



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES – CH  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**BRENDA SOARES SILVA**

**“OLHA ‘NÓS’ AQUI NESSA ESTRADA”: A IDENTIFICAÇÃO  
CONTRACULTURAL E O ROCK POPTYGUAR (1982-1993)**

CAMPINA GRANDE

2018

Brenda Soares Silva

**“OLHA ‘NÓS’ AQUI NESSA ESTRADA”: A IDENTIFICAÇÃO  
CONTRACULTURAL E O ROCK POPTYGUAR (1982-1993)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em História, sob a orientação do professor Dr<sup>o</sup> Celso Gestermeier do Nascimento e coorientação da professora Dr<sup>a</sup> Jailma Maria de Lima.

CAMPINA GRANDE

2018

S5860

Silva, Brenda Soares.

"Olha 'nós' aqui nessa estrada": a identificação contracultural e o rock potyguar (1982-1993) / Brenda Soares Silva. – Campina Grande, 2018.  
41 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.

"Orientação: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento, Profa. Dra. Jailma Maria de Lima".

Referências.

1. Contracultura. 2. Anos 80. 3. Rock Potiguar. 4. Cenário. 5. Identidades. I. Nascimento, Celso Gestermeier do. II. Lima, Jailma Maria de. III. Título.

CDU 930.85(813.2)(043)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO BIBLIOTECÁRIA ITAPUANA SOARES DIAS CRB = 1593

**"OLHA 'NÓS' AQUI NESSA ESTRADA":  
A IDENTIFICAÇÃO CONTRACULTURAL E O ROCK POPTYGUAR (1982-1993)**

BRENDA SOARES SILVA

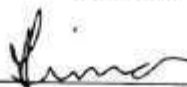
Dissertação de mestrado avaliada em 29/7/18 com conceito APROVADO

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande –  
Orientador



Prof. Dr.ª Jailma Maria de Lima

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande/  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Coorientadora



Prof. Dr. Joel Carlos de Souza Andrade

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande/  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Examinador Externo



Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó

Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Campina Grande –  
Examinador Interno

Aos que conseguem identificar a situação paradoxal de todos os elementos, que tornam tão abstrato o material, e tão material o abstrato. Ao nascer e ao pôr do sol campinense e a todos os seus fotógrafos (de câmeras e de olhares). Aos prédios que tanto veem e tanto sabem. Aos que conseguem achar cores e formas nos sons, bem como dá-los cores e formas se (des)fazendo, assim como eu, em abstrações.

## AGRADECIMENTOS:

É fato que escrever é de todas as tarefas uma das mais árduas. Eis aqui um reflexo de um tudo. Sim, um tudo. É fato, também, que esta dissertação não é minha, pois nada que o historiador faça é somente seu, mas da História. Sendo assim, a entrego ao mundo e a todos vocês, que de todas as formas possíveis me ajudaram nesta trajetória repleta de altos e baixos, gritos e sussurros, engasgos e escarros, amor e, claro, alguns momentos de raiva. Although of ‘louder than bombs’, ‘there is a lot that we survived’.

Não sendo minha, deixo aqui neste espaço o registro de minha entrega simbólica deste documento histórico, que literalmente se atreve a contar um pouco da história musical de Natal, e metaforicamente, em suas entrelinhas, conta toda uma trajetória pessoal e traz, também, em seu corpo, um pouco de cada um de vocês.

### **À Família:**

**Maria Mab Soares** – Minha mãe, por todo o apoio emocional durante esses 24 meses. Por literalmente me segurar nas minhas crises de ansiedade noturnas enquanto alguns dormiam bem, e enquanto outros, assim como eu, agonizavam. Grata por existir.

**Luma Soares** – Uma irmã, e em parte uma filha (mas ninguém pode saber que penso isso). A minha forma mais pura de amor, respeito e dedicação. Tudo o que eu faço é por você. Nunca esqueça disso. Grata pelo cuidado.

### **Aos amigos:**

**Ana Carla Trindade, Daniel Silva** – A família que me foi permitido escolher. Grata por existirem. Sim, já não precisamos de muitas delongas em nossas declarações. Amor é certeza e quanto a isso nos garantimos. Grata por todo o compartilhamento, de alegrias e dores. “when I’m with you, I’m standing with an army”

**Leonardo Leite** – À amizade real, às tentativas de *flâneur* em Campina Grande, ao sushi, à experiência de quase morte em João Pessoa e às tatuagens que marcam a minha história e que marcaram um pouco de você em mim. Grata pela companhia. “Here's a sunrise, how the time flies”

**Jeane Souza** – Outra irmã dada a mim pela aleatoriedade da vida. Janaína, grata pelas risadas, pela hospedagem, pela irmandade. Oposto de mim, em grande parte. No mais, a prova viva de que exatas e humanas podem, sim, dar certo. Todo mundo tem algo a oferecer e a ensinar. Você definitivamente não é em vão na minha vida.

**Iva Érica** – Provavelmente uma das pessoas que conheço há mais tempo, 10 anos, não 13, pois se eu fui à EECCAM no ensino fundamental, então você trabalhou na Pague Menos (o que me faz defender veementemente que houve aqui uma experiência sense8). De todos, você é uma inspiração para mim do que é ser realmente forte. Me espelho em você. Grata por, mesmo sem saber disso, me ensinar tanto. “stay young and invincible”

**Duílio Araújo, Hadrízia Santos, Eduardo Araújo, Armando Neto.** Personagens da melhor sitcom “que você respeita”. Gente, obrigada pela compreensão e por aguentarem e darem suporte em alguns de meus momentos mais difíceis nessa cidade tão cinza e tão fria. Grata **Armando**, por me deixar passar tantas horas com você quando eu não conseguia ficar sozinha. Grata **Hadrízia**, por me ouvir (tanto as coisas boas, quanto os desabafos, quanto as divagações) até de madrugada, mesmo estando com sono, e por ser a melhor colega de quarto que alguém pode ter. Grata **Dudu** por ter me apoiado e literalmente me segurado naquela noite. Grata **Duílio**, por ser tão cuidadoso e atencioso, por me fazer rir tanto e por me impedir de gastar. “I get by with a little help from my friends, gonna try with a little help from my friends”

**Jaaday Melkran** – Antes de mais nada tenho que agradecer à assessoria acadêmica da UFRN-CERES. Obrigada por sempre que precisei ter estado ali e tentado sempre me ajudar de todas as formas que podia. Grata pela lealdade. “you’ve got the heart of a star”

**Mislene Ingrid** – A alma gêmea acadêmica (almagêmica) nas aventuras jurídicas a que me sujeito. Grata pela empatia. Siga assim tão você e com essa sensibilidade para perceber as coisas ao seu redor e compreender o outro. Te admiro e sei que você vai muito longe. “you can raise a star from garbage on the street”

**Ana Beatriz** – Ou somente ‘Bia’, a rainha do veneno e uma amizade que tinha tudo para não ser. Aquela para quem sou psicóloga e advogada. E que para mim é também o é, e acima de tudo amiga. Grata por me permitir compartilhar. “We own the sky”

**Jéssica Silva, Isaiane Brito, Lenilson Carlos, Luana Azevedo, Carla Medeiros:** “Não deixe esse grupo morrer, não deixe esse grupo parar, WhatsApp é feito de grupo, de grupo pra gente falar.” Da universidade para a vida, somos muito mais que quatro anos. Grata por tantos risos que me distraíram em inúmeros momentos difíceis. Eu SEMPRE vou levar vocês comigo de algum modo. “Finally I found my people, I found the people who were meant to be found by me”

**Grupo do carro** – **Ana Melissa, Fabrício Torres, Isabel Vieira, Leonardo Lindbergh, Vinícius Abdias, Wagner Cunha:** Essenciais no meu gosto pelo Direito (minha vida acadêmica paralela). Grata pela receptividade e boa vontade. Espero poder levar cada um de vocês para a vida, de qualquer modo já os levo no tempo e no espaço. Grata pelos risos e

sorrisos, pelos momentos ainda que breves, contudo, sabemos, ainda temos muito chão para percorrer dentro e fora deste digníssimo carro. Alegórico de uma linda convivência. No mais que não nos esqueçamos: “we’re still kids in buses, longing to be free”

**Celso G. do Nascimento** – De quem, mais do que simples orientação, recebi compreensão. Com quem conversei não somente questões teóricas, mas questões de vida. A prova viva de que a vida é muito mais que um currículo. Por quem tenho grande admiração. Grata por tudo.

**Jailma M. de Lima** - Desde a graduação uma mentora, grata pelo investimento, pela exigência e pela dedicação. Grata principalmente por acreditar que eu conseguiria.

**Abimael, Vlamir Cruz, Isaac Ribeiro, Roberto Taufic, Ginho Hasbun, Rômulo Tavares, Pedro Queiroga** – Pela disponibilidade nas entrevistas, simpatia, e gosto em colaborar e em ser personagem histórico da cidade de Natal.

**CAPES** – pelo financiamento

**UFCG** – Em especial ao PPGH e à linha 2 por acreditar e investir nesta pesquisa

À **banca** agradeço pela presença e interesse em participar.

#### **Aos transeuntes:**

Que por mim passaram, que se foram, mas ficaram em mim. Que sem saber tanto me ensinaram. Aos que permanecem, conscientes ou não, em meus pensamentos. Mas como diz o clichê: amar também é deixar ir, e de certo modo vocês sempre permanecerão em mim e estarão comigo “em algum lugar no tempo”. Faço jus ao meu ofício e guardo cada memória: “I’ll search for you in every passing car”.



*These words I write keep me from total  
madness*

*(Charles Bukowski)*

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estabelecer os parâmetros que caracterizam a cena musical do rock natalense enquanto representante de um grupo, bem como se dá o processo de identificação deste grupo com o cenário. Entendendo a música como uma prática, ou seja, como uma musicalidade, o primeiro capítulo, objetiva definir a produção de rock como um estilo de vida que conjunta elementos estéticos, performáticos, temáticos, melódicos e letrísticos para tanto trabalhamos a noção de gênero musical e contracultura. O segundo capítulo, adentra nos componentes estéticos e performáticos, tendo isto em vista, realizamos uma breve construção biográfica das bandas *Fluidos*, *Modus Vivendi*, *Cabeças Errantes*, *Cantocalismo* e *Alfândega*, em seguida procuramos compor e compreender as relações de identidade e de práticas representativas do rock PopTyguar. No terceiro capítulo trabalhamos os elementos temáticos, melódicos e letrísticos, a partir da análise das canções do período, no intuito de trabalhar o produto mais específico do cenário: a música em si. Neste capítulo elencamos os possíveis elementos de identificação e representatividade inseridos nas composições musicais, no intuito de visualizar mais amplamente a abordagem musical, bem como os ‘gatilhos’ que despertam as afinidades entre os sujeitos envolvidos e o estimulam a aderirem ao cenário. Nos utilizamos da metodologia de análise musical desenvolvida por Tatit, e discutida por Janotti Júnior, bem como da proposta de análise apresentada por Napolitano, para propormos a noção de cenário musical; nos pautamos, nos levantamentos realizados por Dapieve, Chacon, Friedlander, para compreender as características do cenário em questão. Teoricamente nos embasamos a partir das discussões realizadas por Hall sobre o conceito de identidade. Metodologicamente nos baseamos, sobretudo, na abordagem da História Oral.

**Palavras-chave:** Contracultura – Anos 80 - Rock Potiguar– Cenário – Identidades

## ABSTRACT

The present dissertation aims to establish the parameters that characterize Natal's rock musical scene as representative of a group, as well as the process of identification of this group with the scenario. Understanding music as a practice, that is, as a musicality, the first chapter, aims to define the rock production as a way of life that combines aesthetic, performance, thematic, melodic and lyric elements for this we work the notion of musical genre and counterculture. The second chapter, introduces us into the aesthetic and performatic components. In this way, we make a brief biographical construction of the bands Fluidos, Modus Vivendi, Cabeças Errantes, Cantocalismo e Alfândega, and then we try to compose and understand the relations of identity and representative practices of the PopTyguar rock. In the third chapter we work on the thematic, melodic and lyric elements, from the analysis of the songs of the period, in order to work the more specific product of the scene: the music itself. In this chapter we highlight the possible elements of identification inserted in the musical compositions, in order to visualize more broadly the musical approach, as well as the 'triggers' that awaken the affinities between the involved subjects and stimulate them to adhere to the scenario. We use the methodology of musical analysis developed by Tatit, and discussed by Janotti Júnior, as well as the proposal of analysis presented by Napolitano, to propose the notion of musical scene; and in the studies conducted by Dapieve, Chacon, and Friedlander, to understand the characteristics of the scenario in question. Theoretically we rely on the discussions held by Hall about the concept of identity. Methodologically we base ourselves, above all, on the Oral History approach

**Keywords:** Counterculture – music - rock – scenario – identities

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:Capa do LP RPM .....	47
Figura 2: Capa do LP: Cabeça Dinossauro .....	48
Figura 3: capa do LP: Vivendo e não aprendendo .....	49
Figura 4: Capa do LP Capital Inicial.....	50
Figura 5: Capa do LP: Selvagem.....	51
Figura 6: Capa do LP Dois .....	51
Figura 7: Poster do festival de artes do natal de 1984.....	60
Figura 8: Pôster de divulgação do Festival da Mocidade.....	63
Figura 9: Fluidos-Show-Pirangi-1984.....	66
Figura 10: Pôster do show de lançamento da banda Modus Vivendi .....	67
Figura 11: Capa de programa de apresentação da banda Modus Vivendi .....	68
Figura 12: Programa de apresentação da banda Modus Vivendi .....	68
Figura 13: Programa de apresentação da banda Cabeças Errantes .....	69
Figura 14: Pôster de divulgação de apresentação da Cabeças Errantes em parceria com a Modus Vivendi .....	70
Figura 15: Pôster de divulgação da Cabeças Errantes.....	70
Figura 16: Capa do LP da banda Cantocalismo .....	71
Figura 17: Recorte de revista contendo pôster da banda Cantocalismo.....	72
Figura 18: Apresentação da Cantocalismo no teatro Alberto Maranhão .....	72
Figura 19: apresentação de lançamento do disco de 1988, no Palácio do Esportes.....	73
Figura 20; Banda Alfândega. Foto: Divulgação.....	74
Figura 21: logo da banda Alfândega .....	74

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**CAPES** - Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior

**COOART** - Cooperativa de artistas de Natal

**DEARTE** - Departamento de artes da UFRN

**MTV-BR** - Music Television Brasil

**NAC – UFRN** - Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**NUCLEART** - Núcleo coletivo de artes visuais

**PIBID** - Programa Institucional De Bolsas Iniciação à Docência

**UFCG** - Universidade Federal de Campina Grande

**UFRN** - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Relação de discos com maior destaque no rock Brasil na segunda metade da década de 1980 .....	46
---	----

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2 – ROCK N ROLL: UMA QUESTÃO DE GÊNERO MUSICAL .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 – Um Cenário e uma Contracultura na Pós-Modernidade.....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 – Entendendo o Rock N Roll: Uma Viagem aos Estados Unidos .....</b>	<b>35</b>
<b>2.3 – Entendendo o Rock Brasil: um Retorno .....</b>	<b>43</b>
<b>2.4 - Um Gostinho de Contracultura Natalense.....</b>	<b>54</b>
<b>3 – NATAL ROCK ‘N’ ROLL: O CENÁRIO ROCK POPTYGUAR .....</b>	<b>65</b>
<b>3.1 - Fluidos e Modus Vivendi.....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 - Cabeças Errantes .....</b>	<b>68</b>
<b>3.3 – Cantocalismo .....</b>	<b>70</b>
<b>3.4 – Alfândega .....</b>	<b>73</b>
<b>3.5 – Entre Cenários e Identificações: o Rock no RN e Seu Público .....</b>	<b>75</b>
<b>4 - NA “TRILHA” DOS ANOS 80: A CANÇÃO ROCK POPTYGUAR .....</b>	<b>89</b>
<b>4.1 – Juventude e Coletividade.....</b>	<b>90</b>
<b>4.2 - Contexto Histórico .....</b>	<b>103</b>
<b>4.3 - Cotidiano .....</b>	<b>115</b>
<b>4.4 - Crítica às Hierarquias .....</b>	<b>132</b>
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS – (in)conclusões e uma carta convite.....</b>	<b>139</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS: .....</b>	<b>146</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

A relação com a música sempre foi uma característica marcante em minha vida. Em todos os momentos, bons ou ruins, o rock sempre me despertou emoções, de modo que os fones de ouvido sempre foram uma companhia. Ouvinte de música, iniciei a graduação e nela me deparei com as inúmeras possibilidades de pesquisa trazidas pelo curso de história.

Em uma determinada ocasião, ouvindo aleatoriamente uma música intitulada “Pulso”, da banda *Titãs*, composta por Arnaldo Antunes, as notas me tocaram em uma nova perspectiva, a partir da qual, pude perceber certas similaridades sonoras entre as músicas da própria banda e desta com outras. A partir daí, passei a ouvir com maior intensidade o rock brasileiro dos anos 1980, passando a me indagar sobre as possibilidades de análises históricas das canções, naquele contexto.

Ao ouvir atentamente o disco do *Titãs* “Cabeça Dinossauro”, notei que aquelas canções não eram, por assim dizer, aleatórias, canções como ‘bichos escrotos’ falavam muito mais do que apenas uma rebeldia sem causa adolescente. Assim como outros discos de bandas como *RPM*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso*, entre várias outras da mesma época.

Durante minha trajetória de graduação fui selecionada para participar como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), coordenado pela Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES). O projeto tem como objetivo, como o próprio nome já diz, iniciar os discentes dos cursos de licenciatura na prática escolar. Deste modo, divididos em grupos, erámos encaminhados a algumas escolas públicas da cidade para ministrarmos conteúdos de história, de modo a servir de complemento às aulas dos professores das escolas, e também à nossa própria formação.

O PIBID consiste em um projeto existente nas graduações de licenciatura, através do qual os bolsistas são inseridos no ambiente escolar. Estudantes de graduação são selecionados e divididos em grupos para atuarem em escolas públicas da região da universidade em que estudam. No quarto período do curso de história, fui selecionada como bolsista e a participação no projeto se tornou fundamental para minha trajetória acadêmica.

Como bolsista pude iniciar um projeto envolvendo ensino de história e música, através do qual, meus colegas de grupo e eu, ministrávamos aulas cujos temas eram permeados por canções de variados períodos históricos. As aulas foram trabalhadas no período correspondente a segunda metade do século XX, iniciando com os momentos imediatamente anteriores a ditadura militar chegando até o período de redemocratização. Ali o grupo responsável pelo



projeto, composto por 6 bolsistas, se subdividiu e a cada intervenção uma conjuntura histórica era trabalhada. Deste modo, iniciamos a partir da década de 1960 levando às turmas as canções da chamada ‘jovem guarda’, passamos, então a trabalhar a década de 1970. Levamos para a intervenção a produção referente as chamadas canções de protesto.

Por fim, chegamos a década de 1980 e naquele momento surgiu a ideia da pesquisa, uma vez que ao ministrar as aulas referentes àquele período no Brasil, me utilizei da produção de música de rock da época, no intuito de demonstrar as possíveis interpretações em torno do momento.

Após o trabalho no PIBID, passei a me dedicar a conclusão do curso, e como tema optei por desenvolver um artigo referente a essa produção de rock, pretendendo analisar as composições sonoras e estéticas em relação ao período de redemocratização no Brasil na década de 1980. Em uma das disciplinas que estava cursando, um professor sugeriu pesquisar sobre a produção de rock no estado do Rio Grande do Norte. Em casa, na internet, encontrei várias reportagens e blogs sobre essa produção de música potiguar, apelidada pelo jornal independente “Delírio Urbano<sup>1</sup>” de música “Poptyguar”.

De blog em blog, verifiquei a existência de um número significativo de bandas, tanto nos anos 1980 como antes e depois deles. O objetivo se tornou entender essa produção, ouvi-la, não somente como fã do estilo rock, mas principalmente, também, como historiadora.

O trabalho de conclusão de curso foi intitulado “O rock sob os ares da nova república: identidade e a produção do Brock no Rio Grande do Norte (1985-1990)” e nele realizei um levantamento das fontes disponíveis online, ou seja, posts de blogs contendo depoimentos de fãs, biografias de bandas, bem como letras e áudio de algumas canções. Não realizei nesta fase, entrevistas. O objetivo foi apresentar as bandas, mostrar a produção destas no período e como as relações de influência entre o que era produzido na cidade de Natal e o produzido pelas bandas do ‘Eixo central, sul e sudeste<sup>2</sup> do país eram percebidas, a partir de uma análise estética e sonora. Foram discutidas as relações de identificação e representação entre os músicos e seu público, e entre a produção local e a produção central.

