emoções Baratas, além de locais improvisados para shows, como o Circo Voador. “O circo voador era um audacioso misto de centro cultural e comunitário, aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais” (Dapieve, 2004: 31). Os grupos paulistanos percorriam um circuito

ainda mais alternativo, que ia do Lira Paulistana<sup>81</sup>, até barzinhos como o Calabar, Pierrô Lunar e Pub Vitória. Quando os grupos do rock paulista começaram a fazer mais sucesso, os bares ficaram pequenos e vieram as danceterias. O rótulo surgiu em Nova Iorque com a Danceteria, que pretendia unir as palavras dancing e cafeteria. Em São Paulo, as principais danceterias eram a Radio Clube, Radar Tan Tan, Tífon, Madame Satã, Carbone 14, Rose Bom-Bom, Napalm e Rádio Clube. As danceterias eram um fenômeno quase que restrito ao estado de São Paulo. Entre as poucas danceterias do Rio de Janeiro, estavam a Metrópolis, Manhattan, Mamute e o Mamão com Açúcar. Outra forma de divulgar as bandas foram as rádios especializadas em rock. Foi o caso da Fluminense FM do Rio de Janeiro, da Ipanema FM em Porto Alegre, da 87 FM de Ribeirão Preto e a 89 FM de São Paulo. Para Dapieve, no Rio de Janeiro, “a tabelinha entre Circo Voador e Fluminense FM funcionava à perfeição. O espectador assistia na Lapa a shows de bandas que só tocavam na emissora de Niterói. E, na programação desta, o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona” (2004: 31).

“Tudo isso mudou depois do Rock in Rio” (Alexandre, 2002: 190), que deslocou de vez o rock brasileiro para o mainstream fonográfico. O festival foi realizado entre 11 a 20 de janeiro de 1985, com uma estrutura bem diferente dos antigos festivais da música popular brasileira. No lugar da apresentação de canções inéditas para a apreciação de um júri especializado e posterior premiação, o Rock in Rio seguia o formato dos grandes festivais americanos, com a apresentação de grupos famosos para um extenso público pagante. Pela primeira vez o país recebeu os grandes astros do rock internacional como James Taylor (*James Taylor*, 1968), Yes (*Yes*, 1969), Rod Stewart (*An old raincoat won't ever let you down*, 1969), AC/DC (*High voltage*, 1974), Queen (*Jazz*, 1978), Nina Hagen (*Nina Hagen band*, 1978), B-52s (*The B-52's*, 1979), Iron Maiden (*Iron Maiden*, 1980) e Pretenders (*Pretenders*, 1980). Mas, a maior importância do festival para o rock brasileiro é que, esses grupos dividiram o palco do Rock in Rio com alguns conjuntos brasileiros emergentes, como Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Lulu Santos, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens e com roqueiros nacionais de outras gerações, como Rita Lee (*Rite Lee*, 1979), Moraes Moreira (*Bazar brasileiro*, 1980), Erasmo Carlos (*Mulher*, 1981), Pepeu Gomes e Baby Consuelo (*Masculino e feminino*, 1983), Eduardo Dusek (*Brega chique*, 1984). Até mesmo cantores ligados à MPB, que de alguma forma participaram da história do rock brasileiro, tiveram espaço no Rock in Rio, como Gilberto Gil (*Realce*, 1979), Ney Matogrosso

---

<sup>81</sup> O teatro e mais tarde o selo musical que servia como sede para o movimento de música alternativa da cidade, entre os grupos e intérpretes da vanguarda paulista estavam Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque e Rumo.

(*Mato Grosso*, 1982), Elba Ramalho (*Alegria*, 1982) e Alceu Valença (*Cavalo de Pau*, 1982). A realização do Rock in Rio influenciou na existência de outros eventos com estrutura semelhante, como o Alternativa Nativa (1987), Hollywood Rock (1988) e, posteriormente, os festivais de música alternativa como o Abril Pro Rock (1993). Em decorrência desses festivais, artistas antes habituados a fazer apresentações em casas de shows e danceterias se viram – a exemplo dos roqueiros internacionais – tratados como ídolos, passando a se apresentar em ginásios e estádios lotados por todo território nacional.

Outro divisor entre a primeira e a segunda fase do rock brasileiro nos anos 80 é o Plano Cruzado, de 1986. Com a inflação de 235,5% controlada, o corte dos zeros na antiga moeda, o Cruzeiro, e a implementação do gatilho salarial, que reajustava automaticamente os salários cada vez que a inflação chegava a 20%, o poder de compra dos brasileiros da classe média e dos setores mais populares foi rapidamente aumentado. Por isso, até o final de 1986, o mercado de discos cresceu 43% em relação ao ano anterior. Nesse ano as vendas dos discos de rock brasileiro ultrapassavam facilmente de 200 mil cópias, o que facilitava o aparecimento e o sucesso de novos grupos. A euforia econômica, entretanto, foi efêmera. No final de 1987 a inflação chegou a 365,99%. Mas, nesse meio tempo, o rock brasileiro já havia se consolidado, criado toda uma estrutura de produção, distribuição e consumo no Brasil. Houve uma ampliação do mercado fonográfico do rock brasileiro em diversas direções. Começaram a aparecer programas de televisão que se relacionavam com o rock brasileiro, como Perdidos na Noite (Rede Record), Armação Ilimitada (Rede Globo), Clipe Clipe (Rede Globo) e Geração 80 (Rede Globo). E até mesmo revistas e outras publicações especializadas. Na década de 80, a Editora Três lançou a revista *Roll*, que estava sintonizada com as tendências musicais do início daquela década. A revista viveu seu auge durante o período do Rock In Rio, divulgando suas principais atrações. E a Editora Abril investiu numa nova publicação chamada *Bizz*. A revista foi uma grande enciclopédia de música, com informações diversificadas sobre várias tendências e várias épocas, embora o rock brasileiro dos anos 80 seja o maior destaque.

Assim, depois do Rock in Rio e da explosão de vendas dos discos, a segunda metade da década de 80 marcou um novo momento para o rock brasileiro. Nesse momento, os grupos de rock brasileiro lançaram seus discos mais elogiados pela crítica, consolidando um outro conjunto de estratégias midiáticas que, entre outras coisas, significava uma nova aproximação dos grupos de rock brasileiro com a música popular brasileira. Nessa época foram lançados *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso, que vendeu 700 mil cópias, *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, com 400 mil cópias vendidas e *Rádio Pirata ao vivo*, do RPM, com seus espantosos 2,2

milhões de exemplares vendidos. Em 1986, também foi lançado *Dois* da Legião Urbana, disco que apresentou a cena de rock de Brasília para todo o Brasil, solidificou o estilo do grupo e vendeu 900 mil cópias (Alexandre, 2002: 258).

### *O descobrimento do Brasil*

Não é conveniente dizer que existiu um movimento de rock brasileiro nos anos de 1980, apesar de agrupados em um só rótulo, os conjuntos desse período tinham característica bem diferentes. Mas existiam algumas estratégias midiáticas localizadas nos discos da Legião Urbana que são comuns aos demais grupos de rock brasileiro daquele período. O começo da década é o momento de afirmação do rock brasileiro em relação à MPB e, por isso, a principal estratégia midiática utilizada é a oposição ao estilo musical dominante, herdada do punk rock e do rock alternativo em geral. Naquele momento, a MPB ocupava um papel privilegiado na indústria fonográfica, ao menos no que diz respeito ao prestígio dos artistas ligados a essa corrente. A corrente principal da MPB era formada pelos mesmos nomes que participaram do tropicalismo e da música universitária nos anos 60, mas que haviam deixado o papel de ídolos da juventude. A estratégia do rock brasileiro era se mostrar como uma alternativa de mercado jovem, em relação à já desgastada MPB universitária. E isso pode ser exemplificado pelo “Manifesto Punk”, de 1982: “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces: para pintar de negro a *Asa branca*, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer” (Alexandre, 2002: 60).

Assim, a não incorporação de elementos e sonoridades tradicionais da música popular brasileira foi uma forma de, ao mesmo tempo, se desvincular da MPB e propor uma nova alternativa de consumo para a juventude. Essa estratégia também teve outros desdobramentos. Os grupos de rock dos anos 80 não utilizam os subterfúgios lingüísticos para driblar as sentinelas da censura ou mesmo a linguagem rebuscada e trabalhada, comuns na MPB e no rock brasileiro do final dos anos 60 e da década de 70. O mais comum é o uso de uma linguagem direta para falar de temas cotidianos e ligados ao universo juvenil. “O uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ele teve dificuldades de se livrar de seus artifícios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano” (Dapieve, 2004: 201). Portanto, a pobreza formal é destituída

neste contexto de um caráter pejorativo, sendo tomada como um valor positivo para os grupos dessa geração.

Mas essa situação mudou a partir na segunda metade da década de 80. Nesse momento, o rock brasileiro passou a ocupar, ele mesmo, o lugar de principal produto da indústria fonográfica brasileira. E isso se refletiu na adoção de um segundo conjunto de estratégias midiáticas que, entre outras coisas, se traduzia em uma maior relação com elementos da tradição da MPB e do rock brasileiro. Essa foi uma estratégia para conseguir uma parte da autenticidade atribuída à MPB. “A perenidade de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil parecia seduzir uma geração que surgiu displicentemente e que, naquele momento, tentava mostrar verdadeiro valor artístico” (Alexandre, 2002: 328). E, por isso, uma das principais estratégias de assegurar a autenticidade é a utilização de elementos da MPB e de ritmos mais tradicionais, aos quais eram atribuídos maior autenticidade. Nesse sentido, “o rock brasileiro dos anos 80 não chegou a negar a tradição poético-musical da MPB, como poderia parecer à primeira vista. A adesão de Lobão ao samba, Lulu Santos à bossa nova e Arnaldo Antunes com os procedimentos poéticos do tropicalismo/concretismo, entre outras trajetórias, mostra a força catalisadora do movimento” (Napolitano, 2005: 75). O segundo conjunto de estratégias midiáticas pode ser encontrado, em expressões ligeiramente diferentes, nos discos de Cazuza (*Exagerado*, 1985), Titãs (*Televisão*, 1985), Paralamas do Sucesso (*Selvagem?*, 1986), RPM (*Rádio pirata ao vivo*, 1986), Lobão (*Vida bandida*, 1987), Engenheiros do Hawaii (*A revolta dos dândis*, 1987), Ira! (*Psicoacústica*, 1988).

Embora não tenham feito parcerias com nenhum grande nome da MPB ou mesmo poucas vezes tendo utilizado explicitamente elementos de gêneros brasileiros tradicionais, como aconteceu em *Faroeste caboclo* (*Que país é esse 1978/1987*, 1987), a Legião Urbana modificou muitos de seus principais elementos a partir de seu segundo disco, *Dois* (1986). Em seus trabalhos lançados depois desse disco, o grupo passou a utilizar letras, arranjos musicais e estilo de canto cada vez mais distantes dos padrões costumeiros do rock brasileiro do começo da década. É interessante notar que, apesar da fama de grupo que não dialoga com a tradição musical brasileira, na divulgação do disco *Legião Urbana*, o estilo trovador da voz de Renato foi entendido como uma nova fase do cantor jovenguardista Jerry Adriani, fazendo com que *Será*, o primeiro sucesso do grupo, fosse confundida com uma canção do velho jovem guarda. A confusão veio a calhar para o conjunto, que logo passou a freqüentar as paradas de sucesso. Assim, para Tatit, “Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Titãs consolidaram suas carreiras a partir desse diálogo com a história recente da canção popular (a proximidade entre Renato Russo e Jerry Adriani não estava apenas na

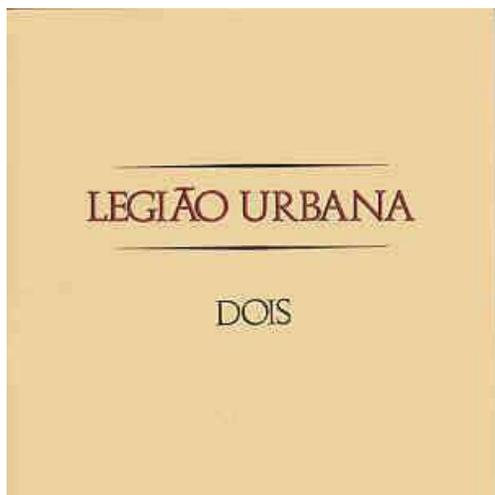
coincidência vocal de timbre, mas também na forma interpretativa das composições); igualmente significativa foi a inflexão romântica dos Titãs, em direção à dicção de Roberto Carlos” (Tatit, 2004: 243).

O estilo de canto grave e solene de Renato Russo e sua dicção solene, a princípio, são contrário à voz jovem do rock. Em um capítulo sobre voz, no livro *Performing rites* (1998), Simon Frith se pergunta pelo porque da preferência dos grupos de rock por vozes masculinas e agudas. E, entre outras conclusões, ele chega à resposta que “a voz aguda é ouvida como uma voz jovem e o rock é um formato jovem” (Frith, 1996: 195). De fato, a voz grave soa mais madura e, ao mesmo tempo, mais sisuda e recatada. Para Tatit, a voz jovem, ao contrário, se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato físico (2004: 189), um efeito desejável para os grupos de rock. Mas, ao contrário do que possa parecer, a voz grave de Renato Russo servia bem às estratégias midiáticas da Legião Urbana. Na primeira fase da Legião Urbana, em que são lançadas canções que tratam da crítica à sociedade, a não juventude da funciona bem no papel de crítico. E, depois do segundo disco, o canto grave de Renato Russo conseguia um bom efeito emocional, ao exprimir os conteúdos românticos e melancólicos da letra. Nesse sentido, a voz grave de Renato Russo é um ponto de encontro com a tradição da música popular brasileira e do rock brasileiro e, ao mesmo tempo, uma estratégia utilizada para conferir certa autenticidade ao grupo.

Nas primeiras gravações, os meios de captação e fixação do som exigiam uma voz potente por razões técnicas. “Isso também explica, de certa maneira, a tendência dos cantores da chamada música popular, que não parece ter compromisso com a impostação operística, a alimentar a voz em muitos decibéis. Necessidade imposta pelas possibilidades técnicas de uma determinada época, padrões estéticos, técnica vocal de cada um, várias razões podem ser apontadas” (Valente, 1999: 145). Mas o fato é que, mesmo com a criação de novas possibilidades técnicas, a voz continuou por muito tempo empostada, o que acabou se transformando em um estilo. No samba-canção, o modelo utilizado era o do cantor de vozeirão, como era o caso de Vicente Celestino, Orlando Dias ou Sílvio Caldas. E na música romântica, esse tipo de canto é utilizado para exprimir certo romantismo platônico. Mas no rock a questão é outra. Na década de 50, a bossa nova mostrava outras possibilidades seguidas pelo rock brasileiro de outras décadas. Na história do rock brasileiro, também houve intérpretes que utilizavam voz grave, com diversos significados, como Jerry Adriani, Tim Maia e Zé Ramalho. Na história do rock, a voz grave teve diversos significados, mas em quase todos seus usos explorou elementos utilizados por Renato Russo, como a melancolia

(*At Folsom prison*, Johnny Cash) e messianismo (*Zé Ramalho*, Zé Ramalho). No próprio rock brasileiro dos anos 80 tinha outro exemplar importante de voz grave em estreita ligação com a música popular brasileira, Arnaldo Antunes dos Titãs. Apesar disso tudo, a principal influencia do estilo vocal de Renato Russo estava no pós-punk inglês, como o Joy Division (*Closer*, 1980).

### *Dois, o álbum*



EMI-Odeon, 1986

1. *Daniel na cova dos leões* (Renato Russo e Renato Rocha)
2. *Quase sem querer* (Dado Villa-Lobos, Renato Russo, Renato Rocha e Marcelo Bonfá)
3. *Acrilic on canvas* (José Galhardo - Raul Ferrão)
4. *Eduardo e Mônica* (Renato Russo)
5. *Central do Brasil* (Renato Russo)
6. *Tempo perdido* (Renato Russo)
7. *Metrópole* (Renato Russo)
8. *Plantas embaixo do aquário* (Legião Urbana)
9. *Música urbana 2* (Renato Russo)
10. *Andrea Doria* (Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá)
11. *Fábrica* (Renato Russo)
12. *Índios* (Renato Russo)

É somente em *Dois* que o estilo da Legião Urbana se delimita completamente. Esse disco também é responsável pela adoção de um novo conjunto de estratégias midiáticas pela Legião Urbana, que está relacionado a um segundo momento do rock brasileiro, que duraria até o final dos anos 80. É certo que o diálogo com elementos da música popular brasileira é mais tímido nos trabalhos da Legião Urbana, principalmente se comparado com os discos do RPM (*Rádio pirata ao vivo*, 1986) ou dos Paralamas do Sucesso (*Selvagem?*, 1986) lançados no mesmo ano. Lançado depois de *Legião Urbana* (1985), que tinha uma influência maior dos grupos de punk rock e pós-punk ingleses, o disco se equilibra entre o som elétrico da primeira fase da Legião Urbana e os arranjos acústicos e experimentações que se tornariam comuns nos próximos álbuns do grupo. A partir de *Dois*, as letras da Legião Urbana passam a tratar de temas mais introspectivos em relação às palavras de ordem do disco de estréia. Mas por se tratar de um disco de transição, em *Dois* ainda dialoga com o primeiro momento do rock brasileiro dos anos 80, o que aconteceria, pelo menos, até o quarto disco do grupo, *As quatro*

*estações* (1989). A partir daí, a influência punk é colocada de lado. Mas tudo isso começou em *Dois*.

O título do álbum, *Dois*, está em completa consonância com a parte gráfica do disco. A capa e a contracapa do disco de cor bege e sem qualquer foto ou ilustração mostra, além das letras, a foto de um casal de namorados na praia em tempo chuvoso e um pequeno retrato dos músicos. Na capa está escrito somente *Legião Urbana* e, em corpo menor, *Dois*. A fonte gótica da capa lembra o peso religioso da Legião Urbana. Esse tipo de arte de capa de disco, que remota ao álbum branco dos Beatles, sempre teve uma valoração positiva, de sofisticação, na história do rock. Ao contrário, capas com a foto do grupo em destaque geralmente são tomadas como estratégias típicas do mainstream e, portanto, não autênticas. O mesmo pode ser dito do nome do disco, que também pode ser encontrado em outros álbuns da Legião Urbana, *As quatro estações* (1989) e *V* (1991). Esse mesmo tipo de estratégia de utilização de capa e título pode ser encontrado em outros grupos de rock brasileiro, como Los Hermanos (*4*, 2005) ou mesmo Ira! (*Psicoacústica*, 1989).

Além disso, o lançamento de *Dois* marca a consolidação da Legião Urbana como um dos grupos de maior sucesso da história do rock brasileiro. Esse foi o primeiro álbum da Legião Urbana a ter uma venda expressiva, chegou a vender 900 mil cópias na época de seu lançamento. O primeiro disco do grupo, *Legião Urbana* (1985), foi lançado sem nenhum compacto de divulgação e foi abafado pela divulgação do Rock in Rio. No festival, os Paralamas do Sucesso tocaram *Química*, do repertório da Legião Urbana. Depois do evento, o disco começou a tocar nas rádios, principalmente a música de trabalho (*Será, Legião Urbana*) e vendeu 100 mil cópias (Alexandre, 2002: 256). Assim, quando as cópias de *Dois* chegaram às lojas, o primeiro disco da Legião Urbana ainda tocava no rádio. E, com toda essa divulgação involuntária, *Dois* vendeu rapidamente 900 mil cópias e teve quase todas suas canções tocando nas rádios, com *Eduardo e Mônica* como principal sucesso. O disco de maior sucesso da Legião Urbana é *As quatro estações* (1989), que vendeu 1,7 milhões de cópias. Mas *Dois* é, sem dúvida, o mais importante na opinião da crítica especializada. É o que pensa o crítico Alexandre Matias, em sua coluna no Digestivo Cultural. Para ele, “*Dois* é o consenso. Pergunte a cada um dos fãs da Legião Urbana qual seu álbum favorito e aparecerão turmas para quase todos os discos. Uns escolherão o primitivo *Que país é esse 1978/1987*, outros ficam com o pacífico *As quatro estações*, alguns preferem o doce *O descobrimento do Brasil*, uns o hermético e denso *V* ou o triste *A tempestade ou o Livro dos dias*, outros ainda o leque pós-punk que era o primeiro disco do grupo. Mas todos confirmam o respeito e a devoção ao disco pardo, à capa ocre que se tornou bege no CD, com o nome do grupo

imponente como uma placa de escritório de advocacia (ou exército romano, como o próprio grupo deixava entender ao usar o slogan em latim *urbana legio omnia vincit*) e nome do disco escrito apenas em alto relevo, à moda do nome dos Beatles na capa do álbum branco”<sup>82</sup>.

*Dois* começa no mesmo lugar onde *Legião Urbana* termina. O som de um rádio sintoniza em *Será*, o maior sucesso do primeiro disco, e depois muda de estação para tocar *Daniel na cova dos leões*, a primeira canção do segundo. A citação do maior sucesso do disco anterior no começo de *Dois* é uma estratégia muito comum e utilizada, por exemplo, pelos grupos da jovem guarda. No início de sua carreira, Roberto Carlos começa *O calhambeque* (*É proibido fumar*, 1984) com um discurso que lembra todos seus sucessos até então – “Essa é uma das muitas histórias que aconteceram comigo. Primeiro foi Susi, quando eu tinha uma lambreta, depois comprei um carro e parei na contramão. Tudo isso sem contar O tremendo tapa que eu levei com a história do *Splash, splash*. Mas esta história também é muito interessante”. Mas, mesmo nessa primeira canção, é possível notar a diferença entre o primeiro e o segundo disco da Legião Urbana. “Em *Dois*, o Legião Urbana evitava a politização punk do primeiro disco e partia para um lirismo pós-punk, cheio de violões e teclados” (Dapieve, 2004: 133). Em *Dois*, *Tempo perdido*, *Acrilic On Canvas* e *Plantas Embaixo do Aquário* são as que estão mais próximas do pós-punk. Ainda há espaço para o quase punk rock dos tempos do Aborto Elétrico, *Metrópole*. Já *Quase sem querer*, *Índios e Eduardo E Mônica* mostram o caminho que a banda seguiria. Daí a importância da análise de *Tempo perdido* e *Eduardo e Mônica*, já que as duas canções representam, respectivamente, a ligação da Legião Urbana com as novidades do rock internacional e o caminho seguido pelo grupo depois do segundo disco.

### *Tempo perdido*<sup>83</sup>

Embora seja a última faixa do lado A, *Tempo perdido* foi escolhida pela gravadora (EMI) para ser a primeira música de trabalho de *Dois*. O grupo havia escolhido *Eduardo e*

---

<sup>82</sup> Esse texto foi publicado na coluna de Alexandre Matias no Digestivo Cultural ([digestivocultural.com](http://digestivocultural.com)).

<sup>83</sup> Todos os dias quando acordo / Não tenho mais o tempo que passou / Mas tenho muito tempo / Temos todo o tempo do mundo / Todos os dias antes de dormir / Lembro e esqueço como foi o dia / Sempre em frente / Não temos tempo a perder / Nosso suor sagrado / É bem mais belo que esse sangue amargo / E tão sério / E selvagem / E selvagem / E selvagem / Veja o sol dessa manhã tão cinza / A tempestade que chega / É da cor dos teus olhos / castanhos / Então me abraça forte / E diz mais uma vez / Que já estamos distantes de tudo / Temos nosso próprio tempo / Temos nosso próprio tempo / Temos nosso próprio tempo / Não tenho medo do escuro / Mas deixe / As luzes acesas / Agora / O que foi escondido é o que se escondeu / E o que foi prometido, ninguém prometeu / Nem foi tempo perdido / Somos tão jovens / tão jovens / tão jovens

*Mônica*, que era para Renato Russo “um hit single fortíssimo e imediato” (Alexandre, 2002: 257), mas a escolha foi rejeitada – provavelmente pela longa duração e a falta de refrão da faixa. Por isso, a gravadora acabou escolhendo *Tempo perdido*, que segue à risca o formato canção, como música de trabalho do disco. E, como música de trabalho, *Tempo perdido* teve dois videoclipe de promoção, uma versão em preto e branco e uma versão exclusiva para ser apresentada no Fantástico (Rede Globo)<sup>84</sup>, na época do lançamento do álbum. O tempo mostraria que a gravadora estava errada. E que, apesar de sua extensão, *Eduardo e Mônica* é o grande sucesso do disco. É interessante notar que, se levarmos em conta seu desdobramento instrumental, *Tempo perdido* tem duração maior que *Eduardo e Mônica*, cinco minutos contra quatro minutos e meio. Mas, por seguir à risca o formato canção e utilizar todo tipo de repetição em sua estrutura, *Tempo perdido* realmente parece ter uma duração menor que *Eduardo e Mônica* e, por isso, foi escolhida como música de trabalho. A principal estratégia para levar a essa sensação é separar a parte cantada da canção da parte instrumental, através de um fim falso e do arranjo com texturas não eletrificadas. No final das contas, a parte instrumental no final da canção acaba funcionando como uma vinheta de encerramento. Essa vinheta perde parte de seu sentido original na versão do álbum em compact disc, já que ela não encerra um dos lados do disco.

Nos três minutos e meio da faixa, tirando o um minuto e meio da vinheta de encerramento, *Tempo perdido* segue bem o formato canção, apesar de não ter um refrão claro. A principal estratégia para que a faixa não cause estranhamento ao ouvinte é, realmente, a redundância. A canção é extremamente repetitiva, desde a batida quadrada e com poucas viradas da bateria, até a progressão harmônica, formada por apenas quatro acordes e com poucas variações. Na verdade, são poucos os elementos variam no instrumental de *Tempo perdido*. O que realmente varia é a melodia que Renato Russo utiliza para cantar os versos, que nem sempre se encaixam facilmente na melodia. A canção é composta por duas partes, a primeira com três estrofes de quatro versos cada e a segunda composta por quatro estrofes de quatro versos cada. E começa com um riff de guitarra muito comum no pós-punk<sup>85</sup>, seguida de um verso – “Todos os dias quando acordo / Não tenho mais o tempo que passou / Mas tenho muito tempo / Temos todo o tempo do mundo” –, depois outro verso – “Todos os dias antes de dormir / Lembro e esqueço como foi o dia / Sempre em frente / Não temos tempo a

---

<sup>84</sup> Até o começo dos anos 90, era comum que os grupos de rock brasileiro gravassem videoclipes exclusivos para o Fantástico. O programa, que, na época, era o principal espaço para a divulgação de videoclipes, exigia a exclusividade do material veiculado. E, muitas vezes, a própria equipe da Rede Globo se encarregava de gravar os vídeos.

<sup>85</sup> Há quem diga até que esse riff foi copiado de *Headmaster ritual* (*Meat is muder*, The Smiths).

perder” – e, enfim, o terceiro verso, que encerra a primeira parte da canção com a pequena repetição de um verso – “Nosso suor sagrado / É bem mais belo que esse sangue amargo / E tão sério / E selvagem / E selvagem / E selvagem”. No fim dessa primeira parte existe um outro solo de guitarra, também muito próximo do pós-punk inglês. O solo de guitarra não é um solo como é possível encontrar no rock das décadas de 60 e 70. Esse tipo de solo praticamente inexistente nos grupos de punk e esse é um dos principais elementos do projeto de simplicidade e agressividade do gênero e da oposição em relação ao rock progressivo. Assim, os grupos de pós-punk, ao utilizar solos, não dão o destaque usual à guitarra, criando, praticamente, anti-solos. É o caso de *Tempo perdido*. A segunda parte da canção tem a mesma estrutura da primeira, a única diferença é que as repetições de versos acontecem na segunda e na quarta estrofe. Ao final da segunda parte, temos o mesmo solo de guitarra. Depois do fim da canção, ainda soa a vinheta de encerramento com a mesma melodia do início tocada com timbres não elétricos. Não há um refrão no sentido clássico da palavra.

Mas a falta de um refrão é compensada pela redundância nos elementos e pela existência de pequenas repetições no decorrer da canção: a primeira no final da terceira estrofe (“E selvagem / E selvagem / E selvagem”), a segunda na quinta estrofe (“Temos nosso próprio tempo / Temos nosso próprio tempo / Temos nosso próprio tempo”) e a terceira no final da canção (“tão jovens / tão jovens / tão jovens”). O caráter de refrão dessas três pequenas repetições é realçado pelo arranjo instrumental, que se torna mais intenso pela entrada da guitarra que, no resto da música, apenas dedilha alguns acordes. Esse é o clímax da canção que, de resto, é bem monótona. *Tempo perdido* é um bom exemplo de canção da primeira fase do rock brasileiro dos anos 80. O arranjo tem a instrumentação básica de um grupo de rock, com baixo, guitarra, bateria, voz e a inserção ocasional de outros instrumentos. A bateria é quadrada e segue o compasso 4/4 do rock sem o uso intenso de síncope – a batida regular e com poucas viradas chega a lembrar uma bateria eletrônica. O baixo na maior parte da canção se resume a tocar uma nota no começo de cada compasso, apenas nas ênfases e no solo de guitarra que sua participação muda um pouco. A guitarra dedilha acordes durante toda a canção, só entrando mais incisivamente na canção nas ênfases. Também não há muitas mudanças na progressão harmônica formada, na maior parte da canção, de apenas quatro acordes – até mesmo a ênfase na repetição das palavras é tocada com a repetição dos mesmos acordes.

Nesse sentido, *Tempo perdido* utiliza uma estratégia muito comum nos grupos pós-punk que é a de não causar um engajamento corpóreo mais próximo do estado de monotonia e melancolia. Para isso, é preciso que a música seja monótona, com poucas mudanças em seu

decorrer e sem a inclusão de muitos elementos. Isso pode ser bem ouvido, principalmente, na participação da bateria e da guitarra. O canto também tem uma entonação tediosa ou quase fúnebre, que é ainda melhor explorado pela voz grave de Renato Russo. Isso tudo concede à canção um ar cinza por conta da inevitabilidade da passagem do tempo. Essa mesma estratégia pode ser encontrada em diversas canções de grupos do pós-punk, como Joy Division (*Closer*, 1980), Bauhaus (*In the flat field*, 1980) e Sonic Youth (*Sonic youth*, 1982). Ou mesmo nas canções de alguns grupos do underground paulista, como Fellini (*O adeus de Fellini*, 1985), Cabine C (*Fósforos de Oxford*, 1986) e Akira S e As Garotas Que Erraram (*Akira S e as garotas que erraram*, 1987). Mas, como o fim de toda música popular massiva é a venda, e, portanto, o engajamento mercadológico do ouvinte. *Tempo perdido* procura sim o engajamento do ouvinte, apesar desse engajamento ser do tipo melancólico. E a principal estratégia para causar esse estranhamento está no canto, que dá ênfase a determinadas partes da canção com ajuda dos outros instrumentos.