Após a conclusão do curso, submeti um projeto de pesquisa ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, e nele propus

---

<sup>1</sup> “O ‘Delírio Urbano’ foi mais um veículo de vida curta, com apenas três edições lançadas e uma quarta que ficou em fase de montagem, que circulou nos ‘points’ de Natal no inverno de 1985. Ele talvez seja o mais emblemático, daquele período de abertura política” (SANTIAGO, 2014)

<sup>2</sup> Denomino eixo Central, Sul e Sudeste, o trecho geográfico composto pelos estados de maior visibilidade econômica e populacional, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, entre outros estados localizados nesta região, cujas bandas galgaram uma visibilidade no país inteiro.

investigar a produção musical de rock em Natal – Rio Grande do Norte, no período de redemocratização, pensando-a como representante e contribuinte no processo de identificação dos sujeitos (1982 – 1993). Com o objetivo de compreender as interligações existentes entre o rock e a contracultura a partir da análise do contexto nacional e a explosão do rock Brasil, nos propomos a investigar a produção do rock local e sua relação com a construção de identidades; bem como verificar as canções de rock de bandas potiguares como fonte para a investigação sobre a conjuntura histórica da época que engloba dos anos 1982 a 1993.

Entendemos como década de 1980 muito mais do que sua contagem cronológica, o que denominamos como rock oitentista diz respeito as características que nos permitem agrupar bandas no cenário estudado, é importante frisar que existem muitas outras que não são abordadas nesta dissertação devido a disponibilidade de nossas fontes e também a extensão do texto. Grupos como: *Velvet Blues*, *Carbono 14*, *Movement*, *Conflito Ideológico*, *Floribela Espanca*, *General Junkie*, outros um pouco mais antigos como *Alcateia Maldita*, *Gato lúdico*, entre outras; foram mencionados em nossas fontes porém não encontramos material suficiente para a realização de nossa análise.

Destarte, delimitamos o recorte temporal desta dissertação entre os anos de 1982 a 1993. O ano de 1982 é o ano em que identificamos a formação da maioria das bandas apresentadas, e o ano de 1993 marca a realização do Festival Rock On The Moon, em Ponta Negra, como um símbolo último da presença contracultural de vertente oitentista, antes da fragmentação dos espaços de práticas de musicalidade e de sociabilidade roqueiras em Natal e da sua modificação para o bairro da Ribeira<sup>3</sup>.

Pretende-se, assim, apontar este recorte (1982-1993) entendendo-o como o espaço temporal no qual o rock PopTyguar de 1980 se afirma na cidade de Natal. Foi neste espaço temporal que as bandas se solidificaram como bandas de 1980, que trazem em seu bojo performático uma perspectiva na qual podemos identificar um ponto de ligação na composição do cenário.

---

<sup>3</sup> Ponta Negra iniciou os anos 1990 como um dos principais destinos sociais do rock n' roll natalense, contudo, a construção imagética da localidade como uma “praia roqueira” começou a mudar em meados da década, devido ao crescimento do turismo sexual naquele ambiente, convertendo-o em um espaço de prostituição: “[...] com a proliferação da prostituição e a especulação imobiliária naquele local, os shows de rock ficaram raros deixando os jovens roqueiros da cidade sem ter um destino fixo, com uma programação constante de eventos, para que pudessem frequentar. Ainda ocorreram algumas experiências de bares voltados para esse público, como o bar “Contra-Baixo”, no bairro de Candelária e o “The Wall”, no bairro do Alecrim, mas nos mesmos moldes dos outros estabelecimentos de rock, tiveram uma curta duração. É justamente nesse cenário de desterritorialização do rock em Natal, que a Rua Chile, no bairro da Ribeira, foi sendo “descoberta” por jovens roqueiros natalenses e, em pouco tempo, alçada à condição de “Meca” dos grupos que se autoproclamavam alternativos na cidade.” (CUNHA, 2014, p. 148-9)

A música, entendida em sua conjuntura histórica, tem um papel fundamental na discussão acerca dos mais variados contextos sociais. Pode-se perceber tal fato ao se analisar, ainda que brevemente, a historiografia da música no Brasil. A canção pode ser considerada como uma ferramenta de interpretação/tradução de uma determinada conjuntura.

O desenvolvimento desse estudo visou não só preencher lacunas quanto a produção da história do rock e o seu impacto nas esferas política e socioeconômica, nacional e local, através dos movimentos juvenis, mas também, expandir as possibilidades de conceber uma história da música mais democrática e legitimada como uma fonte histórica válida, por meio da incorporação, na análise histórica, de um estilo musical que atuou e atua de modo contributivo na disseminação dos ideais de uma parcela da sociedade durante várias épocas distintas.

Trabalhar a musicalidade rock pode ser vista como uma das formas de se compreender a relação história e cultura. A pesquisa contribui para a discussão em torno da temática de história e música propondo uma tentativa de expansão deste debate no que concerne a significância/relevância para a sociedade, não só da música em geral, mas, principalmente, do estilo musical de rock. Procuramos ainda contribuir para a percepção de um rock enquanto brasileiro, logo parte integrante da cultura nacional, atendendo as peculiaridades desta, bem como aos seus respectivos regionalismos, como poderá ser verificado no item referente a análise das canções.

Ao analisarmos as canções conseguimos enxergar o músico por trás da composição, entendendo-o como um agente histórico, inserido de forma ativa na conjuntura por meio de suas músicas. As composições nos possibilitaram identificar as subjetividades do compositor, e entender, detectar os elementos que dão a essas composições a qualidade de canção pertencente ao gênero rock enquanto parte de um cenário musical.

A produção historiográfica sobre o gênero musical é encontrada em uma boa quantidade, sendo assim, nos embasando a partir de textos voltados para a definição do estilo, e para a análise da relação da música com o momento histórico, bem como para as possibilidades de relações do rock com o período de redemocratização, contribuimos para a ampliação da produção neste tema, e localizando-o em um espaço cuja produção acadêmica voltada para o rock é praticamente inexistente. Sendo assim, encontramos os seguintes textos:

Chacon (1995) define o estilo musical rock de uma forma direta, discutindo as suas origens e definições, entendendo que o gênero não é uniforme e que passa por variações adaptando-se ao tempo e ao espaço, voltando-se também para as interligações entre rock e política.

Friendlander (2012) realiza uma reconstituição histórica dos primeiros 30 anos do rock, desde sua origem, no *blues* e no *jazz*, até o movimento *punk*, atentando para o contexto social e político dos envolvidos no cenário, desde os compositores e músicos, até o público. A discussão do autor é essencial para compreendermos as interações existentes entre a música, mais precisamente o rock, e a política, uma vez que no capítulo “Punk Rock: Pauleira e Política de Choque” o autor traça os elementos que desencadearam o surgimento do movimento punk na Inglaterra, procurando reconstituir, por meio de um mapeamento sócio-político das bandas e canções, quais as características e as circunstâncias que levaram o movimento punk a adotarem uma composição estética, envolvendo atitudes específicas e também, letras e melodias agressivas e de conotação politizada.

Outro texto importante a nossas intenções é a pesquisa biográfica sobre o rock brasileiro da década de 1980, desenvolvida pelo jornalista Artur Dapieve (1995). O estudo foi publicado a partir de dados biográficos dos cantores e das bandas de rock da época e, apresentando os elementos que constituíram o cenário BRock<sup>4</sup>, nos possibilitou perceber as relações que configuram o Rock Brasil como uma cena musical.

O jornalista Ricardo Alexandre (2002) trouxe uma discussão que também nos foi bastante útil. Ao realizar uma reconstrução do Rock Brasil o autor possibilita o vislumbre do período buscando realizar uma conexão entre o cenário musical, o momento político-social, e ainda o papel do Rádio e da Televisão na difusão do que define como uma música cosmopolita, que também podemos entender como pós-moderna.

No livro *Rock Underground: uma Etnografia do Rock Alternativo*, Rosa (2007) a partir de um estudo de caso na cidade de Florianópolis faz uma análise das relações de sociabilidade de músicos, público e demais personagens que interagem na cena musical alternativa brasileira. Assim, leva em conta os aspectos que permeiam o cenário alternativo, desde a relação rock e juventude; passando por uma discussão em torno da noção de centro e periferia, na qual busca analisar as influências e particularidades da produção nacional em relação a internacional, mais precisamente, a estadunidense; o autor ainda discute as características estéticas e comportamentais que compõem os sujeitos envolvidos no cenário, chegando por fim, as interações entre esses sujeitos.

---

<sup>4</sup> “sigla criada pelo jornalista Arthur Dapieve para designar o período em que o rock brasileiro se consolida e adquire visibilidade: os anos 1980.1 O *BRock* está associado a uma parcela da juventude, que desponta no meio cultural, no contexto da transição para a democracia aos primeiros anos da Nova República.” (ROCHEDO, 2011, p. 11)

Foram encontradas também um número bastante expressivo de dissertações de mestrado envolvendo a temática de redemocratização e produção de rock no Brasil. E tomamos como pontuais para esta análise os ensaios de Aline Rochedo, Paulo Gustavo da Encarnação, Rodrigo de Souza Mota e, ainda, Carlos Henrique de Souza Cunha.

A dissertação de Prado (2012) intitulada “A verdadeira Legião Urbana são vocês”: Renato Russo, rock e juventude, realiza uma discussão voltada para a produção musical da banda Legião Urbana levando em conta os aspectos firmadores do rock como um estilo musical e enquanto ligado a categoria jovem de consumo. A metodologia utilizada pelo autor partindo das sensibilidades do artista para a análise das canções e de seus elementos, foi bastante útil para a nossa abordagem.

Souza (1995) com a dissertação Cultura Rock e Arte de Massa - crítica social e divertimento no Rock Brasil dos anos 80, trabalha o entrelaçamento entre as críticas sociais presentes nesta musicalidade e as formas de expressão desta, entendida como o divertimento. O autor busca elucidar ambiguidade, embates e os intermédios simbólicos que o cenário roqueiro propunha à época, buscando com isto, compreender a dinâmica desta cena contracultural que mesmo sendo parte de uma indústria, possui seu papel de crítica social, contestação e principalmente de valorização dos elementos que compõem a sua abordagem contracultural, tais como a valorização da liberdade dos sujeitos, e de suas formas de expressão.

O trabalho desenvolvido por Ramos (2010) também foi bastante elucidativo sobretudo no que tange a relação entre juventude, rock e pós-modernidade realizada pela autora, que analisou o processo de fragmentação dos sujeitos e o estabelecimento de suas identidades em uma conjuntura de crise, na qual a parcela jovem encontra no rock uma maneira de expressão.

Em “Os filhos da revolução”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980; Rochedo (2011) faz uma análise em torno da associação do gênero rock à juventude da década de 1980 brasileira, buscando discutir a produção musical de rock do período “a partir da lógica social do tempo histórico em que foi construído” (p. 07).

Na dissertação: “Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989); (2009) Encarnação apresenta uma análise considerando o rock como “portador de significados e representações políticas. Distante, portanto de definições que procuravam, e ainda procuram, aprisioná-lo sob o rótulo de alienação política e da rebeldia sem causa.” (p.09). Nesse sentido, ambas vêm a calhar com nosso objetivo uma vez que pretendemos caracterizar o cenário rock enquanto ativo na conjuntura de crise da Nova República, e em ligação com a parcela mais jovem da população.

Mota (2009), em: “Rock dos anos 1980, prefixo 48”: Um crime perfeito?; realizou uma análise da formação de grupos de rock durante a década de 1980 no estado de Santa Catarina, procurando entender as músicas destas bandas como fonte histórica para o período, e também como estas ajudavam a criar as redes sociais de interação entre os sujeitos que compuseram o cenário. Sendo útil a nosso objetivo uma vez que também pretendemos estabelecer esses parâmetros quanto a cidade de Natal.

A dissertação de Carlos Henrique de Souza Cunha: “Nos tempos do blackout”: Cena Musical, práticas urbanas e a ressignificação da Rua Chile, Natal-RN; desenvolvida junto ao programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) chega a citar algumas das bandas utilizadas nesta pesquisa, contudo o foco do autor voltou-se a análise do processo de ressignificação da chamada Rua Chile a partir do desenvolvimento de uma cena musical em fins dos anos 1990. Tal rua consistiu num espaço de sociabilidade da contracultura natalense e esteve em uma situação de abandono. O texto buscou compreender como se deu o processo de ressignificação do trecho, e para tanto faz uma breve reconstituição histórica da música natalense, dedicando algumas páginas aos espaços de socialização das bandas natalense dos anos 1980. Sendo esta, a única produção acadêmica encontrada citando a história do rock natalense da década de 1980.

Heitor da Luz Silva (2013) apresenta em seu livro: Rock e Rádio FM: Fluminense Maldita, Cidade Rock e o circuito musical, um mapeamento do conceito de gênero musical enfatizando como o estabelecimento de um cenário encontra-se ligado aos aspectos sociais peculiares dos locais em que se configura. O autor demonstra que o gênero musical ganha sentidos e valores diferentes dentro do processo de produção, circulação e consumo quando é transportado para outras localidades.

A discussão de Silva nos permitiu compreender que existem relações de similaridades entre grupos musicais de diferentes localidades de uma mesma época. Com base nos apontamentos do autor percebemos essas semelhanças sonoras e estéticas entre as bandas naturais das Cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, dentre outras e de Natal nos dando a ideia de um cenário musical, no qual seus integrantes bebem em fontes de influências parecidas no que concerne a composição (letras, melodias, performance e estética).<sup>5</sup>

Ao nos debruçarmos sobre essas características de composição, podemos identificar um ponto de ligação entre o que foi produzido pelas bandas do eixo correspondente ao Central

---

<sup>5</sup> Ao nos referirmos a composição estamos nos dirigindo à todos os elementos que compõem o elemento musical, seja em termos de letra e melodia, como também no que diz respeito à performance de palco e apresentação estética das bandas

Sudeste e Sul do país, tais como *Titãs*, *Legião Urbana*, *Paralamas do Sucesso e Ira!*, e o produzido pelas bandas natalenses. Identificamos, assim, as bandas *Fluidos*, *Cabeças Errantes*, *Modus Vivendi*, *Cantocalismo*, *Alfândega*, entre outras; como exemplos da presença do rock na cidade de Natal, de modo a configurar os mesmos como parte de um cenário. Entendemos, nesta pesquisa, que um cenário traz suas particularidades, e não se pretendeu ‘encaixotar’ a produção de rock natalense como uma “(sub)parte” de um “todo nacional”. O que se buscou foi verificar as semelhanças e particularidades existentes entre os diferentes locais de produção musical, e entre os artistas e seu público, que a partir de interesse comuns, podem, ou não, estabelecer relações de identificação.

A presente dissertação trabalha a ideia de cultura para além desta, pensando-a em seu aspecto contracultural, visto que como apresenta Burke, “O terreno comum para os historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações.” (2004, p.10). Desta forma, cultura é definida como qualquer e toda expressão vinda de um *locus* social, que se afirma por meio de alegorias e práticas que a caracterizam enquanto um ato simbólico perante determinado contexto, sendo portanto um ato de representação de determinado grupo em uma conjuntura.

O referencial teórico que deu sustentação as nossas discussões pauta-se nos apontamentos realizados por Goffman & Joy (1952) e Pereira (1983) quanto a categoria de contracultura. Entendida como um lado, como um desdobramento, uma das partes que compõem a cultura, sendo a sua expressão subversiva, nos possibilitando a compreensão de uma história contracultural na qual o rock é um de seus representantes.

Um grupo social se forma quando da luta por interesses e objetivos em comum em uma determinada conjuntura e cenários se pautam em diálogos e intercâmbios realizados entre indivíduos em um contexto. Entender esta relação de identificação é fundamental para compreender a potencialidade narrativa da música que pode ser pensada como uma representação simbólica de determinados ideais e atitudes, pois, representa um público e ao mesmo tempo é representada por este, em uma troca circular, melhor detalhada mais à frente.

Pensando as trocas, os intercâmbios, que a partir de um processo de identificação são verificados mutuamente entre os músicos, a música e seu público, discutiu-se, pautado nas abordagens de Hall (2002), Brandão (1986), Goffman (1975), Bauman (2005), e Cuche (1999), o conceito de identidades. Tendo como objetivo analisar o cenário PoPTyguar, compreendendo e pensando as suas particularidades e suas afinidades com o cenário nacional em auge à época, e também com seu público.

Levando em conta o referencial bibliográfico e os aspectos teóricos apresentados acima, a pesquisa analisou a produção das seguintes bandas: *Fluidos*, *Cabeças Errantes*, *Modus Vivendi*, *Alfândega* e *Cantocalismo*. A escolha destas bandas deu-se devido a disponibilidade de material disponível para a pesquisa, bem como a relevância das mesmas para seu público, e ainda a sua circulação nos meios de comunicação. A cidade de Natal possui uma produção contracultural muito rica, não somente musical, mas também em termos gerais de arte, seja literatura, cinema, teatro, artes plásticas. E infelizmente muito desse acervo foi perdido no tempo e no espaço.

Durante a fase empírica, para atingirmos os objetivos dessa dissertação, nos utilizamos de fontes orais, coletadas por meio de entrevistas; fontes musicais, áudios de canções; discursivas, como artigos de jornais, revistas e fanzines<sup>6</sup>; hipertextuais, que diz respeito a documentação disponível em sites e blogs; e iconográficas, cedidas dos acervos pessoais dos músicos ou encontradas on line.

No que diz respeito a coleta e análise das fontes orais nos embasamos em Verena Alberti em sua discussão presente em seu “Manual de História Oral” (2005) no qual a interpretação/visão de ‘dentro’ é essencial para percebermos a relação entre cenário e sujeito. Desta forma, o público alvo da entrevista foram os músicos do período, além de pessoas ligadas ao cenário musical da época. A ideia pretendeu deixar o entrevistado livre e a partir das falas do mesmo, de suas memórias e apontamentos, percebemos as suas práticas sociais e em que sentido a música se encontrou presente nelas.

Os entrevistados foram alguns dos músicos da época em questão, componentes ou ex-integrantes das bandas *Alfândega*, *Cantocalismo*, *Cabeças Errantes*, bem como sujeitos que vivenciaram o período. O roteiro de entrevista buscou registrar a biografia de cada banda e músico, em seguida passamos às perguntas em torno do cotidiano da época, no que diz respeito aos seus espaços de sociabilidade, hábitos e práticas nestes ambientes; às apresentações; à relação com o público e com outras bandas; à temática das canções; à relação com a imprensa e divulgação.

---

<sup>6</sup> “[...] Punks e anarcopunks nos anos 70 produziam sua própria informação através dos fanzines (aglutinação da primeira sílaba da palavra *fanatic* e da última de *magazine*, que em inglês significam, ‘fã’ e ‘revista’ respectivamente). Através deles, jovens de todo o mundo exercitavam sua criatividade, expunham suas ideias, assumiam posições políticas e revelavam suas preferências artísticas (música, cinema, poesia, HQ’s, humor etc). A origem dos zines, como também é chamada essa forma de imprensa alternativa, deu-se pelo fato de o gênero ficção científica ser considerado subliteratura pelos circuitos oficiais. O primeiro Fanzine foi publicado em maio de 1930 no Estados Unidos. [...] Na Europa, os zines tiveram sua estreia na Inglaterra em 1936, [...] Mas foi na França com os movimentos de contracultura que, na década de 1960, os fanzines tiveram seu auge. Já o primeiro publicado no Brasil foi ‘O Cobra’ [...] em setembro de 1965. No Rio Grande do Norte, os fanzines surgiram em Natal, em meados da década de 1970. [...] No entanto, foi nos anos 1980 que a cidade assistiu a uma substancial produção e fanzines [...]” (SANTIAGO, 2014)



Estas questões são por nós entendidas como elementos importantes para a visualização da configuração do cenário PopTyguar, e foram realizadas no intuito de identificar como os sujeitos percebiam o período, tentando entender como a sua produção musical foi, e se foi, colocada por eles próprios como parte integrante deste momento.

As entrevistas pretenderam verificar também as percepções do músico enquanto agente histórico e como ele identifica este fator nas suas canções, bem como também indagamos sobre a subjetividade presente entre o sujeito enquanto músico e o porquê da escolha do rock. Nas entrevistas direcionadas ao público buscamos focar em como o indivíduo, encontrava identificação na música produzida, em como se relacionava com ela e com os músicos.

Estas perguntas se fizeram necessárias, uma vez que como demonstra Alberti “Seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, a entrevista terá como eixo a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência” (ALBERTI, 2004, p.38). Nesse sentido, ao colocar as particularidades dos sujeitos estudados como foco principal, pudemos compreender seus lugares de fala, e assim, realizar uma relação com a proposta da pesquisa. Cujas intenções são articular as mútuas relações entre o artista, música e público no intuito de analisar as suas formações identitárias.

Ao lado das fontes de tipologia oral, a análise das canções se tornou vital à constituição da pesquisa. Foram consideradas as fontes musicais não só resumida apenas as letras, mas conferindo atenção também as melodias, tal qual destacam Napolitano e Wasserman (2000) acerca da possibilidade “[...] de trabalhar as fontes musicais em toda sua polifonia de sons, explorando os diversos tempos históricos que as obras, neste caso as obras musicais, são portadoras” (p.186).

As canções e letras utilizadas foram cedidas pelas bandas ou encontradas on line. A quantidade de canções varia entre as bandas, uma vez que umas foram encontradas em maior número do que outras, bem como algumas não possuem versões em áudio. Em entrevista, os músicos foram perguntados sobre a existência de cópias físicas, contudo, de acordo com os mesmos, os materiais foram perdidos.

As canções foram selecionadas, uma vez que não foram documentadas no corpo desta dissertação todas as letras encontradas. As escolhas se deram por meio das relações que encontramos entre as letras, melodias e a proposta do trabalho. Isto posto, buscamos apresentar, letras que abordam questões políticas da época, bem como as que fazem notar, a partir da sua interpretação, a existência de um cenário musical. Outras fontes utilizadas foram artigos de jornais, revistas e fanzines que circularam na cidade à época. A compilação do fanzine Delírio Urbano, foi essencial nesta fase da pesquisa, uma vez que a própria também traz artigos de

outras publicações da época. Não foi preciso, assim, recorrer a mais fontes desta tipologia, visto que os artigos presentes nesta compilação foram suficientes.

As fontes hipertextuais foram, nesta pesquisa, referentes a utilização dos sítios e *blogs*, citados logo mais, que nos possibilitaram uma maior abrangência. O hipertexto consistiu em letras de músicas, bem como em imagens (capas dos discos, fotografias de possíveis recortes de revistas disponíveis em blogs), e vídeos presentes nos sítios visitados. Os blogs e sítios utilizados foram os seguintes: “*Rock in Natal*”<sup>7</sup>; “*Natal Rock’n’Roll*”<sup>8</sup>, “*Blog do Carito*”<sup>9</sup>, “*Banda Alfândega*”<sup>10</sup>.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo “Rock ‘n’ roll: Uma questão de Gênero Musical”, possui o seguinte item: “Uma questão de Cenário e Contracultura”, se volta para a apresentação de nosso objeto de acordo com nossa perspectiva diante do mesmo. Neste item procuramos apresentar a categoria de cenário com o objetivo de definirmos a produção de rock como um estilo de vida que conjunta elementos estéticos e performáticos quando pensamos nas práticas dos sujeitos envolvidos; e elementos temáticos, melódicos, letrísticos quando pensamos em seu produto musical. O conceito de contracultura também aparece nesta fase, no intuito de delimitar a perspectiva de abordagem do cenário em questão, a vertente pela qual o mesmo é entendido por nós: como um cenário contracultural no qual o gênero rock é o meio musical pelo qual se institucionaliza.

Este processo de afunilamento, proposto por este capítulo, é visto por nós como importante para situar as particularidades que diferenciam e atribuem peculiaridades ao movimento, bem como para mostrar ao leitor a nossa abordagem do objeto.

O item se subdivide em mais três, sendo o primeiro intitulado: “Entendendo o rock n roll: Uma viagem aos Estados Unidos” que tem como objetivo possibilitar ao leitor uma visão mais ampla do gênero, bem como definir os elementos que nos permitem entender o mesmo como uma prática musical de relevância social e universal; o segundo: “Entendendo o ROCK BRASIL: Um retorno” no qual ressaltamos as características do rock ‘deglutido’ à realidade brasileira, para com isto, ao nos referirmos à produção do eixo Central, Sul e Sudeste, detectarmos as semelhanças e diferenças que particularizam o rock produzido no Brasil e dão a ele valor histórico; e o terceiro subitem, e último tópico do capítulo, que foi intitulado: “Um gostinho de contracultura natalense” em que realizamos uma apresentação, uma reconstituição

<sup>7</sup> <http://rockinnatal.blogspot.com.br>

<sup>8</sup> <http://natalrockroll-bayga.blogspot.com.br/>

<sup>9</sup> [http://www.carito.art.br/?page\\_id=509](http://www.carito.art.br/?page_id=509)

<sup>10</sup> <https://romulotavares9.wixsite.com/alfandega/bio>

histórica dos eventos contraculturais da cidade de Natal, com o objetivo de situar o leitor historicamente.

O segundo capítulo “Natal Rock ‘n’ Roll: O cenário Rock PopTyguar”, adentra nos elementos que compõem o cenário como um todo. Para tanto buscamos construir os seus componentes estéticos e performáticos, assim realizamos uma breve construção biográfica dos grupos elencados para a pesquisa no primeiro item e procuramos compor e compreender as relações de identidade e de práticas representativas do rock PopTyguar no segundo. Quando colocamos em pauta as questões referentes a estética, nos referimos as apresentações dos sujeitos integrantes, tanto artistas como público, sobre as performances nos referimos às atitudes e às práticas de sociabilidades destes indivíduos.

Este capítulo nos permite caracterizar as afinidades e dissemelhanças presentes na produção local em relação ao rock produzido no eixo Central, Sul e Sudeste, para, neste sentido, atribuímos os elementos mais específicos que definem a produção oitentista natalense como um cenário particular, PopTyguar, que conversa com o Rock Brasil do eixo Central, Sul e Sudeste, mas que não se limita a este.

Assim, objetivamos estabelecer os parâmetros que caracterizam tal cena musical enquanto representante de um grupo, bem como se dá o processo de identificação deste grupo com o cenário e para tanto nos utilizamos, principalmente de nossas fontes orais.

No terceiro capítulo, construímos uma análise das canções do período, no intuito de trabalhar o produto mais específico do cenário: a música em si. O capítulo aborda algumas canções em uma espécie de ‘decupagem’ temática, na qual itens e subitens classificam as letras. Isto se faz necessário quando entendemos a música como o produto principal do cenário, o seu elemento aglutinador e a partir do qual as características estéticas e performáticas do cenário se desenrolam.

Este capítulo elenca os possíveis elementos de identificação e representatividade inseridos na composição, o que nos permite ter uma visão ampla da abordagem musical, bem como dos ‘gatilhos’ que despertam as afinidades entre os sujeitos envolvidos e o estimulam a aderirem ao cenário.

Ao olharmos para os capítulos vemos que se interligam, pois permitem visualizar o rock PopTyguar como uma prática musical, uma vez que suas características estéticas, performáticas, no âmbito dos indivíduos e de suas atitudes; e melódicas, letrísticas e temáticas, no âmbito do produto musical que gera; configuram um cenário, um estilo de vida, que é praticado pelos indivíduos que o compõem.

## 2 – ROCK N ROLL: UMA QUESTÃO DE GÊNERO MUSICAL

“Rock brasil você tem de crescer/ para o mundo saber da sua universalidade”<sup>11</sup>

### 2.1 – Um Cenário e uma Contracultura na Pós-Modernidade

Ao situarmos a cena rock historicamente, analisando seus aspectos contraculturais, tendo em vista entender suas influências e trocas de experiências com o momento, devemos ter em mente a música como uma prática, nesse sentido, entendemos que há uma musicalidade, uma vez que a canção caracteriza uma forma de expressão. Expressão essa de vários grupos que, a partir de suas sensibilidades, acabam identificando-se com determinado tipo de produção musical.

Destarte, o rock, assim como outros estilos musicais, é uma prática musical, um gênero que se estabelece em uma conjuntura, e se difunde a partir do público que consegue cativar através da identificação que desperta. Isto posto, compreendemos a musicalidade rock como um cenário que pode ser entendido como “a sensibilidade do consumo de música e as possibilidades para a construção de identidade que emergem desta” (BENNET, 2004, p. 225-226 *apud*. CUNHA, 2014, p. 139)

Para definirmos o conceito de gênero musical, podemos seguir a discussão de Jannoti Júnior (2006, p. 40):

Os gêneros e suas configurações nas canções descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de determinado tipo de música para determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical.

Napolitano (2008, p.156) destaca que um gênero musical não se define apenas por seu ritmo, sendo, portanto, “uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas”.

Logo, podemos definir que o gênero rock é um estilo de vida, um cenário, que possui um público e artistas não passivos e não somente reduzido a meros ‘jogos’ comerciais. O gênero musical está para além dos interesses da indústria e permeia os campos das sensibilidades, tanto do artista como do público. Os sujeitos que compõem este cenário, através de suas

---

<sup>11</sup> Rock Brasil. Programa de apresentação: sentimento digital/Máquina Mente: palácio dos esportes 30/05/1986.

identificações, selecionam a partir do que os influencia, o que produzir, no caso dos artistas, e o que consumir enquanto público.

Tatit (1997, p.101) demonstra que o gênero se caracteriza quando se integram “inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma”. Nesse sentido, notamos que para uma canção se configurar como sendo pertencente a um determinado gênero musical, devemos compreender os seus elementos, suas características de composição. Nesse sentido Jannoti Júnior, afirma que:

O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical (2006, p.40)

Desse modo, a partir desse autor, entendemos o gênero como um agrupamento de características presentes na composição musical relacionados à sua melodia, às características da letra e o aos discursos, ou ideais por trás da canção, relativos às subjetividades do compositor. O gênero musical também é entendido quanto as performances, estéticas de apresentação e atitudes, tanto do ouvinte, como do músico. A análise da canção “pressupõe um processo comunicacional que se vale de certas regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos, críticos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea” (2006, p. 09). Desta forma, podemos entender que a performance diz respeito não somente a apresentação dos músicos compreendendo, apenas, a estética e as atitudes do artista, mas, também, referem-se a toda a estética do cenário.

Conforme discute Napolitano (2008, p.156), a performance “coloca entre o musicista e a obra um conjunto de elementos ‘terceiros’” sendo estes, desde a forma como tocam os instrumentos, passando pelas posturas de palco, as suas vestimentas, não só do artista, mas de todo elemento que faz parte do cenário, como por exemplo o ato de ouvir a música.

Nesse sentido, com base em Janotti Júnior (2006), propomos pensar o cenário rock, levando em consideração os elementos que o compõem ideologicamente: no que diz respeito aos discursos presentes nas composições; socialmente: no que concerne as subjetividades do artista e do público ao estabelecerem identificações e conseqüentemente uma adesão ao estilo; textualmente: nos referindo aos elementos sonoros da música (o tipo de som que emite); e performáticos: quanto a forma de apresentação e atitudes, bem como a identificação interna entre ‘adeptos’ do estilo; – e mercadologicamente, quanto as características industriais dessa música, ou seja, como ela é vendida.

Os aspectos ideológicos e textuais podem ser detectados a partir da análise das composições do cenário em questão. Ao examinarmos a música levando em consideração suas

características letrísticas, rítmicas e temáticas nos é possível verificar um certo grau de compatibilidade, o que nos permite um agrupamento.

Os elementos sociais e performáticos podem ser verificados quando da análise das práticas, em termos de rituais e atitudes, que movimentam o cenário. O executando esteticamente, e provocando identificações ocorridas quando tais elementos entram em contato. Assim, a forma de interpretar a canção, as vestimentas, as capas dos discos, fotografias são formas de exercer o cenário esteticamente.

Quando colocamos a música como uma prática, estamos apontando a existência de uma junção entre a produção musical em si, que traz os aspectos ideológicos e textuais, e a produção musical estética, composta por atitudes, comportamentos e performances, trazendo em seu bojo, os elementos sociais e performáticos. Estes aspectos são interligados a partir das identificações mútuas que ocorrem entre os sujeitos que compõem o cenário, e é isto que dá vida a ele.

Movimentos se compõem e se difundem a partir da influência estabelecida entre os sujeitos que se identificam, com determinados pontos de vista e atitudes, em meio, sempre, a uma conjuntura específica. Nesse sentido, quando pensamos o rock a partir de uma produção mais, digamos, localizada, podemos verificar seu caráter de contracultura.

De acordo com Hobsbawm (1990) é possível notar que um movimento contracultural surge como um ‘sintoma’ de um problema social. O autor demonstra como os fãs de jazz, aderem a esta musicalidade e fazem desta um estilo de vida, tornando-lhe, assim, um cenário. A forma como o jazz é produzido e absorvido por seu público se assemelha a outros movimentos contraculturais, assim o autor uma síntese do que caracteriza o público de movimentos de contracultura:

[...] apesar de diferenças consideráveis de um país para outro, esse público é surpreendentemente semelhante em todos os lugares. Trata-se, invariavelmente, de um público jovem, pois o *jazz*, com a sua capacidade de expressar emoções inequívocas da maneira mais direta e com a sua galeria de heróis e símbolos em potencial, é a música mais adequada para a adolescência. Com a possível exceção da Grã-Bretanha, o núcleo original de fãs é sempre composto de "filhos de boas famílias", estudantes e similares, em rebelião contra os mais velhos. [...] Por ser rebelde, a comunidade de aficionados encontra afinidade com movimentos e ideologias de oposição, e algumas vezes, como aconteceu nos países anglo-saxões dos anos 30 em diante, pode se impregnar dele. Normalmente, no entanto, sendo vago e individualista, ele permanece às margens da atividade e tende a atrair tanto aqueles que querem sair do convencional quanto aqueles que desejam derrubar as convenções.(p.267-8)

Esses fatores são característicos de membros da contracultura, e pode-se ver que aconteceu com os *hipsters*, com a geração *beat*, com os *punks* e, também, com os jovens brasileiros da década de 80.

Isto posto, vemos que são produzidos conhecimentos – que neste caso são de cunho artístico – em busca de repostas para questões na interação com a sociedade. A ideia de representação social liga-se ao senso comum, ao conhecimento e formas de interagir socialmente a partir de determinados objetos. De acordo com Carlos Henrique Messeder Pereira (1983, p.8), contracultura se caracteriza como:

Aquele conjunto de manifestações culturais novas que não se limitava a questões superficiais. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias.

A contracultura se caracteriza por opor-se a cultura predominante e oficial, é ‘marginal’, acontece às margens e ganham nessa estratégia visibilidade uma vez que atrai indivíduos em situação de descontentamento, ou inconformismo. Como apresenta Pereira (1983, p. 23 - 4) a maioria dos participantes de movimentos contraculturais são jovens, e pertencem às camadas altas e/ou médias da sociedade, tendo por isso, um acesso mais amplo às regalias da cultura dominante e rejeitando os privilégios da cultura da qual parte, “não apenas os valores estabelecidos, mas, basicamente, a estrutura de pensamento”. Neste estado de rompimento com a ordem vigente a contracultura encontra “no jovem o seu intérprete principal e o seu motivo mais forte.”

Destarte:

[...] não por que as pessoas precisam de maneiras de fazer protestos através da música, ou de válvulas de escape, mas por que, tendo tais necessidades, elas encontram nela um veículo tão adequado. E isso se dá porque é "música de pessoas comuns", que, tanto por suas origens sociais quanto por suas associações e peculiaridades musicais, (HOBSBAWM, 1990, p.281)

Pode-se pensar, então, que a contracultura, por meio da música ou de outras formas de arte, expressa a ‘tradução’ de um grupo a abrir uma simbologia acerca da conjuntura social de determinada época, configurando um cenário. Representa um público ao mesmo tempo em que é representada por este, em uma troca circular como um símbolo representativo.

A contracultura está presente no público que consome e no artista que produz, seja essa produção de cunho musical, cinematográfico, ou plástico. Há contracultura, também, na imprensa, como as revistas e fanzines que veiculavam temas alternativos. Ela também está presente nas relações de poder do público com os espaços, como acontece com os locais nos quais grupos de determinado cenário ou movimento se reúnem.

A contracultura é necessidade de se expressar, de falar, é aí que o cenário se forma, pois, é aí que identificações surgem, uma vez que há a constituição de uma fala direta com o público. Nesta perspectiva, os artistas fazem “deste tipo de música a expressão de seu descontentamento

e rebeldia, tornando inseparáveis a música (ou a arte) e o comportamento” (PEREIRA, 1983, p. 9)

Nesse sentido, podemos compreender as relações de influência que compõem um cenário como bilaterais, ou seja, ao produzir arte, este artista traz em sua bagagem influências, em seguida, o material produzido é encontrado por um sujeito, que se torna público deste artista, por se identificar com o que foi produzido. Este, por sua vez, encontra outros sujeitos que também se identificam com este material e podem estabelecer uma relação entre si, proporcionada por esta identificação em comum. Como afirma P. H. Britto “intimamente associada a ideia de transgressão: uma contracultura seria uma subcultura que se define em oposição à cultura dominante, numa postura transgressiva.” (2007, p.45).

Vale salientar que o termo subcultura, não é trabalhado no sentido de ‘desqualificar’ os atos contraculturais, mas de apresentar os mesmos enquanto parte de um todo. Sendo, então, a representação de uma resistência perante o socialmente estabelecido. Devemos lembrar que o material produzido como artístico, é produto de uma subjetividade ligada ao meio social, que é, por sua vez, influenciada por outras produções artísticas, bem como pelo seu público, que não consome passivamente, e tem suas demandas sobre o que o artista produz podendo se identificar, ou não, com a produção. Ainda, influencia novas produções, podendo, assim, trazer novos públicos, bem como, proporcionar que estes se identifiquem entre si. Quando essa identificação ocorre o cenário se institucionaliza, e esta institucionalização se pauta sob essas influências mútuas existentes do artista para o público; do público para o artista; de artista para artista; e de público para público.

É importante destacar que em um período de descontentamento por parte de alguns segmentos sociais, as produções de expressão de opinião ganham visibilidade, e quando isso ocorre torna-se inevitável a interferência dos meios de comunicação de massa; seja no sentido de opor-se, seja no sentido de apropriar-se daquele cenário e tentar moldá-lo, seja para controlá-lo, seja para gerar lucros.

A relação dos gêneros contraculturais com a indústria é bastante delicada. O que deve ser compreendido é: em que medida um estilo se torna palatável chamando a atenção da produção voltada para o lado comercial, e como, apesar disso, ele não perde seu caráter social e identitário.

De acordo com Silva (2011, p. 32), na relação entre o interesse mercadológico e os artistas existem tensões, uma vez que, os valores postos em cena dizem respeito a duas realidades: a do mercado e a subjetividade do artista. Nesse sentido, devemos lembrar que uma padronização dentro de um cenário não obedece apenas a lógica capitalista, mas também



concernem a “capacidade criativa, que será culturalmente qualificada por um aparato crítico, pelos consumidores e pelos próprios artistas que partilharão e disputarão valores e gostos em torno de tal produção”

Segundo Hobsbawm:

Se a indústria não conseguiu até hoje fazer do público um bando de idiotas é porque o público não só não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva, para assistir ao *show*. Quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente. (1990, p.37)

A música está sempre se renovando, uma vez que os artistas e seus públicos estão constantemente se identificando com novos elementos. Essas modificações ao longo do tempo e do espaço, provocam mudanças nas atitudes de composição musical e nas subjetividades do compositor, e também do consumidor de música. Este consumidor, este público, não é passivo, ele também atua ativamente na formação do cenário e na afirmação deste, uma vez que seleciona o que consome e esta seleção se dá a partir das identificações estabelecidas com a canção, com o artista e com outros ouvintes.

As bandas de rock se formaram de maneira independente, ou seja, com o objetivo de fazer arte e, ao fazê-lo, ficaram sujeitas a uma apropriação comercial. Contudo, este fator não retira desta produção seu caráter de expressão de ideias contraculturais, principalmente, no que tange a produção dos artistas locais podemos perceber que há validade contracultural no que é produzido, uma vez que a ascensão comercial das bandas menos conhecidas resume-se, basicamente, àquele espaço no qual ela se insere. De modo que o que ganha destaque são as músicas em si, o que elas transmitem, como são transmitidas e com que intuito.

Para Hobsbawm, alguns pontos podem ser verificados nas produções de cunho contracultural:

As solicitações da cultura popular são, ao mesmo tempo, comerciais e anticomerciais", embora pertençam a um esquema segundo o qual sempre que uma solicitação anticomercial se torna grande o suficiente (dentro das condições do capitalismo), elas passam automaticamente a ser comercial e a ser fornecida pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha. (1990, p. 37)

Nesse sentido, Goffman & Joy caracterizam esse processo ao definirem a cooptação, que segundo eles, ocorre:

[...] na tentativa de esmagar uma contracultura ativa, a cultura dominante tende a assimilá-la, sutilmente enfraquecendo, distorcendo e algumas vezes invertendo seus memes, tirando deles seu poder subversivo. O *establishment* força a incorporação do discurso contracultural em sua própria propaganda ao mesmo tempo em que o poder econômico reduz a arte e a estética contracultural a mercadoria de consumo de massa. (1952, p.56)

Há uma relação paradoxal do rock com a indústria fonográfica. O que temos que perceber é, em que medida este estilo se tornou popular chamando a atenção da produção focada no comercial, e na transformação da música em produto, e em que medida este mesmo produto, não por isso, perde seu caráter social e identitário.

A mediatização sofrida por essa musicalidade não anula o seu caráter como um meio de sociabilidade e expressão cultural. Toda a estética do cenário caracteriza a simbiose existente entre a produção de música e o cotidiano. O produto é eleito para consumo, massivo ou não, após um processo de identificação originado pelo envolvimento que a musicalidade, por sua abordagem, provoca. Nesse sentido, a música ao ser divulgada pela mídia não perde seu caráter contracultural, pois é disseminada entre os grupos de pessoas, o que desta forma nos apresenta uma característica própria das produções realizadas no contexto da pós-modernidade: uma divulgação fragmentada que em diferentes partes geográficas unem em espírito os indivíduos que ali se identificam.