Como em muitas outras canções da Legião Urbana, o arranjo de *Tempo perdido* parece ter sido composto em função da letra, o que causa certas anomalias corrigidas pela forma de cantar de Renato Russo. Existem repetições de acordes para abrigar um ou outro verso com mais sílabas e, em muitos momentos, Renato Russo precisa completar versos com poucas sílabas com vocalizações. A letra de *Tempo perdido* é o desenvolvimento de alguns trechos de 1977, uma canção do Aborto Elétrico que nunca foi gravada, trechos como – “Todos os dias quando acordo de manhã / Não tenho mais o tempo do dia que passou / Mas tenho muito tempo / Para acabar com essa indecisão / Espero sinceridade e perigo”. A letra é quase a mesma em alguns pontos, mas o arranjo punk da canção do Aborto Elétrico é substituído por um arranjo tipicamente pós-punk. Como boa parte das canções da Legião Urbana, a letra de *Tempo perdido* trata dos anseios da juventude. No caso de *Tempo perdido*, a ansiedade diante da possibilidade de não ser mais jovem, ou mesmo da possibilidade da morte. Acordar, “todos os dias”, e perceber que o ontem passou. Ao mesmo tempo o sujeito da canção é “tão jovem” e tem “todo o tempo do mundo”. O sujeito tem, em resumo, a ilusão da própria imortalidade e também, a consciência da sua finitude. Mas a conclusão é simples: “Sempre em frente”. Mas, em meio a tantos tempos, o sujeito escolhe o relativismo – “Temos nosso próprio tempo”, define. No videoclipe, o grupo intercalava imagens de ícones que o rock perdeu para o desgaste da juventude - como John Lennon, Syd Vicious, Brian Wilson (que não morreu, mas sofreu um colapso mental), Brian Jones, Jimi Hendrix -, enquanto uma faxineira varre jornais velhos no chão. Mas o final é de esperança: "Temos nosso próprio tempo", "O que foi prometido, ninguém prometeu / Nem foi tempo perdido / Somos tão jovens".

Uma estratégia importante é utilizada nessa canção. Renato Russo se coloca junto ao seu interlocutor, o público jovem. O principal elemento dessa estratégia, além da utilização de uma temática juvenil como a passagem do tempo e a perda da juventude, é a utilização da primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural na letra. Assim, Renato Russo consegue, ao mesmo tempo, colocar-se como objeto dos mesmos anseios de seu público, o que aumenta a autenticidade de suas afirmações, como em “Todos os dias quando acordo, não tenho mais o tempo que passou”. E, mais importante, ele se coloca como parte do seu público, quando canta os versos na primeira pessoa do plural – “Somos tão jovens / tão jovens / tão jovens”. Essa mesma estratégia, de se colocar como parte do mundo juvenil, em oposição ao mundo adulto, é utilizada em muitas das canções do grupo, como *Vamos fazer um filme (O descobrimento do Brasil, 1993)* – “O sistema é mau, mas minha turma é legal”. Em outras canções, apesar da letra de cunho político, a mesma estratégia é utilizada, como em *Geração Coca-Cola (Legião Urbana, 1985)* – “Quando nascemos fomos programados / pra receber de vocês / Nos empurraram com os enlatados / dos U.S.A., de nove as seis”. As canções da Legião Urbana também utilizam a terceira pessoa, mas ao invés de procurar uma abordagem distanciada, continuam tratando do universo juvenil, da utilização de personagens jovens, como em *Eduardo e Mônica, Faroeste caboclo (Que país é esse 1978/1987, 1987)* e *Dezesseis (Tempestade ou livro dos dias, 1996)*. O mais longe desse universo grupal que a Legião Urbana conseguiu chegar é nas canções de amor, que tem uma perspectiva mais individual, como em *Acrilic on canvas (Dois, 1986)* – “É saudade, então / E mais uma vez / De você fiz o desenho mais perfeito que se fez”. Mas, mesmo assim, elas dizem respeito ao público jovem.

A progressão melódica dessa canção é parcimoniosa e prossegue sem muitos avanços. A música tem uma tematização quase completa, o que é comum ao rock. Essa tematização roqueira só é abalada pela utilização da voz grave de Renato Russo e pelos alongamentos vocálicos de seu estilo de canto. Na verdade, esse alongamento é frequentemente utilizado para que alguns versos fora da métrica caibam na melodia, como em “Não tenho medo do escuro / Mas deixe / As luzes acesas / Agora”. Nessa estrofe em especial, o mesmo espaço na melodia deve ser utilizado para cantar “não tenho medo do escuro” e “agora”. Por causa desses alongamentos vocálicos em meio à tematização, ocorre aqui uma relação, a princípio, estranha, entre a valorização das consoantes típica da tematização e a valorização das vogais típica da passionalização. Nas estrofes da canção, onde a letra trata de uma relação estritamente disfórica do sujeito com o tempo, o canto é tematizado, estrutura melódica utilizada para tratar de momentos de euforia. Já nas pequenas repetições que ocupam o lugar

de refrão, em que a letra trata de uma aproximação com o objeto de desejo, a juventude – “Somos tão jovens” – o canto é alongado, uma das características da passionalização. Essa é mais uma dos elementos da estratégia de causar um interesse melancólico no ouvinte, já que os conteúdos disfóricos são neutralizados pela tematização da melodia e, ao contrário, os conteúdos eufóricos são neutralizados pela passionalização da melodia. De forma que, tanto um quanto o outro, perde seus significados comuns.

O principal elemento do canto de Renato Russo nessa canção é o tédio, uma das faces mais comuns da utilização da voz grave no rock, muito afim, por exemplo, à utilização que Ian Curtis faz em *Atmosphere* (*Atmosphere*, 1980). Ele alterna essa entonação tediosa com algumas entonações enfáticas para realçar alguns versos, na maioria das vezes de caráter otimista, como “sempre em frente”, “então me abraça forte”. Isso sem contar na ênfase das pequenas repetições no final da terceira, quinta e sétima estrofes. Nesses momentos, o canto beira o grito, comum no punk. Também é essa performance vocal tediosa que faz com que os alongamentos vocálicos utilizados em toda a canção não atinjam nuances românticos, como seria de se esperar. E isso afasta a performance vocal de Renato Russo da utilizada, por exemplo por Jerry Adriani e o coloca mais próximo do pós-punk inglês de Ian Curtis. *Tempo perdido* é uma das canções da Legião Urbana que está mais próxima do pós-punk inglês, do mesmo modo que *Acrilic on canvas* ou *Plantas embaixo do aquário*. Esse tipo de aproximação poucas vezes se repetiria nos próximos discos do grupo. Apesar de nunca se aproximar demais da música popular brasileira, depois de *Dois*, o Legião Urbana se afasta pouco a pouco do pós-punk, a partir da criação de um estilo próprio que se vale de recursos instrumentação não eletrificada (*As quatro estações*, 1989), elementos da música tradicional brasileira, como *Faroeste caboclo* (*Que país é esse 1978/1987*, 1987), experimentações com diversos outros subgêneros do rock (*V*, 1991) e, principalmente, o estilo vocal inconfundível de Renato Russo (*O descobrimento do Brasil*, 1993).

*Eduardo e Mônica* é a música que fez maior sucesso entre todas as outras do disco *Dois*, apesar de ser apenas a quarta música do lado A do disco, uma posição de pouco destaque. A princípio, *Eduardo e Mônica* foi pensada pelo grupo para ser a música de trabalho do álbum, mas sua escolha foi vetada pela gravadora. A razão provável do veto é seu formato pouco usual, com pouca repetição, uma duração acima do normal e falta de refrão. *Eduardo e Mônica* não foi a música de trabalho de *Dois*, não teve clipe, mas foi a faixa do disco com maior excussão nas rádios. É interessante notar que, mesmo sendo uma das candidatas a música de trabalho, *Eduardo e Mônica* foi lançada como a quarta canção do lado A do disco. É que, a partir do final da década de 60, aquele velho esquema de abrir o disco com o compacto de maior sucesso não era mais regra. Passou a ser apenas mais uma estratégia midiática de mainstream, de modo que não era mais seguida por grupos que colocavam suas estratégias de autenticidade acima das estratégias mercadológicas, como é o caso do Legião Urbana. A escolha de não se apoiar completamente no sucesso de apenas uma canção, assim, demonstraria uma aposta no potencial do grupo. Essa postura é, de alguma forma, herdeira da idéia de álbum conceitual, apesar de não seguir à risca suas características. É a tentativa de fazer do álbum uma “obra narrativa, com uma seqüência de canções individuais” (Shuker, 1999: 17). Assim, os discos do Legião Urbana muitas vezes não seguem o esquema de colocar os compactos de sucesso em lugares de destaque, até porque a partir dos

---

<sup>86</sup> Quem um dia irá dizer / que existe razão nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / que não existe razão? // Eduardo abriu os olhos mas não quis se levantar / Ficou deitado e viu que horas eram / Enquanto Mônica tomava um conhaque noutra canto da cidade / como eles disseram // Eduardo e Mônica... um dia se encontraram sem querer / E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer / Carinha do cursinho do Eduardo que disse / Tem uma festa legal e a gente quer se divertir // Festa estranha, com gente esquisita / Eu não tou legal, não agüento mais birita / E a Mônica riu e quis saber um pouco mais / Sobre o boyzinho que tentava impressionar / E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa / É quase duas, eu vou me ferrar // Eduardo e Mônica... trocaram telefone / Depois telefonaram e decidiram se encontrar / O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard // Se encontraram então no parque da cidade / A Mônica de moto e o Eduardo de camelo / O Eduardo achou estranho e melhor não comentar / Mas a menina tinha tinta no cabelo // Eduardo e Mônica... eram nada parecidos / Ela era de Leão e ele tinha dezesseis / Ela fazia Medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês // Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / Van Gogh e dos Mutantes Do Caetano e de Rimbaud / E o Eduardo gostava de novela / e jogava futebol-de-botão com seu avô // Ela falava coisas sobre o Planalto Central / Também magia e meditação / E o Eduardo ainda estava no esquema / "escola, cinema, clube, televisão" // E, mesmo com tudo diferente / Veio neles, de repente Uma vontade de se ver / E os dois se encontravam todo dia / E a vontade crescia, como tinha de ser // Eduardo e Mônica.. fizeram natação, fotografia / Teatro, artesanato e foram viajar / A Mônica explicava pro Eduardo /Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar // Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer / E decidiu trabalhar / E ela se formou no mesmo mês / que ele passou no vestibular // E os dois comemoraram juntos / E também brigaram juntos, muitas vezes depois /E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa / Que nem feijão com arroz // Construíram uma casa uns dois anos atrás / Mais ou menos quando os gêmeos vieram / Batalharam grana e seguraram legal / A barra mais pesada que tiveram // Eduardo e Mônica.. voltaram pra Brasília / E a nossa amizade dá saudade no verão / Só que nessas férias não vão viajar / Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação // E quem um dia irá dizer / que existe razão nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / que não existe razão?

anos 80 a maioria dos grupos nem trabalhavam mais com compactos de divulgação. De qualquer maneira, nem sempre a canção de trabalho é a primeira do disco, como aconteceu com o disco *Legião Urbana*, que começa com *Será*. Assim, *V* (1991) começa com *Love song*, mas teve como música de trabalho *Metal contra as nuvens* e, em *O descobrimento do Brasil* (1993), a faixa título é apenas a sexta do disco e fica no final do lado A.

*Eduardo e Mônica* tem características estranhas ao formato canção, principalmente por utilizar de pouca repetição em sua estrutura. A música tem quinze estrofes, sendo que apenas o primeiro é repetido, no final da canção. Essa estrofe repetido funciona como uma moldura, uma estrofe que abre e fecha a música e ainda tece um comentário sobre a ação transcorrida. – “Quem um dia irá dizer / que existe razão nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / que não existe razão?”. Esse é um papel parecido com o coro no teatro grego. O coro era composto pelos narradores da história que, através de representação, canções e danças, relatavam as histórias do personagem. Ele era o intermediário entre o ator e a platéia e trazia os pensamentos e sentimentos à tona, fazendo um comentário dos fatos transcorridos, além de trazer também a conclusão da peça. O corte entre a moldura e o resto da música se dá principalmente a partir da mudança de foco narrativo, da narração de acontecimentos específicos para um questionamento universal sobre o amor. Fora essa pequena repetição, são 54 versos em 14 estrofes, todos cantados com o mesmo acompanhamento instrumental e sem modificações marcantes na melodia. Na verdade, a única repetição é essa: o mesmo instrumental do começo ao fim da música. No lugar do refrão, existe apenas a repetição enfática no verso “Eduardo e Mônica”, no começo de cada estrofe.

Essa é uma música que mostra bem o conjunto de estratégias que seria adotado pelo Legião Urbana depois desse do *Dois*. No lugar da guitarra distorcida das primeiras canções do grupo e do diálogo com o punk (*Geração Coca-Cola*, *Legião Urbana*) e com o pós-punk (*Tempo perdido*, *Dois*), a instrumentação de *Eduardo e Mônica* é quase que totalmente não eletrificada. O arranjo continua simples, mas tem uma conformação bem diferente do que é geralmente utilizado pelos grupos de rock, violão, baixo, uma bateria comedida e voz. Ao invés do eletrificado som para grandes shows, o intimismo e simplicidade do arranjo dessa música lembra uma roda de violão. Todo arranjo de Eduardo e Mônica é composto em função da letra, uma prova disso é que na quarta estrofe são acrescentados mais dois compassos, para dar espaço para mais dois versos – “E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa / É quase duas, eu vou me ferrar”. *Eduardo e Mônica* não tem um padrão fixo de rimas, nem de sílabas em cada verso, os dois elementos podem mudar, dependendo da necessidade. Nesse

sentido, apesar de não seguir a métrica e a rima do gênero, Eduardo e Mônica tem a ver com a tradição de se contar histórias a partir de músicas, que no Brasil é utilizada no repente.

Nesse tipo de música, mais importante que a letra o a variação melódica e harmônica é o modo de cantar. O padrão rítmico e melódico de cada toada é o suporte do qual se vale o poeta para a métrica e para a sua localização dentro da estrofe, auxiliado pelos esquemas rítmicos. Há um movimento de ascendência e descendência da melodia que pode subdividir, por exemplo, um verso em dois, com a possibilidade de uma breve pausa entre estas partes. Mas, ao invés de usar um arranjo de repente, *Eduardo e Mônica* faz uma ponte entre a tradição do repente brasileiro com a música folk rock<sup>87</sup> norte-americana – também inclinada a contar histórias, como em *Hurricane (Desire, Bob Dylan)*, e *The boxer (Bridge over troubled water, Simon & Garfunkel)*. Mas, ao contrário do folk rock que se utiliza de letras de cunho social, como boa parte das canções da Legião Urbana, *Eduardo e Mônica* trata de amor, mais no sentido do folk rock de Joni Mitchell (*Joni Mitchell*, 1968). O rock brasileiro dos anos 80 fala de amor e, neste sentido, dá continuidade ao projeto iniciado em 1965 por Roberto Carlos na canção “Eu Quero Que Vá tudo Para o Inferno”, de utilizar uma melodia tematizada para falar de temas que tratam do amor e, principalmente, do desencontro amoroso. Essa tendência se mostra ainda mais forte nas canções da Legião Urbana depois do disco *Dois*.

A letra e a estrutura da canção lembram *O romance da universitária otária (As aventuras da Blitz*, 1982). Essa canção conta a história de Aparecida e Abreu, dois estudantes que se conhecem em uma festa com um canto meio falado e um arranjo folk – “E por sorte ou por azar / Eles não passaram no vestibular. / Moram juntos até hoje mas resolveram / Não casar pra não complicar”. A letra trata da história de amor entre pólos distantes, ela conta o começo da relação entre o pueril Eduardo (“o boyzinho que tentava impressionar”) e a veterana Mônica (que “gostava de Bandeira e do Bauhaus, Van Gogh, Mutantes, Caetano e Rimbaud”) sem tentar soar romântico, com palavras simples e clima de bate-papo. Aqui novamente é feito o vínculo com o universo juvenil, uma vez que trata de assuntos do cotidiano jovem, como festas, namoros e vestibular. A letra também lembra o roteiro de uma típica comédia romântica, um gênero cinematográfico de sucesso entre os jovens. O argumento básico de uma comédia romântica é que duas pessoas se conhecem mas, apesar da atração óbvia que existe entre elas, não se envolvem romanticamente por algum fator interno

---

<sup>87</sup> O folk rock é um gênero musical que combina elementos de música folclórica e rock and roll. O som era composto por harmonias vocais afinadas e uma abordagem limpa para a utilização de instrumentos elétricos como a guitarra ou o baixo elétrico. Entre os grupos e intérpretes do folk rock estão Bob Dylan (*Highway 61 revisited*, 1965), The Byrds (*Mr. tambourine man*, 1965), Joni Mitchell (*Song to a deagull*, 1968) e Neil Young (*Neil Young*, 1969).

ou por alguma barreira externa, no caso a diferença de idade e de interesses – “Eduardo e Mônica... eram nada parecidos / Ela era de Leão e ele tinha dezesseis / Ela fazia Medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês”. Mas, em algum momento, depois de diversas cenas cômicas –“ Festa estranha, com gente esquisita / Eu não tou legal, não agüento mais birita / E a Mônica riu e quis saber um pouco mais / Sobre o boyzinho que tentava impressionar / E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa / É quase duas, eu vou me ferrar” –, eles se dão conta do quanto eles são perfeitos um para o outro – “E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa / Que nem feijão com arroz”. Após um espetacular esforço, ou uma coincidência incrível – “E, mesmo com tudo diferente / Veio neles, de repente Uma vontade de se ver” –, eles se encontram novamente, declaram-se amor eterno, e vivem felizes para sempre – “Construíram uma casa uns dois anos atrás / Mais ou menos quando os gêmeos vieram”.

Para compensar a estrutura que não está dentro do formato canção, *Eduardo e Mônica* tem uma das melodias mais simples do grupo. E o esquema de rimas constante e ajuda a fixar a letra. Essa simplicidade e a prevalência do canto em relação ao instrumental também facilita a utilização dessa música em rodas de violão. O clima de roda de violão, informal, é fortalecido pelos gritos como comentário do que é cantado na musica, como em “Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer / E decidiu trabalhar / E ela se formou no mesmo mês / que ele passou no vestibular”. É a estratégia da música para ser tocada em rodas de violão, que foi explicitada no lançamento da primeira coletânea do grupo, *Música para acampamentos* (1982). Essa estratégia é explicitada pela instrumentação simples e com o violão, um instrumento de fácil acesso e manuseio, em primeiro plano. Um dado interessante é que, do mesmo modo que *Faroeste caboclo (Que país é esse 1978/1987)*, *Eduardo e Mônica* fazia parte do repertório do Trovador Solitário, nome utilizado por Renato Russo em suas apresentações antes da Legião Urbana. E a idéia de trovador realmente descreve bem a performance de Renato Russo em *Eduardo e Mônica* e em muitas outras canções do Legião Urbana.

O trovadorismo é a primeira manifestação literária da língua portuguesa. Seu surgimento ocorre no mesmo período em que Portugal se apresenta como nação independente, no século XII. Os trovadores eram aqueles que compunham as poesias e as melodias que as acompanhavam, e cantigas são as poesias cantadas. De certa forma, ele nunca deixou de ser trovador e isso se reflete na maneira de projetar a voz, com timbre grave e volume alto, no uso de violão e de timbragens não elétricas, das letras que tratam de histórias com começo, meio e fim, ou mesmo no tipo de romantismo amargurado. Essa relação com o trovadorismo ficou

mais clara a partir de *As quatro estações*, com a utilização de partes de um poema de Camões e de passagens da Bíblia (*Pais e filhos*). Em *V* (1991), o grupo regrava uma cantiga de amor portuguesa do século XIII (*Love Song*) e, em *O descobrimento do Brasil* (1993), o grupo utiliza instrumentos não elétricos típicos da tradição do trovadorismo, como bandolim, cítara e dobro. O trovadorismo tem sua origem na cultura arábica, na literatura latina produzida durante a Idade Média e na poesia litúrgico-cristã elaborada na mesma época. Essa relação explica a postura religiosa, ou mesmo messiânica de Renato Russo em algumas canções do grupo.

Nas molduras da canção, a performance de Renato Russo se torna mais messiânica, em contato com a letra que trata de um tempo e questões universal – Quem um dia irá dizer / que existe razão nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / que não existe razão?. Nesse momento, a voz é projetada em tonalidades ainda mais graves e com textura ainda mais carregada. Em outros momentos da canção, a voz do narrador se torna a voz do personagem, como em “Eu não tou legal, não agüento mais birita” e “É quase duas, eu vou me ferrar”. Nesses momentos, Renato Russo muda um pouco a entonação para mostrar que, naquele momento, interpreta outra pessoa. A melodia é constante, mas freqüentemente muda seus contornos para se conformar com o discurso falado, mais ou menos o que acontece com no folk rock. No lugar do refrão, existe apenas a repetição enfática do verso “Eduardo e Mônica” no começo de cada estrofe. Na verdade, o refrão é forte, apesar da letra mudar. Entre uma estrofe e outra um verso que começa com “Eduardo e Mônica...”, como “Eduardo e Mônica... trocaram telefone / Depois telefonaram e decidiram se encontrar / O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard”.

Pouco tempo depois de *Eduardo e Mônica*, a Legião Urbana lançou a música *Faroeste Caboclo* com uma estrutura semelhante a *Eduardo e Mônica* – apesar de *Faroeste Caboclo* ser uma canção mais antiga, ela só foi lançada em disco um ano depois de *Eduardo e Mônica*. Embora não seja a música mais longa da Legião, perdendo para *Metal contra as nuvens*, é a que contém a maior letra, com 159 versos que não se repetem.

## Rios, Pontes e Overdrives

“O pop/rock brasileiro atravessa uma séria estagnação”, concluía, em julho de 1990, o editorial da revista Bizz (Editora Abril). Naquele mês, Cazuza (*Burguesia*, 1989) havia acabado de morrer. E, por essa e outras, o começo dos anos 90 não foi um dos melhores momentos da história do rock brasileiro. Entre os principais grupos que dominaram os meios de comunicação de massa nos anos 80, apenas Legião Urbana (*As quatro estações*, 1989), Paralamas do Sucesso (*Big bang*, 1989) e Titãs (*Ô blésq blom*, 1989) ainda faziam sucesso na virada da década. Alguns anos depois de lançar alguns dos discos mais vendidos da história da indústria fonográfica brasileira, Blitz (*As aventuras da Blitz*, 1982) e RPM (*Rádio pirata ao vivo*, 1986) encerraram suas carreiras sem muito brilho. O Camisa de Vênus (*Duplo sentido*, 1987) havia acabado com a saída de Marcelo Nova (*A Panela do diabo*, 1989). E o Barão Vermelho ainda tentava recobrar o sucesso depois da saída de Cazuza, anos atrás, com um disco ao vivo (*Ao vivo*, 1990). E a situação não era muito diferente com Lobão (*O inferno é fogo*, 1991), Léo Jaime (*Sexo drop's & rock'n'roll*, 1990), Kid Abelha (*Tudo é permitido*, 1991), Ira! (*Meninos da Rua Paulo*, 1991), Inocentes (*Estilhaços*, 1992), Ultraje a Rigor (?!, 1993), Capital Inicial (*Eletricidade*, 1991) ou Plebe Rube (*Mais raiva do que medo*, 1992).

Além disso, os novos grupos de rock brasileiro, que apareceram no final da década, não pareciam propor qualquer novidade para o mercado fonográfico, ao utilizar as mesmas estratégias do rock brasileiro dos anos 80. Mas, apesar disso, alguns desses grupos conseguiram reprisar o sucesso do rock brasileiro dos anos 80 – mesmo que esse êxito fosse baseado em apenas uma ou outra canção de sucesso e não durasse por muito tempo. O grupo Uns & Outros, por exemplo, alcançou o sucesso com a canção *Carta aos missionários*, de seu segundo disco (*Uns & outros*, 1989), mas “se perderam de tão empenhados que estavam em perseguir Renato Russo e companhia. Pareciam o Legião Urbana, mas não eram o Legião Urbana” (Dapieve, 2004:185). E, em pouco tempo, o sucesso deles havia acabado. Algo parecido aconteceu com Hojerizah (*Hojerizah*, 1987), Nenhum de Nós (*Nenhum de Nós*, 1987) e Inimigos do Rei (*Inimigos do Rei*, 1989) – a exceção entre esses grupos surgidos no final dos anos 80 é Engenheiros do Hawaii (*A revolta dos dândis*, 1987). Esses grupos insistiam nas mesmas estratégias midiáticas do começo da década para causar efeitos semelhantes, mas o panorama musical não era mais o mesmo. Para Alexandre, “desde *Selvagem?* o rock brasileiro se questionava por suas entranhas. E, no final da década, a atitude rock era buscada em outras formas musicais, o samba, o reggae, o rap ou o funk” (2002: 324).

E foi isso que fizeram Os Paralamas do Sucesso, Titãs e Legião Urbana que, ao renovaram as suas estratégias midiáticas, conseguiram sobreviver por mais tempo na indústria fonográfica.

Além disso, a relação do rock brasileiro com o mainstream da indústria fonográfica estava desgastada. A onda da new wave e do pós-punk já havia passado no mundo inteiro e os novos grupos de rock internacional começavam a seguir os caminhos do circuito alternativo (*Surfer rosa*, Pixies) ou, ao menos, dirigiam-se a um público mais segmentado (*Nevermind*, Nirvana). Nessa mesma época, o Brasil passava por uma crise mais ampla em 1989, a inflação acumulada no final do governo de Sarney chegava a 1764,86% e, no ano seguinte, o faturamento da indústria fonográfica brasileira caiu 40%. Assim, para os grupos de rock brasileiro dos anos 80 que se dirigiam a um público amplo, ficava cada vez mais difícil recuperar a grande vendagem de alguns anos atrás, que, aliás, eram muito altas. Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, que alcançaram 750 mil cópias vendidas com *Selvagem?* (1986), vendiam cada vez menos, entre *Bora bora* (250 mil cópias, 1988), *Big bang* (200 mil, 1989), *Os grãos* (100 mil, 1991) e *Severino* (55 mil, 1994) a diferença é notável. Para Alexandre, o desinteresse pelo rock brasileiro, nesse momento diria respeito a uma característica da indústria fonográfica brasileira. “O interesse da indústria na descoberta do novo foi substituído por uma política imediatista e predatória. O retorno imediato passou a ser gerado, basicamente, de duas formas: reinvestimento nos mesmos medalhões de sempre, de público fiel e rentabilidade certa, e ações corsárias sobre as ondas do momento” (2002: 337). E, naqueles tempos, o que não faltava eram novas ondas com grande potencial de vendas, como a lambada (*Adocica*, Beto Barbosa), música sertaneja (*Leandro & Leonardo*, 1990), axé-music (*Daniela Mercury*, 1991), pagode (*Raça Negra*, 1991), entre outras. Da mesma forma, a faixa de prestígio do mainstream fonográfico, nesse momento ainda era ocupada pela MPB. No final dos anos 80, a indústria fonográfica brasileira ainda não havia entrado no período de crescimento impulsionado pela adoção do compact disc como suporte principal para a venda de música – nos Estados Unidos, o CD foi usado em grande escala, pelo menos, desde meados dos anos 80, causando grande lucro a partir da venda de todo o catálogo no novo suporte. Mas, no momento em que o CD foi finalmente adotado em grande escala no Brasil, a onda do rock brasileiro dos anos 80 já havia passado.

Mas, na contramão de todas essas dessas tendências, o Sepultura alcançou o sucesso internacional no final da década de 80 a partir de uma estratégia de circulação típica do circuito alternativo e muito diferente do rock brasileiro. O primeiro disco do grupo, lançado

no auge do sucesso dos grupos dos anos 80, é um álbum split<sup>88</sup> (*Bestial devastation*, 1985) em parceria com outra banda da cena mineira de heavy metal da época. O disco foi lançado pelo Cogumelo Records, selo independente e loja de discos especializada em heavy metal, com uma tiragem inicial de apenas mil cópias. O próximo lançamento do Sepultura (*Morbid visions*, 1986) vendeu dez mil cópias em todo Brasil, apesar de também ser distribuído pelo selo independente. Em 1988, o grupo assinou um contrato com uma gravadora internacional especializada em rock pesado, a Roadrunner, e se tornou o primeiro grupo brasileiro a ter sucesso no mercado internacional. O próximo álbum do Sepultura (*Beneath the remains*, 1989) vendeu 600 mil cópias e foi divulgado com uma turnê nos Estados Unidos e Europa, mas era apenas o começo. Mas o sucesso do grupo se consolidou mesmo com o lançamento de *Arise* (1991), que vendeu mais de 800 mil cópias e teve uma turnê com apresentações em mais de 39 países, incluindo Indonésia, Japão e Austrália. Nos anos 90, o grupo deixou de circular apenas pelo circuito do heavy metal para dialogar com o mainstream fonográfico internacional, com *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996). Nesse último o grupo faz um interessante diálogo com a música popular brasileira, ao utilizar acompanhamento de percussão em algumas faixas.

O Sepultura tinha muito pouco a ver com o mainstream da indústria fonográfica brasileira, ou mesmo com o rock brasileiro e a música popular brasileira de um modo geral – ao menos em seus primeiros discos. O grupo estava diretamente ligado ao circuito do heavy metal e circulava em espaços especializados no subgênero. Além de circular por espaços segmentados, o grupo adotava estratégias típicas do circuito alternativo, como a dissolução do canto inteligível no estilo gutural<sup>89</sup>, a utilização do inglês como língua das composições e, pelo menos no início da carreira, nenhum diálogo com a música popular brasileira. Esses são elementos comuns no circuito alternativo e segmentado em que o grupo circulava, mesmo depois do sucesso mundial. “O Sepultura é uma banda com grande circulação em meio aos conglomerados multimidiáticos, mas pouco ouvida fora dos circuitos de consumo especializados” (Jannoti Jr., 2003: 88). O sucesso do grupo é a mostra de como os circuitos alternativos brasileiros de rock, no final dos anos 80, estavam maduros o suficiente para levar um grupo para além do sucesso local. Para Alexandre, “enquanto as bandas de rock no Brasil

---

<sup>88</sup> Um álbum split (ou somente split) é um álbum musical que contém faixas de dois ou mais artistas. Os splits foram inventados a partir da divisão dos vinis entre lado A e lado B, com um lado contendo as músicas de um artista e o outro lado contendo músicas do outro. Este formato foi muito utilizado a partir do início da década de 80 por bandas de punk rock, hardcore, indie rock e heavy metal.

<sup>89</sup> O vocal gutural é uma técnica vocal comum no metal pesado, em que a emissão sonora se dá a partir do ar que vem direto do estômago e produz um som rouco, grave ou profundo, podendo se referir tanto ao vocal grave quanto gritos.

tentavam provarem-se respeitáveis ou viáveis para padrinhos emepibistas, para os críticos ou para as gravadoras, o Sepultura levava às últimas conseqüências as idiossincrasias do heavy metal e se dava muito bem” (Alexandre, 2002: 347).

O sucesso mundial do Sepultura a partir de uma estratégia de consumo segmentado e a diminuição do espaço para novos grupos de rock brasileiro no mainstream indústria fonográfica local, abriu espaço para que, no final da década de 80, alguns grupos brasileiro de rock passassem a utilizar estratégias típicas de circuitos de consumo alternativo – e, portanto, distantes das estratégias utilizadas pelo rock brasileiro nas últimas décadas. Entre essas estratégias estão a utilização do inglês como língua principal para as letras, a adoção de uma dicção típica dos grupos internacionais de rock and roll e distante da música popular brasileira, a utilização de equalizações que colocam a voz em segundo plano, o desinteresse por qualquer tentativa de diálogo com a música popular brasileira, a adoção de suportes de armazenamento não-oficiais e a circulação em locais e meios especializados. Esses grupos eram distribuídos, principalmente, a partir de fitas cassetes com gravações caseiras ou, eventualmente, por lançamentos em disco por selos especializados. Entre esses grupos de rock independente estavam o Pin Ups (*Time will burn*, 1990), Second Come (*You*, 1991), Beach Lizards (*Lagarto de praia*, 1991), Killing Chainsaw (*Killing chainsaw*, 1992), Úteros em Fúria (*Úteros em fúria*, 1992), Anarchy Solid Sound (*Anarchy solid sound*, 1993), Mickey Junkies (*Stoned*, 1995), brincando de deus (*Better when you love (me)*, 1995) e Dash (*Uh-la-la*, 1995).