Desta forma:

[...] de um lado, temos a expansão e difusão do fenômeno a que o rótulo se referia e, de outro, o grande vigor expressivo do próprio rótulo. Dessa forma, o termo ‘colava’ não apenas porque se referia à um fenômeno que assumia proporções cada vez maiores, ou porque era veiculado por uma imprensa mais ou menos poderosa, mas, talvez, especialmente, porque continha em si mesmo uma expressiva carga de informação a respeito do movimento que desejava (MACIEL, *apud*. PEREIRA, 1983, p.19)

A necessidade de representar-se de determinados grupos encontra-se na necessidade de entender e aplicar em sua realidade o meio social, compreender, interpretar e dar sentido a ela, se relacionar e se inserir nesse meio em correlação com outros grupos. São atores sociais (sujeitos) em disputas de poder e hegemonia perante o ambiente.

Entendemos que a produção musical de rock é plural, possui várias dimensões e vertentes de abordagem (gêneros dentro dos gêneros). Esta pluralidade mostra o caráter ideológico presente nesta musicalidade, que apesar de amplamente difundida e aceita no popularmente, se afirma como uma ideologia, estilo de vida, indo além da qualidade de música unicamente de consumo mercadológico.

Vimos como necessário realizar uma breve recapitulação da história do rock, esta contudo, se faz a guisa de introdução e no intuito de realizar uma contextualização para situar o leitor, uma vez que, entender como o estilo surge é importante para compreender a formação do cenário e seus sujeitos. Isto posto, salientamos que não se pretende neste item reconstruir uma história do rock, uma vez que tal pretensão pode aparentar uma tentativa de globalizar o tema de estudo, podendo dar a entender que estamos propondo verdades históricas ou ainda

destacar momentos ‘mais importantes’ do que outros. Entender como o estilo surge é importante para compreender a formação da categoria de juventude. A construção do texto propondo a definição de gênero musical, em seguida do que é o rock em si e de suas raízes históricas, em um contexto de modificação social, nos permite compreender os aspectos contraculturais ligados ao gênero. Reiteramos, assim, que não tentamos contar uma história geral do rock, apenas realizamos um afunilamento de um tema amplo para atingirmos o nosso objeto. Entender o contexto do surgimento do rock e a conjuntura do período, nos permite compreender a formação classe jovem o que nos leva aos sujeitos estudados nesta dissertação.

A construção dos itens seguintes se deu com o objetivo de expor o que entendemos pelo gênero musical e os cenários que envolve, bem como destacar o seu surgimento em um contexto de modificação social, o que nos permite compreender os aspectos contraculturais ligados a ele e a formação categoria jovem, os sujeitos estudados nesta dissertação. Reiteramos, assim, que não pretendemos contar uma história geral do rock, apenas realizamos um afunilamento de um tema amplo para atingirmos o nosso objeto.

## 2.2– Entendendo o Rock N Roll: Uma Viagem aos Estados Unidos

A partir da segunda metade do século XX notamos um novo ritmo nas formas de relações sociais que podemos identificar como o advento da pós-modernidade, caracterizada pelas contradições e pela fragmentação dos seres que percebem-se enquanto sujeitos fluidos no qual transitam várias identidades sociais, em constante processo de modificação.

De acordo com Bauman este período possui como característica uma certa ‘fluidez’ na qual a humanidade se relaciona a partir de contatos efêmeros. Nesse sentido, o autor atribui ao período pós-moderno o que ele chama ‘tempo líquido’, que ao seu entender, diz respeito a abstração na qual as relações humanas se pautam, não tomando formas, se moldando e se (re)adaptando de acordo com as necessidades:

[...] chamo de “líquido” porque, como todos os líquidos, ele jamais se imobiliza nem conserva sua forma por muito tempo. Tudo ou quase tudo em nosso mundo está sempre em mudança: as modas que seguimos e os objetos que despertam nossa atenção (uma atenção, aliás, em constante mudança de foco, que hoje se afasta das coisas e dos acontecimentos que nos atraíram ontem, que amanhã se distanciará das coisas e acontecimentos que nos instigam hoje); as coisas que sonhamos e que tememos, aquelas que desejamos e odiamos, as que nos enchem de esperanças e as que nos enchem de aflição. (2011, p. 8)

Podemos notar que a noção do líquido é uma alegoria para exemplificar a mobilidade e adaptação das relações e eventos, bem como, a dificuldade de se fixar nestes, uma vez que, ao fluírem velozmente, tendem a se tornarem ultrapassados e esquecidos na mesma velocidade.

A produção musical desta conjuntura de pós-modernidade, ao mesmo tempo em que é um produto dela, também a difunde. O rock, assim como a música em geral, pode ser entendido como um retrato das modificações sociais após a dissolução da chamada modernidade sólida e a relativização de seus imperativos.

Conforme o pensamento de Bauman (2001, p. 15): “os padrões e configurações não são mais ‘dados’ e menos ainda ‘autoevidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes.”

É interessante nos atermos à questão das contradições, como um dos elementos característicos mais presentes nas conjunturas pós-modernas. Destarte, a canção produzida nesta época pode ser pensada como um exemplo para essa questão: filhos da classe média que criticam o próprio lugar social, consumidores e inseridos no sistema capitalista que criticam o capitalismo, estudantes universitários que criticam a academia. Estes fatores são por nós entendidos como a representação desta contradição tão típica dos contextos pós-modernos.

Diante deste cotidiano modificado na pós-modernidade, em um momento histórico em que tudo é fluido, se torna inerente às pessoas do contexto, um olhar crítico deste momento, pois por terem um novo estilo de vida, com maior conforto, maiores momentos de lazer, novas formas de se relacionar, se dotam de inquietações e angústias, diante de tais modificações.

Os anos de 1950 foram os anos do otimismo, acompanhado pela prosperidade econômica, enquanto a sociedade estadunidense passava por mudanças sociais e políticas profundas. O fenômeno suburbano, o crescimento da classe média, o nascimento da indústria do entretenimento e o surgimento do ideal adolescente conjecturam o surgimento da musicalidade do rock. (HOBBSAWM, 1994)

Após a privação da Crise de 1929 e da guerra, a sociedade americana tinha sede de consumo generalizado, que era estimulada por um sentimento de liberdade e otimismo. Uma geração de americanos que economizou e passou privações para apoiar o esforço militar sentia urgência de correr atrás de um novo sonho. O chamado sonho americano foi concretizado no final dos anos 1940 e consistia no desejo de melhores condições de vida, moradia com preço justo em uma rua arborizada, com direito a boas escolas e sem criminalidade. Houve, nessa época, uma nova espécie de migração nos Estados Unidos, agora dos centros das cidades para os subúrbios, que eram inúmeras construções idênticas em massa, baseadas no modelo de produção automobilística fordiana.

O ideal era morar nos arredores da cidade ter um jardim e um carro para conectar-se ao centro. Esses símbolos se tornaram as alegorias para definir o cidadão americano de classe média. O subúrbio dependia do automóvel o que impulsionou a infraestrutura rodoviária. O carro fazia parte da ideia de autoconfiança e da autoestima, assim não importava apenas a sua função, mas a sua aparência se tornou essencial. Havia implícito neste período uma necessidade de ostentação do possuir.

Nota-se uma dependência às estradas e assim, o automóvel passou a ser o elemento chave da expansão urbana. Os rádios foram padronizados nos veículos, possibilitando a difusão da música nos trajetos que eram cada vez maiores. Surgiram, as *fast foods*, os *shopping centers* e empresas que evadiam do centro para as estradas.

Graças a revolução suburbana se construiu uma nova civilização do entretenimento, o livrar-se do tédio encontrava estímulo no aumento do poder de compra e no consumismo. Tendo isto em vista encontramos a televisão, que desde a década de 40 adentrava mais e mais os lares. A TV vendia um mundo tranquilo, polido e imutável no qual a modernidade ditava as regras, longe, contudo, da movimentação das grandes cidades.

“A TV americana dos anos 1950 veiculava um grande conformismo social, pintando um mundo sem discriminações. Esse universo idílico simbolizava a vida higienizada das famílias brancas e prósperas do subúrbio, cercadas de vizinhos idênticos.” (MAZZOLENI, 2012, p.121), Ser moderno era estar confortável, estar confortável, era poder consumir, viver tranquilamente, se locomover em carros e ostentar tal situação, esse é o cenário suburbano.

Em meio a isso surge a ideia de jovem, cujo número aumentou graças a explosão populacional e aumento da natalidade nos Estados Unidos (baby-boom), ocorrida logo após a Segunda Guerra Mundial na década de 1940. Antes da segunda guerra, este grupo possuía uma liberdade restrita e praticamente nenhum poder econômico, muito menos detinha influência de escolha perante os adultos, era apenas um período de transição no qual se ‘aprendia’ a ser adulto.

Na década de 1950 os estudos já eram priorizados pelos pais, que sustentavam o ensino médio e propiciavam a entrada de seus filhos nas universidades, antes restrita às elites:

A extensão do tempo de educação e sobretudo a criação de vastas populações de rapazes e moças vivendo juntas como um grupo etário em universidades expandiram-na espetacularmente. Além disso, mesmo os adolescentes que entravam no mercado de trabalho em tempo integral na idade de deixar a escola (entre catorze e dezesseis anos no país "desenvolvido" típico) tinham muito mais poder aquisitivo que seus antecessores, graças à prosperidade e pleno emprego da Era de ouro e à maior prosperidade dos pais. Que tinham menos necessidade do dinheiro dos filhos para o orçamento familiar. (HOBBSAWM, 1994, p.321)

Neste contexto, os bares se tornaram um lugar de socialização e ao fim do dia letivo as *jukeboxes* desses estabelecimentos representavam o instrumento de expressão desses jovens que escolhiam agora suas músicas. Nesta década encontramos uma geração que se emancipa do imposto como regra, que cria e se recria em cima disso definindo sua cultura, logo, sua musicalidade. O contexto de popularização dos instrumentos amplificados, a dissolução de orquestras, a falta de recursos e várias greves de sindicatos de músicos, proporcionou o surgimento de novas formas musicais e teve como maior representante o *Rhythm and Blues* ou *R&B*. Este estilo foi a base de influências para os músicos brancos e abriu o caminho para o estabelecimento do rock. Segundo Chacon, (1984, p.24), o *Rhythm and Blues* é a vertente negra do Rock. "Reprimidos pela sociedade, os negros buscavam refúgio na música (o blues) e na dança, para dar vazão a revolta pela escravidão." O *R&B* surgiu da proximidade com os negros que viviam nas cidades depois do êxodo rural fruto da segunda guerra. Sendo, portanto, uma mescla das canções de trabalho dos campos, do gospel, e das influências dos ritmos africanos aos hábitos novos.

O *R&B*, então, foi sendo ‘adotado’, por assim dizer, pelos jovens brancos da classe média estadunidense, que ouviam o som nas rádios e começavam a demandar pelos discos destes músicos. Ao fim da década de 1940 as pontes entre o sul, o norte industrializado e a costa oeste foram construídas, e as fundações base para o surgimento do rock ‘n’ roll estavam implantadas.

Começa-se a perceber uma modificação rítmica mais forte e acentuada; bem como mudanças nas letras, trazendo eufemismo sexual, álcool e as chamadas *cheating songs* (canções sobre traição); além disso também identificamos alterações performativas quando os músicos passam a dançar e apresentar um novo gestual com marcas características como as ondulações nos quadris, os lábios retorcidos, e um gestual evangélico (pomposo). Assim cantores brancos e jovens passaram a regravar as canções dos cantores negros, estas vendendo muito mais que nas versões originais.

É nesse contexto que chegamos ao *Rockabilly*, estilo que fez a síntese do *R&B* e *country/folk*<sup>12</sup>, sendo um gênero de transição, dentre seus artistas mais marcantes temos, Bill Haley, Chuck Berry e Elvis Presley. Além da música outros detalhes são vistos como essenciais para a compreensão e visualização do gênero, tais como: as coreografias, os penteados, as

---

<sup>12</sup> Gênero de música rústica e ritmada do interior norte americano, foi criada a partir da música folclórica do Gênero *HILLBILLY*, e costuma se r acompanhada por instrumentos como guitarra, banjo, contrabaixo e rabeca ou violino. [...] os temas das letras convergem sempre para assuntos como o amor e a nostalgia [...] (DOURADO, 2004, p. 97)

roupas e acessórios, a forma como os artistas de apresentavam nos palcos nos dão a forma para compreender a prática deste cenário e como ele se relaciona com a categoria jovem da época.

As misturas musicais, a migração, e este status econômico norte americano, contribuíram para o desenvolvimento do rock, deram as condições para seu surgimento e difusão, principalmente entre uma nova classe de adolescentes.

Mannheim (1968) aponta que a juventude é o *locus* social revitalizador de qualquer organização social. Entende a juventude como uma categoria que é posta em evidência em circunstâncias específicas, especialmente de transição que requerem adaptação a mudanças. Em conjunturas de ruptura há uma elevação da rejeição a ordem estabelecida, além disso o interesse imediato da juventude não é de cunho econômico, pois a expressão juvenil na sociedade segue muito mais as suas sensibilidades.

Isto posto, o autor coloca o jovem como um indivíduo que não está definitivamente adequado em um *status quo* social, logo se torna um agente renovador desta sociedade, cujas atitudes possibilitam reajustes sociais. Entendemos que o jovem está em um lugar de marginalidade social, e é esta posição marginal, que estranha o normatizado e se predispõe à mudança, que une a categoria como um grupo. A juventude então, “Emerge, de uma correlação de forças que produziram efeitos de visibilidade que constituíram as representações de identidades ‘jovem’ e maneiras de ‘ser’ e ‘viver’ a elas associadas.” (SOUZA, 2005, p. 92)

É importante destacar que a noção de juventude, de ser jovem, encontra-se inextricavelmente ligada ao contexto social. Assim, devemos, ao definir o ser jovem, levar em conta as inúmeras relações sócio históricas que permeiam tal definição. Há uma variedade de juventudes, e todas são definidas como tais por ocuparem uma posição de marginalidade, por estar em uma faixa etária transitória agregados aos fatores específicos da vivência social.

Assim a contracultura encontra-se, bastante ligada à ideia de juventude. Surgida dos atos de um grupo predominantemente jovem em uma determinada sociedade, devemos entender esta juventude num aspecto para além do biológico, mas como uma definição de estado de espírito, envolvendo atitudes e ideologias. Como aponta Bourdieu (1983) a juventude se torna, desta forma, algo praticado, possuindo um papel social, este sendo um produto de atos coletivos, uma significação social que integra sentimentos compartilhados.

Devemos assim, tomar o jovem como um grupo social, mas sem perdermos de vista as particularidades que marcam as suas muitas formas de expressão, relativas as suas classes sociais, temporalidades, espacialidades que ocupam, bem como as individualidades de cada um.

Como discute Damasceno, o redimensionamento do capitalismo com toda a entrada tecnológica provocada por ele consiste numa movimentação tão complexa que provoca uma

dinamização das relações criativas entre os sujeitos e tornam estes privilegiados na construção de novas perspectivas sociais e históricas. Assim, é na juventude que as crises sociais despejam suas consequências, pois este grupo social, possui uma posição mais aguda de sensibilidade no tocante a sua capacidade de recepção e percepção da realidade social e de suas modificações. Citando Ianni o autor destaca que: “A história do regime capitalista tem sido a história do advento político da juventude. Em cada país que se desenvolve o sistema capitalista de produção, os jovens assumem importância crescente no campo da ação política.” (IANNI 1968, p. 56 apud DAMASCENO, 2008, p. 7)

Assim, entendemos que a constituição do gêneros e estilos musicais, devem ser vistos como manifestações que “estruturam formas múltiplas de vivência dentro do sistema e em resistência ao próprio sistema” (DAMASCENO, 2008, p. 7)

Os pais já não sabiam mais agir diante da revolução cultural que o rock representou. A mídia focalizava no alarde da delinquência para tentar aniquilar este movimento que ela própria não entendia. Hollywood apropriou-se do rock em auge e atribuiu o mesmo ao adolescente rebelde. E mesmo tendo sido um contribuinte importante para a definição estética do ser jovem consumidor da musicalidade rock, para os adultos envolvidos nesse imaginário que entendiam estes jovens como arruaceiros em potencial, acabou contribuindo na associação do rock à bagunça. Havia um:

enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925, das nascidas depois de, digamos, 1950: um abismo muito maior que entre os pais e filhos do passado. A maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter uma aguda consciência disso na década de 1960 e depois. [...] A Era de Ouro alargou esse abismo, pelo menos até a década de 1970. Como rapazes e moças criados numa era de pleno emprego podiam compreender a experiência da década de 1930, ou, ao contrário? Uma geração mais velha entender jovens para os quais um emprego não era um porto seguro após marés tempestuosas (sobretudo um emprego garantido, com direitos de aposentadoria), mas uma coisa que podia ser conseguida a qualquer hora e abandonada a qualquer hora que a pessoa tivesse vontade de ir passar alguns meses no Nepal? (HOBSBAWM, 1994, p. 322)

Era uma propaganda negativa e que, quanto mais os pais e a imprensa se opunham, mais atraía público. Essa resistência foi essencial para tornar o rock um estilo de vida, uma prática musical, uma musicalidade que expressava todo um imaginário juvenil. Roszak (1972, p.15) vê os conflitos de gerações como a “mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural”, houve uma ruptura de uma classe perante o socialmente aceito como correto, e essa ruptura se difundia e mostrava o lugar de importância que essa prática musical envolvia, pois para os consumidores dessa musicalidade, o rock era mais que apenas música, mas um representante de um ideal.



Assim, novos jeitos de vestir-se, portar-se, pentear-se, falar, comer e dançar, novos modos de se relacionar, surgiram. Ouvir rock havia se tornado um ato de desafio, desafio esse que dava de certo modo um destaque cultural dentro da classe média branca. O rock provocou choque, era um novo idioma que assustava os conservadores. Prado aponta que:

O comportamento rebelde e o rock tiveram uma ligação intensa. Não ao acaso, em um processo de apropriação por parte dos jovens que aderiam ao estilo, houve uma inversão de valores, e a juventude urbana passou a conduzir sua experiência coletiva de forma espontânea, livre e hedonista. Disseminação das drogas, o uso de álcool, os tumultos em apresentações dos artistas, as inversões de gênero, os conflitos geracionais, os cabelos compridos, a exposição e movimentação dos corpos foram marcas do processo de identificação dos jovens que se renderam à música elétrica. As possibilidades de manifestações juvenis oferecidas pelo rock firmaram múltiplos processos de representações e apropriações, uma cultura urbana juvenil deram aos jovens condições de se expressarem frente a uma ameaça constante de guerra. (2012, p. 17-18)

A forma de produção e consumo ao refletir o contexto pós-moderno, é um instrumento de interlocução das sensibilidades dos indivíduos com o meio. Estes elementos do sensível nos permitem entender a experiência humana em seu grau mais intimista, nos possibilitando uma visão microscópica do que alicerça e constrói o comportamento social (macroscópico). Propomos entender o sensível como uma forma de detecção e interpretação da realidade que possui raízes mais profundas do que as análises racionalizadas, pois partem do campo emocional, da reação.

A canção encontra-se estritamente interligada a sensibilidade<sup>13</sup>, seja do músico, seja do público, uma vez que entendemos a mesma como uma “marca de historicidade” que engloba imagens, palavras, textos, sons, práticas que são, assim, “evidências do sensível”. Desta forma, abordamos a música como um dos elementos das sensibilidades:

a juventude roqueira, a partir de inúmeros movimentos e manifestações, colocou-se no centro das atenções. Esses jovens conseguiram assim expor suas angústias, incertezas, sonhos e transformações, que foram acirradas, solapadas e potencializadas pelas mutações advindas da modernidade na esfera do cotidiano. Não ao acaso, tais agentes históricos buscaram uma resolução plausível e condizente com seus dilemas de cunho afetivo, social e existencial. (PRADO, 2012, p. 22)

As sensibilidades aparecem nos cenários culturais, seja no que diz respeito as suas influências musicais, ou quando possibilitam reflexões sobre determinadas vivências. Desta maneira, é importante que entendamos as relações de identificação e de mútua influência que são construídas dentro de uma produção. Uma vez inseridos em uma conjuntura histórica, os integrantes de um cenário abordam temáticas e as ‘traduzem’, ou dão uma significação, de acordo com seu ponto de vista, ideais, subjetividades, sobre o momento, suas vivências e

---

<sup>13</sup> Entendida, nesta dissertação, como “as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos.” (PESAVENTO, 2004, p.2)

experiências. Logo, produzem um sentido sobre um momento, abrindo espaço à identificação entre os sujeitos ali envolvidos.