Mais ou menos nessa mesma época, a revista Bizz<sup>90</sup> fez um balanço dos discos lançados por “artistas novos” entre janeiro de 1992 e maio de 1993 e chegou à conclusão de que dos 188 discos lançados por esses artistas, 110 eram cantados em inglês. Mas, apesar desse afastamento em relação às principais características, os grupos de rock alternativo do começo dos anos 90 são importantes para o rock brasileiro dos anos seguintes. Não é uma influência direta no estilo das canções, mas uma influência a partir, principalmente, do circuito independente esboçado por esses grupos e que seria desenvolvido na primeira década do século 00. A partir dessas experiências, aos poucos, foi se formando um circuito independente de rock no Brasil com um discurso ativo de preservação da livre expressão de grupos marginais à cultura de massa e pontos de venda e de exposição funcionando numa loja alternativa ao grande mercado fonográfico (Thorton, 1996). “Os outsiders, que fizeram rock em inglês, podem não ter contribuído esteticamente para o futuro do rock brasileiro, mas o

---

<sup>90</sup> Ano nove, número cinco, página 29.

ideal que criaram, para a formação de um mercado independente, talvez seja um dos recados mais importantes já dados em toda a década de 80” (Jumpei, 2004: 77).

### *Da lama ao Chaos*

O rock brasileiro sempre circulou pelo fluxo principal dos meios de comunicação de massa e, em consequência disso, os discos dos principais grupos desse gênero sempre assumiram algumas características típicas do mainstream fonográfico. Mas, quando a relação entre o rock brasileiro e o mainstream fonográfico foi desfeita, no final dos anos 80, o circuito alternativo passou a ser a única alternativa viável para os grupos que apareciam. Ao rock brasileiro, porém, não era conveniente assumir completamente as estratégias utilizadas pelos grupos que, durante as últimas décadas, circularam pelo circuito alternativo<sup>91</sup>. Assim, no auge da ressaca do rock brasileiro dos anos 80 e do uso do inglês como língua do rock no Brasil, um meio termo entre mainstream e alternativo foi apresentado quando alguns grupos de rock brasileiro – como Obina Shok (*Obina shok*, 1986), Gueto (*Estação primeira*, 1987), Vzzyadoq Moe (*O ápice*, 1988), Fellini (*Três lugares diferentes*, 1987), Picassos Falsos (*Supercarioca*, 1988) e Skowa e a Máfia (*La família*, 1989). – intensificaram a mistura com elementos da música popular brasileira, então comum aos grupos que circulavam no mainstream, mas, para isso, utilizaram estratégias típicas do circuito alternativo. Assim, a apropriação da música popular brasileira feita por esses grupos estava mais atenta a gêneros mais distantes do mainstream fonográfico, nesse momento representado pela MPB, e mais próximos dos circuitos alternativos ou mesmo dos circuitos regionais. Mais interessante que procurar autenticidade na MPB era dialogar com gêneros folclóricos, também marginais – como é o caso de certo tipo de samba, samba-rock, forró, baião, xote, maracatu, coco, embolada, afoxé, ijexá, guitarrada, música caipira, além de ritmos caribenhos, africanos e o rap, que, apesar de não serem brasileiros, não são considerados exóticos por causa de sua herança africana.

Assim, a mistura é a principal estratégia midiática dos grupos de rock brasileiro na década de 90: a mistura. Para Vianna “uma tendência que se tornou cada vez mais forte nos anos 90 foi a mistura dos estilos internacionais do rock com alguma tradição musical brasileira” (1995: 143). Mas essa é uma estratégia de autenticidade comum no rock brasileiro

---

<sup>91</sup> O circuito alternativo brasileiro se formou em torno de grupos que nem sempre são relacionados ao rock brasileiro e ligados a outros subgêneros do rock internacional, como o rock de garagem, o rock psicodélico, punk, heavy metal ou rock alternativo.

há algumas décadas, já que “desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de bom gosto” (Napolitano, 2002: 4). O que muda é que a MPB deixa de ser o principal elemento da mistura. É que, como o circuito alternativo é a origem de quase todos os grupos de rock brasileiro do começo dos anos 90, não é de se estranhar que essa mistura tivesse elementos da circulação alternativa. Mesmo o Skank (*Calango*, 1994), o grupo de rock brasileiro mais vendido da década e o mais próximo do mainstream fonográfico, que seguiu a influência de samba e ritmos caribenhos, como acontecia com os Paralamas do Sucesso, por exemplo, aposta em uma identidade mais fragmentada ao também utilizar elementos de gêneros marginais como o baião. O mesmo pode ser dito de outros grupos da década, que utilizam elementos de forró (*Raimundos*, Raimundos), samba-rock (*Samba esquema noise*, Mundo Livre S/A), samba (*Os Cães ladram, mas a caravana não pára*, Planet Hemp) e maracatu (*Da lama ao caos*, Nação Zumbi). Nesse momento, até mesmo grupos que faziam parte de circuitos altamente segmentados, como os grupo de heavy metal, se aproximam do rock brasileiro ao incorporar elementos da música brasileira em seus trabalhos e circular pelo mainstream – como é o caso do Sepultura (*Roots*, 1996) que chegou a gravar com o grupo baiano de samba reggae Timbalada (*Timbalada*, 1993). A fragmentação foi tão grande que a estratégia de utilizar elementos estranhos para conferir autenticidade ao rock brasileiro, passou a não se restringir aos gêneros mais tradicionais da música brasileira. Alguns grupos passaram a utilizar elementos de estilos que nem sempre são considerados de bom gosto, ou mesmo brasileiros. O primeiro disco do Pato Fu (*Rotomusic de liquidificapum*, 1993), por exemplo, utiliza alguns procedimentos tropicalistas, mas sem um diálogo direto com os gêneros da música popular brasileira. E, na cena de rock gaúcha, é comum um tipo de apropriação da jovem guarda e da música brega, em grupos e intérpretes como Graforrêia Xilarmônica (*Coisa de louco II*, 1995), Wander Wildner (*Baladas sangrentas*, 1996) e Júpiter Maçã (*A Sétima efervescência*, 1997). Em meio a esse cenário, o rótulo Mpopb foi sugerido pela revista Bizz para nomear essa aproximação entre rock brasileiro e outros gêneros da música popular brasileira: “o mais importante é a alteração do adjetivo popular para a palavra pop, alocada aí no sentido adjetivo e substantivo. Para ser popular é preciso ser pop. E para o ser pop e poder ser brasileiro, é fundamental marcar uma distância em relação à MPB” (Abramo, 1996: 1).

Entre todas as manifestações do rock brasileiro do começo dos anos 90, o desenvolvimento da cena que ficou conhecida como manguebeat é uma boa mostra de como, naquela época, o gênero passou a circular nas fronteiras entre o mainstream e o circuito alternativo. Os primeiros grupos de rock and roll apareceram em Recife ainda antes das

televisões locais transmitissem os videotapes do programa *Jovem guarda* (TV Record), mas foi, com a chegada do programa de televisão e dos discos de Roberto Carlos que os grupos de Recife. É o caso de Reginaldo Rossi & The Silver Jets (*O pão*, 1966), Os Ermitões, Os Bambinos, Os Moderatos, Os Selvagens e Os Quatro Loucos. A capital de Pernambuco foi a sede da gravadora Rozenblit, um dos principais elementos do circuito alternativo brasileiro daquela época, que lançou muitos grupos de rock de garagem (*Baobás*, Os Baobás), de samba-jovem (*O Bidu*, Jorge Ben) ou mesmo grupos alternativos norte-americanos (*She is still a mystery/Only pretty what a pity*, The Lovin' Spoonful). A existência desse circuito alternativo possibilitou que, entre os anos de 1972 e 1974, o rock tivesse um dos seus melhores momentos em Recife, apesar da circulação alternativa do pequeno legado fonográfico. A principal cena que se desenvolveu nessa época foi o rock progressivo e o rock psicodélico, com maior ou menos influência da música popular brasileira, em discos como *Alceu Valença e Geraldo Azevedo* (Alceu Valença e Geraldo Azevedo, 1972), *No sub-reino dos metazoários* (Marconi Notaro, 1973), *Peabirú* (Lula Côrtes e Zé Ramalho, 1975) e *Ave sangria* (Ave Sangria, 1975). Mas, apesar da grande quantidade de grupos de jovem guarda, mesmo no auge do movimento não se formou, em Recife, um circuito mainstream de rock brasileiro. Até o começo dos anos 90, o rock sempre circulou nos espaços alternativos da cidade. É daí que vem a sensação de ineditismo que os grupos de manguebeat causaram no começo dos anos 90.

No começo dos anos 80, o punk rock chegou até Recife através de programas de rádio sobre rock alternativo, como o *Décadas* (99.9 FM), apresentado por Renato L. e Fred Zero Quatro. E, como aconteceu no resto do Brasil, o gênero teve um grande impacto na cena alternativa de Recife, a partir de grupos como Trapaça, Câmbio Negro H.C. (*O espelho dos deuses*, 1993) e Devotos do Ódio (*Devotos do Ódio*, 1995). Mas, ao contrário do que aconteceu em outros lugares no Brasil, não se formou em Recife, a partir dessas manifestações, uma cena de rock brasileiro. Ao contrário, o punk e, mais tarde, o hip hop ficaram restritos ao circuito alternativo que, mais tarde, deu origem aos grupos de manguebeat. A banda Mundo Livre Sociedade Anônima, que mais tarde se tornou o Mundo Livre S/A, fez suas primeiras apresentações em 1984 (Teles, 2000: 229), no esquema do punk rock, apesar de utilizar de elementos atípicos ao gênero. No começo dos anos 80, Chico Science e Jorge du Peixe, que mais tarde formariam o grupo Nação Zumbi, fizeram parte dos grupos de hip hop Orla Orbe e Legião Hip Hop. E, mais tarde, eles tocaram no grupo de pós-punk Loustal, junto com o guitarrista Lúcio Maia e o baixista Alexandre Dengue. O Nação Zumbi foi formado, no começo dos anos 90, a partir fusão do Loustal com um bloco de

samba-reggae e maracatu que desfilava no carnaval olindense, o Lamento Negro. A formação original do grupo é Chico Science na voz, Lúcio Maia na guitarra, Alexandre Dengue no baixo, além Jorge du Peixe e os antigos integrantes do Lamento Negro, Gilmar Bolla Oito, Gira, Canhoto e Toca Ogam na percussão (Teles, 2000: 267-9). As primeiras apresentações da Nação Zumbi foram em 1991, em uma festa chamada Black Planet, em Olinda.

No começo de 1993, a Nação Zumbi era o principal representante do circuito alternativo de Recife e Olinda, quando, ao lado do Mundo Livre S/A (*Samba esquema noise*, 1994), realizou sua primeira excursão pelo sudeste do país, tocando em São Paulo e Belo Horizonte. Apesar de ainda não ter lançado nenhum disco, em março daquele ano, o grupo foi mostrado para todo o país em uma matéria da revista Bizz e “um especial com Nação Zumbi, no intervalo da transmissão do Hollywood Rock exibido na MTV Brasil<sup>92</sup>” (Teles, 2000: 287). A visibilidade que o grupo conseguiu nos meios de comunicação de massa é um dos principais motivos para que, dois meses depois, a gravadora Sony<sup>93</sup> assinasse um contrato de gravação com a Nação Zumbi, a partir de seu selo Chaos. A gravadora rebatizou o grupo como Chico Science & Nação Zumbi e escalou o músico e produtor Liminha, ex-baixista dos Mutantes e um dos principais produtores do rock brasileiro dos anos 80, para a gravação de seu primeiro disco, *Da lama ao caos* (1994).

No começo dos anos 90, o circuito alternativo de Recife e Olinda, formado por bares (Black Planet), o programa de rádio *Mangue Beat* (Caetés FM), rádios online (Manguetronic) e centros culturais. Isso além dos festivais, que surgiram mais tarde, como o Abril Pro Rock, que, com o passar dos anos, tornou-se uma referência para os grupos de rock brasileiro que circulam entre o mainstream e o circuito alternativo, o Recife Rock Show, que teve sua primeira edição em 1993, e o Rec Beat, que foi realizado pela primeira vez no carnaval de 1995. E foi para divulgar esse circuito que, em 1992, Fred Zero Quatro, do Mundo Livre S/A, distribuiu à imprensa um texto, que mais tarde ficou conhecido como o manifesto *Caranguejos com cérebro*. O texto tratava a cena como “mangue”, termo atribuído a Chico Science, mas, com o sucesso da Nação Zumbi e do Mundo Livre S/A, o termo foi

---

<sup>92</sup> Esses meios de comunicação são voltados para uma fatia específica de público, mas têm a circulação ampla dos meios de comunicação de massa. Diferem, portanto, dos meios de comunicação do circuito alternativo, como, “filipetas, zines, informações passadas um a um através de celulares” comuns na divulgação da música alternativa (Sá, 2005).

<sup>93</sup> A Sony é uma empresa multinacional de origem japonesa, que surgiu na área de fabricação de produtos eletroeletrônicos. Em 1987 comprou o setor fonográfico da empresa norte-americana CBS, constituindo a Sony Music. A Warner Music é atualmente o braço musical do conglomerado multimidiático AOL Time Warner Inc. No âmbito fonográfico, surgiu das fusões das gravadoras WEA, Toshiba e Continental. (DIAS, 2000: 36). A empresa também atua em outros ramos da indústria cultural, como o cinema, televisão e a fabricação de equipamentos de captação, processamento e reprodução audiovisual.

popularizado como manguebit, manguebeat ou mangubeat e passou a designar muitos dos grupos que circulavam no circuito alternativo de Recife e Olinda, como Mestre Ambrósio (*Mestre Ambrósio*, 1996), Cascabulho (*Fome dá dor de cabeça*, 1998), Sheik Tosado (*Som de caráter urbano e de salão*, 2000), Jorge Cabeleira e o Dia em que Seremos Todos Inúteis (*Alugam-se asas para o carnaval*, 2001) e Cordel do Fogo Encantado (*Cordel do fogo encantado*, 2001). É certo que grande parte desses grupos têm a preocupação comum de articular os ritmos populares de Pernambuco e alusões ao folclore da região como às últimas tendências do rock and roll internacional. Mas, nesse momento, mesmo grupos recifenses e olindenses que, a princípio, não tinham qualquer relação com os ritmos locais – como Devotos do ódio (*Vida de ferreiro*, 1995), Eddie (*Sonic mambo*, 1998), Querosene Jacaré (*Fique peixe*, 2001), Faces do Subúrbio (*Faces do Subúrbio*, 1997) e Sistema X (*De repente*, 1999) – receberam o rótulo. O mais importante para a rotulação desses grupos, nesse momento, é mesmo a cidade de origem – nesse momento, o termo foi empregado inclusive para tratar de expressões midiáticas e artísticas que vão além da música popular massiva, como as artes plásticas, grafite, moda e cinema (*Baile perfumado*, Paulo Caldas e Lírio Ferreira).

Mas, depois do sucesso de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, o termo manguebeat passou a ser empregado pela crítica para classificar muitos grupos que utilizavam elementos da música popular brasileira em suas canções e participavam do circuito alternativo, mesmo que esses grupos não fossem de Recife e Olinda. É o caso de grupos como Catapulta (*Catapulta*, 1999), Lampirônicos (*Que luz é essa*, 2001) e O Cumbuca (*Cidade de são camaleão*, 2003). Assim, ao longo dos anos seguintes, os principais grupos surgidos em Recife ou que, de alguma forma, lembrassem a fórmula utilizada por Chico Science & Nação Zumbi foram contratados para gravar discos e excursionar pelo Brasil. Por isso, as dificuldades de definir musicalmente o manguebeat são tão grandes que, mesmo entre os dois grupos mais importantes da cena, não há muitas similaridades no plano musical – o Mundo Livre S/A, por exemplo, em sua mistura, quase não utiliza elementos regionais, como o maracatu, mas sim com rock and roll e samba. Mas, por motivos diversos, o retorno comercial sonhado pela indústria fonográfica não veio e muitos artistas da geração do mangue acabariam voltando à lama ou ao circuito alternativo.

### *Computadores fazem arte*

O afastamento progressivo do rock brasileiro do mainstream encontrou um ambiente fonográfico que, cada vez mais, abria espaço para novas possibilidades na produção, circulação e consumo da música popular massiva. O fortalecimento do circuito alternativo e a constante relação dos grupos de rock brasileiro com esse circuito criaram uma situação interessante para o gênero na indústria fonográfica brasileira que pode ser interpretada, em boa medida, como a preparação para as transformações causadas pela adoção das tecnologias digitais e da distribuição pela internet. Os primeiros sinais dessas modificações podem ser notados, principalmente, na adoção da tecnologia digital do compact disc como padrão de armazenamento sonoro, na inauguração da filial brasileira da MTV e numa relação mais complexa entre os selos alternativos e as grandes gravadoras. Esse processo seria aprofundado anos mais tarde, na década de 00, a partir da disseminação da tecnologia digital e da possibilidade de autopublicação musical trazida pelo desenvolvimento da rede mundial de computadores. Para Dias, “dentro de um planejamento de reestruturação empresarial, a indústria fonográfica iniciou, nos anos 90, um processo que resultaria na terceirização da produção e na adoção da tecnologia digital” (2000). Esses são os fatores preponderantes para o fortalecimento do circuito alternativo de música e para um aumento nas trocas entre mainstream e underground no rock brasileiro. E é nesse ambiente midiático que os grupos de manguebeat e os demais grupos de rock brasileiro dos anos 90 se desenvolveram.

Em meados da década de 90 o compact disc, o primeiro suporte digital de reprodução que substituiria em escala mundial o vinil, foi popularizado no Brasil, mas a tecnologia surgiu, em 1983, a partir de uma parceria entre as empresas de produção de discos e equipamentos Sony e da Philips (Théberge, 2006:43). Nos anos 90, o suporte ganhou a adesão das demais gravadoras e começou a ser difundido no Brasil, na mesma época em que foram comercializados os primeiros aparelhos reprodutores do novo suporte. Na época de seu lançamento, o CD podia comportar 74 minutos de gravação<sup>94</sup>, contra os 40 minutos de um LP, o que praticamente dobra a possibilidade de duração dos álbuns de rock brasileiro. Mas, ao menos a princípio, a mudança do suporte físico resultou em poucas mudanças no formato do álbum e a maioria dos discos digitais manteve a média de doze ou treze faixas. A maior mudança acarretada pela troca de suporte está mesmo nos encartes dos álbuns, que no compact disc precisam ter imagens e títulos menores, mas nem mesmo isso trouxe grandes conseqüências. O maior impacto da adoção do CD pela indústria fonográfica foi outro.

---

<sup>94</sup> Hoje, alguns compact disc comportam até 80 minutos de som

Em meados dos anos 90 as gravadoras brasileiras reduziram expressivamente a fabricação dos discos de vinil. Em 1991 a venda total de LPs em vinil, no Brasil, era de 28,4 milhões de unidades, contra 7,7 milhões de unidades de CD. Em 1994, ano em que foi lançado *Da lama ao caos*, a situação se inverteu e foram vendidos 14,4 milhões de LPs e 40,1 milhões de CDs. No ano seguinte a tendência se manteve e venda de LPs caiu pela metade, 7,7 milhões, contra 56,7 milhões de CDs (Dias, 2000: 106). Mas a mudança de suporte para a música popular massiva trouxe outras mudanças para a indústria fonográfica brasileira. A princípio, “o uso preponderante do compact disc foi o principal fator para a exploração e a viabilização dos catálogos das grandes gravadoras” (Shuker, 1999: 48). Nesse momento, as pessoas passaram a substituir suas antigas coleções de discos de vinil pelos discos digitais. E a introdução dos CDs no mercado fonográfico brasileiro, um suporte mais avançado tecnologicamente e vendido mais caro, foi a causa de um lucro poucas vezes visto no setor. Além disso, ao relançar o catálogo de vinis em CD, a indústria fonográfica proporcionou um aumento considerável de informação musical disponível no mercado, o que possibilitou a mistura de gêneros musicais da década de 90, a conseqüente crise no setor e o desenvolvimento do circuito alternativo.

Mas, ao transformar o som em um arquivo digital, o CD significou o primeiro passo para a facilitação de gravação e distribuição da música popular massiva. “Um primeiro ponto diz respeito à desmaterialização da música a partir de sua digitalização. Dessa forma, a noção de produtos fechados tais como o disco e junto com ele o aparelho para reprodução sonora estão sendo problematizados, explicando parte dos problemas da indústria fonográfica” (Sá, 2006: 15). A tecnologia digital também facilitava a manipulação e arquivamento da música. E no final dos anos 90, quando a indústria passa a oferecer no mercado o CD gravável, foram dados os primeiros passos para a substituição em larga escala do vinil e da fita cassete pelo CD. E, como a prensagem do CD era muito mais barata do que a dos LPs e o tamanho diminuto dos álbuns reduzia em muito os custos com a parte gráfica do produto, o CD passou a ser o suporte ideal para os circuitos alternativos de rock no Brasil. E essa tecnologia também se encaixava perfeitamente às necessidades do circuito de rock brasileiro que estava se formando, ainda relacionado ao mainstream, mas com muitos elementos da cena alternativa. Mas esse processo só seria completado nos primeiros anos do século 21, com a possibilidade de gravação digital e de distribuição utilizando a internet. Isso, de certa forma, tirou das mãos das grandes gravadoras a exclusividade na criação musical, socializando os meios de produção com qualquer um que deseje executá-los. Para Michael Herschmann e Maurício

Kischinhevsky, “a chegada da tecnologia de gravação de CDs ao grande público funcionou como um tiro no pé” (2005: 6).

O começo das transmissões da MTV Brasil também foi importante para a consolidação do circuito do rock brasileiro. A emissora de televisão existe nos Estados Unidos desde 1981, mas só chegou ao Brasil em 1990. E, desde então, a MTV Brasil se apresenta como um meio de comunicação segmentado<sup>95</sup> que tem como objetivo atingir o público jovem. E uma das formas encontradas para alcançar tal objetivo foi divulgar a produção de rock and roll internacional e de rock brasileiro. “Além do papel que desempenhou para o fortalecimento da indústria fonográfica, ao amplificar o consumo musical, a MTV também consolidou o formato televisivo direcionado para um público específico: a juventude” (Gutmann, 2005: 71). A emissora de televisão assumia sua segmentação a partir de programas especializados em diversos estilos de rock, como o rock alternativo (*Lado b*), heavy metal (*Fúria*), rap (*Yo!*) e o hardcore (*Gás total*)<sup>96</sup>. É interessante notar que a alternativa segmentada de televisão aparece exatamente quando o circuito mainstream tem pouco espaço para o rock brasileiro. Essa alternativa aos meios de comunicação de direcionamento amplo dava ao rock brasileiro dos anos 90 a possibilidade de consolidar uma cadeia midiática específica para o rock brasileiro, ainda próxima ao mainstream, mas de caráter segmentado. E a emissora assumia a divulgação desse circuito em programas como o *Superdemo*. Assim, “a MTV possibilitava ao rock brasileiro uma existência independente do grande mercado fonográfico e possibilitou que as gravadoras começassem a apostar em lançamentos segmentados” (Janotti Jr. 2003: 100).

Após o começo das transmissões da MTV Brasil, o videoclipe passou a ter um papel ainda mais importante para as estratégias midiáticas de qualquer grupo de rock brasileiro – superando, por sua característica segmentada, a importância da execução no rádio que, nesse momento, abria pouco espaço para o rock brasileiro. Antes da emissora de televisão, a exibição de videoclipes era restrita a programas como o *Fantástico* (Rede Globo) e *Metrópole* (TV Cultura), que, às vezes, abriam espaço para a veiculação de um videoclipe de rock brasileiro. E o videoclipe ganhou uma importância maior para esses grupos a partir da criação de prêmios para videoclipes com categorias específicas para rock brasileiro, como é o caso do *Vídeo music Brasil* (MTV Brasil) e, mais tarde, do *Prêmio Multishow de música brasileira*

---

<sup>95</sup> A MTV Brasil é a primeira televisão segmentada do país e, no ano de seu lançamento, o sinal da emissora era recebido em menos de seis milhões de lares, em apenas 51 cidades brasileiras.

<sup>96</sup> Para Shuker, “até o advento da MTV, no final da década de 1980, o rádio era indiscutivelmente o mais importante veículo de difusão da música pop” (1999: 225).

(Multishow). Assim, com a possibilidade de acesso a um meio segmentado e com o fortalecimento do circuito do rock brasileiro, as canções em inglês foram sumindo de circulação, dando espaço, mais uma vez, para o rock em português. “A partir da MTV, os roqueiros brasileiros tiveram acesso direto a uma enxurrada de novas bandas e gêneros roqueiros” (Janotti Jr., 2003: 99), o que, de alguma forma, completa o movimento iniciado pelo relançamento dos antigos catálogos em compact disc, pela aproximação com o circuito alternativo e pela mistura de elementos de diversos gêneros.

Esses dois fatos foram de extrema importância para o fortalecimento do circuito de rock brasileiro que começou a se formar nos anos 90, antes mesmo da popularização da internet. É claro que o circuito alternativo de rock and roll sempre existiu no Brasil, desde, ao menos, os anos 60. Mas o desenvolvimento dessa cena sempre foi atrapalhado pelo alto custo na prensagem dos discos de vinil, pela centralização dos meios de comunicação de massa e, principalmente, pela dificuldade de distribuição dos discos. Por isso, entre outros motivos, o rock brasileiro é um fenômeno que se desenvolveu, quase que totalmente, no mainstream. A formação de um circuito de rock brasileiro mais próximo do underground – o que inclui novos espaços de produção, circulação e consumo – só foi esboçada no começo dos anos 90. Um dos pioneiros nessa área é o selo *Baratos afins* que, ainda nos anos 80, lançou discos de Arnaldo Baptista (*Singing alone*, 1982), Ratos de Porão (*Crucificados pelo sistema*, 1983) e Voluntários da Pátria (*Voluntários da pátria*, 1984), entre outros. Nessa mesma época, existiam outros selos menos influentes, como o mineiro Cogumelo (*Morbid visions*, Sepultura) e o curitibano Vinil Urbano (*Cemitério de elefantes*, vários). Mas esses empreendimentos tinham como principal problema a distribuição dos discos, uma parte da cadeia midiática que, tradicionalmente, necessita de um aparato logístico típico de uma grande gravadora. Nessa época, algumas formas alternativas de comercialização foram adotadas pelos selos independentes, como a venda de discos em shows, a entrega pelos correios e a união entre pequenos selos para a distribuição conjunta – práticas que, de uma maneira ou de outra, continuam até hoje. Mas, ainda nos anos 80, alguns selos de rock brasileiro, como o Plug!, Rock It! e Tinitus, conseguiram resolver o problema da distribuição ao se associar à grandes gravadoras e se valer de seu aparato logístico. “A atuação de Schmidt (dono da Tinitus) se deu a partir de uma lógica distinta das gravadoras independentes dos anos 80. Buscando uma relação mais arrojada com as grandes gravadoras, ele não sofisticou os mecanismos de difusão alternativos” (Dias, 2000; 150).

Esse foi o modelo que, ao ser adotado por muitos selos dos anos 90, possibilitou o crescimento do circuito alternativo e o desenvolvimento de uma mentalidade profissional que

seria utilizada no século 21, com o advento da rede. Assim, “os contratos de distribuição (entre os selos e as grandes gravadoras) eram e continuam sendo os mais freqüentes, devido às dificuldades que essa área apresenta para as empresas menores” (Vicente, 2005: 9). Os selos procuravam nas grandes gravadoras uma forma de distribuir seus produtos, enquanto as gravadoras procuravam nos selos o diálogo com um público que, até então, não conseguiam atingir de maneira eficiente e uma forma de não se arriscar em lançamentos incertos. Para Keith Negus, “lentas em compreender onde se dão as novas tendências, entorpecidas e incapazes de se mover com rapidez suficiente para atrair novos talentos, as grandes gravadoras esperam e logo correm atrás dos repertórios de pequenas companhias independentes que já tenham provado o potencial de seus novos talentos”. (2005: 68). Assim, desde o final da década de 80, quando o espaço na indústria fonográfica para o rock brasileiro encolheu, o investimento em elencos milionários declinou, acompanhando o recuo nas vendas, e o garimpo de novos talentos foi terceirizado, ficando por conta de selos com os quais eram fechados contratos de distribuição. Na década de 90, quando o mercado reagiu, as grandes gravadoras mantiveram o modelo, com estruturas próprias relativamente enxutas e parcerias com os selos.

Assim, “ao longo dos anos 90 foi se constituindo uma nova ecologia do mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço não mais ocupado pelas majors, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito” (Vicente, 2005: 9). Assim, o Plug!, distribuído pela BMG, lançou discos do Pato Fu (*Rotomusic de liquidificapum*, 1993). O Tinitus estava ligado à Polygram e lançou Virna Lisi (*Esperar o que?*, 1993), Banda Bel (Rei do Rio, 1992) e Yo-Ho-Delic (*Yo-ho-delic*, 1992). E o Rock It!, distribuiu pela EMI, grupos como Gangrena Gasosa (*Welcome to terreiro*, 1993), PELVs (*Peter Greenaway's surf*, 1993), Peter Perfeito (*Funk rock nervoso*, 1995). Além disso, as gravadoras criaram selos especializados dentro de sua própria estrutura administrativa. O selo Chaos foi o selo criado pela Sony Music para lançar grupos como Skank (*Skank*, 1993), Gabriel, o Pensador (*Gabriel, o pensador*, 1993), Jota Quest (*Jota Quest*, 1996), Mestre Ambrósio (*Mestre Ambrósio*, 1996) e Jorge Cabeleira e o Dia em que Seremos Inúteis (*Jorge Cabeleira e o dia em que todos seremos inúteis*, 1998). A Warner Music lançou o selo Banguela, hoje chamado de Excelente Discos, para lançar os discos dos Raimundos (*Raimundos*, 1994), Little Quail & the Mad Birds (*Lírou quêiol en de méd bards*, 1994), Maskavo Roots (*Maskavo roots*, 1995) e Graforrêia Xilarmônica (*Coisa de louco II*, 1995).

Assim, apesar do diálogo com o circuito alternativo, grande parte das bandas de rock

brasileiro continuou, nesse momento, a circular pelas grandes gravadoras – em uma mostra clara da ambigüidade entre o circuito principal e o circuito alternativo. Os grupos do manguebeat foram, em sua maioria, lançado por selos que estavam ligados às grandes gravadoras. Os dois primeiros álbuns de Chico Science & Nação Zumbi (*Da lama ao caos*, 1994 e *Afrociberdelia*, 1996) foram lançados pelo selo Chaos, ligado à Sony. E o Banguela, que mantinha um acordo de distribuição com a Warner Music, foi responsável pelo lançamento dos primeiros discos do Mundo Livre S/A (*Samba esquema noise*, 1994 e *Guentando o ôia*, 1996). Mas, apensar de todo esse movimento, foi apenas no começo do século 21, com a possibilidade da autopublicação trazida pela rede mundial de computadores, que o circuito alternativo do rock brasileiro alcançou sua maturidade. Mas, no final dos anos 90, o circuito alternativo de rock brasileiro estava tão desenvolvido que possibilitou o surgimento de outras estratégias de distribuição, como é o caso da distribuição de CDs em bancas de revistas, implantada pelo selo Universo Paralelo, que encarta seus produtos na revista Outra Coisa, especializada em música. Em 1999, o cantor Lobão lançou seu disco *A vida é doce* através desse selo. Nas bancas e custando somente R\$9,90 (o preço médio do CD na época era de R\$20,00), o álbum atingiu facilmente a marca das 100 mil cópias vendidas.

### *O Cidadão do Mundo*

Em muitas análises de Chico Science & Nação Zumbi, ou mesmo dos outros grupos de manguebeat, é destacada a influência do tecido urbano de Recife nas letras, músicas ou mesmo no visual e na atitude do grupo – a partir da expressão da pobreza, miséria, ou mesmo da tradições da cidade. É bem verdade que as canções mais conhecidas do Chico Science & Nação Zumbi tratam realmente da cidade e o inchaço, a sujeira e as manifestações culturais de Recife são mesmo temas recorrentes, como acontece em *Rios, pontes e overdrives*, *A cidade*, *Antene-se*, *Coco dub* e em outras canções de *Da lama ao caos*. Mas a relação entre Chico Science & Nação Zumbi e a cidade de Recife vai além dos temas tratados nas letras das canções e tem a ver diretamente com o cenário projetado pela canção como um todo, a partir das letras, dos arranjos instrumentais, da dicção do canto de Chico Science e outros aspectos de sua performance. O cenário das canções de manguebeat tem algo a ver com o cosmopolitismo proposto pela jovem guarda e pelo rock brasileiro dos anos 80, mas tem um elemento de localidade que vai além dessas manifestações. E esse elemento, que pode ser

interpretado como exótica no rock brasileiro de até então, é um dos principais motivos do sucesso nacional e internacional de Chico Science & Nação Zumbi.

O cenário de grande parte das canções do rock brasileiro dos 80, principalmente no início da década, dizia respeito a uma metrópole ideal e desterritorializada, que era construída a partir da utilização de elementos que faziam parte do mainstream do rock internacional – é claro que essa construção é diferente em cada caso e merece ser analisada em cada um deles, mas, em termos gerais, a configuração é mesmo essa. Em alguns momentos, o cenário tem traços das metrópoles locais, mas, mesmo assim, não deixava de ser cosmopolita. As canções do rock brasileiro da década de 90, principalmente as do manguebeat, são construídas exatamente na revisão dessa concepção de metrópole. Isso não significa, contudo, uma negação completa em relação aos anos 80. O rock brasileiro dos anos 90 dá continuidade à política de adaptação aos padrões globalizados e às estratégias de ampliação de uma cultura de massas para um país periférico. Mas, como orientação cultural, o elemento mais novo é a reciclagem de imagens de brasilidade que haviam sido colocadas de lado no período anterior. Imagens rurais e metropolitanas que estão fora da idéia mais comum de cosmopolitismo são, assim, reabilitadas. O rock brasileiro dos anos 90 está marcado por uma reapropriação do passado recente da música popular brasileiro, representado pela reapropriação do samba tradicional, samba-rock, baião e maracatu. Mas, no caso de Chico Science & Nação Zumbi e dos outros grupos da década de 90, essa apropriação não se dá no sentido de nostalgia, como acontece com a MPB, mas sim de transformação. É um movimento de trazer para a metrópole elementos de fora, ou mesmo, destacar na metrópole alguns elementos que fazem parte de sua configuração, mas que são colocados de lado. Da mesma forma, a apropriação não se dá de forma a acentuar os contrastes entre o moderno e o arcaico, como acontece no tropicalismo. O cosmopolitismo periférico tem algumas características em comum com a metrópole polifônica, mas, ao contrário da fragmentação, cosmopolitismo periférico o procura uma identidade que coloque em consenso os elementos provincianos e urbanos.

“O manguebeat, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a são a tentativa mais honesta e bem-sucedida de procurar uma dicção cosmopolita na música brasileira (o sinal inverteu, mas os valores são os mesmos)” (Abramo, 1997)<sup>97</sup>. A princípio, o cosmopolita pode ser contraposto ao provinciano e o cosmopolitismo ao bairrismo e nacionalismo. Por isso, a idéia de cosmopolitismo periférico é interessante para entender o cenário projetado pelas canções do manguebeat. No cosmopolitismo periférico, a idéia de cosmopolitismo é

---

<sup>97</sup> O texto Os sustos do mangue foi publicado na revista Verbum. ([latitude.uol.com.br](http://latitude.uol.com.br))

modificada pela adaptação aos traços locais das metrópoles brasileiras. Essa idéia é construída a partir da utilização de elementos rítmicos locais em meio a referências globalizadas. Para Ângela Prysthon, “poderíamos dizer que, por mais estranho que possa parecer, vem sendo sistematicamente instituído um cânone da periferia nas artes do país. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 90” (2001: 4). O principal elemento para a construção desse cenário, como não poderia deixar de ser, é a dicção apresentada nas canções.

O sujeito das canções de Chico Science & Nação Zumbi é, normalmente, estruturado a partir de um vocabulário e de uma pronúncia que se desviam da norma padrão veiculada pelos meios de comunicação de massa. É importante para essa construção, por exemplo, a forma como Chico Science pronuncia algumas palavras. Ele pronuncia a palavra “tomate” com as vogais abertas e a palavra “cebola” de uma maneira próxima a “cibola” – “Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola”. O mesmo pode ser dito do uso de termos como “véia”, em lugar de “velha”, e de palavras “balaio”, em lugar de sacola ou “cesto de palha”, ou “bucho” como sinônimo de “barriga”. O uso de expressões como essas é muito importante para a criação do cenário das canções, que se afasta da metrópole ideal para se localizar em uma região específica do nordeste brasileiro. Esse diálogo entre tradição e modernidade é também explorado no trabalho seguinte de Chico Science e Nação Zumbi (*Afrociberdelia*, 1996) ou mesmo da Nação Zumbi, depois da morte de Chico Science, (*Rádio S.Amb.A*, 1999).

#### *Da lama ao caos, o álbum*



Chaos/Sony Music, 1994

1. (*Monólogo ao pé do ouvido*) *Banditismo por uma questão de classe* (Chico Science)
2. *Rios, pontes & overdrives* (Chico Science e Fred Zero Quatro)
3. *A cidade* (Chico Science)
4. *A praia* (Chico Science)
5. *Samba makossa* (Chico Science)
6. *Da lama ao caos* (Chico Science)
7. *Maracatu de tiro certo* (Jorge do Peixe e Chico Science)
8. *Salustiano song* (Lúcio Maia e Chico Science)
9. *Antene-se* (Chico Science)
10. *Risoflora* (Chico Science)
11. *Lixo do mangue* (Lúcio Maia)
12. *Computadores fazem arte* (Fred Zero Quatro)
13. *Côco dub* (*Afrociberdelia*) (Chico Science)

A trajetória de Chico Science & Nação Zumbi pela indústria fonográfica brasileira é um bom exemplo de como, no rock brasileiro das últimas duas décadas, o mainstream e o

circuito alternativo se aproximaram. O grupo surgiu no circuito alternativo de Recife e Olinda, mas a partir do momento em que Chico Science & Nação Zumbi começou a chamar a atenção nos meios de comunicação, a gravadora multinacional Sony Music não tardou em lançar o grupo no mainstream fonográfico, na tentativa de explorar o nicho de mercado que, a princípio, pertencia do circuito alternativo. Nesse mesmo momento, outros grupos de rock brasileiro que utilizavam elementos da música popular brasileira e circulavam pelo circuito underground rendiam bons lucros para a indústria fonográfica, principalmente Skank (*Skank*, 1993) e Raimundos (*Raimundos*, 1994). Por isso, ao lançar o primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (1994), a Sony tomou algumas precauções para assegurar a distribuição mais ampla possível para o grupo – como, aliás, a gravadora conseguiu com o segundo disco do Skank, *Calango* (1994), que vendeu mais de um milhão de cópias –, mas que, para isso, não fosse preciso abrir mão das características do circuito alternativo.

O lançamento massivo de um produto que tenha pretensões de atingir o circuito alternativo requer certo cuidado. É preciso equilibrar estratégias de mainstream e underground, sem pender demais para um lado ou para o outro. Assim, a primeira medida da Sony ao contratar a Nação Zumbi foi mudar o nome do grupo para Chico Science & Nação Zumbi, uma estratégia comum no mainstream para colocar em destaque o papel de líder do cantor do grupo. E, da mesma forma, a gravadora logo providenciou a veiculação do videoclipe de *A cidade* na MTV Brasil e negociou a inclusão de *A praia* na trilha sonora da telenovela *Tropicaliente* (Rede Globo). Mas, por outro lado, Chico Science & Nação Zumbi foi lançado pelo selo Chãos, subsidiário da Sony Music. A idéia era testar a popularidade dos grupos do mangubeat para o futuro lançamento e, ao mesmo tempo, utilizar a aura de autenticidade que envolve os selos especializados para vender um produto de consumo segmentado. Assim, Chico Science & Nação Zumbi tiveram os todos dispositivos de circulação massiva típicos do mainstream. Mas, apesar disso, o grupo continuou sendo considerado autêntico por grande parte da crítica especializada e pelos consumidores e críticos especializados em rock alternativo.

O sucesso da estratégia de autenticidade do grupo é o resultado da dosagem de uma série de elementos de mainstream e de underground em todo o disco. A principal estratégia é mesmo a mistura que, nesse disco, se dá, principalmente, a partir elementos de maracatu e de expressões da música pop como rock, hard rock e funk, em canções como em *Banditismo por uma questão de classe*, *A cidade* e *Maracatu de tiro certo*, *Da lama ao Caos*, *Salustiano song*, *Antene-se*, *Risoflora* e *Computadores fazem arte*. Mas a mistura também se dá de diversas formas no decorrer de *Da lama ao caos*, a mistura pode ser entre rap e embolada

(*Monólogo ao pé do ouvido*), funk e coco (*Rios, pontes & overdrives*), ciranda e eletropop (*A praiaira*), african pop e samba (*Samba makossa*) e dub e coco (*Coco Dub*), entre outras variações. Em *Da lama ao caos*, as letras das canções também tratam da relação entre o local e o universal, a partir de questões do dia-a-dia em uma cidade subdesenvolvida de um país subdesenvolvido. Além disso, *Da lama ao caos* tem uma estrutura que favorece a idéia de um disco com preocupações que vão além da distribuição em grande escala, uma característica comum ao circuito alternativo. Além das letras engajadas, o disco apresenta uma introdução, *Monólogo ao pé do ouvido*, que é uma espécie de carta de intenções do disco – “Modernizar o passado é uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui? / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos (...) / Viva Zapata! / Viva Sandino! / Viva Zumbi! / Antônio Conselheiro! / Todos os panteras negras / Lampião, sua imagem e semelhança / Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”.

O encarte do disco também utiliza um endereçamento específico a um público segmentado, numa estratégia mercadológica adaptada ao momento de confusão entre mainstream e underground. A capa não segue uma das principais estratégias de mainstream, que é colocar em destaque a foto dos integrantes do grupo. As imagens de Chico Science & Nação Zumbi só aparecem mesmo dentro do encarte e, ainda assim, sem muito destaque. Por outro lado, o encarte do disco também é marcado pela idéia de mistura, com um desenho de um caranguejo, que foi eleito como símbolo do manguebeat, preenchido por superposição de retículas com pontilhados e de texturas variadas, num fundo preto. Esse mosaico, ao mesmo tempo, lembra a pop art<sup>98</sup>, pela utilização dos pontilhados típicos das histórias em quadrinhos, e as colchas de retalhos de tradição nordestina. E, seguindo a idéia da crítica das diferenças sociais, apresentada na introdução do disco, o encarte que acompanha o disco trás o release escrito por Fred Zero Quatro para divulgar a proposta da cena mangue, *Caranguejos com cérebro*, que mostra o descontentamento com o panorama musical e social da cidade do Recife. O release foi lançado um ano antes de Chico Science e Nação Zumbi editar o seu primeiro álbum e, nesse momento, havia se transformado em manifesto de toda a cena. Em suas três partes (o conceito, a cidade e a cena), o pequeno texto toma o ecossistema presente na região como metáfora para a situação social e cultural da cidade. Além do release, o encarte trás trechos da história em quadrinhos *chamagnathus granulatus sapiens*, criada pela dupla

---

<sup>98</sup> A Pop Art é um movimento artístico que floresceu nos finais dos anos 50 e 60, sobretudo nos Estados Unidos e no Reino Unido. A “paternidade” do nome é atribuída ao crítico de arte Lawrence Alloway, que fazia assim alusão à utilização, pelos artistas deste movimento, de objetos banais do cotidiano nas suas obras. Nos Estados Unidos, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselman e Roy Lichtenstein — e do outro lado do Atlântico David Hockney e Peter Blake — foram as suas figuras de proa.

Dolores e Morales<sup>99</sup>. A trama fictícia conta uma história em que os habitantes de uma Recife ficcional de uma localidade se transformavam em homens-caranguejos, o que reforça a idéia do manifesto. Além disso, a parte de dentro do encarte do disco é diagramada de uma forma muito próxima aos fanzines, tradicional meio de comunicação alternativo.

É claro que a utilização de todos esses elementos do underground no disco tem suas conseqüências. E a principal delas é a dificuldade que o grupo encontrou para circular pelos meios de comunicação de massa ligados ao mainstream, como é o caso dos canais abertos de televisão e as rádios não especializadas. No final das contas, entre o mainstream e o circuito alternativo, o primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi vendeu 130 mil cópias – uma boa marca para um grupo de rock brasileiro no começo dos anos 90, mas muito longe dos principais produtos da indústria fonográfica que, nesse momento, ultrapassavam um milhão de cópias vendidas, como é o caso do disco *Zezé di Camargo e Luciano* (1994) que chegou a vender 1,8 milhão de cópias. O grupo conseguiu assegurar a gravação de um segundo disco pela Sony Music, através do selo Chaos, principalmente, pelo relativo sucesso internacional de *Da lama ao caos*. O disco teve críticas elogiosas nas revistas norte-americanas *Rolling Stone*, *Request*, *AfroPop worldwide* e o jornal *Village voice* e, além disso, a canção *Antene-se* esteve em primeiro no lugar na parada europeia de world music<sup>100</sup>. E, além disso, pouco mais de um ano depois de lançar *Da lama ao caos*, Chico Science & Nação Zumbi começaram sua primeira turnê internacional com apresentações em cinco países.

Assim, depois do relativo sucesso internacional, o grupo lançou *Afrociberdelia* (1996) com algumas letras em inglês. É somente depois do sucesso desse disco, e da aprovação internacional, que Chico Science & Nação Zumbi conseguiram algum reconhecimento nos meios de comunicação de massa no Brasil. Mas, pouco depois do sucesso, Chico Science morreu num acidente de automóvel. Nesse momento, as gravadoras começavam a enfrentar a crise, causada pelas novas tecnologias de reprodução e distribuição, e passaram a concentrar seus esforços nos artistas de maior apelo comercial e a Nação Zumbi, sem Chico Science, não estava entre eles. Em 1998, o grupo ainda lançou pelo selo Chãos/Sony Music o disco duplo *CSNZ*, que continha cinco músicas inéditas com Jorge Du Peixe no vocal e mais cinco ao vivo ainda com Chico Science. Mas, sem o apelo comercial de seu principal integrante, o grupo

---

<sup>99</sup> A dupla pernambucana Helder Aragão e Hilton Lacerda também conhecidos como Dolores e Morales era responsável pela parte gráfica de Chico Science & Nação Zumbi. Os primeiros encartes, cartazes e vídeos clipe foram elaborados por eles.

<sup>100</sup> O termo world music se popularizou em meados da década de 80 e engloba os vários tipos de música existentes no mundo que não se encaixam nos rótulos tradicionais. Ela abrange desde os estilos tidos como folclóricos até os étnicos, música oriental, árabe, africana e latino-americana, entre outras. “A world music constitui uma afirmação dos lugares. Implica a reterritorialização do repertório ‘nacional’ antigo ou novo e sua reclassificação como world music” (Negus, 2006: 280).

voltou a circular em gravadoras e distribuidoras de pequeno ou médio porte, como a YBrazil e a Trama<sup>101</sup>. A tiragem inicial de *Rádio S.Amb.A* (2000) foi de apenas 3 mil cópias, mas, com o crescimento do circuito alternativo, o disco *Nação Zumbi* (2002) vendeu 50 mil cópias. Em 2005, quando o grupo lançou *Futura*, o circuito de rock brasileiro, entre o mainstream e o alternativo, já era uma realidade trazida, principalmente, pelas novas tecnologias. Mais ou menos nessa época, o grupo se consolidou como umas das mais importantes bandas médias do Brasil.

### *A cidade*<sup>102</sup>

Essa é a primeira música de trabalho de *Da lama ao caos* e uma das mais importantes de toda a carreira de Chico Science & Nação Zumbi. Assim, como música de trabalho, *A cidade* foi gravada em um videoclipe, que foi veiculado, principalmente, pela MTV Brasil. A canção foi regravada por Marina (*Abrigo*, 1995), Gabriel, O Pensador (*MTV apresenta 5 anos de chaos*, 1999) e Rebeca Matta (*Garotas boas vão para o céu, garotas más vão para qualquer lugar*, 2000). E, além disso, *A cidade* também foi relançada em versão ao vivo no disco *CSNZ* (1998). Por tudo isso, *A cidade* é a principal canção de *Da lama ao caos*, apesar de ser apenas a terceira canção do disco. É que o disco de Chico Science & Nação Zumbi não se estrutura a partir das músicas de trabalho, ao contrário, utiliza uma introdução para todo o álbum e coloca as canções distribuídas a partir de uma linha narrativa. A principal mostra dessa estratégia é a utilização de uma introdução (*Monólogo ao pé do ouvido*), que apesar de ter mais de um minuto não tem muita pretensão comercial, para abrir o disco. Enquanto isso, a faixa título é apenas a sexta canção.

---

<sup>101</sup> Criada em 1998 e logo transformada em celeiro de artistas da cenas eletrônicas paulista e carioca, como os DJs Patife, Marky, XRS e Mad Zoo e os cantores Max de Castro, Fernanda Porto, Wilson Simoninha, Luciana Mello e Jair Oliveira, a Trama também passaria a abrigar Otto (ex-percussionista e vocal de apoio do Mundo Livre S/A), Sheik Tosado e, mais recentemente, Nação Zumbi e Mombojó.

<sup>102</sup> O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas / Que cresceram com a força de pedreiros suicidas / Cavaleiros circulam vigiando as pessoas / Não importa se são ruins, nem importa se são boas // E a cidade se apresenta centro das ambições / Para mendigos ou ricos e outras armações / Coletivos, automóveis, motos e metrô / Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs // A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce // A cidade se encontra prostituída / Por aqueles que a usaram em busca de saída / Ilusora de pessoas de outros lugares / A cidade e sua fama vai além dos mares // No meio da esperteza internacional / A cidade até que não está tão mal / E a situação sempre mais ou menos / Sempre uns com mais e outros com menos // A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce // Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu // Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior

A *cidade* começa com um sample<sup>103</sup> do pastoril *Boa noite*, do velho Faceta, uma personalidade da cultura popular recifense, famoso por seu pastoril profano<sup>104</sup>. Mas o pastoril é modificado pela intervenção dos tambores da Nação Zumbi, que, a princípio parecem descompassados em relação à música de fundo, em uma dinâmica típica da idéia de metrópole polifônica. Mas a polifonia é resolvida por um fade out do sampler, enquanto a percussão intensifica sua presença até o começo efetivo da canção. “Boa noite pra quem chegou / boa noite pra quem vai chegar”, é com as boas vindas aos ouvintes que a participação do velho Faceta em *A cidade* é encerrada. As boas vindas acabam funcionando também como suas boas vindas aos ouvintes, que termina funcionando como uma apresentação da canção de Chico Science & Nação Zumbi. Em alguns instantes, uma guitarra distorcida marca o começo, de fato, da canção. A partir daí, *A cidade* segue estritamente a estrutura do formato canção. Em seus poucos mais de quatro minutos, descontados os quarenta segundos de pastoril na abertura, a canção começa com uma estrofe de rimas pobres e intercaladas, como é comum no mainstream – “O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas / Que cresceram com a força de pedreiros suicidas / Cavaleiros circulam vigiando as pessoas / Não importa se são ruins, nem importa se são boas”. A parte instrumental da canção é composta por uma batida de maracatu de fundo e um arranjo de guitarra e baixo, muito próximo ao funk, que cria um tema rítmico-melódico que é repetido por quase toda a canção. A segunda estrofe da canção segue o mesmo esquema de melodia e rimas – “E a cidade se apresenta centro das ambições / Para mendigos ou ricos e outras armações / Coletivos, automóveis, motos e metrô / Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs”. E, após a segunda estrofe, como é típico ao mainstream, vem o refrão. Não há grandes modificações rítmicas ou melódicas no arranjo de *A cidade* para a chegada do refrão – o instrumental segue quase o mesmo, enquanto a voz desenvolve uma nova frase melódica. Depois do refrão, num breve intervalo entre a primeira e a segunda parte da canção, a batida suingada e tematizada da guitarra dá lugar a acordes soltos e distorcidos, ou seja, mais próximos do hard rock.

A segunda parte de *A cidade* também não traz qualquer novidade: são mais duas estrofes que, apesar da letra diferente, seguem a mesma estrutura melódica e harmônica e, depois, novamente o refrão. Passado o segundo refrão, é a vez de um curto solo de guitarra

---

<sup>103</sup> Sampler é o nome do equipamento que consegue armazenar um som e reproduzir a maneira que o DJ quer e, ao mesmo tempo, sample é o nome do pedaço de música recortado. É um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica pois através dele e usando loops, pode-se criar novas e complexas melodias ou efeitos.

<sup>104</sup> O Pastoril é um folguedo popular dramático de origem européia, representado entre o Natal e a Festa de Reis (05 de janeiro), em vários Estados do Nordeste brasileiro. São cordões com diversos personagens, entre as quais as pastoras ou pastorinhas, que cantam e tocam maracá. De origem religiosa, também é denominado Presépio.

distorcida. Aí a repetição é interrompida por uma ponte com estrutura diferente das outras estrofes, ela tem apenas três versos que são repetidos duas vezes – “Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”. A ponte termina com uma constatação que localiza o resto da canção na cidade do Recife, que até então não havia sido citada – “Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior”. Após a ponte, o refrão é cantado mais uma vez e, antes do final da canção, é a vez de um solo de guitarra mais longo e de uma longa finalização do instrumental. Por fim, outro trecho do mesmo pastoreio é utilizado para encerrar *A cidade*, formando algo como uma moldura. Assim, *A cidade* tem uma estrutura de repetição típica do mainstream. A batida de fundo sofre poucas mudanças rítmicas no decorrer de toda a canção.

A letra de *A cidade*, como não poderia deixar de ser, tem como foco o tecido urbano de uma grande metrópole e, mais especificamente, de Recife. Até o final da canção não há uma referência explícita ao Recife. Mas quem tiver lido parte do manifesto *Caranguejos com cérebro*, no encarte do disco, não tem trabalho em reconhecer que a cidade em questão é mesmo Recife – “após da expulsão dos holandeses, a (ex) cidade 'maurícia' passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais” – o que reforça a idéia de intertextualidade do álbum. Apenas no final da canção, logo antes do último refrão, que é revelada a cidade em questão – “Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior”. O sujeito da canção é apagado em suas características emocionais, o tema de *A cidade* é mesmo a cidade e não qualquer narrativa que acontecida nela. Assim, o sujeito da canção encarna o papel de um olhar que narra a cidade, com a estranheza de quem toma o familiar pelo avesso, em suas principais características. Não há a personificação desse olhar em uma pessoa, o que afasta a possibilidade de passionalização da letra. Ao contrário, a letra aqui é utilizada para reforçar a relação entre o urbano e o arcaico esboçada no arranjo instrumental. Assim, em *A cidade* são mostrados principalmente temas urbanos, como “pedras evoluídas”, “coletivos, automóveis, motos e metrô”, “camelôs”, mas esses aspectos urbanos são mostrados a partir de uma perspectiva arcaica, a partir de imagens como “pedras evoluídas”, para se referir aos edifícios, “cavaleiros”, para se referir aos policiais.

Em *A cidade*, pode até ser que o sujeito não seja tematizado, mas a relação com o objeto de desejo é clara. Nessa canção o objeto de desejo é representado pela própria cidade. E a visão é, claramente, antiutópica. Mas, apesar da utilização de muitos adjetivos de valoração ruim para designar a cidade, como “centro das ambições”, “prostituída”,

“fedentina”, a letra de *A cidade* se assemelha à descrição de uma amante. Nela, Recife é apresentada como um organismo vivo. E, apesar de todos os problemas enfrentados em meio ao caos urbano, o sujeito está em consonância com seu objeto de desejo. *A cidade* é uma apologia da vida nas grandes cidades, mesmo com poluição, barulho caos. Mas é uma apologia muito diferente do que era praticada na mesma época, por exemplo, pelos grupos de axé-music – “Ahh...que bom você chegou / bem-vindo a Salvador / coração do Brasil, do Brasil / E vem, você vai conhecer / a cidade de luz e prazer / correndo atrás de um trio” (*We are the world of carnaval*, Netinho). Essa apologia antiutópica, próxima de uma um estado extático, é afirmada no principalmente refrão – “A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce”. Mas a relação de consonância em relação ao caos é sintetizada no último verso do refrão: “num dia de sol Recife acordou/Com a mesma fedentina do dia anterior”. Nesse momento da canção, o sujeito constata que, apesar de sua denúncia, nada mudou na cidade. E, apesar disso, ele não esboça qualquer decepção em relação a esse fato, seja na letra ou na interpretação do cantor.

Com uma letra como essa, a melodia de *A cidade* canção segue estritamente a tematização, mas com uma presença marcante da fala. No verso – “O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas” – um tema é formado e, depois de ser mais ou menos repetido no verso “Que cresceram com a força de pedreiros suicidas”, é tensionado no próximo verso cantado – “Cavaleiros circulam vigiando as pessoas” – e, na último verso da estrofe, volta à configuração anterior – “Não importa se são ruins, nem importa se são boas”. Os versos são formados por muitas sílabas, treze, o que força a melodia a tensionar a divisão rítmica do que é dito e aproxima o canto da fala, o, junto com o tema da letra, aproxima a canção do rap. O percurso melódico do curto refrão funciona como um tipo de conclusão para a estrofe – “A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce”. Na ponte, a harmonia da canção se mantém inalterada, mas a melodia da voz é modificada em seu percurso melódico e em seu ritmo – “Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”.

Os arranjos completam a relação entre moderno e arcaico que é expressa na letra. O instrumental da canção segue a estratégia da mistura. Enquanto a guitarra e o baixo seguem um tema muito próximo do funk e das paisagens urbanas, a seção rítmica executa células de maracatu<sup>105</sup>, que remetem a um tempo não datado e um cenário arcaico. As alfaías, tambores

---

<sup>105</sup> O maracatu vem da tradição dos reis negros que se perpetua desde a Europa do século XV e no Brasil desde o século XVII. No Recife, havia apresentações na frente da Igreja do Rosário dos Pretos. Divididos em "nações",

tradicionais do maracatu, entram no lugar da bateria, um instrumento tradicional das bandas de rock. Mas, apesar da utilização do maracatu, essa canção não foge do compasso 4/4 do rock norte-americano. A batida ainda acentua o segundo e o quarto tempo do compasso, uma levada bem dura de rock com uma utilização tímida da sincopa, principalmente para um grupo que propõe a mistura. A utilização de elementos de maracatu também não é acompanhada por outras alterações substanciais de *A cidade*, que não segue o formato de um cortejo de maracatu e sim o formato canção. Na canção, o canto também não segue a estrutura de pergunta e resposta entre o mestre da toada e o coro, como é comum no maracatu. Além disso, *Da lama ao caos* não registra com perfeição o impacto sonoro da percussão do grupo. A captação do baque dos tambores é precária e a utilização de elementos eletrônicos ainda é tímida nesse disco. Por isso, *A cidade* soa mais como uma canção de rock brasileiro adornado por tambores de maracatu do que propriamente uma mistura. Mas, além disso, os principais elementos da mistura nessa canção estão ligados às imagens presentes na letra e, principalmente, à dicção do canto.

Em *A cidade* é marcante a forma como Chico Science pronuncia as consoantes “d” e “t” em muitas palavras, como “cidade”, “coletivos”, “prostituída”, “mendigos” ou mesmo da palavra “de” de maneira muito diferente do português padrão dos meios de comunicação de massa. O mesmo pode ser dito da pronúncia de palavras como “cresce” e “desce”, que estão mais próximas de “crecê” e “descê”. E, de um modo geral, *A cidade* é cantada com uma dicção em que as vogais são pronunciadas de forma fechada, modificando todas as palavras. Em outras partes da canção é usada uma forma errada de plural, como em “os urubu”, e variações vocabulares como “bom pra mim e bom pra tu”, em que a segunda pessoa do singular “tu” é utilizada no lugar de “você”. A partir de *A cidade*, acentua-se a presença da urbe como elemento central das canções de Chico Science & Nação Zumbi, principalmente nos discos lançados antes da morte de Chico Science. Esse mesmo tema é tratado em canções como *Rios, pontes & overdrives* e *Manguetown (Afrociberdelia, 1996)*. Assim, ao mesmo tempo em que a cidade se torna um dos principais temas das canções de Chico Science & Nação Zumbi, desde suas, o Nordeste, e principalmente Recife, tradicionalmente conhecido através da imagem de alguns personagens literários de Raquel de Queiroz e outros regionalistas foi sendo relativizado pela projeção de uma nova realidade cultural.

---

cada um tinha seu "rei" (como Chico era parte da Nação Zumbi). O rei do Congo se sobrepunha-se aos outros. Acompanhavam instrumentos de percussão. Depois da abolição da escravatura, o maracatu reafirmou-se nas festas carnavalescas, em cortejos que ficavam em torno de 150 pessoas.