Desta maneira, partindo da análise do sensível podemos perceber que:

o perfil aguçado, rápido e frenético do rock conseguiu atingir os elementos sensoriais, psicológicos, afetivos e comunicacionais de cada sujeito jovem que aderiu à novidade cultural. [...] O rock serviu como um instrumento de interlocução da juventude com o mundo ao seu redor, de modo que as projeções, desejos, sonhos e aspirações cimentadas pelo estilo moveram as gerações que tiveram contato com tal manifestação cultural. [...] em vários momentos, engajou-se com as intenções e aspirações dos artistas, que levaram milhares de jovens a afirmar, discutir e problematizar as questões que permeavam os focos geracionais juvenis. (PRADO, 2012, p. 16)

Enquanto alguns viam na disseminação do rock o fim dos tempos, outros viram uma fonte comercial. Novas formas de consumo surgiram, as vendas de discos aumentaram e eram consumidos, em grande parte, pelos jovens<sup>14</sup>. O disco tornou-se um símbolo da economia em ascensão, assim como o automóvel, e todas as novas formas de consumo trazidas pela ascensão econômica. As grandes gravadoras foram ganhando espaço e passaram a competir com as independentes cujos artistas estavam ganhando visibilidade, tal competição se dava nessa estratégia de regravação bem como na compra de passes de artistas que se fizeram conhecidos nas pequenas gravadoras.

Os jovens da década de 1950 não viveram os anos da Depressão e aproveitaram mais a prosperidade econômica. O rádio, a imprensa e a TV se interessaram por essa nova comunidade de jovens, cujos recursos financeiros também despertaram o interesse dos publicitários e das grandes empresas (alimentos, cosméticos, têxtil, eletrodomésticos) que buscaram por meio do investimento na propaganda atingir um novo público alvo, expandindo seu alcance.

Nesta fase o rock encontra-se bastante popular entre os jovens que se encontravam numa conjuntura de guerra fria e frente a um grande crescimento do consumismo e da modernização como forma de status quo, um produto do pós-guerra. (HOBBSAWM, 1994, p. 223 – 392)

A figura de Elvis solidificou o rock como um gênero popular e em fins de 50 o estilo já se encontrava nas mãos das grandes gravadoras e bastante adaptado as demandas industriais. Conforme pontualmente aponta Prado (2012, p.23), este fator, contudo,

[...] não implica afirmar que tal ramificação do capitalismo possuiu condições de ratificar as projeções das representações e apropriações culturais em torno da música, [...] A influência do mercado fonográfico em torno do rock foi fundamental para a expansão desse estilo musical urbano. [...] universalizou os padrões musicais, figurando no centro de profundas mudanças no indivíduo e na sociedade. As gravadoras [...] todavia, não geraram o cerceamento das manifestações culturais em

<sup>14</sup> Pode-se medir o poder do dinheiro jovem pelas vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955 quando o rock apareceu, para 600 milhões em 1959, com 2 bilhões de dólares em 1973 (Hobsbawm, 1993, p. 29). Cada membro do grupo etário de cinco a dezenove anos, nos EUA, gastava pelo menos cinco vezes mais em discos em 1970 do que em 1955 (HOBBSAWM, 1994, p.321)

torno do estilo, formou-se uma espécie de guerrilha cultural que, ao se apossar dos meios de comunicação de massa, ou criando canais alternativos, parecia que colocaria a utopia no poder.

Uma característica da contracultura é se ressignificar e a forma como a musicalidade rock se reproduz nos mostra bem essa questão. Uma vez inseridos, adaptados dentro de um panorama de mercado, novas formas de subversão ressurgem. A contracultura está sempre em movimento, e movimentos surgem a partir da necessidade de contraposição de um determinado grupo.<sup>15</sup>

### 2.3– Entendendo o Rock Brasil: um Retorno

O rock começa a ganhar destaque no Brasil em fins da década de 1950, quando a canção *Estúpido Cupido* é lançada por *Celly Campello*, embora as canções de Elvis já estivessem tocando pelo país desde 1956. Vários programas de TV com o intuito de ‘descobrir’ bandas surgem e revelam nomes como *The Fevers* e *Renato e seus Bluecaps*. Contudo somente em 1963 com o início do programa “Jovem Guarda” no canal Record, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia e que o cenário se afirma de fato.<sup>16</sup>

Dentre as características do estilo entendemos que inicialmente, como apresenta Bay (2009, p.24-5):

apesar de ser considerada uma música rebelde e subversiva, conseguiu conquistar o público brasileiro com artistas que seguiam uma linha mais “ingênua”, que, apesar de possuir elementos transgressores dos padrões de conduta nas temáticas das letras, estas quase sempre não eram ofensivas, fazendo – quando muito – referências veladas a temas que pudessem afetar à moral e aos bons costumes.

O que identificamos nesta fase é uma transposição do que havia no exterior, com uma produção cujos artistas tocavam basicamente covers das músicas estrangeiras ou canções autorais que reproduziam a estética estrangeira, o que atribuiu a esta fase do rock brasileiro a definição de “iê-iê-iê”.<sup>17</sup>

Este grupo estava conseguindo uma grande popularização no país, e esta fator começou a incomodar a ortodoxia musical brasileira. Por estar embasado numa produção musical

<sup>15</sup> Percebe-se como o rock variou suas intenções e ideias de acordo com as proposições dos artistas. Estes falaram de inúmeros temas, ações e intenções dos jovens, que mantinham afeição pelos músicos e suas propostas implícitas ou explícitas nas canções. (PRADO, 2012, p.24)

<sup>16</sup> PEDERIVA, 2004

<sup>17</sup> O termo surgiu a partir da expressão “yeah, yeah, yeah” presente em algumas canções dos Beatles, como She Loves You.

estranheira o rock, era com frequência visto uma música inferior, vista apenas como uma importação fonográfica, sendo bastante associada a um imperialismo.

Tendo em vista a conjuntura ditatorial civil-militar iniciada em 1964 e levando em conta as tensões trazidas por ela, esta visão que se tinha quanto ao rock se firmou entre boa parte da esquerda engajada, que viam o estilo

como uma invasão cultural, uma forma de alienação que ia contra os ideais de grande parte da esquerda brasileira, que considerava o seu ufanismo cultural uma forma de engajamento patriótico, e por isso não pouparam críticas aos intérpretes do movimento. (BAY, 2009, p.27)

Contudo, era identificável que a vertente brasileira do rock possuía valor social, pois, mesmo que a fonte de referências desta produção seja pautada em um estilo internacional, isto não anula as peculiaridades dos cenários, seja no que diz respeito ao som produzido, seja no que se refere às mensagens das letras, e atuações performáticas. Dessa forma deve-se entender e identificar tais padrões transferidos do exterior são adaptados ao contexto nacional. Exemplo disso, é a demora para entrar no país do que era produzido em território estrangeiro, que estimulava de certo modo lançamentos ainda mais originais dos artistas locais, que ficavam sem acesso, por um período maior de tempo, à produção do exterior, devido aos limites impostos na conjuntura de Ditadura Civil-Militar.

Na segunda metade da década de 1960 o movimento tropicalista começa a ganhar destaque<sup>18</sup>. Com o tropicalismo encontramos uma espécie de decodificação do rock em suas canções, e esta aceitação aconteceu pela característica própria do movimento que pretendia, baseado numa ideia de antropofagia cultural, deglutir a arte na realidade brasileira<sup>19</sup>.

Portanto no tropicalismo encontramos uma espécie de decodificação dos mais variados elementos culturais, como por exemplo do rock, e esta aceitação aconteceu pela característica própria do movimento que pretendia, baseado numa ideia de antropofagia cultural<sup>20</sup>, deglutir a arte na realidade brasileira.

---

<sup>18</sup> Sobre o tema ver: CALADO, 1995; RIDENTI, 2014, p.239-40.

<sup>19</sup> “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. [...] Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrido, intelectualizado ao extremo, vazio de um significado próprio. [...] Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal.” – OITICICA, 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>, Acesso em: 07 de março de 2018

<sup>20</sup> “Deixaram-se influenciar ainda pelo cinema experimental de Godard, pelos Beatles e outros grupos de rock, em seguida pela onda da contracultura” (RIDENTI, 2014, p. 244)

Nesse sentido, o rock, atraiu um público que se formava em ideias contraculturais mais politicamente engajadas tal qual ocorria fora do Brasil como movimento hippie que passa a adentrar nosso território: “novas ideias foram colocadas em discussão, na mesma medida que se nota que estilos dentro do rock foram repudiados, rechaçados, mantidos e decodificados.” (PRADO, 2012, p.22)

Durante a década de 1980, o regime em vigor começa a apresentar seus primeiros sinais de decadência, pois, uma vez respaldado no crescimento econômico perde força diante da crise. Neste quadro, os governos de Ernesto Geisel (1974-1979) e de João Figueiredo (1979-1985), assumem um Brasil meio a crises, revoltas populares, miséria, violência entre outros problemas<sup>21</sup>, o que culmina na instalação da política de abertura<sup>22</sup> ainda no Governo Geisel. É nesta conjuntura que o cenário roqueiro brasileiro ascendeu e se popularizou. Cenário este, que, nesta fase, trouxe em seu *background* influências do movimento *punk*<sup>23</sup> britânico da década de 1970 como Artur Dapieve salienta: “Mesmo que preferisse formas menos agressivas [...] este BRock devia tudo, corpo e alma, ao lema *punk*, ‘do-it-yourself’<sup>24</sup>, faça-você-mesmo.” (DAPIEVE, 1995, p.23)

A musicalidade punk se disseminou pelo país caracterizada neste cenário tão marcado pelo inconformismo. Vale destacar que, diante do momento histórico da pós-modernidade, podemos perceber uma nova transformação nos ideais jovens da época, que neste contexto encontram numa sonoridade mais agressiva uma melhor representação deles, passando a produzir e consumir um novo modelo musical de rock.

Produzido por músicos que nasceram, em sua maioria, na década de 1960 e cresceram sob o contexto político militar, o contato direto com o período foi fundamental para o desenvolvimento dessa vertente do rock nos anos 1980 – influenciada pelo *punk*. O *punk* quer desafiar, e principalmente enfatizar os problemas sociais, a situação econômica desfavorável, e

---

<sup>21</sup> Sobre o tema: SALLUM JÚNIOR, 1996; ARNS, 2001; PRADO, 2012, p. 29

<sup>22</sup> Como parte de tal política, no ano de 1978, o AI-5 foi revogado e em 1979 foi promulgada a Lei de Anistia

<sup>23</sup> O surgimento do punk rock foi uma reação aos rumos tomados pelo desenvolvimento do rock nos anos 1970, significando uma volta a alguns parâmetros iniciais do gênero, relacionados à simplicidade na composição e na execução musical [...] com um verniz mais agressivo e adaptado aos novos tempos. Dentre alguns elementos trazidos pelo punk rock, destacam-se, em termos de performances envolvendo palco e plateia, o *mosh* (salto dos artistas sobre a plateia) e o pogo ou a roda (espécie de encanação de brigas envolvendo o público nos shows). (SILVA, 2013, p.58)

<sup>24</sup> O *rock* ouvido na década de 1980 aqui no Brasil é tributário do movimento *punk* inglês que explodiu em 1977 com o lema *do-it-yourself* (faça-você-mesmo). Mesmo as bandas brasileiras que não possuíam qualquer vinculação orgânica com a estética ou a sonoridade *punk*, herdaram essa tradição, essa possibilidade de criação sem preocupações estéticas rigorosas. O fato é que esse lema, essa prática, deu condições a jovens sem qualquer intimidade com instrumentos musicais, a condição de com uma guitarra, um baixo e bateria expressar seus sentimentos, opiniões, dores, angústias e reivindicações. Possivelmente essa seja uma das explicações para o surgimento de centenas de bandas em torno do *rock* nos anos de 1980 no Brasil. (SOUZA, 2005, p.18-9)

encontra na música uma ótima forma de se expressar. Os brasileiros acabam flertando com esta abordagem e o Rock Brasil neste período traz essa influência.

Como destaca Silva (2013, p.70), “O punk rock e a new wave<sup>25</sup> eram as principais influências para boa parte da geração das novas bandas brasileiras de rock que apareceram no início dos anos 1980. Tal geração, no ápice de seu estouro comercial [...] começa a ser denominada como pop rock ou BRock.”

O Rock brasileiro da década de 1980, tem como bandas representantes *Titãs*, *Legião Urbana*, *Engenheiros do Hawaii*, *Os Paralamas do Sucesso*, *Capital Inicial*, *Camisa de Vênus*, *Barão Vermelho*, *Ira!*, *Ultraje a Rigor*, *Plebe Rude*, *Garotos Podres*, para citar algumas. Os seus arranjos privilegiam o som das guitarras e muitas vezes incluem solos de baixo, bem como as canções têm, em média, uma duração em torno de 3 minutos.

Entre os álbuns que mais se destacaram nesta fase temos os discos:

**Tabela 1** – Relação de discos com maior destaque no rock Brasil na segunda metade da década de 1980

Álbum	Banda	Ano
Revoluções por minuto	<i>RPM</i>	1985
Cabeça Dinossauro	<i>Titãs</i>	1986
Vivendo e Não Aprendendo	<i>Ira!</i>	1986
Capital Inicial	<i>Capital Inicial</i>	1986
Selvagem	<i>Os Paralamas do Sucesso</i>	1986
Dois	<i>Legião Urbana</i>	1986

Fonte: CARVALHO, 2016

O ano de lançamento destes álbuns, obviamente, não é uma coincidência, quando a liberdade expressão já havia sido reestabelecida no país. Contudo, vale salientar que a maioria

<sup>25</sup> “(...) enquanto o punk era essencialmente rock de guitarras tocado nos mais altos decibéis, a new wave era um bailão de misturas. Funk, ska, reggae, música eletrônica e rockabilly se misturavam ao som da Motown e dos girl groups. A new wave era ao mesmo tempo futurista (abarcava sons eletrônicos) e retrô (no visual e no rock básico). (ROMANHOLI, 1999, p.50 *apud* SILVA, 2013, p.67)

das composições datam de períodos antes, e trazem como temática principal essa fase de repressão e transição pela qual passava a nação.

Realizar uma breve apresentação de tais discos faz-se necessário no intuito de tentar transformar em palavras o som destes álbuns. Tal rock não é só *punk*, ele possui referências claras a outros estilos, como o *Ska*<sup>26</sup>, o *Reggae*, o *blues*<sup>27</sup>, o *folk*<sup>28</sup>, entre outros gêneros como que numa pretensão de ‘deglutição’ para dar uma nova marca ao que era produzido no Brasil pelo, e para, o brasileiro.



Figura 1: Capa do LP RPM

Lançado no ano de 1985 pela gravadora Epic, o primeiro disco da banda *RPM*, ganhou bastante destaque por trazer influências musicais da *new wave*<sup>29</sup>. Logo na primeira canção, “Rádio Pirata” Paulo Ricardo convida o ouvinte: “façam a revolução” e esse é o clima do disco que oscila entre questões emocionais, existenciais, como em a “Cruz e a Espada” e também políticas como em “Revoluções por Minuto”. A maior inovação do álbum é, no entanto, sonora, o uso dos sintetizadores que dão um aspecto renovador no que se produzia naquele ano no Brasil. O disco ocupa a 99ª posição na lista, da revista *Rolling Stone*, dos 100 maiores discos da música popular brasileira e, de acordo com o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, vendeu cerca de 600 mil cópias.

<sup>26</sup> Gênero de música e dança pop da Jamaica da segunda metade do século XX, que chegou a ser exportado para os Estados Unidos. Combina elementos africanos, das índias ocidentais e norte-americanos e se relaciona com o Blue-beat. (op. cit, p.308)

<sup>27</sup> Música norte americana que teve sua origem aos Negro Spirituals, surgiu como manifestação de espírito lamentoso e de sofrimento entre os escravos do Sul do País, especialmente nas plantações de algodão. Frequentemente associado a canções de ninar [...], O blues refere-se, antes de tudo a um estado melancólico e frequentemente depressivo. [...] harmonicamente, o blues se baseia em progressões predefinidas de acordes, sobre as quais os músicos também improvisam. O gênero passou gradativamente a adotar andamentos mais movidos, evoluindo para o Rythm'n'blues, que por sua vez abriu caminho para o surgimento do Rock'n'roll. (idem, p.52)

<sup>28</sup> Nos lugares onde existe a chamada música culta (música nobre das cortes, igrejas ou burguesia), a expressão surgiu para diferenciar as manifestações populares espontâneas, geralmente de tradição oral, anônima e profundamente enraizada no estilo e nos costumes das mais diversas regiões e povos do mundo (idem, p. 216)

<sup>29</sup> Estilo de música pop e bem acabada que surgiu nos EUA dos anos 1970 e popularizou-se a partir de 1980 (idem, p. 225)

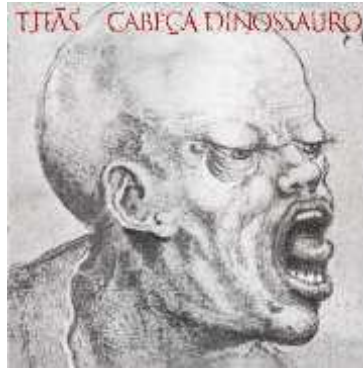


Figura 2: Capa do LP: Cabeça Dinossauro

O Plano Cruzado estava no auge e os discos estavam bem mais baratos<sup>30</sup> e dessa forma era uma ótima oportunidade para difundir ideias, pois atingiam um número bem maior de público, correspondente àquela parcela que não encontrava muitas produções que pudessem expressar seus sentimentos e momentos. Lançado em 1986, pela WEA, o terceiro disco da banda *Titãs* é o primeiro a alcançar disco de ouro em 6 meses do lançamento e é de longe um dos maiores marcos da história do Rock Brasil. Composta por 8 integrantes a banda se configura quase como um coletivo, tendo uma gama de instrumentos utilizados e 6 vocalistas.

Com músicas diretas, com críticas abertas e claras ao momento vivido bem como ao passado recente, passando por críticas ao governo, à Igreja, à polícia, à família, à crise econômica, e ao capitalismo o disco encontra bastante repercussão e atinge um bom público. Claramente as canções traziam relatos e pensamentos acerca da época, quem ouvia conseguia perceber o disco no dia-a-dia e esse era o objetivo. No final de ano 1985, Arnaldo Antunes e Tony Beloto foram presos por portar heroína, e este fator contribuiu bastante nas composições deste disco que se tornou mais agressivo e redefiniu a sonoridade da banda, mais pesada que os álbuns anteriores, tanto em termos melódicos, quanto nas letras. Os arranjos remetem mais ao *punk rock*, mas ainda fazem a ligação, embora mais sutil, com o *ska*, característico da banda.

<sup>30</sup> Em 1986, o país vivia um contexto bastante favorável ao consumo graças ao Plano Cruzado lançado pelo Governo do presidente José Sarney e, em relação ao mercado de discos, a produção roqueira se popularizaria a níveis nunca antes vistos – o que acabou contribuindo não apenas para a queda do nível de hegemonia da produção carioca, agora já bem dividida com a paulista, mas também para a incorporação de bandas de Brasília e do Rio Grande do Sul ao mercado fonográfico nacional. Segundo Dapieve (1995, p.201), as principais medidas desse plano econômico, que visava controlar a inflação desenfreada no período, “abriram as portas da sociedade de consumo a cerca de 20 milhões de brasileiros que sobreviviam com um salário mínimo ou menos. Essa gente saiu comprando, comprando, inclusive discos”. No ano de sua implementação, recordes de venda no mercado fonográfico eram sucessivamente atingidos. Ainda de acordo com Dapieve, “Selvagem”, o terceiro disco dos Paralamas, logo chegaria a 300 mil cópias vendidas, enquanto o segundo da Legião Urbana batia a casa das 800 mil, sendo pedra fundamental para o amplo reconhecimento da banda de Brasília; o disco “pesado” e punk dos Titãs, “Cabeça Dinossauro”, chegava a números também bastante expressivos, 250 mil segundo Ricardo Alexandre (2002, p.267), superando os dois discos anteriores e “mais leves”; já o “Rádio Pirata ao vivo”, do RPM, atingiria o recorde de vendas da indústria fonográfica nacional, com dois milhões de cópias vendidas, superando até mesmo o então campeão de vendas Roberto Carlos. (SILVA, 2013, p. 72-3)



As canções deste álbum ou já vinham no repertório da banda anteriormente ao seu lançamento, como aconteceu com a censurada em 1982, “bichos escrotos” ou já estavam compostas alguns anos antes.

Este disco ocupa a 19ª posição na lista, da revista Rolling Stone, dos 100 maiores discos da música popular brasileira e, de acordo com o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, vendeu cerca de 380 mil cópias em sua época de divulgação.