## *A praia*<sup>106</sup>

Essa não é a canção mais importante do disco, também não é a melhor. Mas entre as canções de Chico Science & Nação Zumbi, *A praia* certamente é a que mais vezes foi executada nos meios de comunicação de massa. No primeiro momento da carreira de Chico Science & Nação Zumbi, apesar do sucesso dos grupos, a única canção que teve grande veiculação nas rádios foi *A Praia*. Ela é apenas a quarta canção de *Da lama ao caos*, um lugar sem muito destaque, mas, com toda certeza, é a grande responsável por boa parte das cópias que o disco vendeu. O motivo de tudo isso é que *A praia* foi incluída na trilha sonora da telenovela *Tropicaliente* (Rede Globo), exibida diariamente no horário 19 horas. Além disso, a canção foi lançada no disco da trilha sonora nacional da telenovela (*Tropicaliente*, 1994), junto a canções de Roberto Carlos (*Tanta solidão*), Elba Ramalho (*Coração da gente*), Djavan (*Sim ou não*), Cidade Negra (*Pensamento*), Netinho (*Menina*) e Beto Barbosa (*Meu amor não vá embora*). A veiculação da canção na TV e a boa vendagem da trilha sonora da telenovela, que na mesma época do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi, foi um dos principais motivos da exposição midiática de *Da lama ao caos*. Assim, a canção passou a ser pedida pelo público durante as turnês do grupo pelo país e o verso desprezioso – “uma cerveja antes do almoço é muito bom / pra ficar pensando melhor” – era repetido em coro pelas platéias. Mas, apesar de tudo isso, *A praia* não foi lançada em videoclipe, talvez por não ser a música de trabalho do disco – anos mais tarde, foi gravado um videoclipe da canção pelo grupo Skuba (*À moda antiga*, 1999). Da mesma forma, não convinha atrelar demais a imagem do grupo à novela da Rede Globo.

A escolha dessa canção para a trilha sonora de *Tropicaliente* e para a difusão nos meios de comunicação de ampla audiência, como é o caso da televisão, é acertada. Por

---

<sup>106</sup> No caminho é que se vê / A praia melhor pra ficar / Tenho a hora certa pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor // E eu piso onde quiser / Você está girando melhor, garota / Na areia onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é! // E é praiaira!!! / Segura bem forte a mão / E é praiaira !!! / Vou lembrando a Revolução / Vou lembrando a Revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão // E na praia é que se vê, / A areia melhor pra deitar / Vou dançar uma ciranda pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor / Você pode pisar onde quer / Que você se sente melhor / Na areia onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é! // E é praiaira!!! / Segura bem forte a mão / E é praiaira !!! / Vou lembrando a Revolução / Vou lembrando a Revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão // Vai pisando, ê! / Segurando, ê! / Arrastando, ê! / É praiaira! / É praiaira! / É praiaira! // E na praia é que se vê, / A areia melhor pra deitar / Vou dançar uma ciranda pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor // Você pode pisar onde quer / Que você se sente melhor / Na areia onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é! // E é praiaira!!! / Segura bem forte a mão / E é praiaira !!! Vou lembrando a Revolução / Vou lembrando a Revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão // Vai pisando, ê! / Vai girando, ê! / Segurando, ê! / Arrastando, ê! / Arrastando / Arrastando / Arrastando / É praiaira! / É praiaira! / É praiaira! // No caminho é que se vê / A praia melhor pra ficar / Tenho a hora certa pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor.

diversos motivos, dentre todas as canções do disco, *A Praieira* é a que mais utiliza estratégias típicas do mainstream fonográfico e, em consequência disso, é a faixa mais aberta a ouvintes não familiarizados com o rock alternativo ou com o mangubeat. A canção tem uma estrutura simples, utiliza timbres bem cuidados, não utiliza distorções sujas ou pesadas, tem uma equalização que privilegia a voz em relação aos outros instrumentos, o apelo para a dança, além de um grito de guerra forte e de fácil assimilação – “uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor”. Além disso, a letra *A Praieira* não apresenta a crítica social muito expressa, como em *Banditismo por uma questão de classe*, e nem um instrumental muito pesado, como em *Da lama ao caos*. E, por tudo isso mesmo, é a que tinha mais possibilidades para fazer sucesso.

Em seus três minutos e 36 segundos, *A Praieira* segue estritamente o formato canção. A música começa com um riff tocado em conjunto pela guitarra e pelo baixo elétrico, que introduz o tema que será repetido durante toda a canção. Assim, mesmo quando a guitarra apenas pontua o tema antes da entrada de cada estrofe, o contrabaixo o sustenta por todo o resto da canção, em processo extremo de tematização. Ainda na introdução, uma segunda guitarra dá uma idéia melhor de como é o arranjo de base da canção, uma levada de funk com um efeito de wah-wah<sup>107</sup>. A percussão é formada por chocalhos, que marcam o contratempo, tarol e bumbo. Não há mudanças significativas no arranjo em todo decorrer de *A Praieira*. Não há outras partes e, mesmo na ponte, a canção se desenvolve a partir desse mesmo arranjo desenhado em seus primeiros dez segundos. As poucas novidades estão no plano da melodia de voz, que, no decorrer, utiliza algumas variações. Assim, a canção tem, basicamente, duas estrofes separadas por um instrumental igual ao da introdução, um refrão e uma ponte.

A primeira estrofe é, talvez, o mais importante de toda a canção, porque ela termina com o verso pelo qual *A praieira* ficou conhecida – “No caminho é que se vê / A praia melhor pra ficar / Tenho a hora certa pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor”. A última parte dessa estrofe é cantada em uma interrupção do instrumental, fora da métrica mesmo, e isso acaba a destacando do resto da estrofe. Na estrutura da canção, “uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor” talvez tenha um destaque ainda maior que o refrão – o que explica o sucesso do verso. A segunda estrofe da canção tem uma estrutura semelhante à primeira, mas, no lugar do destaque para o verso final, ela termina com uma preparação para o refrão – “E eu piso onde

---

<sup>107</sup> Um pedal de efeito que altera o tom do sinal sonoro e cria um efeito distintivo muito utilizado no rock psicodélico e no funk.

quiser / Você está girando melhor, garota / Na areia onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é!”. O refrão de *A praieira* recebe tão pouco destaque que pode ser interpretado como uma terceira estrofe, quase não há mudanças na melodia e as novidades no instrumental são mínimas, o grande destaque é, novamente, o último verso. É a mesma estratégia utilizada na primeira estrofe – “E é praieira / segura bem forte a mão / E é praieira / Vou lembrando a Revolução / Vou lembrando a Revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão”. O refrão termina ao modo da primeira estrofe, com uma interrupção no instrumental para possibilitar o último verso, fora da métrica, seja cantado. Assim, é possível dizer que, em *A praieira*, a primeira estrofe e o refrão têm estrutura e importância parecidas.

Após o refrão, a canção volta para sua introdução e repete essa mesmo percurso por mais duas vezes. Na verdade, durante toda a canção, melodia e letra realizam um movimento circular. Em cada um das “novas” estrofes, as mesmas palavras, versos e imagens são arranjados em ordens diferentes – “E na praia é que se vê / A areia melhor pra deitar / Vou dançar uma ciranda pra beber / Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor” ou “E eu piso onde quiser / Você está girando melhor, garota / Na areia onde o mar chegou / A ciranda acabou de começar, e ela é!”. É somente depois da repetição por três vezes seguidas das duas estrofes, cada uma com uma letra diferente, e do refrão que a canção tem sua primeira modificação. A ponte é composta por alguns improvisos da voz que reafirmam o papel do refrão – “Vai pisando, ê / sai girando, ê / segurando, ê / arrastando, ê / arrastando / arrastando / arrastando / é praieira / é praieira / é praieira / é praieira”. E, depois da ponte, a canção termina com a repetição do último verso da primeira estrofe, que parece ter, nessa canção, uma importância comparável ao refrão – “Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor”.

O arranjo de *A praieira*, a princípio, segue a lógica dos arranjos das demais canções de Chico Science & Nação Zumbi. Ele utiliza guitarras, contrabaixo, voz e instrumentos percussivos, no caso chocalho, bumbo, tarol – aqui também o grupo não utiliza a bateria, instrumento típico do rock and roll e do rock brasileiro. A mistura aqui é entre rock e funk, de um lado, e a ciranda e maracatu, de outro. No final das contas, o arranjo de *A praieira* é uma ciranda-rock, suingada e divertida, uma música alegre e em consonância com a música percussiva que estava em auge na época, como o samba reggae (*O movimento*, Olodum). A ciranda é um tipo de dança e música típica das praias originada na região Nordeste, caracterizada pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançam ao som dos mesmos versos repetidos diversas vezes. O ganzá, tarol,

bombo e o caixa formam o instrumental básico de uma ciranda tradicional. Mas ciranda também serviu de inspiração para algumas outras canções da música popular brasileira, como *Ciranda da bailarina* (*O grande circo místico*, Chico Buarque e Edu Lobo) e *Ciranda de maluco* (*Samba pra burro*, Otto). Em *A praieira*, a utilização da ciranda nessa canção não é tão direta. O andamento da ciranda é relativamente lento e cadenciado, enquanto *A praieira* tem um andamento rápido e suingado. Além disso, a canção não foge do compasso 4/4 do rock norte-americano. A batida ainda acentua o segundo e o quarto tempo do compasso, uma levada bem dura de rock and roll norte-americano. Mas a batida de fundo soa mais sincopada do que em *A cidade*, por exemplo, devido ao uso dos chocalhos, que marcam o contratempo e da batida da guitarra.

Seguindo a influência da ciranda, a letra da canção trata de uma situação interativa e lúdica que, como não poderia deixar de ser, tem forte apelo conjuntivo. Esse apelo pode ser notado na utilização dos verbos no infinitivo e nas ações descritas na letra, que se resumem à busca do melhor lugar da praia para ficar, dançar uma ciranda, deitar e pisar onde quiser; a ciência da melhor hora para beber, relaxar e “ficar pensando melhor”. Do mesmo modo em que acontece em *A cidade*, o sujeito de *A praieira* é associado à marginalidade e à exclusão social – o que está em consenso com a estratégia de crítica social do grupo. O sujeito da canção é um homem que está a caminho de uma das poucas diversões acessíveis à sua classe social, a praia, e termina totalmente integrado ao ambiente. Ao chegar no local, ele encontra uma roda de cirando e se integra a ela. Nesse momento, ele encontra uma personagem feminina que, entretanto, não tem o papel de objeto de desejo da canção – “E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota! / Na areia onde o mar chegou, a ciranda acabou de começar, e ela é!”. O objeto de desejo de *A praieira* é mesmo o estilo de vida praieiro. E o sujeito está em completa conjunção com seu estilo de vida – e relação está expressa em versos como “Tenho a hora certa pra beber”, “E eu piso onde quiser” ou “Vou dançar uma ciranda pra beber”. Nesses versos são utilizados verbos no imperativo, denotando certeza das suas escolhas. A referência à “revolta praieira”<sup>108</sup> é sutil – “Vou lembrando a Revolução”. Parece mais ser fruto de uma livre associação entre o local da ciranda e o fato histórico. O assunto principal é mesmo a ciranda e a dança – “E é praieira! / Segura bem forte a mão / E é praieira! / Vou lembrando a revolução, vou lembrando a revolução / Mas há fronteiras nos jardins da razão”.

---

<sup>108</sup> Movimento iniciado em 1848, a partir da dissidência em um dos dois partidos oligárquicos de Pernambuco e que envolveu camadas populares, mas não chegou a beneficiá-las

Com um arranjo tão redundante e uma letra que celebra a conjunção, a melodia de *A praieira* não poderia deixar de ser fortemente temática. A formação do tema se dá logo no começo do primeiro verso – “No caminho é que se vê / A praia melhor pra ficar”. Esse tema é reiterado em toda a canção, com pequenas mudanças concentradas na entonação dos versos – “Tenho a hora certa pra beber”, “E eu piso onde quiser” ou “E na praia é que se vê”. A principal interferência no modelo temático da canção se dá na grande presença da fala. A fala está presente em versos com “Tenho a hora certa pra beber”, em contrações de versos fora da métrica na canção, como em “Você está girando melhor, garota” e principalmente no final da primeira estrofe – “Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor” – e no final do refrão – “Mas há fronteiras nos jardins da razão ” –, quando a música é interrompida para o cantor falar.

A pronúncia marcante da sílaba tônica da palavra “praieira”, que difere da forma considerada padrão no Brasil; com uma pronúncia mais fechada, assim como o uso do termo “ceveja”, em lugar de “cerveja” comunicam que a voz vem de uma região específica: o nordeste brasileiro. E a idéia de circularidade explorada na repetição da letra e do instrumental está em relação direta com o cenário da ciranda. O cenário praieiro também acontece nos outros discos de manguebeat, como *Musa da Ilha Grande (Samba esquema noise, Mundo Livre S/A)*. Geralmente começa com uma pequena roda de poucas pessoas, que vai aumentando à medida que outros chegam para dançar. A utilização de elementos de um ritmo tradicional, associado ao lazer infantil ou mesmo ao folclore pernambucano, é um componente importante da estratégia de autenticidade de Chico Science & Nação Zumbi. Essa estratégia, como vimos, é baseada na mistura de elementos do rock and roll internacional e da música popular brasileira. Mas, ao utilizar elementos da ciranda, que é tida em todo o Brasil como um tipo de atividade lúdica e infantil, *A praieira* teve condições de se circular pelos meios de comunicação de massa. No fim, a passagem pela trilha-sonora da telenovela da Rede Globo, foi importante para o grupo – por, ao mesmo tempo, conseguir uma distribuição mais ampla dos discos de Chico Science & Nação Zumbi, sem, entretanto, ameaçar a autenticidade do grupo.

## O bit e o beat do rock brasileiro

O rock brasileiro da primeira década do século 21, ao menos em seus primeiros anos, pode ser pensado como um aprofundamento das principais tendências dos anos 90, ou mesmo da década de 80. O principal motivo disso é que muitos grupos dos primeiros anos da década de 00 lançam mão de elementos da música popular brasileira como estratégia de autenticidade, em um sentido muito próximo ao da década anterior. Além disso, mesmo os grupos que procuram um tipo de estratégia mais próxima a um endereço amplo do público juvenil, nesse sentido mais próximo aos grupos dos anos 80, têm sua origem nos circuitos alternativo da década de 90 e foram frutos da diminuição nas tensões entre mainstream e underground esboçada nessa década. Assim, não é de se espantar que os principais grupos de rock brasileiro do começo dos anos 00 tenham começado suas carreiras na década anterior, como é o caso de Skank (*Siderado*, 1998), Marcelo D2 (*Eu tiro é onda*, 1998) Pato Fu (*Isopor*, 1999) e Los Hermanos (*Los Hermanos*, 1999), ou mesmo Charlie Brown Jr. (*Transpiração contínua prolongada*, 1997) e Pitty (*Influir*, Inkoma<sup>109</sup>). Na década de 00, são esses os grupos de rock brasileiro que, em maior ou menor medida, têm acesso ao mainstream fonográfico. Mas o acontecimento mais importante dos anos 00 diz respeito à possibilidade de existência de um circuito médio de rock brasileiro, no qual os grupos podem dialogar, ao mesmo tempo, com o mainstream e o underground sem utilizar completamente, porém, as estratégias midiáticas de um ou de outro circuito. A existência do circuito intermediário é um aprofundamento da ambigüidade entre o mainstream e o circuito alternativo esboçada na década de 90 e está ligada à popularização da rede mundial de computadores e das tecnologias digitais. E, no final dos anos 00, é nesse circuito que boa parte do rock brasileiro circula, após décadas de mainstream.

Mas no começo da década, a distribuição de músicas pela internet ainda não afetava o rock brasileiro com tanta força – nesse momento, apesar da possibilidade crescente de baixar arquivos musicais pela rede, a conexão de banda larga ainda não havia se difundido completamente e poucos grupos haviam colocado em prática as estratégias midiáticas para lidar com essa nova configuração do mercado musical. E, por isso, no começo da década, os principais grupos de rock brasileiro ainda seguiam as estratégias utilizadas nos anos 90 ou mesmo na década de 80, como o diálogo com elementos da música popular brasileira e o

---

<sup>109</sup> O Inkoma é um grupo de hardcore, que tinha Pitty no vocal, de relativo sucesso na cena alternativa dos anos 90 em Salvador

endereçamento ao amplo público juvenil muito próxima à utilizada por alguns grupos dessa década (*Nós vamos invadir sua praia*, Ultraje a Rigor). O lançamento do primeiro disco do Charlie Brown Jr. (*Transpiração contínua e prolongada*, 1997) foi o principal ponto de partida para a estratégia de endereçamento ao público juvenil, que prevaleceu entre os grupos de rock brasileiro que circulam quase que exclusivamente pelo mainstream fonográfico da década. Esse tipo de estratégia diz respeito a um tipo de rock pesado, agressivo, com pouca referência à música popular brasileira, ligado ao estilo de vida nas grandes cidades e aos esportes radicais, principalmente surf e skate. Além de Charlie Brown Jr. (*Bocas ordinárias*, 2002), são representantes dessa tendência CPM 22 (*A alguns quilômetros de lugar nenhum*, 2000), O Surto (*Equalizando as idéias*, 2002), Tihuana (*Illegal*, 2000), Detonautas Roque Clube (*Detonautas Roque Clube*, 2002) e a cantora Pitty (*Admirável Chip Novo*, 2003). Para o crítico musical Alexandre Matias, esses grupos se direcionam “a um público bastante jovem, hiperativo, gamomaníaco, superinformado” (2004:66). Outro componente importante dessa estratégia é a reabilitação da rebeldia comportada da jovem guarda que, apesar do estilo mais radical desses grupos, se expressa na relação de proximidade deles com o restante da indústria do entretenimento – em propagandas de refrigerante, de celular, entre outros exemplos. Esses grupos, de alguma forma, foram ligados à cena de hardcore e punk da década de 90, mas também mantêm relações com o nu metal, punk rock, ska, ragga e rap. Na década de 00, eles figuram o mainstream musical do rock brasileiro, lançam discos por grandes gravadoras, tocam em grandes festivais, têm suas canções na trilha sonora de novelas de televisão (*Malhação*, Rede Globo), participam de campanhas publicitárias e pouco utilizam as ferramentas da internet para sua distribuição.

Na outra parte do mainstream fonográfico do rock brasileiro dos anos 00, na parte do mainstream que está em constante ligação com o circuito underground, a utilização elementos da música popular brasileira ainda era uma das principais estratégias de autenticidade utilizadas no começo dos anos 00 – o que pode ser facilmente verificado entre os grupos que perseguiram, na década de 00, a estrutura principal da sonoridade do manguebeat, ou seja, a mistura do rock internacional com elementos locais, como Eddie (*Original Olinda style*, 2002), Bonsucesso Samba Clube (*Bonsucesso samba clube*, 2003) e La Pupuña (*La Pupuña*, 2005). Mas, na década de 00, essa estratégia sofreu algumas mudanças importantes, a principal delas diz respeito à diversificação de elementos regionais utilizados. A própria Nação Zumbi (*Nação Zumbi*, 2002), depois da morte de Chico Science, passou a relativizar sua relação com o maracatu e adotou referências mais diversas na medida em que passou a frequentar o circuito intermediário. Uma situação muito semelhante aconteceu com a

utilização de elementos da jovem guarda e da cena psicodélica da década de 60, nesse momento já considerada um elemento tradicional da música popular brasileira, pelos grupos gaúchos de rock brasileiro. A estratégia se tornou comum em grupos de todo o país, como Penélope (*Buganvília*, 2001), Monokini (*Mondo topless*, 2002), Nervoso (*Saudade das minhas lembranças*, 2004), Volver (*Canções perdidas num canto qualquer*, 2005), Pato Fu (*Toda cura para todo o mal*, 2005) e Ludov (*O exercício das pequenas coisas*, 2005). Na década de 00, não faz mais sentido assumir determinado gênero regional como uma marca identitária, o mais comum é aderir à fragmentação entre diversos estilos ou assumir uma relação mais próxima ao samba, que é ao mesmo tempo tradicional, nacional e urbano.

### *Do que é feito o samba*

Para o crítico musical Alexandre Matias, “dissecando boa parte do pop produzido entre os anos 90 e a primeira década de 2000, percebemos a onipresença do samba no inconsciente audiovisual atual, que vai além das constantes citações feitas por Marcelo D2, Marcelo Camelo ou Fred Zero Quatro” (2004: 74). Se, nos anos 90, a principal característica da mistura era a construção de cenários cosmopolitas, ao mesmo tempo, locais, modernos e arcaicos, essa idéia é relativizada em relação ao diálogo que, nos anos 00, o rock brasileiro passa a fazer com a jovem guarda e, principalmente, com o samba. Apesar de ambos os gêneros terem algo de arcaico, da mesma forma que a jovem guarda, o samba é eminentemente urbano e nacional – mesmo que boa parte de sua imagem esteja associada à boemia carioca e às rodas de samba baianas, o caráter nacional do samba foi construído a partir da ação da indústria fonográfica, dos intelectuais cariocas e do governo de Getúlio Vargas (Vianna, 1995). Nos anos 90, o samba esteve ligado ao sucesso dos grupos de pagode. Por isso, naquele momento, os grupos de rock brasileiro utilizaram elementos do gênero para fazer, principalmente, paródias, como Mamonas Assassinas (*Mamonas Assassinas*, 1995), Virgulóides (*Virgulóides?*, 1995) e Raimundos (*Só no forévis*, 1999). Foi apenas no final da década que essa relação foi levada a sério pelo rock brasileiro, no momento em que samba foi reabilitado nos meios de comunicação, a partir do sucesso dos novos discos de Paulinho da Viola (*Bebadosamba*, 1996), Zeca Pagodinho (*Zeca Pagodinho*, 1998), Beth Carvalho (*Pérolas do Pagode*, 1998) e do grupo Fundo de Quintal (*Palco Iluminado*, 1995).

Por isso, no final dos anos 90 e no começo da década de 00, o samba<sup>110</sup> foi o principal gênero da música popular brasileira a ser apropriado pelo rock brasileiro – sempre ao lado de diversos outros gêneros, como é comum na década. Os títulos de alguns discos de rock brasileiro nos últimos anos deixam essa relação mais evidente. *Samba esquema noise* (Mundo Livre S/A, 1994), *A farsa do samba nublado* (Wado e o Realismo Fantástico, 1994), *Samba poconé* (Skank, 1996), *Samba pra burro* (Otto, 1998), *Rádio S.Amb.A* (Nação Zumbi, 1999), *Samba raro* (Max de Castro, 1999), *Samba esporte fino* (Seu Jorge, 2001), *Terceiro samba* (Mestre Ambrósio, 2001), *Sambaland club* (Wilson Simoninha, 2002), *Samba bloody samba* (Lado 2 Estéreo, 2005), *Samba russo* (Cuelho de Alice, 2006) e *Meu samba é assim* (Marcelo D2, 2006). Mas, mesmo não estando presente no título, o samba também faz parte da mistura de outros grupos que circulam no circuito intermediário, como Numismata (*Brazilians on the moon*, 2003), Curumin (*Achados e perdidos*, 2003), Mombojó (*Nada de novo*, 2004) Eta Carinae (*Mirando a estrela*, 2006), Eddie (*Metropolitano*, 2006), Cidadão Instigado (*E o método tífo de experiências*, 2006), Lucas Santtana e Seleção Natural (*3 sessions in a greenhouse*, 2006), entre muitos outros – além, é claro, dos discos dos Los Hermanos (*O Bloco do eu sozinho*, 2003).

A trajetória dos Los Hermanos é interessante para entender o rock brasileiro dos anos 00, uma vez que o grupo, de alguma forma, tem a ver com todas as tendências citadas. No final da década de 90, o grupo se formou nos arredores da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e fez seus primeiros shows no circuito alternativo carioca, em bares pequenos, lugares distantes e festas da própria universidade. O grupo circulava pelo circuito alternativo carioca, principalmente pelo circuito de hardcore, através de fanzines (*Escracho do regaço*, 1998 e *Pineapple popsicle*, 1999), revistas especializadas (*Backstage*, 1998 ou *Bizz*, 1999) em bares cariocas (*Empório*). Mas, ao mesmo tempo, os Los Hermanos destoavam dessa cena ao utilizar elementos da música popular brasileira em suas composições, sobretudo no modo de cantar. Isso ficou evidente quando, em 1998, eles lançaram duas fitas demos, *Amor e folia e Chora*. Em cada uma dessas fitas foram lançadas cinco canções e, entre elas, estão nove das catorze que fazem parte do primeiro disco do grupo, *Los Hermanos* (1999). Em *Amor e folia* estão *Descoberta*, *Azedume*, *Eu te dei* (*Lágrimas sofridas*), *Vai embora* e *Bárbara*. E, em *Chora*, *Deus e o Diabo* (*Tenha Dó*), *Pierrot*, *Primavera* e *Quem sabe*. A primeira canção de *Chora*, *Tenha dó*, só foi lançada, anos depois, no segundo disco do grupo (*Bloco do eu*

---

<sup>110</sup> Na verdade, o samba sempre dialogou com o rock brasileiro, desde o samba jovem de Erasmo Carlos (*Carlos, Erasmo*, 1971), no pós-tropicalismo dos Novos Baianos (*Novos baianos F.C.*, 1973), no samba-rock (*O Bidu*, 1967) ou até mesmo em algumas produções do rock brasileiro dos anos 80, como no samba de breque da Blitz (*As Aventuras da Blitz*, 1982).

*sozinho*, 2001). Nos arranjos dessas canções, os Los Hermanos utilizam elementos de gêneros da música popular brasileira, como a marchinha – o que não era comum no circuito de hardcore no qual circulavam.

Ainda em 1998, a banda foi chamada para participar do Superdemo, maior festival de música alternativa do Rio, do festival Abril Pró Rock, em Recife, além de ter sido tema de uma matéria e ser lançada em um disco da revista *Bizz*, ao lado de grupos como *Ultraje* e *Rigor e Inocentes*. Em 1999, a banda assinou com a gravadora Abril Music e lançou seu primeiro disco (*Los Hermanos*, 1999) com elementos da jovem guarda, marchinha, samba e hardcore. A primeira música de trabalho do álbum, *Anna Júlia*, foi a grande responsável pelo sucesso da banda e pelas 300 mil cópias vendidas do CD, em um momento que ficava cada vez mais difícil vender discos. Por conta desse sucesso, o circuito de shows da banda aumentou consideravelmente, o grupo chegou a fazer 23 shows em um mês e até dois shows por dia. Em menos de um ano, o grupo fez mais de 150 apresentações em diversas partes do Brasil, o que colocou os Los Hermanos diretamente no mainstream fonográfico brasileiro.

### *Novo indie*

Notícias sobre pirataria, troca de arquivos sonoros pela internet, as novidades tecnológicas para estúdios caseiros e queda nas vendas de discos estão disponíveis diariamente em jornais, revistas, páginas na internet de todo o tipo. A partir dessas informações, a única conclusão plausível parece ser a de que a indústria fonográfica está em uma grave crise. Até o final da década de 90, apenas cinco grandes gravadoras detinham 85,28% do mercado mundial, com a participação Universal (23,1%, incluída a Polygram), Warner (20,68%), Sony Music (15,14%), EMI (14,4%) e Bertelsmann (no Brasil, BMG — 11,96%) (Herschmann e Kischinhevsky, 2005). Mas os lucros que essas companhias conseguiram a partir da venda de discos só diminuíram nos últimos anos. Entre os anos de 1983 e 1995, o faturamento mundial das gravadoras multinacionais passou de dez para 40 bilhões de dólares, segundo dados da IFPI<sup>111</sup>. Mas, a partir de 1999, essas gravadoras registraram uma rápida queda nas vendas de discos, de forma que, no ano de 2006, a queda havia chegado a 25%. E esse processo é ainda mais agudo em relação à indústria fonográfica

---

<sup>111</sup> International Federation of the Phonographic Industry, ou, em português, Federação Internacional da Indústria Fonográfica. O site da IFPI ([ifpi.org](http://ifpi.org)) apresenta uma série de dados estatísticos, estimativas de desempenho econômico, além das empresas associadas.

brasileira que, segundo dados da ABPD<sup>112</sup>, no mesmo período sofreu uma queda de 31% em seu faturamento. A quantidade de artistas campeões de vendagem só fez diminuir. E, com números tão reduzidos, a indústria se viu forçada a mudar os parâmetros de suas tradicionais premiações aos mais vendidos: o disco de ouro, que até 2003 era concedido a quem tivesse mais de 100 mil cópias vendidas de seu álbum, tornou-se troféu para quem vendesse 50 mil unidades. E as demais categorias – Platina (de 250 mil para 125 mil), Platina Duplo (500 mil para 250 mil), Platina Triplo (750 mil para 375 mil) e Diamante (1 milhão para 500 mil) – também se apequenaram.

Mas essa conclusão parece descabida se colocada à frente a outra afirmação, também verdadeiras, de que “nunca se consumiu tanta música como hoje” (Sá, 2006c: 2). O desenvolvimento tecnológico sempre esteve em estrita relação com a música popular massiva, em seus processos de produção, distribuição e consumo. As grandes gravadoras, pelo menos até a década de 1980, trabalharam de maneira verticalizada, centralizada e dominaram as principais etapas do negócio de discos, da produção à distribuição. Mas, da década de 90 para cá, a produção, distribuição e consumo da música sofreram uma grande modificação a partir das novidades tecnológicas, principalmente as tecnologias digitais de gravação e reprodução e as possibilidades de distribuição trazidas pela rede. A IFPI estima em 20 bilhões o número de downloads ilegais de música realizados no mundo em 2005, sendo um bilhão deles atribuído ao Brasil. Assim, a crise que assola a indústria fonográfica hoje é bem distinta daquela experimentada no fim dos anos 80. O vivemos é um processo de reestruturação da indústria fonográfica que envolve a queda nas vendas de música em suportes físicos, como o disco de vinil e o compact disc, e o aumento da troca de informações na rede (Herschmann e Kinchinhevsky, 2005).

O armazenamento de músicas em arquivos digitais já existia desde a década de 80, mas foi somente a partir da criação do formato MPEG-1 Layer 3, o MP3, que se tornou possível a gravação de músicas em arquivos menores e mais facilmente manipulados. O MP3 é um padrão internacional de digitalização de áudio que permite a compressão de sons em até 1/12 do tamanho de outros formatos, como o WAV, guardando suas principais características em uma qualidade próxima a um compact disc. Mais ou menos na época da popularização da MP3, a internet se tornou popular no Brasil, com o surgimento dos primeiros provedores de acesso comercial – o que possibilitou a troca desses arquivos pela rede. De olho no novo mercado, muitas gravadoras e selos se estabeleceram na internet reproduzindo na rede a

---

<sup>112</sup> A Associação Brasileira de Produtores de Disco, ABPD, também mantém em seu site ([abpd.com.br](http://abpd.com.br)) dados sobre o mercado fonográfico brasileiro.

lógica do mercado de discos, ao lançar seus próprios serviços de venda de arquivos de MP3 pela rede. Mas, essa situação se modificou pouco tempo depois, a partir dos programas de P2P, como o Napster, que permitem a troca de músicas sem passar diretamente pelas grandes gravadoras. O Napster saiu do ar em 2001, devido a uma ação judicial movida pelas gravadoras, que acusavam os criadores do software de estímulo à pirataria. Mas logo apareceram outros programas, como o Kazaa, Grokster, E-Mule e Soulseek, que realizam o mesmo tipo de troca de arquivos musicais. “A troca de música na rede através de ferramentas par-a-par como o Napster e mais recentemente do Kazaa e outras; as rádios online, a criação do iPod – aparelho com alta capacidade de estocagem de músicas em formatos variados e a venda de música através de lojas virtuais como a I-Tunes – constituem em conjunto um cenário marcado por novas tecnologias que colocam em questão a gramática de todos os meios de comunicação ligados à reprodução e consumo musical” (Sá, 2004: 17).

Em um primeiro momento, a troca de arquivos de música pela internet se resumiu à pirataria de discos lançados pelas grandes gravadoras, mas, com o passar do tempo, essa possibilidade se converteu em novas estratégias para os grupos de rock brasileiro. Essa nova possibilidade de distribuição de música pela rede, de certa forma, passou a questionar a noção de mercadoria acabada, no caso o disco ou o álbum, vendido pela indústria fonográfica tradicional. E essa situação tem um reflexo profundo na música popular massiva e, mais especificamente, no rock brasileiro. Um dos primeiros efeitos da tecnologia musical na indústria fonográfica foi sentido no lançamento de *Kid a* (Radiohead, 2000). O disco chegou às lojas em outubro, mas já era conhecido pelos fãs desde o meio do ano, quando o *Kid a* apareceu inteiro na internet. Era a primeira vez que um disco saía do estúdio diretamente para os ouvidos de fãs. No Brasil, a primeira manifestação dessa nova realidade acontece distribuição do terceiro disco dos Los Hermanos (*Ventura*, 2003). Quando o grupo ainda estava em estúdio, as gravações vazaram na internet, transformando o *Ventura* no primeiro álbum nacional a cair na rede antes do lançamento. Mas as conseqüências da distribuição de músicas na rede não se resumem a esses pequenos distúrbios no fluxo normal da indústria fonográfica. A partir dessas possibilidades, com o tempo, outras utilizações mais interessantes da rede foram surgindo. O grupo Mombojó, por exemplo, lançou seu primeiro disco (*Nadadenovo*, 2004) diretamente na internet e conseguiu uma boa visibilidade com isso. O mesmo pode ser dito de outros grupos como Cansei de Ser Sexy (CSS, 2005) e Bonde do Role (*Melô do tabaco*, 2006).

Mas é preciso tomar cuidado ao decretar o fim da indústria fonográfica, do mainstream musical ou de seus formatos padrões, como a canção e o álbum. O que há, de

fato, é uma reconfiguração de todas essas instâncias, até porque o circuito alternativo também é parte integrante da indústria fonográfica. E, antes de anunciar o fim do mainstream musical, é preciso notar como suas estratégias migram para outros suportes tecnológicos. Apesar do aparecimento de outros modos de ouvir música<sup>113</sup> (Sá, 2006b), o constante aumento da velocidade de conexão, de maneira paradoxal, acabou favorecendo a manutenção dos antigos hábitos. Ao invés de baixar músicas, muitos usuários passaram a baixar álbuns completos, inclusive com os arquivos das imagens da capa e do fundo, de forma a reproduzir a lógica da indústria fonográfica tradicional. Esses álbuns são facilmente encontrados em programas como o E-Mule e o Soulseek. Aparelhos de reprodução desses arquivos, como os iPods ou mesmo os MP3 Players, também dividem as canções por álbuns. O formato do álbum também migrou para o DVD, cujo consumo está aumentando nos últimos anos. Os Los Hermanos, por exemplo, lançaram dois álbuns em DVD, um acústico (*Luau MTV*, 2001) e outro ao vivo (*Ao vivo no Cine Íris*, 2004). Outro importante espaço ocupado pela indústria fonográfica nos últimos anos é a distribuição de música através de aparelhos celulares. Os trechos das músicas são baixados direto para celular, para servir como campainhas ou mesmo para ser ouvidas mesmo. Esse é um negócio que já atingiu oito milhões de dólares em todo mundo. E, por isso, não é de se espantar que as empresas de telefonia móvel passem a investir em música. Os grandes festivais de música brasileiros, por exemplo, cada vez mais têm sido produzidos e patrocinados por empresas de telefonia celular, como o *Claro que é rock* e o *TIM festival*. Isso tudo leva a crer que, antes de um processo de crise, a indústria fonográfica passa por um momento de reconfiguração. E ainda não é possível dizer em que isso vai dar.

### *O velho e o moço*

Mas o principal reflexo das novas tecnologias de armazenamento e transmissão no rock brasileiro está na criação de um circuito intermediário para o rock brasileiro, em que circulam grupos com elementos do mainstream e do circuito alternativo. Após o período de sucesso, principalmente nos anos 60 e 80, os grupos de rock brasileiro foram empurrados em direção ao circuito alternativo no começo dos anos 90. E, mesmo que alguns deles tenham conseguido romper a barreira para o mainstream, muitas das características do underground foram incorporadas nas canções desses grupos. A dificuldade de interlocução com os meios de

---

<sup>113</sup> A Apple popularizou o estilo shuffle, com seu iPod de mesmo nome. Trata-se de uma função que permite a um aparelho tocar, aleatoriamente, diversas músicas de um disco. No caso do iPod, isso significa pular de um artista para o outro, de um estilo para o outro, assim quase sem perceber.

comunicação de massa, como revistas, jornais, televisão e rádios, é uma dos principais motivos desses grupos terem sido empurrados para a rede. Assim, quando a rede e as novas tecnologias digitais abriram espaço para a distribuição de música na internet, esses grupos logo trataram de assimilar os novos recursos e ferramentas, potencializando suas atividades junto aos meios de comunicação, ao mercado fonográfico ou ao seu público. Portanto, os grupos, fanzines e selos que já lidavam de forma alternativa com seus produtos culturais, encontraram na rede o ambiente e a ferramenta ideal para a disponibilização ou veiculação de suas atividades. Mas as ferramentas oferecidas pela internet, ao aproximar a instância de produção e a de consumo, parecem atenuar a tensão, a disparidade, a distância entre o circuito principal e o alternativo no rock brasileiro. De forma que, hoje, não é possível distinguir claramente entre essas duas instâncias culturais e mercadológicas. Dando preferência à contraposição dos termos mainstream e underground, Rushkoff (1996), por sua vez, entende que esta dicotomia é complexificada, sobretudo, no âmbito dos meios de comunicação. Partindo de uma análise dos meios de comunicação enquanto organismos que podem ser “infectados”, tanto por intenções das corporações quanto pelos atos subversivos de contestação ou pelas táticas de ações comunicativas, Rushkoff depõe a favor do caráter alternativo dos grupos marginais como uma resposta “natural” do “organismo”. Assim, mainstream e underground se “contaminam” num processo de imissão recíproca.

O rock brasileiro sempre foi um fenômeno de mainstream. Desde os anos 50, os grupos de rock brasileiro são distribuídos pelas grandes gravadoras, entram na trilha sonora de programas de televisão e adotam em suas canções elementos típicos do mainstream. No circuito alternativo do rock no Brasil, geralmente circulam grupos mais relacionados a subgêneros do rock internacional, como aconteceu na cena alternativa psicodélica e do rock de garagem na década de 60, na cena de rock progressivo na década de 70, no underground paulista e nas cenas de metal e punk dos anos 80. Assim, no circuito intermediário dos anos 00, circulam grupos que, ao mesmo tempo, lançam discos por gravadoras, tem videocliques veiculados pela MTV, circulam em espaços alternativos, e disponibilizam suas canções na rede. Esse é o principal circuito do rock brasileiro nos dias de hoje, em que circulam grupos como Nação Zumbi (*Futura*, 2005), Bidê ou Balde (*Mesmo que mude*, 2005), Mundo Livre S/A (*Bebadogroove*, 2005), Cachorro Grande (*Pista livre*, 2005), Gram (*Seu minuto, meu segundo*, 2006), Mombojó (*Homem-espuma*, 2006), e, apesar de lançar discos por uma grande gravadora, até mesmo os Los Hermanos (*4*, 2005).

Mas o surgimento desse circuito intermediário não diz respeito apenas às formas de distribuição dos grupos de rock brasileiro. As práticas culturais que nascem e se desenvolvem

em relação a essa reestruturação da indústria fonográfica de alguma forma reflete não apenas na circulação e consumo, mas também na própria produção. “As gravações caseiras mudaram a economia das gravações. Antes, apenas as gravadoras possuíam estúdios de gravação, porque eram os únicos que conseguiam recuperar o investimento necessário em equipamentos” (Jones, 1992:142). O desenvolvimento das tecnologias digitais para lidar com o som, em softwares que permitem a criação e modificação de ritmos e timbres no computador refletiu em uma menor definição nas fronteiras entre o rock e a música eletrônica – não só na batida e nos samples, mas também na utilização de ruídos e barulhos diversos. Essa aproximação se reflete na valorização da utilização de samples e da apropriação sonora do acervo da música global ou mesmo na presença da figura do DJ em grupos como, Mombojó (*Homem-espuma*, 2006), Bonde do Rolê (*Melô do tabaco*, 2006), Montage (*I trust my dealer*, 2007). Esse tipo de estratégia pode ser ouvida ainda nos primeiros discos do Pato Fu (*Rotomusic de liquidificapum*, 1993) e, de alguma forma, é uma reedição da metrópole polifônica construída pelos Mutantes. Outra mudança foi a reabilitação da baixa fidelidade, low-fi, de um tipo de gravação com menos qualidade, meio aguda e ruidosa, com o uso da voz abafada nos grupos de rock – talvez pela baixa qualidade das MP3 e pela pouca potência da maioria das caixas de som de computador. Esse tipo de equalização é encontrada facilmente entre os grupos que se aproximam da cena indie, como Cachorro Grande (*As próximas horas serão muito boas*, 2004), Moptop (*Moonrock*, 2005), Vanguard (*Semáforo*, 2005). Para Hermano Vianna, “o CD já é passado. Talvez ninguém no futuro precise baixar nada. As músicas e filmes e textos vão estar facilmente disponíveis via sistemas de transmissão sem fio em qualquer lugar. E talvez ninguém se interesse mais por música como conhecemos hoje, e sim por jogos sonoros, onde todos participarão de remixagens eternas do que até hoje já foi produzido” (Sá, 2006b: 1). Ainda não chegamos aos jogos sonoros de que falava Hermano Vianna, mas a relação entre o rock brasileiro e internet é mais profunda do que imaginamos. Muita coisa mudou e muito vai mudar.

Apesar da grande circulação de suas músicas na rede, os discos dos Los Hermanos circulam no fluxo principal da indústria fonográfica. E, por isso, estão em contato com muitas das estratégias midiáticas de mainstream, comuns ao rock brasileiro de todas as décadas. Apesar de circular no circuito intermediário, os Los Hermanos lançam, especificamente, discos e são distribuídos por uma grande gravadora. Suas músicas são, especificamente, canções que destacam o canto e sem inserção de efeitos sonoros, samples ou manipulações por computador. Da mesma forma, a principal estratégia midiática encontrada nas canções dos Los Hermanos é o diálogo com elementos da música popular brasileira, o que aproxima o

grupo do rock brasileiro dos anos 90. Nesse sentido, apesar da grande influência do grupo para no rock brasileiro dos anos 00, os Los Hermanos são, antes de tudo, um grupo de rock brasileiro no sentido mais completo.

### *Bloco do eu sozinho*



Abril Music, 2001

1. *Todo carnaval tem seu fim* (Marcelo Camelo)
2. *A flor* (R. Amarante e M. Camelo)
3. *Retrato pra iaiá* (R. Amarante e M. Camelo)
4. *Assim será* (Marcelo Camelo)
5. *Casa pré-fabricada* (Marcelo Camelo)
6. *Cadê teu suin-?* (Marcelo Camelo)
7. *Sentimental* (Rodrigo Amarante)
8. *Cher Antoine* (Rodrigo Amarante e Felipe Abrahão)
9. *Deixa estar* (Rodrigo Amarante)
10. *Mais uma canção* (R. Amarante e M. Camelo)
11. *Fingi na hora de rir* (Marcelo Camelo)
12. *Veja bem meu bem* (Marcelo Camelo)
13. *Tão sozinho* (Marcelo Camelo)
14. *Adeus você* (Marcelo Camelo)

Depois de dois anos circulando pelo circuito de rock alternativo, os Los Hermanos tiveram sua trajetória abruptamente modificada depois do lançamento de seu primeiro disco. O sucesso de *Anna Júlia*, que foi veiculada à exaustão em programas de rádios de todo o Brasil, lançou o grupo diretamente no circuito mainstream. Assim, entre os anos de 1999 e 2000, os Los Hermanos estavam em diversos programas de televisão, programas de auditório (*Gugu*, SBT), infanto-juvenis (*Planeta Xuxa*, Rede Globo), jornalísticos (*Fantástico*, Rede Globo), de entrevista (*A Cara do Rio*, Rede Bandeirantes) e especiais de música (*Bem Brasil*, TV Cultura). E, além da televisão, o grupo também apareceram em capa de revistas adolescentes (*Capricho*, 2000), trilha sonora de novelas<sup>114</sup> e outros meios de comunicação não especializados como programas de rádio e festivais de música de gêneros diversos. Além disso, *Anna Júlia* foi interpretada e remixada por artistas de diversos gêneros musicais típicos do mainstream, como Frank Aguiar (*Um show de forró – vol. V*, 2000), Mulekada (*Mulekada faz a sua festa*, 2001) ou Teodoro & Sampaio (*Anna Júlia*, 2005). Em 2000, o videoclipe de *Anna Júlia* foi eleito a revelação do ano pela audiência da MTV Brasil, no 6º Vídeo Music Brasil. No mesmo ano, o grupo foi indicado ao 1º Grammy Latino na categoria melhor álbum

<sup>114</sup> Até hoje o grupo participa de trilhas sonoras de novelas (*Malhação Nacional 2006*, 2006)

de rock e se apresentou na Tenda Brasil, no Rock in Rio 3. Assim, como era esperado com toda essa exposição, o disco de estréia dos Los Hermanos teve um bom desempenho no mercado e vendeu cerca de 300 mil cópias. *Los Hermanos* e é o mais vendido entre todos os discos do grupo.

Esse tipo de exposição contínua nos meios de comunicação não especializados causa problemas de autenticidade para qualquer grupo de rock brasileiro, principalmente para aqueles que, como os Los Hermanos, costumavam circular na cena de rock alternativo. E, para piorar a situação, quando *Anna Júlia* deixou as rádios, a Abril Music<sup>115</sup> escolheu *Primavera*, outra canção próxima ao mainstream, como segunda música de trabalho do disco. *Primavera* não fracassou comercialmente, mas também, também não repetiu o sucesso da canção anterior, mas sua escolha fortaleceu a imagem midiática dos Los Hermanos como um grupo voltado para as estratégias do mainstream. A próxima música de trabalho de *Los Hermanos* foi *Quem sabe*, de perfil diferente, mas sua repercussão foi mínima. O resultado dessa estratégia midiática é que, ao terminar a divulgação de seu primeiro disco, os Los Hermanos tinham a imagem de um grupo totalmente alinhado com o mainstream. Uma vez que, ao que parece, essa não era a imagem desejada pelo grupo, o lançamento do *Bloco do eu sozinho* foi planejado para causar outra grande virada a carreira dos Los Hermanos. Para isso, foi necessária uma reformulação nos principais elementos da estratégia midiática do grupo.

A nova estratégia do grupo também está impressa na capa do disco. No primeiro álbum da banda, a parte gráfica também é inspirada em motivos carnavalescos. Mas, seguindo as mudanças na sonoridade, a capa do *Bloco do eu sozinho* é bem comedida e utiliza tons de marrom e uma singela ilustração. Na capa do disco, como em todos os outros dos Los Hermanos, não há fotos do grupo. Esse é um costume incomum no mainstream musical, que presa pela exposição maciça dos artistas. O *Bloco do eu sozinho* é utiliza uma das principais estratégias do rock brasileiro, que é buscar autenticidade nos gêneros mais tradicionais da música brasileira. No primeiro disco da banda era possível ouvir a influência de elementos da música brasileira, como a marchinha e outros gêneros carnavalescos. Mas no *Bloco do eu sozinho* os elementos da música popular brasileira utilizados são retirados de gêneros aos quais é atribuída uma autenticidade ainda maior, como o samba, a bossa nova e a MPB. Também é possível encontrar elementos de samba-canção, maxixe e ska.

---

<sup>115</sup> Gravadora do Grupo Abril que funcionou de 1999 até 2003 com um elenco de artistas totalmente nacional e que lançou os dois primeiros discos do grupo, além de trabalhos de artistas como Ira!, Gal Costa, Titãs, Mundo Livre, Marina Lima, Capital Inicial, Frank Aguiar, CPM 22 e Maurício Manieri.

A partir do título e da capa, os Los Hermanos não escondem que neste segundo álbum eles querem exacerbar duas das mais marcantes características da banda: a melancolia e a declarada fixação no universo carnavalesco. O *Bloco eu sozinho* desfilava pelas ruas do Rio de Janeiro entre 1919 e 1979. O bloco era formado por apenas uma pessoa, o pernambucano Júlio Silva, que, durante meio século ele caminhou pela Avenida Rio Branco se fantasiou de palhaço, vestia uma camisa listrada e uma calça de cetim carregava uma tabuleta e disse piadas satíricas aos que passavam. Assim, o disco todo se equilibra entre o rock e os diversos ritmos da música popular brasileira. Entre os extremos, *Todo carnaval tem seu fim* e *Sentimental* representam dois modelos de canções que se repetiram durante a carreira dos Los Hermanos – uma feita a partir do diálogo mais facilmente reconhecível com a música popular brasileira e outra mais próxima do rock. Mas, como veremos, o samba dos Los Hermanos não é tão samba e nem o rock deles é tão rock.

No fim, a nova estratégia deu certo e, se *Los Hermanos* foi um grande sucesso de público, o reconhecimento da crítica só veio um pouco depois, com o *Bloco do eu sozinho*. Em 2001, o *Bloco do eu sozinho* fez parte de diversas listas de melhores discos do ano e em outras listas, como os cem discos mais relevantes da MPB (Revista da MTV) e os 25 melhores discos da história do rock brasileiro (Revista Zero). Mas, apesar da estratégia de autenticidade bem sucedida, o disco não obteve o mesmo sucesso do ponto de vista do mercado. *Bloco do eu sozinho* vendeu apenas 22 mil cópias, menos de um décimo do primeiro disco. O grupo passou a tocar em lugares menores e se equilibrar entre o circuito mainstream e alternativo. Essa posição intermediária foi confirmada nos próximos lançamentos do grupo, *Ventura* (2003), que vendeu 70 mil cópias, e *4* (2005), que ganhou disco de ouro por mais de 50 mil cópias vendidas.

### *Todo carnaval tem seu fim*<sup>116</sup>

A primeira música de trabalho do *Bloco do eu sozinho* é também a que melhor resume as estratégias midiática utilizadas em todo o disco e no decorrer da carreira dos Los

---

<sup>116</sup> Todo dia um ninguém José acorda já deitado / Todo dia ainda de pé o Zé dorme acordado / Todo dia o dia não quer raiar o sol do dia / Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado / De que o dia insiste em nascer / Mas o dia insiste em nascer / Pra ver deitar o novo / Toda rosa é rosa por que assim ela é chamada / Toda Bossa é nova e você não liga se é usada / Todo o carnaval tem seu fim / Todo o carnaval tem seu fim / E é o fim, e é o fim / Deixa eu brincar de ser feliz, / Deixa eu pintar o meu nariz / Toda banda tem um tarol, quem sabe eu não toco / Todo samba tem um refrão pra levantar o bloco / Toda escolha é feita por quem acorda já deitado / Toda folha elege um alguém que mora logo ao lado / E pinta o estandarte de azul / E põe suas estrelas no azul / Pra que mudar? / Deixa eu brincar de ser feliz / Deixa eu pintar o meu nariz

Hermanos. A utilização dessas estratégias no *Bloco do eu sozinho* tem como principal consequência a reformulação da imagem do grupo nos meios de comunicação, nesse momento relacionada diretamente ao sucesso da balada jovenguardista *Anna Júlia* (*Los Hermanos*, 1999). Não por acaso, *Todo carnaval tem seu fim* é a primeira canção do *Bloco do eu sozinho*. Quem esperava uma nova *Anna Júlia*, no começo do disco ouve uma canção com características bem diferentes – em *Bloco do eu sozinho*, a faixa mais próxima das características da primeira fase do grupo é *Tão sozinho*, a penúltima do disco. E a escolha de *Todo carnaval tem seu fim* como música de trabalho do disco só reforça essa estratégia. Na música de trabalho do disco, *Todo carnaval tem seu fim*, quase todos elementos remetem à proposta do disco e do grupo daí em diante, da letra ao arranjo. O tema carnavalesco da letra da canção remete ao título do disco e à imagem midiática construída pelo grupo desde o primeiro disco, em canções como *Pierrot* (*Los Hermanos*, 1999). A canção teve um videoclipe veiculado na MTV Brasil e foi incluída no DVD acústico dos Los Hermanos (*Luau MTV*, 2001), no DVD ao vivo (*Ao vivo no Cine Íris*, 2004) e na coletânea (*Perfil: Los Hermanos*, 2006). Além de *Todo carnaval tem seu fim*, entre as canções do disco, *Sentimental* e *Fingi na hora rir* também tiveram videoclipes. Mas a posição de música de trabalho de *Todo carnaval tem seu fim* está evidente até mesmo em sua versão audiovisual. Ao contrário dos outros dois videoclipes, em *Todo carnaval tem seu fim* a banda aparece tocando o tempo todo, uma estratégia comum no mainstream e no rock and roll que, ao mesmo tempo, é importante para apresentar a nova imagem dos Los Hermanos – barbas e um vestuário mais próximo do rock, em contraste com os ternos brancos e chapéus coco da primeira fase da banda. Mas, mesmo assim, *Todo carnaval tem seu fim* não teve a veiculação esperada nas rádios, o que se traduziu nas poucas cópias vendidas de *Bloco do eu sozinho* – 22 mil cópias, o que é menos de um décimo do que *Los Hermanos* vendeu.

Apesar do contraste com o primeiro disco do grupo, há uma razão simples para *Todo carnaval tem seu fim* ser a principal aposta de sucesso do *Bloco do eu sozinho*. Em seus quatro minutos e meio, a faixa segue estritamente o formato canção e apresenta muitas das estruturas de apelo, utilizadas em toda a história do rock brasileiro e da música popular massiva, como versos, solos, ponte e um refrão forte. *Todo carnaval tem seu fim* tem uma curta introdução em que um saxofone apresenta um tema instrumental que é retomado no decorrer de toda a canção, primeiro pela guitarra e depois pelo teclado. Após essa curta introdução, o instrumental básico da canção é apresentado: guitarra distorcida, baixo e bateria em uma levada típica do rock and roll. A primeira estrofe é cantada e repetida, com outra letra, mas com a mesma melodia – “Todo dia um ninguém José acorda já deitado / Todo dia

ainda de pé o Zé dorme acordado / Todo dia o dia não quer raiar o sol do dia / Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado”. Do mesmo modo que a introdução, esses versos são cantados com a instrumentação e intensidade típicos do rock. Mas, depois das duas primeiras estrofes, segue outra estrofe, uma ponte, que se configura pelo contraste com as duas primeiras estrofes – o contraste é construído a partir de uma maior participação dos metais (saxofone, trompete e trombone), menor intensidade dos outros instrumentos e mudança de ritmo – “De que o dia insiste em nascer / Mas o dia insiste em nascer / Pra ver deitar o novo”. Aí, vem outra estrofe, nos mesmos moldes das duas primeiras.

Mas, depois dessa, a próxima estrofe da canção não segue a mesma estrutura, nem das duas primeiras estrofes da canção e nem mesmo da ponte. Nesse momento há um contraste ainda maior em relação à primeira estrofe – uma intensidade ainda menor, mas que vai aumentando progressivamente – “Todo o carnaval tem seu fim / Todo o carnaval tem seu fim / E é o fim, e é o fim”. Trata-se de um pré-refrão, uma preparação para o clímax da canção, que se mostra principalmente pela virada de bateria e a entonação do canto que preparam o ouvinte para uma parte mais pesada, em “E é o fim, e é o fim”. Sendo o clímax de toda a canção, em *Todo carnaval tem seu fim*, o refrão é realmente destacado de toda a música, pelo pré-refrão e por seu arranjo. No refrão, os instrumentos que, durante toda a canção, participaram de uma dinâmica entre si são colocados todos em destaque – “Deixa eu brincar de ser feliz, / Deixa eu pintar o meu nariz”. Depois do refrão, *Todo carnaval tem seu fim* apresenta a estrutura de repetição típica da música popular massiva, são repetidos duas estrofes e o pré-refrão, com letras diferentes, e o refrão. Quando o refrão termina, temos um solo de guitarra que prepara para um novo refrão que, por fim, encerra a canção. Mas, ainda antes do fim, a canção é encerrada com solos de saxofone, trompete e trombone acompanhados por um surdo típico do samba.

Do mesmo que a maior parte das canções dos Los Hermanos, *Todo carnaval tem seu fim* tem a instrumentação típica do rock and roll – baixo, guitarra, bateria, teclado e voz acrescida de um naipe de metais –, o que também não é estranho ao rock brasileiro. No rock and roll americano dos anos 50 era comum o uso de metais, principalmente o saxofone, no acompanhamento das canções – e essa utilização também pode ser encontrada no rock brasileiro dos anos 50 e 60, como em *Lobo mau* (*Jovem guarda*, Roberto Carlos). Na história do rock brasileiro, no decorrer dos anos, também é possível identificar outros usos dos metais, como em *Os Mutantes* (*Os Mutantes*, 1968), que dialoga com os Beatles e o tropicalismo, *Seu espião* (Kid Abelha, 1984), influenciado pela new wave e *Selvagem?* (*Paralamas do Sucesso*, 1986) ou *Calango* (Skank, 1994), mais próximos do ska. Os Los Hermanos utilizaram metais

no primeiro disco do grupo em arranjos também muito próximos ao ska, que tem uma relação estreita com a cena de punk e hardcore, que o grupo participou. Mas, apesar da utilização de metais, *Todo carnaval tem seu fim* não dialoga com o rock and roll norte-americano da década de 50 – e nem com nenhum desses outros gêneros e subgêneros que influenciaram o rock brasileiro nas últimas décadas. Ao invés do saxofone tenor típico do rock and roll, a canção utiliza outros instrumentos, como o trombone e trompete, que não estão ligados diretamente ao rock and roll – as únicas canções em que o saxofone tenor é utilizado são *Retrato pra iaiá*, justamente uma canção mais próxima do ska, e *Assim será*. Mas mais importante que os instrumentos usados é a forma como eles são arranjados em *Todo carnaval tem seu fim*, principalmente na introdução e no final da música. No lugar dos solos de saxofone do rock and roll ou da primeira fase da jovem guarda, o naipe de metais de *Todo carnaval tem seu fim* apresentam um clima nostálgico que parece ter mais relação com uma marcha-rancho, como *Máscara negra* (Zé Kéti, 1967).

A marcha-rancho tem origem nas orquestras dos ranchos carnavalescos, que começaram a desfilar no carnaval do Rio de Janeiro por volta de 1872. O desfile de um rancho carnavalesco pode ser descrito como um cortejo, com a presença de um rei e uma rainha, ao som de uma marcha rancho. A formação das orquestras de rancho tem influência nordestina, que se caracterizou por incorporar ao carnaval elementos de procissões religiosas de tradição negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis, através dos instrumentos de sopro e corda. O ritmo mais cadenciado que o samba e a ênfase na melodia mais elaborada e menos percussiva atraiu o interesse dos cantores e compositores em várias épocas da música popular brasileira. A partir de então, a marcha rancho faz parte da história da música popular brasileira, em canções como em *Pastorinhas* (Noel Rosa e Braguinha), *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, (*É tempo de amar*, Dalva de Oliveira), na *Valsa rancho*, de Francis Hime e Chico Buarque, (*Francis Hime*, Francis Hime), *Pelo amor de deus* (*Clube da esquina*, Milton Nascimento e Lô Borges) e em *Eu quero é botar meu bloco na rua* (*Eu quero é botar meu bloco na rua*, Sérgio Sampaio). Até o rock brasileiro dialogou com elementos da marcha-rancho, como em *O ciúme* (Denny e Dino, 1967) e *Belinha* (Ronnie Von 3, 1967).

Mas, apesar da relação com o samba e a marcha-rancho, a *Todo carnaval tem seu fim* apresenta as principais características do rock e do rock brasileiro. O diálogo com os ritmos tradicionais da música brasileira é uma estratégia de autenticidade importante para os Los Hermanos para reabilitar sua imagem midiática, principalmente depois do sucesso massivo de *Anna Júlia*. Mas, como é comum em muitos grupos de rock brasileiro, esses elementos são

utilizados apenas como adornos no arranjo da canção, sem, porém, modificar sua estrutura básica ou a relação direta da canção com o rock and roll ou o rock brasileiro. No arranjo de *Todo carnaval tem seu fim*, os instrumentos são todos típicos do rock and roll, com exceção do bumbo no final da canção. Da mesma forma, no encerramento, o compasso quaternário do rock and roll cede espaço para a batida binária. A guitarra distorcida tem destaque em quase toda a canção e a bateria poucas vezes utiliza ritmos sincopados. Por isso, o contraste entre a primeira estrofe e a ponte é tão grande. A ponte e o encerramento são as únicas partes da canção em que a influência da marcha-rancho e do samba soa mais alto do que o rock – na ponte, por exemplo, a bateria assume um ritmo de marcha, enquanto os metais solam, mas, mesmo assim, essas partes podem ser mais bem entendidas a partir da idéia de experimentação típica do rock and roll do que como uma influência profunda do samba.

Mais próximo do samba e da música popular brasileira está o modo de cantar do grupo. Por isso, um ponto importante para entender os Los Hermanos é perceber o modo como eles combinam letra e melodia. No livro *Semiótica da canção*, Luiz Tatit descreve as estratégias do canto da bossa nova que foram tão importantes para todas as tendências da música popular brasileira a partir da década de 60. Ele descreve passo a passo como João Gilberto refaz a trajetória harmônica, melódica e rítmica de cada canção que interpreta, de modo que “essas mudanças de conjunto repercutem explicitamente no resultado sonoro e, então, verificamos que algumas pausas foram suprimidas, que frases descontínuas foram ligadas, que a aceleração de todo um segmento foi compensada pelo alongamento de uma vogal subsequente, que o canto se desenvolve independentemente das marcas de compasso” (Tatit, 1999: 32). Assim, em um paralelo com as idéias de Tatit, é possível entender melhor o modo como se configura a dicção do cantor em *Todo carnaval tem seu fim*.

Nessa canção, a estratégia bem sucedidas dos Los Hermanos na combinação entre letra e música nessa canção, em boa medida, diz respeito ao modo como essa combinação se dá na bossa nova. E um resultado muito parecido ao de *Todo carnaval tem seu fim* pode ser encontrado em outras canções de rock brasileiro com influência da bossa nova (*Acabou chorare*, Novos Baianos). A influência da bossa nova se mostra ainda mais presente no quarto disco do grupo, em canções como *Fez-se mar* (4, 2005). A melodia acelera e freia, sem, entretanto, sair do compasso. Na primeira estrofe da canção, não há intervalos entre um verso e outro, todos os compassos são preenchidos com melodia. Na ponte, entretanto, a canção desacelera e há um descanso de um compasso entre uma verso e outro. Da mesma forma, na ponte, o último verso é dividido em duas, para que a estrofe fique com quatro versos. Por isso,

a penúltimo verso também tem sua entrada atrasada para o segundo compasso. Do mesmo modo, a melodia do refrão entra no contratempo, no segundo tempo do compasso.