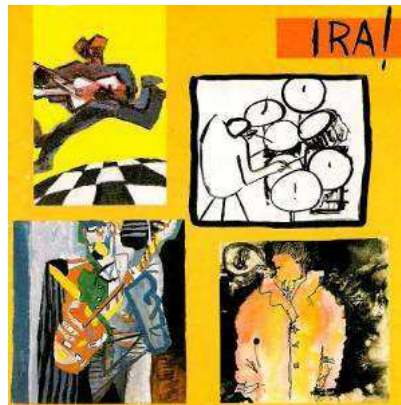


Figura 3: capa do LP: *Vivendo e não aprendendo*

O segundo álbum da banda *Ira!*, também foi lançado em 1986, pela gravadora WEA. “Vivendo e Não Aprendendo” foi o único disco da banda a atingir o status de Disco de Ouro, tendo vendido, de acordo com o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, algo em torno de 165.000 cópias. A revista Rolling Stone o colocou na 94ª posição em sua lista dos 100 melhores discos da música popular brasileira.

O disco conta com as faixas mais conhecidas da banda, tais como: "Envelheço Na Cidade", "Flores Em Você" (que foi trilha sonora da novela "O Outro"), "Dias De Luta", "Pobre Paulista" (acusada de conter uma letra racista<sup>31</sup>, pelos que não compreenderam o caráter irônico da composição) e "Gritos Na Multidão".

Em seus aspectos rítmicos, podemos notar a já tradicional influência punk, contudo traz particularidades como na canção “Tanto quanto eu” cuja bateria nos remete ao country, notamos ainda a presença de instrumentos de corda, como o violino em “Flores em você”. Quanto aos elementos letrísticos podemos verificar temáticas voltadas para críticas sociais, como na letra de “Pobre paulista”, a juventude também aparece em músicas como “Quinze anos”, a temática dos relacionamentos também são percebidas.

<sup>31</sup> Sobre o caso ver: Artistas que homenagearam SP. Portal R7, São Paulo, 28 jan 2011 Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/musica/fotos/rita-lee-e-outros-que-homenagearam-sp-em-cancoes-20110125-6.html>> acesso em: 10 jan 2018

De acordo com a resenha de Lucas Troglío (2012) em um artigo retirado do site de música *Whiplash* este disco é: “Um épico que ficará marcado na história do rock crítico e irreverente do Brasil.”



Figura 4: Capa do LP *Capital Inicial*

O álbum homônimo lançado pela banda brasileira *Capital Inicial*, é o primeiro disco do grupo e contém canções da antiga *Aborto Elétrico*, banda dissolvida em 1982, que tinha entre seus componentes o baterista Felipe ‘Fê’ Lemos e Renato Russo. A dissidência da banda por parte de Felipe Lemos culminou na formação da *Capital*, que ao lado de seu irmão, o baixista Flávio Lemos e do vocalista Dinho Ouro Preto, se deu ainda no ano de 1982.

O disco de 1986 foi lançado pela gravadora PolyGram e vendeu cerca de 200 mil cópias, de acordo com o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, e contém faixas como: “Música Urbana”; “Veraneio Vascaína”; “No Cinema”; “Fátima”, “Tudo Mal” e “Leve Desespero”.

Em termos de sonoridade este disco apresenta claras influências do punk e podemos detectar isto ao ouvirmos a canção “Música Urbana”, “Veraneio Vascaína” e “Psicopata”; na melodia de “Linhas cruzadas” ainda notamos influências folk.



Figura 5: Capa do LP: *Selvagem*

Lançado no mesmo ano de “Cabeça Dinossauro” pela gravadora EMI, temos o terceiro disco da banda *Os Paralamas do Sucesso*. Com uma sonoridade que remete ao *Ska* e ao *Reggae*, o rock da banda traz nas letras uma abordagem mais crítica que seus discos anteriores. Tocando em temáticas como o Oriente Médio, questões sociais, censura, violência policial, autoritarismo. O disco inova ao trazer faixas instrumentais. A banda soube incorporar melodias brasileiras a um estilo comumente taxado como ‘internacionalizado’, sem uma característica ou identidade própria.

O álbum ocupa a 39ª posição na lista, da revista *Rolling Stone*, dos 100 maiores discos da música popular brasileira e, de acordo com o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, vendeu cerca de 750 mil cópias.



Figura 6: Capa do LP *Dois*

Também de 1986, o disco “Dois” é o segundo e mais vendido álbum do *Legião Urbana* lançado pela EMI. Um destaque é a sonoridade, que se localiza entre a *new wave*, o *pós punk*, e até *folk*. Ao contrário da temática abordada no disco anterior e nos álbuns comentados acima, “Dois” é um álbum mais sentimental. E ganha destaque exatamente por isso, por, em meio ao auge da crítica político-social, trazer uma abordagem mais pessoal, principalmente em seu lado A. Contudo, no lado B, podemos ver em “Metrópole” uma crítica à burocracia, “Vida Urbana

2” remete à vida contemporânea cotidiano nas grandes cidades, “Fábrica” critica a repressão à classe operária e “Índios” que traz uma temática filosófico-existencial.

O álbum ocupa a 21ª posição na lista, da revista Rolling Stone, dos 100 maiores discos da música popular brasileira e, de acordo com o blog ‘Naftalina pura’, vendeu cerca de 1,2 milhão de cópias.

Outros discos podem ainda ser citados como marcantes para a década tais como “Longe demais das capitais” da *Engenheiros do Hawaii* (1986), “Maior abandonado” da *Barão Vermelho* (1984) e “Nós Vamos Invadir sua Praia” da *Ultraje a rigor* (1985). Contudo, os que mais encontramos como exemplos do rock nacional oitocentista, nos sítios e artigos pesquisados, foram os já comentados um pouco mais profundamente acima.

Entendemos este discos, com base nessa predominância de menções por nós encontrada, como símbolos, ‘resumos’ para se conhecer a sonoridade do período. De certa maneira estes álbuns traduziam a juventude na época, em seus aspectos sentimentais, políticos, econômicos e sociais e o faziam porque foram feitos do jovem para o jovem. O rock de 1980 se popularizou, caiu nos gostos, principalmente, dos jovens da época:

O rock nacional da década de 80 surgiu como um canal para que os jovens em sintonia com o estilo se apropriassem das mensagens existentes nas canções. Não ao acaso, os artistas passaram a propor um diálogo constante do jovem com o mundo ao seu redor, suscitando uma manifestação cultural de expressão. (PRADO, 2012, p.31)

Ao entendermos a perspectiva histórica do rock, é possível visualizá-lo como cenário e compreender a sua definição, como demonstra Chacon (1982, p.10-1)

Não é, portanto, apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais [...] O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração.

O rock deve ser visto como um gênero musical, cujas composições, performances e estéticas possuem características comuns que o definem enquanto tal. Além disso, devemos ainda, entendê-lo como um cenário no qual encontramos um estilo de vida que perpassa a ideia de música como, apenas, uma melodia, vendo também as subjetividades existentes na produção do artista e no consumo do público. Por fim, entendemos que o rock consiste em uma prática musical, uma musicalidade, que além de questões melódicas, apresenta padrões estéticos e comportamentais.

Ao enxergarmos o rock como uma prática contracultural de sociabilidade entenderemos que ele comporta lutas em uma conjuntura social já estabelecida, propondo novas possibilidades

de articulação dentro desta conjuntura, logo é contracultural, contudo, não necessariamente levanta bandeiras de esquerda ou direita.

Mesmo porque a sonoridade rock está sempre se renovando e uma característica da contracultura é se contrapor ao socialmente estabelecido como padrão, nesse sentido à medida que ao rock, ainda em 1950, foi cooptado ao mercado, surge um novo cenário em contraposição, este por sua vez é contraposto por um seguinte e assim por diante. Os sujeitos se posicionam conforme identificações que uma musicalidade lhe desperte, sendo esta um resultado de apropriações que expressam comportamentos e ideias.

#### Como afirma Kemp

O campo representado pela produção, circulação e consumo do rock, sofreu em sua trajetória de desenvolvimento a propriedade de comportar e transmitir discursos diferentes e até mesmo antagônicos acerca das tendências de interferência no projeto social. Ele não é representativo de um único grupo e de suas práticas políticas. Por isso, não se pode afirmar que o rock expresse inevitavelmente ideias políticas de esquerda ou de direita (1993, p.12)

O que mais chama a atenção de um público para uma produção artística, é a identificação deste com o que é produzido, e as mudanças trazidas pelos novos ares de abertura política nos fizeram perceber que a ênfase musical também se modificou, influenciada pelo novo contexto. O rock ganhou espaço, nesse momento de liberdade, como símbolo da rebeldia e contracultura. O público jovem ansiava por uma nova linguagem, que ali vinha por uma tendência mais clara, despojada, com críticas mais diretas e até irônicas.

Percebe-se, pela sonoridade das bandas do período, que a década de 1980 é bastante plural, mostrando várias dimensões do rock, várias vertentes de abordagem, pois apesar das temáticas trazidas pelas músicas serem aproximadas, as bandas têm sua característica própria, de modo que ao ouvir é possível identificar diferenças técnicas e melódicas<sup>32</sup>.

Podem ser identificadas, características em comum entre estes músicos, que em sua maioria eram jovens de classe média, alguns sendo também universitários. Também se verifica que da época de formação, a conjuntura de pré-abertura política influenciava o conteúdo musical produzido por estas bandas, bem como o que tais músicos procuravam escutar.

O que entrega um gancho para uma reflexão em torno da produção e reprodução dessa musicalidade como uma espécie de “reação em cadeia”, que estabelece um rock no qual as bandas:

[...] imitavam um artista que parecia e agia como outros aceitos por seu círculo de amigos. Então, as novas bandas se apropriavam do ‘visual’ particular de grupos da

---

<sup>32</sup> Algumas se apresentam mais punk, outras se assemelham mais com o SKA, por exemplo. Bem como suas temáticas podem ser mais voltadas ao caráter contestador político-social, como também a um viés intimista, referente a questões de cunho sentimental, pessoal.

subcultura e de outros músicos, torcendo para estabelecer uma identidade. (FRIEDLANDER, 1996, p. 406)

Um cenário se compõe e se difunde a partir da influência estabelecida entre os sujeitos que se identificam, com determinados pontos de vista e atitudes, em meio, sempre, a uma conjuntura específica. Assim, o Rock Brasil pode ser pensado como um cenário fruto de uma interação entre sujeitos, o que nos permite perceber uma identificação e uma conseqüente propagação do estilo entre algumas pessoas e lugares, dando-lhe um aspecto de rede. Relacionando, desta forma, grupos de pessoas em diferentes espaços, mesmo permeadas por diferentes subjetividades, mas apresentando uma característica em comum.

Essa perspectiva contribui para a abordagem da produção fonográfica de rock da época permitindo um aprofundamento da relação entre esta e a conjuntura do período. Levando-nos também a pensar sobre esta produção em Natal – Rio Grande do Norte e propor uma discussão sobre as inquietações presentes nesta. Assim podemos pensar na influência/participação do rock tanto no Brasil em geral, quanto a cidade de Natal, traduzindo, através da música, o ponto de vista jovem da época.

## 2.4- Um Gostinho de Contracultura Natalense

A cidade de Natal na década de 1980 encontrava-se em pleno desenvolvimento econômico e populacional. A população da região da capital potiguar era de 606,887 mil pessoas; ao passo que no ano de 1980 era de 416,892 mil, já no recenseamento realizado em 1970 o contingente populacional era de 264,379 mil, conforme consta no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Este crescimento da cidade em termos populacionais, gerou alterações nas formas de vida da cidade. Destarte, entendemos que tais mudanças podem ser por nós compreendidas como um processo de modernização, no qual a população triplicou entre as décadas de 1970 e 1990, provocando modificações significativas na cidade em virtude deste crescimento, como por exemplo, aumento de construções, maior competitividade no mercado de trabalho e crescimento do consumo.

Como apresentou Alberto (1989):

A arte e a cultura em Natal, acompanharam e em alguns momentos anteciparam os rumos atuais do desenvolvimento econômico da cidade nos anos 80. Foi uma década em que a cidade cresceu num ritmo ágil, vertiginoso, como jamais ocorrera em décadas anteriores. A cidade ficou mais moderna, a indústria do turismo e do lazer tornou-se uma realidade. Ocorreu o crescimento da verticalização – com o surgimento de novos edifícios em Petrópolis e centro, espalhando-se hoje pelos bairros mais descentralizados da zona rural, como Morro Branco e Lagoa Nova. No olho do

furacão, a arte conseguiu antecipar alguns dos fenômenos da urbanização contemporânea: por exemplo a chegada dos outdoors<sup>33</sup> e dos videocassetes.

A contracultura oitentista natalense consiste em um movimento que sempre se fez presente na cidade e que não se deve apenas as influências externas, de outros espaços, mas também diz respeito as circunstâncias locais que configuram as produções.

Na capital do Rio Grande do Norte, encontramos, a partir da década de 1960 uma efervescência contracultural marcante para época e para a cidade<sup>34</sup>. Ainda na década de 1970, em pleno auge da ditadura militar, esse lado alternativo artístico da cidade encontrou forte expressão, principalmente por meio de festivais (estes incluindo além de música, outras expressões de arte) bem como por jornais independentes.

Nem só de música se fazia viva a contracultura natalense e durante a década de 1970 encontramos a expressão contracultural em vários formatos, como por exemplo os jornais independentes que são os responsáveis pela divulgação desta contracultura local.

Em 1972 foi fundado o jornal “*O sistema*”, de cunho poético; em 1974 a revista *udigrudi*<sup>35</sup> “*O vírus*” e a revista em quadrinhos *Cabramacho*; em 1975 o jornal *da praia* e jornal *equipe*, que contribuíram na popularização do movimento de *mail art*. O ano de 1976 trouxe a publicação de vários livros por escritores natalenses tais como: “*Máquina de lavar poemas*” de João Gualberto Aguiar (pioneiro da geração mimeógrafo<sup>36</sup> potiguar), “*Falo*” de Paulo Augusto, “*Impróprio para menores de 18 anos*” de Franklin Jorge e Leila Míccolis, o livro “*Arquétipo da cloaca*” de Carlos Gurgel, entre outros. O complemento “Contexto” saiu no jornal “*A República*”, como um espaço cultural presente no caderno do jornal. *Povis*, uma revista

<sup>33</sup> Por meio de exposições de artdoor que consistiam em exibições em outdoors espalhados pela cidade, de produções de artistas plásticos, promovida pela COOART e UFRN

<sup>34</sup> No artigo “Livre Trânsito da Contra-kultura PopTyguar” de Jota Medeiros, Anchieta Fernandes e Afonso Martins, encontramos uma apresentação, desde a década de 1970 até meados da de 1980, dos eventos de cunho contracultural ocorridos na cidade de Natal. O que nos permitiu visualizar e projetar tais acontecimentos cronologicamente, com o objetivo de reconstituir historicamente os passos da contracultura natalense para entendermos os antecedentes do rock PopTyguar de 1980.

<sup>35</sup> Não se sabe ao certo a primeira vez que o termo “udigrudi” foi usado, mas supõe-se que tenha sido Glauber Rocha que assim se expressou ao referir-se, de maneira pejorativa, aos cineastas que se opunham ao domínio do Cinema Novo Segundo Luiz Carlos Maciel, que ajudou a difundir o termo através da coluna “UNderground”: A palavra underground para quem sabe inglês é pronunciada ‘andergraund’; quem não sabe, lê ao pé da letra; agora falar udigrudi mostra que o sujeito é um débil mental. (...) Ele quis reduzir o underground, principalmente no cinema, porque o pessoal desse movimento na época era uma geração que vinha contestando Glauber. Embora eles fossem meio filhos dele, eles queriam contestar seu poder paterno. E Glauber se sentia sacaneado por aqueles fedelhos e inventou esse termo. Apesar da intenção original, os artistas que se identificavam com o underground passaram a assumir o termo que, longe de ser apenas uma referência espacial (“sob o chão”), era o indicativo de uma maneira de ser que se pretendia absoluta, afetando todas as esferas da experiência humana. (OLIVEIRA, 2011, p.28)

<sup>36</sup> Também chamada de Poesia Marginal, foi uma manifestação contracultural poética ocorrida entre 1969 e meados da década de 1970. Tinha como proposta uma crítica o conservadorismo. A denominação ligava-se ao fato de que muitos poetas recorriam ao mimeógrafo para copiar seus livros em um processo artesanal independente, sem qualquer tipo de vínculo com editoras. (BRITTO, 2007, p. 45-53)

internacional de poesia visual, ligada ao movimento concreto de poesia também teve em sua primeira edição publicada neste ano, bem como a revista local de história em quadrinhos *MAuri*.

A *Galeria do Povo* surgiu em 1977, e foi um espaço dedicado à expressão artística na Praia dos Artistas. Exposições de arte e grupos de teatro também ganharam visibilidade nesta década, como a *I Exposição D'Arte por correspondência* que ocorreu no Restaurante Universitário (RU) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), e que não se restringiu a apenas Natal e chegou a outras cidades, como Campina Grande, através da Galeria do Povo. Ainda neste ano o jornal “*Letreiro*” de divulgação poética foi lançado e também foi realizado a *Expoética 77*, um evento de poesia visual e arte correio.

Em 1978, ocorreram exposições de arte como a exposição de arte postal “*Olho Mágico*”; também foi lançado o primeiro vídeo-arte<sup>37</sup> denominado: *Transformances*. Grupos de intervenções coletivas<sup>38</sup> se multiplicaram em fins da década de 1970 e início da de 1980, tais como o *Grupo Cabra*, *Grupo Denuncia(R)te*, *Grupo Aluá* e *Grupo Cobra*. Estes grupos atuavam em expressões artísticas e em parceria entre si e com outros vindos de outras regiões.

Obviamente, a música não ficou de fora desta década, e o lançamento do primeiro e do segundo discos da banda *Impacto Cinco* “Quando o Sol Chegar”, de 1973 e “Lágrimas Azuis”, de 1975 atestam isto, como demonstram Alves, et.all (2016, p. 16-7) inicialmente uma “banda de baile, produto da geração pós-jovem guarda, até 1975, algo mudou no Impacto Cinco. [...] o segundo álbum passeia entre o pop e o hard rock psicodélico”. O álbum “Meu nome é Gileno”, lançado pelo cantor *Leno* em 1976, também é outro exemplo da música popular potiguar, bem como o LP: *Vento Nordeste de Terezinha de Jesus*, lançado em 1979.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> forma de expressão artística que utiliza a tecnologia do vídeo em artes visuais, tinha como proposta criar uma “contra-televisão”, assimilando o meio e subvertendo seu uso mais frequente. VIDEOARTE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>>. Acesso em: 10 mar 2018.

<sup>38</sup> Os coletivos realizaram uma série de ações durante as décadas de 1970 e 1980 que consistiam na introdução de elementos ou gestos estranhos em situações cotidianas, com o objetivo de alterar a ordem habitual da vida em comunicação direta com o público. Além disso, eles se opunham ao dogmatismo e ao idealismo político e as suas ações nas ruas tinham um viés lúdico ou irracionalista. Intervenção urbana e coletivos de arte. IN: Centro de pesquisa e formação SESC São Paulo, 2018. Disponível em:< <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/intervencao-urbana-e-coletivos-de-arte>> Acesso em: 10 mar 2018

<sup>39</sup> Em entrevista, o músico Vlamir ainda comenta sobre mais algumas bandas natalenses: Uma banda que vem dos 70 e ‘tá’ aí até hoje, que é o Alcateia Maldita, que era a banda que eu adolescente ia assistir e eles já eram adultos, no fim dos anos 70... A banda *underground* da cidade era essa ‘tal’ de Alcateia Maldita, que até hoje existe. Talvez, eles sejam o grupo autoral em atividade mais antigo da cidade... porque eles estão desde os 70, até hoje e anualmente eles fazem 2, 3 shows, ainda na figura do Raul Andrade, tanto que em alguns períodos as pessoas chamam: “Raul e alcateia maldita” [...] era a banda que existia. A gente tem, nos anos 70, o Impacto Cinco, que era autoral e de baile e que depois se tornou Flor de Cactus, é das poucas que conseguem ter uma gravadora... o impacto Cinco tem discos lançados por gravadora com 80 mil cópias vendidas... conhecidos nacionalmente, tem discos do meio dos 70 que são clássicos do rock psicodélico mundial... um disco, por exemplo, chamado ‘lágrimas



Cada vez mais, na cidade de Natal, encontramos espaços abertos para a produção artística-contracultural. Em 1981 aconteceu *1º seminário de semiótica e arte* no qual a Fundação Brasileira de Semiótica foi fundada: “após este seminário as palavras: Performance, Semiótica, art-door, vídeo-art, multimídia, foram incorporadas ao vocabulário da cultura local, ao cotidiano do núcleo de arte e cultura da UFRN” (ALBERTO, 1989).