A continuidade entre um verso e outro é conseguida dentro de cada estrofe a partir de uma dinâmica entre versos maiores e menores. As estrofes são formadas de um primeiro verso com oito sílabas, que começa a ser cantado no primeiro tempo do compasso e ocupa todos seus quatro tempos – “Todo dia um ninguém José”, “Todo dia ainda de pé”, ou mesmo “Todo dia o dia não quer”. A segunda parte é menor e, por isso, dá mais possibilidades de casamento com a melodia – “acorda já deitado” ou “raiar o sol do dia”. Ela é cantada com um pequeno atraso e entra no segundo tempo do compasso, esse atraso faz o papel de deixar a melodia mais sincopada e, ao mesmo tempo, não atrapalha a relação do canto com a fala – a estratégia utilizada para conseguir tal efeito é dividir o verso exatamente entre seu sujeito e predicado. Do mesmo modo, a letra tem uma continuidade entre as estrofes ou mesmo entre estrofe e refrão e entre estrofe e ponte, como em “Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado / De que o dia insiste em nascer”.

Do mesmo modo, como é comum na bossa nova, em *Todo carnaval tem seu fim* existe uma dinâmica entre o domínio do temático e do passional. Durante as estrofes um mesmo tema é repetido em todas os versos, com a repetição da mesma melodia sempre. Essa criação de temas faz com que o canto seja dominado por consoantes, em oposição às vocalizações, como é comum no rock. Mas na ponte, a situação se inverte. As vocalizações dominam o canto, principalmente no final de cada verso e no verso final. O mesmo acontece na preparação para o refrão – “Todo carnaval tem seu fim / Todo o carnaval tem seu fim / E é o fim, e é o fim”. Nesses dois momentos, o modelo de canção passional domina *Todo carnaval tem seu fim*. No refrão, há uma curiosa inter-relação entre os dois modelos, apesar da predominância das vogais, é criado um tema melódico de andamento mediano que é repetido. Essa complexidade melódica é comum nas canções de bossa nova, como *Garota de Ipanema* (Getz/Gilberto, Stan Getz e João Gilberto), que geralmente alternam os modelos de melodia propostos por Tatit.

Mas, ao tentar relacionar letra e melodia, *Todo carnaval tem seu fim* chega a algumas contradições. Apesar de uma certa mobilidade e de uma naturalização do que é cantado, *Todo carnaval tem seu fim* parece ter sido composta para se encaixar totalmente na melodia, de tão bem planejada que sua estrutura parece estar mais interessada na forma perfeita que no conteúdo da letra<sup>117</sup>. É sempre bom lembrar que isso não é uma regra no rock brasileiro, que

---

<sup>117</sup> Mesmo com todo cuidado, são comuns nas canções dos Los Hermanos erros no casamento entre letra e melodia. Em *Todo carnaval tem seu fim*, por exemplo, a frase “Toda trilha é andada com a fé de quem crê no

muitas vezes aposta em outros tipos de estrutura bem acabada, como em *Envelheço na cidade* (*Vivendo e não aprendendo*, Ira!). A primeira parte da canção, que é dominada pela formação de temas, tem uma letra que trata da disforia entre a fé do sujeito e a rotina da vida cotidiana, em oposição ao carnaval, como o momento de interdição da rotina – “Todo dia um ninguém José acorda já deitado / Todo dia ainda de pé o Zé dorme acordado / Todo dia o dia não quer raiar o sol do dia / Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado”. Enquanto isso, a ponte, que é cantada com o alongamento vocálico típico da melodia passional, pega a deixa do último verso da estrofe e mostra uma saída para a rotina – “Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado / De que o dia insiste em nascer / Mas o dia insiste em nascer / Pra ver deitar o novo”. O refrão é a concretização da esperança colocada na ponte, encarnada no carnaval – “Deixa eu brincar de ser feliz / Deixa eu pintar o meu nariz”. Essa ambigüidade entre letra e melodia pode ser percebida em toda canção. E isso demonstra que *Todo carnaval tem seu fim* é, antes de tudo, uma canção de rock brasileiro – e não uma canção de bossa nova, por exemplo. Como vimos, pelo menos desde os anos 60, o rock brasileiro brinca com a ambigüidade entre a disforia típica do samba canção e de alguns outros gêneros da música popular brasileira e a tendência à tematização típica do rock. Para complicar, essa ambigüidade também é típica na marcha-rancho que, ao mesmo tempo, é marchinha, gênero com forte tendência para criar temas melódicos, e rancho, mais pausado e vocalizado.

O modo de cantar de Marcelo Camelo é outro elemento da relação entre *Todo carnaval tem seu fim* e a música popular brasileira. É também uma boa mostra de como o canto se configurou na história do rock brasileiro. A bossa nova fundou um novo modo de cantar, em oposição à grandiloqüência patológica do samba canção, além de um novo modo de harmonizar a melodia e de se apresentar – influenciando fortemente as gerações futuras de cancionistas. O timbre agudo e a interpretação comedida, mesmo no refrão, estão bem próximos do estilo dos cantores de bossa nova, como João Gilberto (*Chega de saudades*, 1958) ou Tom Jobim (*Matita perê*, 1973). Na verdade, algo do canto da bossa nova realmente permaneceu no modo de cantar do rock brasileiro, em diversos momentos, na jovem guarda (*O inimitável*, Roberto Carlos), tropicalismo (*Technicolor*, Mutantes), no pós-tropicalismo (*Acabou chorare*, Novos Baianos) ou mesmo no rock brasileiro dos anos 80 (*Seu espião*, Kid Abelha) ou 90 (*Isopor*, Pato Fu).

---

ditado” tem uma sílaba a mais e, para cantá-la é preciso mudar entonação da palavra “é”, transformando-a em um monossílabo átono – essa mudança possibilita que a palavra seja cantada em conjunto com a última sílaba de “trilha”. Caso semelhante acontece em “especialistas analisam e sentenciam”, de *Retrato Pra Iaiá*.

Nesse sentido, os Los Hermanos seguem a tendência comum no rock brasileiro dos anos 90, de incorporar elementos de ritmos tradicionais brasileiros, como o maracatu (*Afrociberdelia*, Chico Science & Nação Zumbi), repente (*Lavô tá novo*, Raimundos). Mas, ao contrário desses grupos, a principal influência dos Los Hermanos é o samba e a bossa nova. A escolha do samba e da bossa nova é importante por demonstrar a vontade de manter um cenário urbano e não localizado. A utilização elementos de maracatu, forró, maculelê, baião, xote, capoeirada ou de outros ritmos típicos de determinadas regiões do Brasil, como foi comum ao rock brasileiro dos anos 90, tem como consequência a projeção de cenários locais, mesmo que urbanos. O samba é, por excelência, um gênero urbano. E, a partir de uma complexa estratégia midiática, conforme mostrado por Hermano Vianna (1995), o samba é considerado o gênero eminentemente nacional e, por isso, não tem muitas amarras territoriais. Esse processo é ainda mais evidente na bossa nova. Esse cenário urbano e desterritorializado casa perfeitamente com a proposta do rock alternativo americano e, principalmente, inglês. Por isso, o tipo de canção inaugurada por *Todo carnaval tem seu fim* tem uma grande influência nos demais discos dos Los Hermanos, principalmente no *Ventura* (2003). E também uma dezena de grupos que apareceram no circuito alternativo brasileiro, como Parafusa (*Meio-dia na rua da harmonia*, 2004), Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicletas (*Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicletas*, 2006), Brisa (*Brisa*, 2006), Pullovers (*1932*, 2006) e Ecos Falsos (*Descartável longa vida*, 2007).

### *Sentimental*<sup>118</sup>

*Sentimental* é a sétima canção do *Bloco do eu sozinho*. E, apesar da posição, a faixa foi a segunda música de trabalho do disco. E, como *Todo carnaval tem seu fim*, *Sentimental* teve um videoclipe veiculado na MTV Brasil e está no repertório das três coletâneas do grupo, o DVD acústico (*Luau MTV*, 2001), o ao vivo (*Ao vivo no Cine Íris*, 2004) e a coletânea propriamente dita (*Perfil: Los Hermanos*, 2006). Na verdade, a escolha dessa canção como a segunda música de trabalho, no lugar de outras igualmente indicáveis como *A Flor* e *Casa pré-fabricada*, foi feita, em boa medida, como uma forma de apresentar o segundo cantor e

---

<sup>118</sup> O quanto eu te falei que isso vai mudar / Motivo eu nunca dei / Você me avisar, me ensinar, falar do que foi pra você./ Não vai me livrar de viver / Quem é mais sentimental que eu? / Eu disse e nem assim se pôde evitar./ De tanto eu te falar você subverteu o que era um sentimento e assim / Fez dele razão / Pra se perder no abismo que é pensar e sentir / Ela é mais sentimental que eu! / Então fica bem / Se eu sofro um pouco mais./ Eu só aceito a condição de ter você só pra mim/ Eu sei, não é assim, mas deixa / Eu só aceito a condição de ter você só pra mim./ Eu sei, não é assim, mas deixa eu viver.

compositor do grupo. Rodrigo Amarante já fazia parte do grupo na época do lançamento de *Los Hermanos*, mas sua participação no disco foi muito reduzida. Nesse disco, com a saída do primeiro baixista do grupo, Rodrigo Amarante toca baixo canta e compõe cinco canções, três delas em parceria com Marcelo Camelo. Por isso, a essa altura era importante lançar uma canção cantada por Rodrigo Amarante como música de trabalho, para, assim, apresenta-lo ao público. É comum entre grupos com dois cantores as músicas de trabalho sejam escolhidas alternando performances de um e de outro. Isso acontecia com os Beatles e também acontece com os Los Hermanos nos próximos discos do grupo – em *Ventura* (2003), por exemplo, as músicas de trabalho foram *Cara estranho* (cantada por Marcelo Camelo) e *Último Romance* (cantada por Rodrigo Amarante).

Além disso, *Sentimental* também foi escolhida por seguir de maneira estrita o formato canção típico, além de ter um refrão forte. E, além de tudo, ratificar a estratégia midiática começada com *Todo carnaval tem seu fim*. Apesar de seus cinco minutos, *Sentimental* segue à risca o formato canção. Em sua estrutura, a faixa é composta, em sua primeira parte, por duas estrofes diferentes e um refrão. Essa estrutura é repetida duas vezes e depois temos um solo, a ponte e, por fim, o encerramento. A canção começa com uma introdução de piano, à qual vão se somando um contrabaixo elétrico com efeito de delay, guitarra e uma vocalização. A primeira estrofe é cantada sobre essa mesma base – “O quanto eu te falei que isso vai mudar / Motivo eu nunca dei”. A segunda estrofe é cantada sobre outra melodia que segue um caminho com notas mais altas, em uma preparação para o refrão. A segunda estrofe tem um verso a mais, porque essa frase é utilizada como preparação para o refrão. Nesse último verso, novamente a melodia atinge tons mais altos, em contraste com a tonalidade mais baixa do começo da canção. Esse percurso melódico cria uma tensão que só é resolvida no refrão. O refrão é o clímax da canção e, em *Sentimental*, ele é destacado de todas as formas, pela maior intensidade da guitarra distorcida, pela entonação gritada da voz, pela batida mais pesada. Isso tudo na primeira parte do refrão – “Quem é mais sentimental que eu?” – que é seguida por um anticlímax que uma preparação para a volta da estrofe. Por sua estrutura linear, em que a letra não é repetida e nenhuma das partes da canção é mais repetida que a outra (nem mesmo o refrão), a única forma de identificar o refrão é a partir da ênfase dada na verso “Quem é mais sentimental que eu?” ou “Ela é mais sentimental que eu”, que, além de tudo, remete ao título da canção. Após o primeiro refrão, toda as três partes da canção são repetidas, mas com letras diferentes – inclusive o refrão.

Depois do segundo refrão vem o solo. Essa parte alterna o solo de uma guitarra, o efeito sonoro de uma pessoa falando um texto quase incompreensível, um solo de clarone e de

trombone. No caso de *Sentimental*, o papel do discurso é subvertido por uma dicção de difícil compreensão e pelo uso de uma outra língua, o espanhol. No fim, a fala acaba funcionando como outro instrumento que sola. Apesar disso, a voz feminina do discurso faz o ouvinte crer que se trata da contraparte do sujeito, aquela a quem a canção se dirige. O sentido lingüístico é radicalmente diverso – "Se ela te fala assim, com tantos rodeios / é pra te seduzir e te ver buscando o sentido daquilo / que você ouviria displicentemente /. Se ela te fosse direta, você a rejeitaria". Mas, depois do solo, ao invés da canção voltar para o refrão como é de costume na música popular massiva, é acrescentada mais uma parte, uma ponte, tão pesada quanto o refrão, "Eu só aceito a condição de ter você só pra mim/ Eu sei, não é assim, mas deixa eu viver". Aí a faixa termina com um anticlímax, um solo de guitarra que dura mais de um minuto e vai diminuindo de intensidade até a canção acabar.

O arranjo de *Sentimental*, a princípio, segue a lógica de muitos arranjos de canções românticas ou melancólicas presentes na história da música popular massiva, seu andamento é lento e sua instrumentação é dominada por texturas não elétricas, além dos tradicionais baixo, guitarra e bateria. Na canção são utilizados baixo, guitarra, bateria, clarinete, clarone e piano. Na canção, o piano não é utilizado para produzir um efeito físico, como é comum no rock and roll desde Jerry Lee Lewis (*Great balls of fire*, 1957). O instrumento é utilizado também para causar um efeito passional e potencializar o sentido da letra. Nesse sentido, *Sentimental* não foge do brega. Mas o piano foi utilizado na história do rock brasileiro para produzir efeito semelhante em canções como *Long And winding road* (*Let it be*, The Beatles), *Balada do Louco* (*Mutantes e seus cometas no país do baurets*, Mutantes), *Um girassol da cor de seus cabelos* (*Clube da esquina*, Milton Nascimento e Lô Borges) e *Delírio* (*Secos e Molhados*, Secos e Molhados).

O interessante é que, apesar do peso passional do arranjo de *Sentimental*, o grupo evita a utilização de instrumentos do naipe de cordas de uma orquestra, como violino e violoncelo. Essa é uma escolha típica da música romântica para intensificar os conteúdos passionais da letra. No rock brasileiro, é também comum utilizar esses elementos para conseguir um efeito emocional. Isso acontece durante toda história do gênero, em canções como *Canzone Per Ti* (*San Remo 1968*, Roberto Carlos), *Ouro de tolo* (*Krig-ha, bandolo!*, Raul Seixas), *Flores em Você* (*Vivendo e Não Aprendendo*, Ira!) e *O Segundo Sol* (*Com você...meu mundo ficaria completo*, Cássia Eller). Mas, com o tempo e o uso exagerado, essa estratégia passou a ser considerada brega, sendo utilizada largamente na música cafona. Por isso, ao evitar as cordas, *Sentimental* foge do brega. O equilíbrio é mesmo alcançado pela ausência das cordas, apesar de, na canção, o clarone fazer o papel de um violino e o trompete emule um violoncelo. Mas,

por não ter um uso comum no rock, esses instrumentos não trazem uma carga de sentido direta para a canção.

A letra da canção tem uma estrutura simples que, apesar da influência do britpop<sup>119</sup> (*Parachutes*, Coldplay), remete ao grupo que Paulo Eduardo Lopes (Lopes, 1999: 193) denominou como MPB nostálgica – o que inclui compositores e intérpretes como Edu Lobo (*A música de Edu Lobo por Edu Lobo*, 1965), Dori Caymmi e Nana Caymmi (*Nana Caymmi*, 1965) e o Chico Buarque do começo de sua carreira (*Chico Buarque de Holanda*, 1966). Para Lopes, o sujeito de uma canção de MPB nostálgica é aquele que “concebe o destino como um /dever-ser/ que rege um devir rítmico e cíclico, como numa espécie de eterno retorno”. Isso quer dizer que o futuro do emepibista nostálgico está no passado, seu amor é impossível de ser realizado. Ele não acredita em si como sujeito transformador e, em sua ótica, somente forças externas poderão alterar seu quadro de disforia. Mas, ao mesmo tempo, esse sujeito não acredita que isso vá acontecer. É exatamente isso o que acontece em *Sentimental*. A canção começa com a lamentação de um fato do passado, o término de um relacionamento, e com sua aceitação – “O quanto eu te falei que isso vai mudar /Motivo eu nunca dei”. Nesse verso, “isso” representa o estado anterior de euforia, de encontro entre o sujeito e objeto. E, ao mesmo tempo, o sujeito manifesta a sua alienação do processo de separação – “o motivo eu nunca dei”. A estrofe seguinte fala de como o sujeito da canção não consegue superar a perda, apesar de seu parceiro no relacionamento aparentemente conseguir – “Você me avisar, me ensinar, falar do que foi pra você / Não vai me livrar de viver”, em que “viver” diz respeito ao presente e ao futuro disfórico do sujeito, sem perspectivas de mudanças. A lamentação do presente e a aceitação da separação como destino imutável são encontrados em toda a canção, em versos como “Eu disse e nem assim se pôde evitar” ou “Então fica bem se eu sofro um pouco mais”. O refrão só faz confirmar a relação de *Sentimental* com a MPB nostálgica, “Quem é mais sentimental que eu?”. O sujeito da canção é sentimental e não questiona seu sentimento e nem sua tristeza. Mesmo no outro refrão, quando a letra chega à conclusão que “ela é mais sentimental que eu”, essa descoberta é utilizada para justificar a situação que o sujeito se encontra – “Então fica bem se eu sofro um pouco mais”.

A contraposição entre razão e sentimento, presente em diversos momentos da letra de *Sentimental* também é um elemento comum na MPB nostálgica. Em determinadas partes da canção essa relação fica evidente, como na oposição entre “sentimento” e “razão” e entre

---

<sup>119</sup> O britPop é um movimento, gênero ou estilo musical surgido na década de 1990, que toca músicas de rock com arranjos tipicamente radiofônicos. Os músicos de BritPop, em geral, têm muita influência dos Beatles, e seus dois maiores grupos eram Blur (*Parklife*, 1994) e Oasis (*What's the story morning glory?*, 1995).

“pensar” e “sentir” na quarta e quinta estrofe, “você subverteu o que era um sentimento / E assim fez dele razão para se perder / No abismo que é pensar e sentir”. Oposição semelhante pode ser encontrada em canções como *O que é que tem sentido nesta vida*<sup>120</sup> (*Deus lhe pague*, Edu Lobo e Vinícius de Moraes) ou *Cara a cara*<sup>121</sup> (*Chico Buarque de Holanda n<sup>a</sup>4*, Chico Buarque). Mas, apesar da letra toda estruturada a partir de uma relação de disforia entre sujeito e objeto, em *Sentimental* essa relação não é explícita como acontece nas canções samba canção, por exemplo, um gênero musical todo apoiado em relações disfóricas. Nas canções desse gênero, a relação de disforia é tratada explicitamente, tanto na letra como no arranjo. É assim, por exemplo, em *Ninguém me ama*<sup>122</sup> (*Ninguém me ama*, Nora Ney). Mas não é assim em *Sentimental*. A traição que o sujeito da canção sofreu, por exemplo, é posta nas entrelinhas da canção, como nos versos “Eu só aceito a condição de ter você só pra mim / Eu sei, não é assim, mas deixa”. Se o modo de se expressar amor em *Sentimental* difere do samba canção, ele está novamente em estrita consonância com a MPB nostálgica, que absorveu a influência da bossa nova de amenização dos efeitos passionais exagerados que esta propõe.

Com uma letra como essa, tão enfática na relação de desencontro entre sujeito e objeto, *Sentimental* não inova em sua melodia. A canção segue estritamente, como era de se esperar, o modelo passional das canções românticas como descrito por Tatit. A dominância dos alongamentos em relação às rupturas consonantais, típica do modelo, começa antes mesmo do primeiro verso da canção, na vocalização que abre a faixa. As vocalizações estão presentes na introdução de *Sentimental* e também depois de cada refrão. O canto também é pleno de vocalizações e alongamentos vocálicos, principalmente no refrão, que é o clímax da canção. Essa utilização plena da melodia passional somado ao arranjo denso e o modo de cantar, acaba criando uma supervalorização de um efeito emocional, o que pode ser interpretado como uma solução brega. Apesar da pouca influência da música popular brasileira em sua instrumentação, *Sentimental* se encontra com essa tradição principalmente no modo de cantar, por isso, ao contrário de muitas das canções de rock brasileiro analisadas, *Sentimental* se encaixa tão bem na tipologia de Tatit.

Mas, a relação dessa canção com a música popular brasileira diz respeito ao modo de combinar letra e melodia em um arranjo próximo do discurso oral. O segredo dessa estratégia

---

<sup>120</sup> “Há quem creia em ter status / Sair em Fotos&Fatos / Ter ações ao portador / Eu só acredito em liberdade / E estar sempre com saudade / De viver um grande amor” (*O que é que tem sentido nesta vida*, Edu Lobo)

<sup>121</sup> Tenho um peito de lata / E um nó de gravata / No coração / Tenho uma vida sensata / Sem emoção (*Cara a Cara*, Chico Buarque de Holanda n<sup>a</sup>4).

<sup>122</sup> “Ninguém me ama, ninguém me quer / Ninguém me chama de meu amor” (*Ninguém me Ama*, Nora Ney)

é que o instrumental seja incumbido de destacar os tempos fortes do compasso e criar um pulso regular para desobrigar a voz de cumprir esse papel. Assim, o canto fica livre para utilizar as sincopas da linguagem oral sem comprometer a estabilidade da canção. “A regularidade do uso das sincopas, sobretudo as que desconsideram as fronteiras do compasso, na música popular brasileira de sempre, decorre bem mais desse esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral do que, especialmente, de uma evolução progressiva do componente rítmico” (Tatit, 2004: 173). É o que se ouve em *Sentimental*, uma evolução melódica sempre ao serviço do modo de dizer. Assim, as frases musicais começam ora no terceiro tempo do compasso – “O quanto eu te falei que isso vai mudar / Motivo eu nunca dei” e os demais versos da primeira estrofe –, ora no segundo tempo – “Quem é mais sentimental que eu?” e nos demais versos do refrão, ou mesmo no quarto tempo do compasso – “Eu só aceito a condição de ter você só pra mim”. Esse deslocamento dos versos na melodia se destina a cantar a letra sem que sejam necessários exprimir ou alongar a melodia.

O canto rouco e arrastado de Rodrigo Amarante pode remeter aos grupos do britpop, como Radiohead (*The bends*, 1995) ou Coldplay (*Parachutes*, 2000), ou do rock alternativo americano, como Weezer (*The blue album*, 1994). Mas, se ouvido mais atentamente, o modo de cantar dessa canção revela relações mais interessantes. A forma de cantar utilizada em *Sentimental*, com uma colocação meio fora do ritmo e uma alternância imprecisa entre grave e agudo e entre forte e fraco, lembra a fala de alguém desesperado ou mesmo bêbado. Em relação direta com o modo de cantar da música popular brasileira esse modo bêbado de cantar remete, ao mesmo tempo, ao clima de tristeza que essa canção pede e ao cenário boêmio do começo do século 20, cenário em que se desenvolveu o samba<sup>123</sup>. E, além disso, a idéia de ídolo bêbado também remete à própria mitologia do rock. Essa relação pode ser mais facilmente notada em outras canções do grupo cantadas por Rodrigo Amarante daí em diante, como *Retrato pra iaiá* (*Bloco do eu sozinho*, 2001), *Sétimo Andar* (*Ventura*, 2003) ou *Condicional* (4, 2005).

O grande mérito da carreira dos Los Hermanos é mostrado nessa canção, o grupo consegue estruturar um produto musical que está em consonância com as últimas novidades da música popular massiva sem que tenha, para tanto, que ser diretamente influenciado por ela. O produto musical dos Los Hermanos é formado de elementos do samba (*Assim será*),

---

<sup>123</sup> Não é difícil encontrar sambistas com fama de bêbado e que utilizam esse tipo de canto, com voz rouca e irregular, como Bezerra da Silva (*O Rei do coco*, 1975), Zeca Pagodinho (*Zeca Pagodinho*, 1986) ou Elza Soares (*Se acaso você chegasse*, 1960). Esse tipo de canto adquiriu um valor simbólico na identificação de um estilo específico de samba, exatamente aquele tido como mais autêntico. Assim, a mesma estratégia utilizada pelo Los Hermanos pode ser encontrada nos trabalhos de outros grupos e intérpretes que dialogam com o gênero, como Elis Regina (*Falso brilhante*, 1976), Planet Hemp (*Usuário*, 1995) e Seu Jorge (*Samba esporte fino*, 2001).

bossa nova (*Dois barcos*), ska (*Retrato pra Iaiá*), gêneros circenses do leste europeu (*Deixa estar*) ou mesmo de rock brasileiro (*Fingi na hora rir*). No caso de *Sentimental*, essa é uma das canções do grupo mais próximas do rock. Mas, como vimos, nem por isso ela deixa de ter elementos dispares, como a utilização do naipe de metais, a letra próxima da MPB e o modo de cantar próximo do samba. Esse modelo de canção dos Los Hermanos se repete nos próximos discos do grupo, em canções como *Cara estranho* (*Ventura*, 2003) ou *Horizonte distante* (*4*, 2005), ou mesmo em discos de outras bandas, como Gram (*Gram*, 2003) e Toranja (*Segundo*, 2006).

## Conclusões

No começo dos anos 50, quem ligasse um rádio nos Estados Unidos corria o risco de encontrar tocando em algumas estações o resultado peculiar de uma mistura despreziosa entre o blues, o country e a música adolescente que circulava no mainstream fonográfico norte-americano. Essa mistura mais tarde ficaria conhecido como rock and roll. Mas, naquele momento, era apenas mais um ritmo negro e caipira, que tocava nas rádios negras norte-americanas. Em pouco tempo tudo mudou e, alguns anos depois, o rock and roll estava no topo de todas as paradas norte-americanas. Bill Harley and his Commets, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richards e, principalmente, Elvis Presley se tornaram conhecidos em todo território norte-americano. E logo os meios de comunicação de massa se encarregaram de espalhar a novidade pelo restante do mundo. Essa é a história do rock and roll que, meio sem querer, se transformou no maior fenômeno jovem do século 20. Muito papel já foi gasto para contar essa história, na tentativa de entender como esse fenômeno aconteceu. E muito papel ainda vai ser gasto com essa finalidade. É mesmo um trabalho árduo. Nos últimos cinquenta anos, o gênero se fragmentou de tal forma, em diversas tendências de comportamento e estilo, que fica cada dia mais difícil precisar suas fronteiras.

Mas, se entender o rock já é difícil, entender o rock brasileiro é um trabalho ainda mais complicado. Pode não parecer, mas é. E, depois de todo esse percurso pela história do gênero, essa é a primeira conclusão possível desse trabalho. Em uma análise mais apressada, o rock brasileiro não parece ter nada a acrescentar à história do rock and roll. Existe um grande preconceito em relação ao gênero. E, durante muito tempo, o rock brasileiro foi tratado como uma mera reprodução, uma cópia mal feita mesmo, do rock and roll internacional. É o que aconteceu nos anos 60, em relação à jovem guarda, e nos anos 80. Mas a principal conclusão desse trabalho é que, além da constante relação com as diversas novidades do mundo do rock and roll, o rock brasileiro seguiu, nesses últimos cinquenta anos, um caminho próprio. Essa diferença em relação ao rock and roll tem como causa principal a relação complexa que o rock brasileiro sempre teve com o rock and roll, a música popular brasileira e as principais características da indústria fonográfica brasileira. Essa relação está refletida em todo modo como a história rock brasileiro se desenrolou nos últimos cinquenta anos.

O rock and roll chegou ao Brasil a partir do cinema, como aconteceu em diversas partes do mundo. E, como também aconteceu em diversas partes do mundo, não demorou muito para que aparecessem os primeiros grupos brasileiros de rock and roll. Esses grupos não passavam de cópias mal feitas do que acontecia lá fora, é verdade. Mas, em pouco tempo,

o rock brasileiro adquiriu uma feição própria a partir de uma relação mais aproximada em relação às sonoridades locais. O leitor mais cético pode argumentar que nem isso é realmente uma novidade. E ele está certo. Algo muito parecido aconteceu em diversas partes do mundo, na mistura entre o rock and roll e a tradição da música experimental erudita alemã (*Electronic meditation*, Tangerine Dream), na utilização de elementos da chanson francesa pelas ye-ye girls (*Tous les garçons et les filles*, Françoise Hardy), no gênero japonês visual key (*Vanishing vision*, X Japan), ou mesmo na America Latina (Hernandez, 2004), na relação com o cadombe uruguaiano (*La conferencia secreta del toto's bar*, Los Shakers), da cumbia chilena (*El volantín*, Los Jaivas) ou do norteño mexicano (*Re*, Café Tacuba). Então o que o rock brasileiro tem de próprio? O que separa os grupos de rock brasileiro dos demais grupos de rock and roll e, ao mesmo tempo, os agrupa em uma mesma prateleira?

A escuta dos cinco discos analisados aqui é, a princípio, desesperadora para quem procura essa resposta. No momento em que o destino parecia condenar o rock brasileiro a ser uma versão em português do fenômeno juvenil norte-americano, Roberto Carlos (*Jovem guarda*, 1965) provou que era possível fazer canções com um estilo próprio e ainda ser muito bem sucedido comercialmente. Mas, poucos anos depois, quando o gênero parecia ter encontrado a fórmula perfeita para fazer sucessos radiofônicos bem acabados, os primeiros discos dos Mutantes (*Os Mutantes*, 1968) mostraram que o rock brasileiro estava amadurecido o suficiente para experimentações mais ousadas. Quando a linha entre o rock brasileiro e a MPB não estava clara, Raul Seixas (*Krig-ha, bandolo!*, 1973) mostrou que a ainda fazia sentido ser roqueiro, como nos velhos tempos. Quando o gênero estava distante do que acontecia no resto do mundo, a geração dos anos 80 (*Dois*, 1986) mostrou que era possível montar um circuito comercial de rock brasileiro para competir, de igual para igual, com as novidades do rock and roll internacional. Mas aí, no momento em que a fórmula parecia gasta, as alfaias de Chico Science & Nação Zumbi (*Da lama ao caos*, 1994) mostraram que ainda havia todo um Brasil para ser explorado. E, quando tudo parecia perdido do ponto de vista comercial, a internet e os grupos independentes dos anos 00 (*Bloco do eu sozinho*, 2001) mostraram que tudo ainda estava começando. Ou seja, no momento em que a definição do que é rock brasileiro está próxima, ela escapa no espaço de uma geração. É a questão do corte geracional, tão importante para a constituição do rock and roll.

### *A matriz do rock brasileiro*

Mas, colocando de lado a pretensão de encontrar uma regra musicológica para a atribuição do que é e do que não é rock brasileiro, o estudo desses cinco discos revelou alguns procedimentos em comum que, em boa medida, podem ser utilizados para a análise do gênero como um todo. O modelo de análise midiática mostrou que o melhor caminho para entender o processo de rotulação do rock brasileiro está no estudo de sua relação com a indústria fonográfica brasileira em diversos momentos. Nessa relação está a principal característica do rock brasileiro. A indústria fonográfica brasileira tem características próprias e, por isso, o rock brasileiro desenvolveu-se por aqui a partir de elementos próprios – é isso que diferencia o rock brasileiro das manifestações de rock and roll nas mais diversas partes do mundo. Essa constatação diz respeito às estratégias de distribuição e consumo da indústria fonográfica, de um lado, e à tradição da musical popular brasileira, de outro. A partir dessa relação, foi possível perceber algumas características que agrupam esses conjuntos sob o mesmo rótulo e os diferenciam dos diversos gêneros do rock and roll internacional. Essas características dizem respeito, principalmente, ao modo como esses grupos circulam no mercado fonográfico, às estratégias de autenticidade utilizadas por eles, ao modo como suas canções são performatizadas e, enfim, à forma como suas canções se estruturam em uma relação constante com o modo de cantar em português e com a música popular brasileira.