Em 1982 o curso “*Alguns Transes da Cultura Brasileira Contemporânea*” foi promovido pelo Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAC – UFRN), juntamente ao departamento de artes da UFRN (DEARTE). Aconteceu também, uma *Mostra de Xenografia Internacional*, bem como *I Festival de Música e Poesia*; a banda natalense que mesclava música e performances artísticas, teatrais “*Gato Lúdico*”, estreia nos palcos. São lançados os livros “*Epifanias*” de Chico Ivan e “*Elementos da Semiótica*” de Falves Silva pelo selo Timbredições artesanal-tipográfico do artista plástico e poeta Jota Medeiros. Neste ano também foi fundado o teatro Jesiel Figueiredo<sup>40</sup>. Em 1983 foi montada a cooperativa de artistas de Natal (COOART).

Em 1984 surgiu o *Espaço do Juruá*<sup>41</sup> que oferecia shows, festas, publicações e oficinas culturais; as editoras *Clima*, *Nossa Editora* e *Coojonart* foram fundadas. Aconteceu ainda a *I exposição de artdoor de Natal*, que apresentou trabalhos de mais de 60 artistas e poetas nacionais e locais. Neste ano também foi realizado *VI Festival de Artes do Natal* em que podemos perceber um maior destaque do chamado *New-Rock PoPtyguar*, com apresentações de várias bandas do cenário local, dentre elas as apresentadas nesta pesquisa, entre outros grupos e artistas em geral.

Em 1985 foi lançado o jornal contracultural “*Delírio Urbano*”, o periódico “*A Margem*”. Ocorreu ainda o *Festival da Mocidade*, na cidade da criança, e o *VIII Festival de Artes do Natal*, o último realizado no Forte dos Reis Magos; o ateliê coletivo de artes visuais – NUCLEART foi fundado em 1986. Em fins da década de 1980 mais festivais de música e poesia, aconteceram no *Circo da Cultura de Candelária*. Surgiram, ainda neste período, inúmeros jornais/fanzines independentes, tais como: *Rangal*, *Autoedição*, *The Action File*, *Metal Comander*, *Nihil*, *A Voz*

---

azuis’... que se você entrar no mercado livre... a última vez que eu olhei ‘tava’ por mil reais. É um item de colecionador e um disco *cult* local, brasileiro, internacional. O Impacto Cinco e o Alcateia Maldita são os sinônimos de música autoral... só que o Impacto Cinco num formato grandioso, de ter gravadora, de ser uma banda baile, com aquele equipamento de som e tudo... e que, em paralelo, tem um trabalho autoral: era uma banda cover e autoral. O Alcateia Maldita era totalmente autoral, era algo assim como se fosse talvez Alceu Valença mais rock, do começo da carreira dele, uma onda de misturar rock, jazz e sons mais regionais, uma emanção do tropicalismo né? Blue jazz... (CRUZ, 2017)

<sup>40</sup> Hoje mais conhecido como Área de Lazer do Gramoré, é um complexo de cultura e lazer localizado entre os bairros de Lagoa Azul e Pajuçara, na zona Norte da cidade de Natal.

<sup>41</sup> Que era localizado em Areia Preta

do *Ódio*, *Sol que Faltava*, *A Franga*, *Cebola Faz Chorar*, *Palávora*, *Jornalzinho do Sebo Vermelho*, entre outros. Livros de poetas foram lançados, bem como, grupos de intervenção realizaram vários eventos.

O artigo de Alberto (1989) ainda aponta que:

Na música, ocorreram shows e espetáculos para todos os gostos do rock ao grande sucesso da lambada. A partir da segunda metade da década, Natal entrou no roteiro de grandes shows rock – e destes, destaque para os shows dos Titãs, a maior banda de rock do Brasil, na década. Os Titãs estiveram pela primeira vez em Natal em 1988, e depois no primeiro semestre de 1989. A cidade também recebeu artistas internacionais, como o KISTCH Ray Connif, em 1987. [...] No teatro, destaque para jovens atores que formaram a premiada Stabanada Cia de Repertório, grupo que sacudiu o setor marasmo em que estava mergulhado ao longo da década. Jesiel Figueiredo, incansável ator e diretor de teatro, conseguiu montar um teatro de espetáculos populares no bairro do Alecrim [...] A literatura local cresceu, mais em quantidade do que em qualidade. Dezenas de lançamentos literários constaram da agenda cultural nos últimos anos, destacando-se porém alguns autores com trabalhos de boa qualidade: Manoel Onofre Jr., [...]. Além do surgimento do jornal literário “O Galo”, a literatura viveu outro momento de festa com a presença do poeta paulista Haroldo de Campos em Natal, em outubro de 1988 e a comemoração do centenário de nascimento do poeta Fernando Pessoa. E este ano, os 150 anos de nascimento de Machado de Assis. Outro setor que experimentou crescimento, ao longo da década, foi o de artes plásticas, também com a realização de dezenas de exposições individuais e coletivas. [...]

A pluralidade cultural natalense é notória e podemos perceber que se multiplicou durante a década de 1980: Aconteceram apresentações de bandas de rock como *Titãs*, *Engenheiros do Hawaii*, *Biquíni Cavadão*, *Legião Urbana* e que, inclusive, contavam com a participação dos grupos locais; a literatura independente conseguiu bastante divulgação; as artes plásticas também ganharam destaque.

É importante destacar a comunicação das artes entre si, em constante troca de influências, artistas plásticas também faziam música e/ou era poetas, cineastas, atores. Normalmente a produção artística contracultural existe simultaneidade e todas estas formas de expressão tem seu papel no imaginário dos sujeitos presentes nestes cenários. Os festivais possuem um desempenho imprescindível no convívio artístico local, como podemos perceber no seguinte depoimento:

Propiciava que as coisas não ficassem tão compartimentadas, hoje estamos num ambiente que temos festival de jazz, blue rock, artes literárias... as galeras não se misturam [...] Eram vários dias e propiciava que as artes interagissem, recebeu influências as mais diversas. Hoje você vai ‘pra’ um festival de rock, ‘cê’ só vai escutar rock, não vai ter uma... eu acho isso bom, essa coisa de não estar compartimentado pro processo criativo é muito mais fértil do que você meramente ser semeado só por uma semente. (CRUZ, 2017)

Ainda em 1978 ocorreu a primeira edição do *Festival do Forte*<sup>42</sup> que perdurou até 1988. Também chamado de Festival de Artes do Natal era composto por variadas formas de expressão artística como bandas de música, artistas locais e vindos de outras regiões, artes plásticas, literatura, teatro e artes visuais em geral.

Os espaços ocupados pelo evento vão desde o Forte dos Reis Magos, localizado na Praia do Meio<sup>43</sup>, onde ganhou maior divulgação e se afirmou como um evento anual marcante na cidade; passando pelo Centro de Turismo, localizado em Petrópolis<sup>44</sup>; pelo bosque os namorados, localizado no Bairro do Tirol<sup>45</sup>, tendo sua última edição realizada na Cidade da Criança, também no Bairro do Tirol.<sup>46</sup>

Vlamiir Cruz, da banda *Cabeças Errantes*, comentou sobre o Festival:

‘Aí’ fim dos anos 70 a gente tem um grande festival, não de tamanho, mas de importância, que se iniciou no forte (dos reis magos): o Festival de Artes de Natal que começou a acontecer anualmente no forte, em plena ditadura. Então... uma vez por ano... e não era um festival só de rock, era de arte, mas peculiarmente, ‘cê’ tinha lá dentro: rock, MPB, jazz, blues, música folclórica, teatro, exposições de arte, um caldeirão cultural uma pequena *woodstock*<sup>47</sup> da contracultura acontecendo ali naquele espaço. [...] E também vinham atrações de âmbito nacional e ao redor e era o encontro que ‘tava’ rolando na arte. [...] Esse festival era realizado pelos artistas, a gente fala de coletivo, né, os camaradas naquele período que, não era minha turma, era uma galera que já era mais adulto que eu, eu ‘tava’ saindo da adolescência, e tinha uma turma um pouquinho mais na frente, que fizeram uma das primeiras cooperativas de artistas do Brasil. Então esse festival era realizados pelos artistas por uma cooperativa que eles criaram... após várias edições, viram esse necessidade. E tem grandes nomes que vinham e as bandas daqui. (CRUZ, 2017)

Esta fala nos permite verificar a impressão que o festival deixou no artista, pois é colocado como um dos marcos da expressão contracultural natalense, este marco pode ser notado, por exemplo, na comparação realizada com *woodstock*.

<sup>42</sup> Sobre a história do festival ver: MAMEDE, Filipe. Pra acabar com o marasmo. *Blog overmuundo*. 2008. Disponível em: <<http://www.overmuundo.com.br/overblog/pa-acabar-com-o-marasmo>> e MAMEDE, Filipe. Desbunde cultural na cidade do sol. *Blog overmuundo*. 2008. Disponível em: <<http://www.overmuundo.com.br/overblog/desbunde-cultural-na-cidade-do-sol>>

<sup>43</sup> Bairro de classe média localizado na zona Leste

<sup>44</sup> Bairro nobre e central, localizado na zona Leste

<sup>45</sup> Bairro nobre, localizado na zona Leste

<sup>46</sup> O diário de Natal, em 08/12/1989, publicou o evento realizado, nesta data, no Bairro da Candelária na zona Sul da cidade, como sendo ainda o Festival de Artes, contudo o fim oficial do festival é considerado como sendo no ano de 1988. Uma vez que, neste ano, o evento já não contou mais com a participação massiva e já havia perdido espaço. SERVIÇO. Diário de Natal. Natal, 08 dez 1989. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711\\_03&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_03&pasta=ano%20198)> Acesso em: 08 mar 2018

<sup>47</sup> “O Woodstock foi um festival de paz, amor e música que aconteceu entre 15 e 17 de agosto de 1969, em uma fazenda na cidade de Bethel, Nova York. Foram três dias de música, sexo e rock n’ roll, longe dos problemas da sociedade capitalista de consumo, onde mais de meio milhão de pessoas compareceram. Entre as bandas e cantores participantes estiveram: Ravi Shankar, Santana, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, Jimi Hendrix, etc.” (SOUZA, 2015)

A *Cabeças Errantes* começou a tocar a partir do ano de 1983 no evento, e seguiu se apresentando até sua última edição, e era sobretudo neste período que o festival reunia um público bastante expressivo entre os jovens da contracultural local.

O site *Natal de ontem* destaca a opinião de algumas pessoas que participaram e vivenciaram o *Festival do Forte*, demonstrando o destaque deste evento na cidade, e a sua importância para a contracultura local:

‘[...] era um momento de muita música, muita poesia e muita loucura, depois disso, nunca houve nada em Natal tão contundente para nossa cultura como o Festival do Forte’, recorda hoje Gurgel, com os olhos cheios de nostalgia. Yuno Silva, estudante de Comunicação, era criança nesse período, mas lembra de quando era levado pelos pais junto com o irmão para curtir o festival, ‘Os moleques ficavam pulando naquela casa de armar no meio do Forte. Era incrível, sendo criança, ver de perto artistas como Raul Seixas, Gil, Jorge Mautner, Jards Macalé...são tempos que não voltam mais.’ (CAVALCANTI NETO, 2010)



Figura 7: Poster do festival de artes do natal de 1984

Em depoimento ao blog *Overmundo*, Carito Cavalcanti fala sobre a importância do festival para a banda *Fluidos*, apontando-o como ampliador de seu público, bem como um contribuinte essencial na superação de possíveis preconceitos para com a cena roqueira da cidade:

Carito, lembra com saudade da participação que teve no Festival com a banda de rock Fluidos. “A gente fazia parte de uma cena inaugural do rock potiguar. E esse festival foi importante ‘pra’ a gente e, acredito que a gente pro Festival, por que naquela época existia uma espécie de divisão entre Mpb e Rock. Havia uma certa resistência ao Rock”. Além de ter a chance de ampliar o público dos Fluidos – uma banda ‘porrada’, nas palavras do músico -, Carito recorda que a performance do grupo agradou o público. “A gente chegou mandando ver, fazendo muita invencione... e pra a galera que tinha um link maior como a Mpb, a gente causou um choque, foi bem interessante.” (MAMEDE, 2008)

Os eventos como um espaço de sociabilidade são vistos como importantes na desconstrução de visões mais conservadoras sobre a contracultura pois são uma oportunidade para mostrar um trabalho artístico que traz influências e referências, mas também inovações e adaptações das realidades.

Verifica-se que a contracultura é capaz de construir um tipo de territorialidade, pois, suas formas de expressão são vistas como uma representação simbólica de uma determinada estrutura, ‘tradução’, que em união com o espaço acaba produzindo um território composto por características específicas e atores específicos.

A fala, a seguir, discorre sobre o caráter independente que as bandas possuíam, atribuindo muita relevância ao papel que as apresentações ao vivo tinham na divulgação das bandas e na demarcação dos territórios ocupados pelo cenário:

Não existia um lugar específico ‘pra’ você tocar rock (fora os festivais anuais). As bandas faziam esse local, então você chegava... o exercício de independência era bem ativo. Mesmo não sendo tão popular o nome ‘independente’, a gente fazia porque era necessário [...] terminamos conseguindo aos poucos demarcar territórios. (CRUZ, 2017)

Assim, podemos ver que o entrevistado relaciona os locais nos quais se expressavam artisticamente, mesmo que indefinidos a priori, a uma maneira de se apropriar do espaço físico natalense. O território “define-se antes de tudo, com referência as relações sociais (ou culturais, em sentido amplo) em que está mergulhado” (HAESBAERT, 2002, p. 54) e é por nós entendido na perspectiva de Souza, que coloca a delimitação de um território como “uma teia ou rede de relações sociais que [...] define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre nós [...] e os outros” (SOUZA, 1995, 86), ou seja, um território estabelece-se por ligações identitárias que afirmam um grupo e seus valores, e ao mesmo que unem estes indivíduos entre si, os separam de outros alheios àquela prática.

Ainda vislumbramos, no depoimento anterior, que as expressões contraculturais projetam no meio uma representação de um grupo, e este por identificações características estabelece um espaço de troca de interações, contudo este espaço é flutuante, móvel. Nesse sentido, os grupos frequentadores estabelecem territórios em variados ambientes, pois estes se formam a partir da interação performática do indivíduo com a música, quando exerce as sociabilidades componentes do cenário firmando-o em qualquer espacialidade física.

Seguindo a narrativa de Souza podemos pensar o território para além do físico-geográfico, uma vez que os mesmos são

antes relações sociais projetadas no espaço que espaços concretos (os quais são apenas substratos materiais das territorialidades [...]) podem [...] formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido [...] ser antes instáveis que estáveis ou, mesmo, ter existência regular, mas apenas periódica. (1995, p.87)

Neste enfoque a territorialidade seria o produto da territorialização (apropriação) de determinado espaço, a partir de práticas socioculturais que definem características específicas aos indivíduos de um cenário. Desta forma a territorialidade de um grupo forma-se a partir de práticas representativas deste em determinado espaço, que não é necessariamente físico, mas que pode se estabelecer em variadas localidades de forma flexível e ‘móvel’, visto que um território se forma a partir de práticas e relações sociais, possuindo seus limites instáveis.

Outros festivais mencionados e pesquisados como importantes na expressão contracultural são: o festival *Rock On The Moon*<sup>48</sup> realizado na praia de Ponta Negra entre os anos de 1991 e 1993, e o *Festival da Mocidade*, na cidade da criança.

Este último também chamado de *Festival da Juventude*, foi outro evento que teve bastante importância na vivência contracultural natalense, apesar de ter tido apenas uma única edição, nos dias 4 e 5 de outubro de 1985. Como aponta Pedregal:

foi como um reflexo do Rock In Rio que aconteceu em janeiro do mesmo ano pois existia até alguma semelhança na maneira como foi organizado o festival. Um local bem amplo como a Cidade da Criança onde não só aconteciam os shows, mas também diversas atividades paralelas como tatuagens, lojinhas, etc. Fizeram até um mapa do local que vinha no verso do ingresso onde podia-se ver a localização dos banheiros, bares, posto hospitalar, palco e diversas outras coisas que haviam no evento, bem semelhante ao que o Rock In Rio tinha feito para ajudar o público a se localizar na sua mega estrutura (2018)

A alusão ao *Rock in Rio*<sup>49</sup>, que havia ocorrido entre 11 e 20 de janeiro do mesmo ano, enfatiza o grau de importância que o festival ganhou no imaginário dos indivíduos que dele participaram.

---

<sup>48</sup> “Ele começou pequeno até a última edição grandiosa. Não acontece mais, a equipe se desintegrou, a gente chegou a tocar na última edição.”. Vlamir Cruz. Entrevista I. [fev. 2017]. Entrevistador: Brenda Soares Silva. Natal. 1 arquivo .mp3

<sup>49</sup> Também encontramos uma alusão do Festival com o Rock in Rio em uma nota no jornal O Poti: “O dito cujo acontece nos dias 4 e 5 na Cidade da Criança. É o Rock in Rio potiguar”. *O Poti*. Natal, 29 set 1985.



Figura 8: Pôster de divulgação do Festival da Mocidade

Ainda encontramos referências a expressão artística em alguns bares como o Chernobyl<sup>50</sup>, na praia de Areia Preta localizada próximo ao centro da cidade, ainda nos foi mencionado o Bar do Buraco, localizado em Ponta Negra.

Outros espaços de expressão da contracultura, nesta época, foram detectados no bairro de Petrópolis, no Centro de Turismo<sup>51</sup> lá situado e ainda por bares espalhados pela área;

Além da Praia de Ponta Negra, temos movimentações na praia do Meio, na Praia dos Artistas e na Praia de Areia Preta, localizadas uma ao lado da outra e há aproximadamente 5 minutos do centro.

Uma outra postagem presente no blog *Overmundo*, realiza uma descrição das ocupações das praias da cidade de Natal, principalmente da Praia do Artistas, pelos adeptos dos cenários contraculturais:

[...] quem não fosse “careta” frequentava a praia que era sinônimo de desbunde, efervescência e novas possibilidades. Foi aí que se descobriu a Praia dos Artistas. Arte e cor eram trazidas por uma grande leva de estudantes universitários e pretensos artistas locais, que tinham naquela praia, um verdadeiro ancoradouro. Movimento hippie, baseados, “eu sou apenas um rapaz”, “como nossos pais”... [...] Inconformismo e irreverência eram os substantivos daqueles que enchiam as areias da Praia dos Artistas. Eram atores, dançarinos, artistas plásticos, poetas, ensaiando o que ia ser a época de ouro da cultura da cidade. Pela verve transgressora que tinham, ali, a maioria era incompreendida pelos incautos provincianos. Mas muitas outras cenas faziam parte dessa trama. [...] Em frente ao Bar Caravela, de microfone em punho e soltando gírias pra todo lado, Big Terto (Tertuliano Pinheiro, hoje publicitário renomado em Natal) organizava campeonatos de surf que deixavam a praia com um colorido diferente. Moças com pouquíssima roupa e rapazes fegosos disputavam cada

<sup>50</sup> “Tinha atividade do rock potiguar ali, era um canto certo todo fim de semana tinha show, era um *point*.” Rômulo Tavares. Entrevista III. [fev. 2017]. Entrevistador: Brenda Soares Silva. Natal. 1 arquivo .mp3

<sup>51</sup> “que era um espaço, um auditório imenso, um quadrado vazio... aí às vezes as bandas colocavam lá um palco, meio improvisado de madeira, e faziam aquelas apresentações.” Abimael Silva. Entrevista II. [fev. 2017]. Entrevistador: Brenda Soares Silva. Natal. 1 arquivo .mp3

metro quadrado do lugar. A mulherada de biquíni “top cortininha” e bandô reinava. A parte inferior era baixa, mas reta, não super cavada. Um escândalo. (MAMEDE, 2008)

Ainda foram citados a danceteria do América<sup>52</sup> e o campus da UFRN, localizado na zona sul, no bairro de Lagoa Nova, este último apontado como um importante espaço da expressão contracultural na cidade. Alguns eventos aconteciam na região metropolitana, sobretudo na Praia de Pirangi e Praia de Pium localizadas no município de Parnamirim ao sul de Natal.

Esta delimitação territorial é importante para visualizarmos as ocupações realizadas na cidade, e entendermos algumas das características daqueles que exerciam as práticas contraculturais no espaço. Uma vez que a ida ao evento é uma forma do cenário ser exercido, praticado, colocamos a territorialidade como um de seus elementos estéticos, como sendo o palco no qual a contracultura em questão é executada.

---

<sup>52</sup> Time local. Não encontramos a localização.



### 3 – NATAL ROCK ‘N’ ROLL: O CENÁRIO ROCK POPTYGUAR

“Tudo isso é rock n roll/ isso tudo é rock n roll/ fluindo como sangue/ pelas ruas da cidade”<sup>53</sup>

A melhor definição encontrada para o rock da década de 1980 na cidade de Natal, pode ser a apresentada pelo Fanzine Delírio Urbano: “New-Rock PopTyguar.” Tal definição nos permite pensar a produção das bandas analisadas sob uma perspectiva mais alocada ao espaço natalense, o que nos possibilita visualizar um cenário, em determinado tempo e espaço, com uma produção musical característica, e que em partes guardam similaridades com a produção do eixo Central, Sul e Sudeste de BRock, porém trazendo em seu bojo suas dissemelhanças e características específicas. Passemos então para as apresentações das bandas, deste modo, selecionamos: *A Fluidos*, *Modus Vivendi*, *Cabeças errantes*, *Cantocalismo* e *Alfândega*.