O modo como o rock brasileiro circula pelo mainstream da indústria fonográfica brasileira, diz muito de suas principais características e talvez até seja a principal causa dessas características. Nos Estados Unidos, o surgimento do rock se deu através de gravadoras independentes que registravam e comercializavam gêneros musicais desprezados pelas grandes empresas, como o jazz, o blues e o rock and roll. “O rhythm and blues, o blues e subsequentemente o rock clássico foram deixados para as pequenas gravadoras independentes regionais. Essas pequenas gravadoras, formadas por um ou dois operadores, gravavam, prensavam e distribuíam os discos de artistas de blues e de rhythm and blues no final dos anos 40. (...) A partir do sucesso desses grupos, as pequenas estações de rádio de áreas urbanas e com grande população negra começaram a transmitir regularmente programas de blues e rhythm and blues” (Friedlander, 2003: 39-40). Assim, nos anos 50, o rock and roll esteve ligado aos circuitos alternativos da música negra norte-americana. E, com o tempo, outros circuitos alternativos de rock and roll se desenvolveram nos Estados Unidos e na Inglaterra, a partir de pequenas gravadoras, selos, rádios, casas de show e locais de distribuição

especializados. Esses circuitos têm, ainda hoje, um papel importante na história do rock and roll e são responsáveis por grande parte dos lançamentos do gênero.

Mas, quando o rock and roll chegou no Brasil ele encontrou um ambiente fonográfico muito diferente do norte-americano. O rock and roll encontrou no Brasil uma indústria fonográfica altamente centralizada, como é de praxe em relação aos meios de comunicação de massa brasileiros, e com pouco espaço para empreendimentos independentes. Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica brasileira, já nesse momento, encontrava-se em um grau de desenvolvimento avançado, a ponto de ter lançado fenômenos midiáticos do porte de Carmem Miranda. Quando chegou por aqui, o rock and roll foi adaptado às especificidades da indústria fonográfica brasileira. E, assim, em um momento que o rádio ocupava o papel central na cultura de massa brasileira, o rock and roll foi apropriado pelo mainstream fonográfico da época. É nesse ambiente midiático que surgem os primeiros grupos de rock brasileiro. Pouco tempo depois, relação com o mainstream alcançou seu melhor exemplo: a jovem guarda. Nos anos 60, os discos de Roberto Carlos foram lançados por uma gravadora multinacional e contavam com a divulgação de um programa de televisão (*Jovem guarda*, Rede Record), uma marca de roupas (*O calhambeque*), entre outras quinquilharias. Não foi diferente no decorrer da história do gênero e, apesar do aparecimento de alguns selos e cenas alternativas, mesmo bandas de menor potencial de vendas, como os Mutantes, foram distribuídas por grandes gravadoras. E, desde então, o rock brasileiro é um gênero musical que circula pelo fluxo principal da cadeia midiática. Ele é lançado por grandes gravadoras, participa de programas na televisão, é trilha de telenovelas, enfim, utiliza todas as estratégias típicas do mainstream.

É claro que o rock and roll também circula pelo mainstream em outras partes do mundo. No início, as grandes gravadoras norte-americanas ignoraram o gênero, mas, por volta de 1953, a venda e execução nas rádios de discos com gravações de artistas negros fizeram com que o mainstream fonográfico também produzisse o rock and roll. Para Janotti Jr, por exemplo, “os programas de televisão e filmes desempenharam um papel essencial no desenvolvimento e na divulgação do rock. Filmes como *Blackboard jungle* e *Rock around the clock* foram peças importantes no desenvolvimento do gênero” (2003: 33). Mas, ao passar das décadas, essa sempre foi uma relação tensiva, em os grupos que circulam nos circuitos alternativos, como os grupos hippies ou punks, costumam ter um discurso de crítica em relação ao mainstream. Para Grossberg, “a história do rock and roll pode ser lida como um ciclo de cooptação e renascimento em que o rock and roll protesta contra sua própria cooptação” (1997: 57). A migração do circuito alternativo para o mainstream deixou marcas no rock and roll, uma vez que “para as grandes gravadoras, produzir covers significava pagar

direitos autorais pela gravação da música e lançar sua própria versão por um artista pop da casa, quase sempre trocando as letras e amenizando as partes mais pesadas” (Friedlander, 2003:39).

É claro também que, ao menos desde os anos 60, existem circuitos alternativos de rock and roll no Brasil. Mas os grupos que circulam nesses tendem a se afastar do rock brasileiro, muitas vezes se filiando a um ou a outro subgênero do rock internacional. Acontece que, ao se dirigirem a um público segmentado, as estratégias midiáticas típicas do mainstream, e em boa medida do rock brasileiro, são colocadas em segundo plano em favor de uma maior proximidade com o público. É isso que aconteceu na cena alternativa de rock psicodélico e de rock de garagem dos anos 60, na cena de rock progressivo dos anos 70, nas cenas de punk e de heavy metal ou mesmo ao underground paulista dos anos 80 e na cena de rock alternativo dos anos 90. Somente na década de 00 essa tendência teve uma grande modificação, com o aparecimento da internet, da autopublicação e de novos canais de distribuição de música. Do mesmo modo, as informações acerca dos novos subgêneros do rock and roll chegavam no Brasil a partir dos meios de comunicação de massa, muitas vezes com um atraso considerável, o que condena essas cenas alternativas, muitas vezes, a apenas repetir o que acontece lá fora, sem muita atenção dos meios de comunicação de massa locais. Alguns desses grupos tiveram uma grande importância para a história do rock and roll no Brasil, mas, por não utilizarem as principais estratégias do rock brasileiro são, geralmente, colocados de fora da história específica desse gênero.

Os principais nomes do rock brasileiro circulam, mesmo, pelo mainstream. Do mesmo modo que alguns dos grandes nomes do rock and roll internacional. E, a adesão ao fluxo principal da cadeia midiática fonográfica não diz respeito apenas a questões referentes à circulação. Para os teóricos da Escola de Frankfurt, “as manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração” (Dias, 2000: 26). Assim, a circulação pelo mainstream fonográfico, onde a lógica da economia e da administração está mais presente, deixa marcas que são facilmente reconhecidas nas estratégias midiáticas, performance e nos elementos musicais no rock brasileiro. Assim, a relação com o mainstream deixa no rock brasileiro algumas marcas, em suas próprias canções. O rock and roll alternativo tem uma relação conturbada com o formato canção. A maioria dos subgêneros do rock and roll tratam a canção, em seu sentido mais tradicional, como algo sem originalidade que deve ser combatido. O começo da cruzada anticção data do amadurecimento do rock com

aparecimento do rock psicodélico, que subverte a idéia de refrão e a extensão comum do formato, rock progressivo, que avança ainda mais para um formato próximo das sinfonias eruditas, punk rock e heavy metal, que abdicam das noções de melodia em favor do pulso, entre outros. Nada disso acontece no rock brasileiro. Por outro lado, nos últimos cinquenta anos, o rock brasileiro é dominado por canções compostas a partir das principais estratégias de produção de efeito comuns nessa faixa de consumo, como a utilização de uma equalização que destaca a voz em relação aos outros instrumentos, as palavras facilmente compreensíveis, os timbres bem cuidados e, acima de tudo, a predominância do formato canção. Quase todas as músicas de rock brasileiro seguem rigorosamente o formato canção, mesmo existem certas exceções, como *Faroeste Caboclo (Que país é esse 1978/1987, Legião Urbana)*, algumas músicas dos Mutantes, Blitz ou de alguns grupos e intérpretes que dialogam com o rock progressivo (*Peabirú, Lula Côrtes e Zé Ramalho*).

### *O rock errou?*

Assim, a circulação pelo mainstream é um constante empecilho para a autenticidade dos grupos de rock brasileiro, a partir da noção de autenticidade importada rock and roll. Mas, à autenticidade do rock brasileiro é ainda colocada outra questão. Uma vez que o rock brasileiro circula nos mesmos lugares de outros gêneros da música popular brasileira, é comum que se coloque a ele questões relativas à música popular brasileira. É que, na música popular brasileira a idéia de autenticidade tem elementos diferentes do rock and roll e, em muitos de seus gêneros, a tradição é tratada como um valor importante. Não está em questão o fato de fazer ou não fazer parte da indústria cultural, mais importante é fazer ou não fazer parte da tradição musical brasileira. “Para os folcloristas da música popular urbana, a música popular carioca, produzida nas três primeiras décadas do século XX, trazia a marca de uma autenticidade cultural, verdadeira reserva da nacionalidade e da identidade popular urbana que, na visão deles, era ameaçada pelo artificialismo comercial e pelos gêneros híbridos que dominavam o rádio” (Napolitano, 2005: 58). E assim, desde quando as discussões sobre a autenticidade na música popular brasileira foram acentuadas, o rock brasileiro se depara com uma questão recorrente: como conciliar a produção de uma sonoridade nacional com a influência anglo-americana? Como ser rock e, ainda assim, ser brasileiro?

É a partir dessas duas objeções que as principais estratégias midiáticas do rock brasileiro foram construídas nos últimos cinquenta anos. O rock brasileiro é um produto de

mainstream e de influência anglo-americana, e isso reflete em suas canções, mas, no decorrer dos anos os grupos desse gênero desenvolveram estratégias para, apesar disso tudo, assegurar sua autenticidade. E é exatamente a utilização dessas estratégias que melhor identificam os grupos de rock brasileiro. Entre as diversas estratégias de autenticidade empregadas pelo rock brasileiro, em toda sua história, para reverter essa situação, a mais comum é a da mistura. No Brasil, algumas formas de música popular atingiram um status bastante alto na hierarquia de qualidade musical compartilhadas pela maioria da população. Entre essas formas musicais estão o samba, a MPB e os diversos ritmos regionais. “A categoria MPB se tornou uma referência de alta qualidade musical e se contrapõe a outros gêneros e estilos de música popular brasileira que ocupam faixas de menor valoração simbólica” (Trotta, 2005: 8). Daí, a partir da mistura, o rock brasileiro toma emprestado a autenticidade de gêneros considerados tradicionais, como o samba, ou refinados, como a bossa nova ou a MPB. Além disso, “a mistura é na verdade um fenômeno universal que adquire especial notoriedade no Brasil provavelmente pelo tratamento euforizante que sempre lhe foi dispensado a partir de Gilberto Freire” (Tatit, 2004: 91). No decorrer da história do rock brasileiro, a estratégia da mistura foi utilizada de diversas formas, desde a simples adição de um ou de outro elemento da música popular brasileira na mistura – como o cavaquinho do Mundo Livre S/A (*Carnaval na obra*, 1998), até a metrópole polifônica, que é construída a partir do contraste entre diversas influências (*Divina comédia ou ando meio desligado*, 1970). Outra estratégia comum é a rebeldia comportada, que lança mão da característica principal da autenticidade do rock and roll norte-americano dos anos 50, a rebeldia, a partir das características de nossa indústria fonográfica. Assim, ao ser adaptada ao mainstream fonográfico brasileiro, a estratégia da rebeldia encontrou um desenvolvimento próprio. E essa estratégia é encontrada, principalmente, na jovem guarda (*É proibido fumar*, Roberto Carlos), nos grupos de rock brasileiro nos anos 00 (*Bocas ordinárias*, Charlie Brown Jr.).

No decorrer da história do rock brasileiro, a utilização dessas estratégias colocou o rock brasileiro em uma posição híbrida entre o rock and roll e a música popular brasileira. Mas essa posição não se deve apenas a uma posição ideológica. Mesmo não tendo a intenção ou mesmo a noção de estar fazendo isso, muitos grupos de rock brasileiro se aproximaram da música popular brasileira em algumas de suas características. De certo modo, isso é inevitável, o próprio modo de cantar em português está carregado de sentidos que, de uma maneira ou de outra, estão ligados à música popular brasileira. O rock and roll sempre se configurou como uma manifestação urbana e, dessa forma, suas canções geralmente se relacionam a cenários urbanos. No plano musical isso se configura no uso da guitarra elétrica em oposição aos

timbres “naturalmente” acústicos, na valorização da batida, do andamento veloz e do ritmo regular – de alguma forma relacionado ao andamento das grandes cidades, rápido, e ao ritmo industrial, regular. “Do mesmo modo que o rock norte-americano, o rock brasileiro era essencialmente urbano, valorizando a imagem de jovens rebeldes, festivos, sempre ao lado de carros e motos, que representavam a independência” (Janotti Jr., 2003: 69). No caso do rock brasileiro não é diferente, apesar dos cenários urbanos projetados terem sempre características nacionais e regionais. Assim, os vários aspectos da urbe brasileira são explorados nas canções de rock brasileiro, desde a metrópole polifônica dos Mutantes à favela boêmia dos discos solo de Marcelo D2. Quando existem, os cenários rurais do rock brasileiro são geralmente projeções bucólicas vistas como fuga da cidade (*Terra*, Sá, Rodrix & Guarabyra), ou mesmo apropriações urbanas do rural (*Peabirú*, Lula Côrtes e Zé Ramalho). A projeção de cenários musicais “locais” não está, necessariamente, relacionada apenas a uma escolha ideológica (como a estratégia da mistura, já comentada), mas teria a ver com um modo brasileiro de falar, compor e cantar.

*Samba eu canto assim!*

A relação com a música popular brasileira deixa marcas por toda sonoridade do rock brasileiro, desde a instrumentação até o modo de cantar. E, de certa forma, o próprio ato falar em português e de cantar em português passam a se relacionar intimamente – sendo esta uma das principais características de nossa canção popular. A fala tem suas próprias leis – entonação, prosódia, sotaques – que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. “O grande feito dos sambistas foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala” (Tatit, 2004: 42). Assim, a canção popular seria “um novo gênero totalmente a serviço das entoações da fala” e, a partir de determinado momento, “o que se dizia em linguagem coloquial poderia ser cantado sem grandes transformações e o samba nada mais era do que essa possibilidade quase ilimitada de ajuste silábico e acentual” (Tatit, 2004: 153). Esse modo de cantar, desenvolvido pelos sambistas e aprimorado pela bossa nova, constitui “uma espécie de matriz técnica” de nossa canção popular. (Tatit, 2004: 167). Dessa preocupação nasceu o samba, que “passou a definir uma espécie de núcleo por excelência da canção brasileira que se prestava a um tratamento musical ora acelerado e concentrado em refrão (em direção à marchinha), ora desacelerado (em direção à seresta), mas sempre mantendo uma integração

entre melodia e letra bem mais próxima da linguagem oral do que da regularidade rítmica ou métrica dos gêneros tradicionais” (Tatit, 2004: 148).

Nesse sentido, o rock brasileiro seria mais íntimo da canção brasileira do que com a tradição anglo-americana fundada, principalmente, no canto negro do blues. No rock and roll norte-americano, as sílabas tônicas das palavras são, geralmente, distribuídas no tempo forte do compasso e, do mesmo modo, cada um dos outros tempos são ocupados por apenas uma sílaba, como pode ser notado em canções como *Be-bop-a-lula* (Gene Vincent and his Blue Caps, 1956), ou mesmo em canções dos primórdios rock brasileiro de estrutura muito próxima ao rock and roll norte-americano, como *A volta* (Os Vips, 1966). As canções típicas do rock brasileiro apresentam um modo de cantar mais próximo da música popular brasileira do que do rock norte-americano. Não é diferente no rock brasileiro – como boa parte das canções do gênero é cantada em português e em estrita relação com a música popular brasileira, querendo ou não, o rock brasileiro apresenta elementos do modo de cantar brasileiro. “Como a tradição musical brasileira não tinha quase nada de blues, country ou rhythm blues, a incorporação do rock se deu em um tipo de rock-balada que mesclava rock, boleros e samba-canções” (Medeiros, 1984).

A língua portuguesa tem uma participação vocálica muito mais intensa do que acontece nas línguas do tronco anglo-saxônico e, do mesmo modo, as diversas regiões do país têm sotaques, entonações e expressões próprias que formam um modo brasileiro de cantar. Nessas canções, as frases melódicas são alongadas e contraídas em favor da fala por trás da canção e há um jogo de aceleração e de desaceleração importante dentro de em cada verso, como em *Retrato pra iaiá* (Los Hermanos, 2001). É exatamente quando esse modo de cantar se afasta da tradição da música brasileira e da sonoridade da língua portuguesa que um disco deixa a prateleira do rock brasileiro e é colocado junto com os outros discos de metal, punk ou rock progressivo. É o que acontece com bandas que cantam em português com uma dicção importada diretamente do inglês (*Caçador e caça*, Angra), que utilizam artifícios como o canto gutural do hardcore (*Crucificados pelo sistema*, Ratos de Porão) ou o vocal gritado do punk (*Isto é olho seco*, Olho Seco). Mas, exatamente por isso, esses grupos não são colocados na prateleira do rock brasileiro. Em grande parte da história do rock no Brasil encontramos as mesmas soluções melódicas estudadas por Tatit, mesmo que em híbridos entre a música brasileira e o rock and roll. É isso que garante a utilidade de grande parte da análise de Tatit na análise do rock brasileiro.

No caso do rock brasileiro, a voz também tem um papel muito importante porque ela carrega os aspectos de juventude, importantes para o rock and roll, e, ao mesmo tempo, muito

do modo brasileiro de cantar. Desde suas primeiras manifestações na década de 50, o rock foi o primeiro gênero musical a atingir especificamente o público jovem no Brasil. Nem mesmo a bossa-nova, com toda sua constelação de ídolos e signos jovens, tinha na juventude um valor mais importante do que a inovação, por exemplo. O rock brasileiro introduziu por aqui um tipo de voz e uma performance vocal que em nada lembrava a figura do senhor, do homem feito, com sua voz grave de barítono, pronúncia arcaica e maneirismos vocais, principalmente o vibrato<sup>124</sup> – como era o modelo no tempo do samba-canção de Francisco Alves, Orlando Silva ou Néelson Gonçalves e que ainda ecoava na voz de Agnaldo Rayol e nos crooners da Rádio Nacional nos anos 50. Ao invés de dissimular a juventude através de técnicas de canto avançadas, esse é um tipo de performance vocal que torna audível suas mais variadas características, a rebeldia, a sexualidade, a crítica à sociedade estabelecida ou, simplesmente a ingenuidade. A relação entre a juventude, rebeldia, inconformismo e as tonalidades mais agudas da partitura musical dizem respeito ao timbre agudo natural nas vozes mais jovens e na relação, comum no sistema tonal, entre agudo e tenso e grave e relaxado.

O rock brasileiro utiliza uma voz jovem, a voz índice do menino cantor, com um naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado e por vezes nasalado. “Enquanto a voz abaritonada inspirava respeito e um romantismo platônico, fundado em versos e ditos poéticos, a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato físico” (Tatit, 2004: 189). Mas, se a voz jovem denuncia a relação do rock brasileiro com o rock and roll, com o passar do tempo, a voz jovem do rock brasileiro foi modulada em diversas variações, como a voz andrógina dos Secos e Molhados (*Secos e Molhados*, 1972), o grito influenciado pelo punk (*O Concreto já Rachou*, Plebe Rude) ou rap (*O Cão Ladra, mas a Caravana não Para*, Planet Hemp). Mas, da mesma forma, com o amadurecimento do rock a partir dos anos 60, outras formas de performance vocal foram utilizadas na história do rock brasileiro, como a voz grave e melancólica (*Quatro Estações*, Legião Urbana) ou vozes “tradicionais” do samba (*Ventura*, Los Hermanos), samba-canção (*O Inimitável*, Roberto Carlos) ou do repente (*Raimundos*, Raimundos). Entre todas essas variações, o maior exemplo da relação do rock brasileiro com a música popular brasileira está na performance vocal comedida de seus intérpretes, sem os sem gritos, agudos, vocais guturais comuns no rock and roll.

Ainda nos anos 60, Augusto de Campos chega a apontar a influência da música popular brasileira no rock brasileiro: Para ele, “enquanto a música popular de raízes

---

<sup>124</sup> Uma oscilação periódica e regular da voz, dentro de meio-tom, para cima ou para baixo.

nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do *bel canto*, descambava para o ‘expressionismo’ interpretativo e voltara a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto” (Campos, 1989: 55). Essa ligação foi fortalecida, anos depois, com a gravação dos álbuns acústicos, formato que na década de 90 foi explorado pela MTV Brasil. Gravaram acústicos Titãs (1997), Legião Urbana (1999) e Paralamas do Sucesso (1999), Capital Inicial (2000), Zero (2000), Lulu Santos (2000), Roberto Carlos (2001), Cássia Eller (2001), Kid Abelha (2002), Pato Fu (2002), Charlie Brown Jr. (2003), Ira! (2004), Ultraje a Rigor (2005), O Rappa (2005). De certo modo, o sucesso desses discos confirma a incorporação do rock brasileiro dos anos 80 pelo mainstream da música popular brasileira e de uma estratégia de autenticidade amplamente utilizada – incorporar elementos de gêneros da música popular brasileira. “Toda vez que um roqueiro sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova” (2004: 81).

É bem verdade que uma grande quantidade de papel já foi gasta na análise do rock brasileiro. Na coleção *Todos os cantos* da Editora 34, por exemplo, já foram lançados livros que abordam vários momentos do rock brasileiro, desde a jovem guarda (Fróes, 2000), o tropicalismo e o rock psicodélico dos Mutantes (Calado, 1995), até o rock dos anos 80 (Dapieve, 2004) e o mangubeat (Teles, 2000). Também podemos encontrar alguma coisa nas bancas de revista – recentemente foi lançada a coleção *História do rock brasileiro* (Editora Abril) que, em quatro edições, faz um panorama considerável destas cinco décadas de rock no Brasil. Estes textos, de caráter jornalístico e biográfico, nos dão uma boa noção dos acontecimentos ligados a estes movimentos musicais. Mas, por se guiar apenas pela sucessão de fatos, estes relatos acabam colocando a música em um papel secundário. Tratam da vida do músico, se ele era rico ou pobre, de qual droga sofreu overdose, quando ganhou seu primeiro instrumento; mas, quando se propõem a falar, enfim, da música, freqüentemente se perdem em comentários imprecisos e juízos de gosto duvidosos.

Os trabalhos sobre rock brasileiro no campo da comunicação não são muitos, apesar de importantes pesquisas que estudaram o fenômeno sob a perspectiva da musicologia (Ulhôa, 2004), dos estudos culturais (Janotti Jr., 2003) ou, de forma tangencial, a partir do estudo da indústria fonográfica brasileira sob o ponto de vista da teoria crítica (Dias, 2000), da técnica (Sá, 2005) ou da economia política (Herschmann e Kischinhevsky, 2005). Por isso, acreditamos que a análise midiática dos principais álbuns do rock brasileiro possa trazer uma

nova perspectiva para o estudo do gênero ou mesmo para o estudo da música popular massiva. Mas ainda existe um longo caminho pela frente. Os dados sobre a indústria fonográfica brasileira ainda são de difícil acesso, sejam eles quantitativos ou qualitativos, e, da mesma forma, ainda é preciso um estudo mais aproximado de muitos dos principais grupos do rock brasileiro. É incrível, por exemplo, a total falta de trabalhos que tratem da cena de rock psicodélico dos anos 60 e de rock progressivo dos anos 70. Enfim, esse trabalho pretende ajudar na construção de uma história do rock brasileiro e, com sorte, colaborar um pouco no estudo de como se dá o processo de rotulação na música popular massiva.

## Referências bibliográficas

- ABRAMO, Bia. Rock made in Brasil. Revista Teoria e Debate número 32. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1996.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Os Pensadores. São Paulo: Abril. 1980
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ALEXANDRE, Ricardo. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: D&A Artes gráficas, 2002.
- \_\_\_\_\_. Um conto de duas cidades. Revista história do rock brasileiro: anos 70. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo. Ed da USP, 1972.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003
- \_\_\_\_\_. Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- BANDEIRA, Messias. Underground digital no Brasil: a música nas trincheiras do ciberespaço. Dissertação de mestrado. Facom/UFBa, 1999.
- BARTHES, Roland. Sade, Fourier e Loiola. Ed. 70, 1979.
- \_\_\_\_\_. A Câmara Clara. Ed. 51, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica IN Benjamin, Obras Escolhidas, S.P., Brasiliense, 1987.
- BERGER, Harris M. Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1999.
- BLUM, Stephen. Analysis of Musical Style. In Ethnomusicology: an introduction. Meyers, Helen, ed. New York, London: W. W. Norton, 1992.
- BRACKETT, David. Interpreting Popular Music. Berkeley/ Los Angeles/ London : University of Califórnia Press, 1995.
- BRITTO, Paulo Henriques. “A temática noturna no rock pós-tropicalista”. In Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro, FAPERJ/Relume Dumará, 2003.
- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CARPEAUX, Otto Maria: *História da música*, Ed. Ediouro, 2001
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e outras histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.  
 \_\_\_\_\_. *Renato Russo: o toivador solitário*. Rio de Janeiro: 2004.
- DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: JANOTTI JUNIOR, J. S.; FREIRE FILHO, J.. (Org.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. 1 ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006, v. 1, p. 40-60.
- DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- ECO, Umberto. A Canção de Consumo. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987, p. 295- 323.  
 \_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ERLEWINE, M.; Bogdanov, V.; Woodstra, C. (orgs). *All music guide to rock*. San Francisco, Miller Freeman, 1995.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria alegoria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- FISKE, John et al. *Conceptos Clave em Comunicación y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995.
- FRANS, Elton. *Raul Seixas: a história que não foi contada*. Irmãos. São Paulo: Vitale Editores, 2000.
- FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. *ECO-PÓS*, vol. 7, nº 2, p. 45-71, 2004.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.  
 \_\_\_\_\_. *Sound Effects: youth, leisure and politics of rock and roll*. New York. Pantheon Books, 1981.

- FRÓES, Marcelo. *Jovem guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GASPERIN, Emerson. *Os mutantes são demais*. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- GOLDFEDER, M. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GOMES, Itânia. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Salvador - BA, 2000.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.
- GUTMANN, J. F. . GUTMANN, Juliana F. *O contexto comunicativo como estratégia de mediação musical uma análise da situação discursiva criada pelos apresentadores do Jornal da MTV*. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, Niterói. XIV Encontro Anual da COMPÓS- CDROM. Compôs/Niterói, 2005.. In: XIV Encontro Anual da COMPÓS, 2005, Niterói. XIV Encontro Anual da COMPÓS- CDROM., 2005.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HERNANDEZ, Deborah P., Héctor F. L´Hoeste e Eric Zolov, eds. *Rockin´ Las Americas: the global politics of rock in Latin/o America*. University of Pittsburgh Press, 2004
- HERSCHMAN, Micael. *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2000.
- HERSCHMANN, M.; KISCHINHEVSKY, M.. *Indústria da Música - uma crise anunciada*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção; Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katarsis*. In: *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção; Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*.

Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003, p. 31-46.

\_\_\_\_\_. Heavy Metal com Dendê : música e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.

\_\_\_\_\_. Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. IN: XIV Compós, 2005, Rio de Janeiro - UFF. Anais da XIV Compós.

JONES, Steve. Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication. Newbury Park: Sage Publications, 1992.

JUMPEI, Márcio. Não Obrigado. Revista história do rock brasileiro: anos 80. São Paulo: Editora Abril, 2004.

LOPES, Paulo Eduardo. A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas, SP: Pontes, 1999.

MARCHI, Leonardo di. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. E-Compós, número 2, julho/2004. Disponível em [compos.org.br/e-compos](http://compos.org.br/e-compos).

MATIAS, Alexandre. Na Cadência do Samba. Revista história do rock brasileiro: anos 90 e 00. São Paulo: Editora Abril, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos Meios as Mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MAUTNER, Jorge. RC . In Revista Rolling Stone, número 3. 1972.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. A Aventura da Jovem Guarda. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOTTA, Nelson. Noites tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MIDDLETON, Richard. Studying Popular Music. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MCQUAIL, Denis. Teoria da Comunicação de Massa. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

McLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Ed. Culturix, 1996.

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

\_\_\_\_\_. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural: Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM, 2002.

\_\_\_\_\_. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.

- NEGUS, Keith. Popular music in theory: an introduction. Cambridge: Polity Press, 1999.
- NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.  
\_\_\_\_\_. Estética - Teoria da Formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PASSOS, Sylvio. Raul Seixas por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PRYSTHON, Â. F. . O negócio da tradição. Cultura de massas no Brasil dos anos 90. Lumina, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 67-80, 2001.
- RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa: Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994.  
\_\_\_\_\_. Tempo e Narrativa: Tomo III. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- RODRIX, Zé. O jardim do solar. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- ROSA, Fernando. Os brotos comandam. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.  
\_\_\_\_\_. A hora do rock. Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60. São Paulo: Editora Abril, 2004.
- RUSHKOFF, Douglas. Playing the future. Nova Iorque: Harper Collins, 1996.
- SÁ, Simone de. Telefones Móveis e Formas de Escuta na Contemporaneidade. Razón y Palabra, núm.41, octubre-noviembre 2004.  
\_\_\_\_\_. A música na era de suas tecnologias de reprodução. E-Compós (Brasília), v. 6, p. 1-15, 2006a.  
\_\_\_\_\_. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, gêneros e mídias. Sessões do imaginário, v. 15, p. 1-12, 2006b.  
\_\_\_\_\_. A nova ordem musical : notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo, gepicc, 2006c.
- SANDRONI, Carlos. 2001. Feitiço Decente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos & Erasmo Carlos & Wanderléia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- SHUKER, Roy. Vocabulário de Música Pop. São Paulo: hedra, 1999.
- SOLOMON, Tomas. Living underground is tough: autencity and locality in the hip-hop community in Istambul, Turkey. Popular Music. 2005, volume 04, n.01, pp.01-20. 2005.
- STERNE, Jonathan. The Audible Past: cultural origins of sounds reproduction. Durham & London. Duke University Press, 2003.

- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.  
\_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.  
\_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.  
\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- THORNTON, Sarah - *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan Univ. Press. Published by University Press of New England, Hanover/ Londres. 1996.
- TROTTA, Felipe C. . *Música e mercado: a força das classificações*. *Revista Contemporanea*, Salvador, BA, v. 2, n. 2, p. 181-196, 2005.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Let me sing, let me sing my Brock*. In. *Rockin' Las Américas*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- VALENTE, Heloisa. *Os cantos da voz*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 1999.  
\_\_\_\_\_. *As vozes da canção na mídia*. 1. ed. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria Ltda/ Fapesp., 2003
- VALVERDE, Monclar. *Estética e Recepção*. In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). *Comunicação e Corporeidades*. Ceará: UFPB, 2000.  
\_\_\_\_\_. *Os Encantos da Canção*. In: *II Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia)*, 2004, Salvador. Programa e Resumos do II Encontro Nacional da ABET. Salvador : ABET - UFBA, 2004.
- VÉRON, Eliseo. *La Semiosis Social: fragmentos de uma teoria de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora URFJ, 1995.
- VICENTE, Eduardo. *A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, literatura*. São Paulo: EDUC, 2000.  
\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, J. M. S. ; BAHIANA, A. M. ; AUTRAN, M. . Anos 70 / música popular. 01. ed. Rio de Janeiro: Europa, 1979