#### 3.1 - Fluidos e Modus Vivendi

No início da década de 1980, no ano de 1982, encontramos os primeiros registros da banda *Fluidos*, esta era composta pelo vocalista Carito Cavalcanti, o guitarrista Manoca Barreto<sup>54</sup>, o baixista Roberto Marlon (Bob Crazy), o tecladista Ricardo Tadeu e o baterista Fernando Suassuna. O repertório era em sua maioria autoral, mas, também se aventuravam por covers de bandas nacionais e internacionais.

A proposta do grupo voltava-se, inicialmente, para um rock progressivo<sup>55</sup> que, segundo os ouvintes e os próprios músicos, era bastante influenciado pelo psicodelismo, como relata Carito, no artigo “Carito por ele mesmo”, escrito para o periódico ‘Delírio Urbano’, e como podemos perceber nas canções *Revolução do Brote Seco*, *Hey Baby*, e *Todo Mundo Off The Wall*, trabalhadas pela banda em meados da década.

No ano de 1984 o grupo começou a ganhar destaque. Um dos marcos para a ascensão da *Fluidos* na cidade foi um show realizado em Pirangi (figura 9), região metropolitana da capital. Nesta época também passou a ser convidada para se apresentar em festivais, como o ‘Festival de Artes Do Natal’. Com apresentações que atraíram um público bastante expressivo.

<sup>53</sup>Rock Brasil. Programa de apresentação: sentimento digital/Máquina Mente: palácio dos esportes 30/05/1986.

<sup>54</sup>Sobre Manoca Barreto, Vlamir Cruz comenta: “o guitarrista do Fluidos era Manoca Barreto que faleceu há uns 3 anos atrás, que depois virou um mestre dos guitarristas aqui na cidade... foi estudar jazz, se formou, voltou pra cidade, entrou na Escola de Música (da UFRN) e introduziu a guitarra elétrica na Escola de Música, que era o ambiente mais formal do mundo, se não me engano... Ele trouxe uma coisa inovadora, o jazz e MPB ‘pra’ Escola de Música... porque ela era só música erudita. Toda uma geração de guitarristas se formou a partir de Manoca... que é do meio dos 90 ‘pra’ cá, quando ele entrou na Escola de Música”

<sup>55</sup>Gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado Art Rock. As músicas são mais longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais. (op cit. p. 284)



Figura 9: Fluidos-Show-Pirangi-1984

No ano de 1985 a banda passou por um processo de modificação no qual alguns integrantes saíram, entre eles o vocalista, Carito. As razões específicas para a saída de Carito não foram identificadas, mas segundo entrevistados deveu-se a incompatibilidades diante de possíveis alterações no estilo de rock tocado pela banda. Assim, a Fluidos seguiu com um novo vocalista: Mário Henrique Araújo, e, em seguida, se encaminhou para o Rio de Janeiro em busca de uma profissionalização, e bem como de galgar algum reconhecimento nacional.<sup>56</sup>

Na cidade, se apresentaram em algumas rádios FM e bares, e ainda gravaram um compacto simples, “fazendo um som mais leve, dentro de um estilo mais pop. No mesmo ano o grupo sofreu um acidente de carro. Depois de alguns meses, seus integrantes voltaram para Natal e foi anunciado o fim do grupo” (CAVALCANTI, 2010)

Conforme consta no jornal *Diário de Natal*<sup>57</sup>, o acidente aconteceu no dia 27 de setembro de 1986, quando a banda comemorava a apresentação que faria no programa “Xou da Xuxa”, no próximo dia 30 do mesmo mês.

Antes ainda do fim do grupo ser anunciado, em dezembro de 1986 encontramos o registro de um show<sup>58</sup> realizado no Aeroclube<sup>59</sup> da cidade, intitulado: Abalo Cívico.

Carito conta em seu blog o que aconteceu com os músicos após a dissolução da *Fluidos*:

Logo em seguida, em 1987, o baterista Fernando Suassuna juntou-se ao Modus Vivendi. Depois de longos anos no Modus Vivendi e também trabalhando com outros músicos, incluindo uma temporada na Itália – Fernando toca no Mad Dogs e é proprietário da produtora “Sucesso”, de jingles e trilhas sonoras. O tecladista Ricardo Tadeu deu sequência as suas atividades de bancário. O

<sup>56</sup> HEAVY. Rock, Fluidos, sentimento digital. O Poti. Natal, 25 mai 1986. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151\\_04&PagFis=0&Pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_04&PagFis=0&Pesq=>) Acesso em: 12 fev 2018

<sup>57</sup> Abalo cívico é o show dos roqueiros. Diário de Natal. 25 dez 1986. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711\\_03&pesq=modus%20vivendi](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_03&pesq=modus%20vivendi)> acesso em: 12 fev 2018

<sup>58</sup> Idem

<sup>59</sup> Localizado no Bairro do Tirol, Zona Leste

vocalista da segunda fase do grupo, Mário Henrique Araújo, continuou trabalhando na UFRN e desenvolvendo atividades de música e poesia. O baixista Bob Crazy ainda tocou um tempo com o Cabeças Errantes, depois tornou-se psicólogo, e hoje mora em Pium e trabalha com jardinagem e aquários. Em novembro de 2007 Bob Crazy voltou aos palcos, fazendo um show histórico na Casa da Ribeira. Eduardo Pindoba é alto funcionário do Sebrae. Manoca foi estudar música no Rio de Janeiro, e quando voltou, seguiu uma carreira de músico de jazz e professor da Escola de Música da UFRN, atividades que desenvolve até hoje, sendo uma forte referência na música do estado. (CAVALCANTI, 2010)

Em 1986 Carito formou seu novo trabalho musical: a *Modus Vivendi*. A banda era, inicialmente, composta por: ele, no vocal; Alexandre Miúda, na guitarra; Nelson Benevides, nos teclados; Erick Firmino, no baixo; e Lênio Santos, na bateria. O grupo chegou a ter um projeto de gravação de disco aprovado, porém o selo pela qual se lançaria, acabou falindo antes da gravação. Passou ainda por variadas formações chegando a ter até 7 integrantes, terminando mais ‘enxuta’ com: Carito, no vocal; Edu Gomez, na guitarra; Fernando Suassuna, na bateria; e Dudu Taufic, no baixo e teclados.



Figura 10: Pôster do show de lançamento da banda *Modus Vivendi*

O material das bandas gravado em áudio é praticamente inexistente, devido as dificuldades de gravação, bem como a ação do tempo. Porém, em acervo pessoal de Vlamir Cruz, encontramos alguns panfletos (figuras 11 e 12) de shows nos quais podemos ter acesso a algumas das letras.



Figura 11: Capa de programa de apresentação da banda Modus Vivendi



Figura 12: Programa de apresentação da banda Modus Vivendi

O repertório também era em sua maioria autoral, e em meio a ele também eram tocadas algumas releituras e homenagens a outras bandas. O fim oficial da banda ocorreu em 1999, quando Carito envia um comunicado à imprensa local anunciando o fim. A *Modus Vivendi* após ganhar bastante visibilidade na cidade de Natal, chegando a ganhar festivais e até a aparecer no Programa Palco MTV, da antiga Music Television Brasil (MTV-BR).

### 3.2 - Cabeças Errantes

Outra banda que ganhou bastante destaque, nesta época, em Natal é a *Cabeças Errantes*. Formada no ano de 1982 na capital potiguar, por rapazes moradores do Bairro Vermelho, estudantes da Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte (ETFRN)<sup>60</sup>. O grupo teve seus trabalhos mais divulgados a partir do ano 1985, conforme destacou em entrevista o vocalista e guitarrista da banda à época, Vlamir Cruz, e passou por variadas formações sendo a mais conhecida delas, composta por: Vlamir, no vocal, Ricardo Menezes na guitarra, Bob no baixo, Tampinha na bateria e Pedro Pereira nas performances.

<sup>60</sup> Em 1999, passou a ser denominado Centro Federal de Educação Profissional e Tecnológica (CEFET-RN), e desde 2008 denominado Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRN). Cronologia. Portal da Memória-IFRN. Disponível em: <<http://centenario.ifrn.edu.br/cronologia>> acesso em: 14 mar 2018

Podemos perceber já no nome da banda a proposta da mesma, que trazia um caráter contracultural. Conforme aponta José Machado Pais:

uma boa parte das bandas de garagem constituem-se em torno de identidades dissidentes, como se sua experiência refletisse tensões, contradições e contestações em relação à cultura dominante ou aos modos esvaziados de significado. Nesses sentidos, os nomes das bandas acabam por metaforizar identidades. A metáfora é a base semântica que permite criar uma identidade. O meu nome é metáfora do meu corpo, de modo que o nome de uma banda é o que permite ser identificada. As bandas jogam com nomes da mesma forma que os estilos (visuais ou sonoros), também eles elementos de identificação que ajudam a recriar tendências estéticas-musicais num malabarismo de criatividade orientado para o prazer e o arranjo musical. (apud PRADO, p. 36)

A escolha do nome de uma banda é a alegoria usada por um grupo de músicos para resumir sua proposta, para se apresentar diante do outro e dentro de um cenário. Assim a história do nome da banda foi explicada:

precisava-se de um nome e tinha uma música chamada “Cabeças Errantes”, não era minha... Aí: Cabeças Errantes... naquela parcela da população que era errante, não era normalzinha, não é ‘formal’... errar no bom sentido. (CRUZ, 2017)

A fase de maior popularidade do grupo se deu em meados da década de 1980 e a sua sonoridade era influenciada mais por um hard rock<sup>61</sup>, ou ainda, rock progressivo. Segundo Vlamir, encontramos na *Cabeças Errantes*, um rock que bebeu na fonte da década de 1970 e que traz uma perspectiva mais existencialista em suas letras numa sonoridade um pouco mais agressiva, por assim dizer.

O grupo também não possui registros gravados disponíveis, contudo, foi cedido, de acervo pessoal do entrevistado Vlamir, algumas artes de panfletagem e ‘programas’<sup>62</sup> (figura 13, 14 e 15) de shows que nos permitiu realizar uma análise das canções e da proposta da banda em geral.



Figura 13: Programa de apresentação da banda Cabeças Errantes

<sup>61</sup> Termo que nos anos 1960 designava alguns gêneros de rock agressivo e menos comercial de bandas como o Cream e MC5. As músicas incorporavam elementos do blues, do rock n roll e do pop. (op.cit, p. 156)

<sup>62</sup> os chamados ‘programas’ continham imagens da banda, uma breve explicação sobre o show, e claro, letras das canções a serem tocadas. Isso servia para fazer o público aprender e conhecer melhor a banda uma vez que na conjuntura de 1980-90, as gravações eram um processo complicado e caro.



Figura 14: Pôster de divulgação de apresentação da Cabeças Errantes em parceria com a Modus Vivendi



Figura 15: Pôster de divulgação da Cabeças Errantes

O fim da banda se deu de modo gradativo, os músicos foram seguindo suas profissões e a banda foi parando suas atividades.

### 3.3 – Cantocalismo

A banda *Cantocalismo* também foi formada no ano de 1982, realizando seu primeiro show do ano de 1983, era composta pelo vocalista Cacau Vasconcelos; Roberto Taufic, na guitarra; Aluízio Di Brito, no baixo; e Ginho Hasbun, na bateria.

Como observamos em entrevista concedida por alguns dos ex-integrantes, a banda começou entre primos que, à época, tinham entre 16-17 anos:

A gente começou a tocar numa situação bem familiar, era eu o Ginho na bateria e um outro primo da gente que cantava e tocava flauta. Com esse trio, a gente começou a brincar de fazer música e chegamos a tocar em barzinho aqui em Natal... e depois conhecemos o baixista, o Aluízio. (TAUFIC, 2017)

Os entrevistados comentam que conforme começaram a tocar em bares locais, sentiram uma nova necessidade de fazer uma música mais profissional, passando a buscar estudar música. Com isto, resolveram montar uma escola de música que ensinava guitarra, baixo, bateria, já que até então não havia em Natal uma escola voltada ao ensino destes instrumentos.

A escola conseguiu atrair bastante público, inclusive músicos que posteriormente fariam parte de outras bandas conhecidas na cidade como Edu Gomez, da Modus Vivendi. Nesta fase, a banda familiar se desestruturou em partes, pois com a escola consolidada e com uma

quantidade considerável de alunos, os músicos passaram a buscar a profissionalização. Ginho, Roberto e Aluizio passaram, então, a procurar um vocalista e estavam realizando alguns testes quando Cacau Vasconcelos, procurou Roberto para uma aula de violão. (TAUFIC, HASBUN, 2017)

O nome do grupo deve-se a esta fase de busca por maior profissionalização, assim Ginho e Roberto comentam:

Quando a gente migrou de ser uma banda de bar de profissional, com composições próprias, identidade, a gente precisava da identidade... e uma pessoa ligada aos músicos [...] sugeriu esse nome: Cantocalismo que era uma coisa meio lírica, meio poética... que a palavra 'cantocalismo' é o canto em movimento. (TAUFIC, 2017)

O principal registro da *Cantocalismo* é o disco autointitulado de 1988. Lançado de forma independente, o disco (figura 16) é uma compilação das canções que mais se destacaram no repertório da banda. As datações das composições não são exatas, porém todas as canções deste disco, foram trabalhadas pela banda durante a década de 1980, mais precisamente a partir de 1983-1987.

O disco foi gravado em Salvador e foi produzido pelo sistema independente, a banda recebeu uma proposta de contrato com uma gravadora quando da ocasião da gravação do disco, contudo um dos termos do possível contrato seria a banda ter que trocar de nome e negar que era natalense, diante de tal proposta os músicos recusaram.<sup>63</sup>

Este fator nos permite identificar o poder de força que o lugar social exerce nos sujeitos, bem como o caráter identitário que o nome já havia firmado entre os integrantes da banda e entre estes com seu público. Negar Natal, seria negar a si próprio, trocar de nome seria esquecer de sua essência e de seu público.



Figura 16: Capa do LP da banda Cantocalismo

<sup>63</sup> CANTOCALISMO recusa contrato sem Natal. *Diário de Natal*, Natal, 01 jun 1988





Figura 17: Recorte de revista contendo pôster da banda Cantocalismo

Ainda sobre o disco, Ginho comentou que:

essas músicas desse disco foram condensadas de quando a gente começou. O Aluízio e o Cacau faziam as composições, a gente elaborava nos estúdios, ensaios e testava no público e muita música foi ficando pelo caminho... então, esse disco, era o que a gente tinha época... e começou a pedir também 'né', o próprio público já cobrava. (HASBUN, 2017)

O teste no público é visto como essencial pelos músicos, para verificar a recepção a canção pelos ouvintes. Assim sempre que compunham uma nova música, levavam para as apresentações, com o tempo, observando a resposta deste público, era possível perceber as que ficariam mais firmes no repertório.

A visibilidade que a banda atingiu a coloca como uma das principais bandas da história da música potiguar, prova disso foi o show realizado no Teatro Alberto Maranhão (figura 18) no ano de 1987 e que conseguiu trazer em torno de 2 mil pessoas, bem como o lançamento do disco em 1988, televisionado pela TV Cabugi (atualmente InterTv), antiga afiliada da Rede Globo no Estado do Rio Grande do Norte, realizado no Palácio dos Esportes (figura 19) que também atraiu um público de em torno de 2 mil pessoas.<sup>64</sup>



Figura 18: Apresentação da Cantocalismo no teatro Alberto Maranhão

<sup>64</sup> Ibidem





*Figura 19: apresentação de lançamento do disco de 1988, no Palácio do Esportes*

A sonoridade da *Cantocalismo* permeava uma rítmica mais pop, contudo, em performance de palco a banda priorizava um (re)arranjo instrumental que flertava com o rock progressivo.

A banda acabou de uma forma gradativa, por fatores como novos caminhos profissionais seguidos pelos integrantes; desentendimentos técnicos em termos de que gênero musical adotar em suas músicas, pois, alguns integrantes queriam ceder a um formato mais comercial, no caso o pop-rock, mais em alta na época, outros queriam seguir numa linha mais condizente com suas ideologias. Deste modo, o grupo foi se desgastando até que chegou ao fim. Pouco tempo depois, ainda foi lançado um segundo LP, contudo, somente dois integrantes da banda permaneceram nesta gravação, o baixista Aluizio e o baterista Ginho Hasbun. (HASBUN, 2017)

### **3.4 – Alfândega**

A banda *Alfândega* (figura 20) também é uma representante do cenário de New Rock PoPTyguar na cidade de Natal. Depois de passar por algumas formações iniciais a banda pode ser caracterizada como composta por Rômulo Tavares no baixo, Pedro Queiroga na bateria, Carlos Henrique no vocal e Arthur Winston no baixo. Os componentes eram universitários e formaram a banda no ano de 1988. As músicas se dividiam em autorais e covers de canções de bandas que eram influência para a sua sonoridade, como informaram em entrevista Rômulo Tavares, e Pedro Queiroga.

As letras de suas músicas expressam esse fazer poético e falam das diversas matizes do sentimento que existe no dia-a-dia de seus componentes: amor, esperança, indignação, etc. Daí o nome da banda, Alfândega, o lugar por onde passam os fatos cotidianos e os sentimentos por eles gerados que são percebidos e transformados em produtos musicais. (MECEDO, 2013)



Figura 20; Banda Alfândega. Foto: Divulgação

A Alfândega chegou a abrir shows de bandas como Engenheiros do Hawaii e Biquíni Cavado. E, assim como, a Cantocalismo chegou a atrair, só ela, no Palácio dos Esportes, na capital potiguar, um público de em torno de 2 mil pessoas. (TAVARES, 2017)

O nome da banda deve-se as influências musicais internacionais que os músicos tinham, conforme explicam em entrevista, além disso o termo ‘alfândega’ foi considerado uma espécie de palavra-chave, pois seria, forte, fácil de lembrar e que individualizava bem a proposta do grupo:

Primeiro, é um nome forte, marcante, fácil de decorar... E a gente era muito influenciado por bandas de fora, [...] ouvia todo aquele rock internacional, nacional também, mas mais internacional... e era como se a gente tivesse uma ‘alfândega’, esses produtos viajassem de maneira imaterial, bem simbólica, e fossem retidos na nossa alfândega. (TAVARES, 2017)

A *Alfândega* possui um logotipo próprio (figura 20) que faz uma junção do nome da banda com um código de barras e nele encontramos um par de olhos que segundo Rômulo refere-se também a forma de consumo musical e as influências recebidas e trocadas na música: “essa coisa da atenção a tudo o que você consome, ouve, vê... atenção permanente, no nosso caso, na área musical, do rock, da cultura.” (TAVARES, 2017)



Figura 21: logo da banda Alfândega

Como comentado em entrevista, o ano de formação da *Alfândega* foi o de 1988, em fins da década. Assim, em relação às outras bandas desta pesquisa, ela é mais contemporânea, contudo, ao analisarmos suas características sonoras, estéticas e temáticas podemos perceber o

pertencimento ao cenário PopTyguar. O auge do grupo se deu no período de 1988-93, época na qual as suas gravações independentes eram bastante reproduzidas nas rádios, como podemos encontrar no sítio da banda.<sup>65</sup>

A sonoridade do grupo também vai do rock progressivo ao pop-rock, sendo sonoramente bastante semelhante ao que se ouvia em termos de rock na década de 1980 no Brasil. Quanto a performance a Alfândega segue por uma linha mais tradicional, apresentando-se em quarteto com seus instrumentos. O grupo encontra-se ativo até hoje, nunca se chegou a um fim definido, porém a história é permeada por algumas pausas.

### 3.5 – Entre Cenários e Identificações: o Rock no RN e Seu Público

Entendemos o Rock Brasil como uma produção nacional, feita por brasileiros, sem limitá-lo a ser exclusivamente um rock cujas temáticas eram apenas político-sociais, ou presas a um único trecho geográfico. Logo, não podemos aglutinar em uma só barca todas as bandas, nem as colocar como passivas diante do que era produzido no Sul, Sudeste e Centro Oeste do Brasil. O que devemos, é identificar as relações de semelhança e dissemelhança que caracterizam o rock natalense como PopTyguar e, todavia, parte do Rock Brasil, por ser também uma música produzida no território nacional.

Compreendemos que um cenário se caracteriza por um agrupamento de traços em comum realizado a partir de identificações mútuas, entre artistas, entre sua audiência e entre ambos. Cuche (1999) apresenta que a identidade, nesse sentido

expressa a resultante das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante. [...] se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: [...] permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente. (CUCHE, 1999. p.177)

Seguindo a linha de pensamento acima, podemos trabalhar o conceito na perspectiva de Stuart Hall (2002), entendendo que a identidade corresponde à necessidade de relacionar-se com pessoas que partilhem dos mesmos valores e símbolos. A partir da fragmentação do indivíduo – característica da sociedade pós-moderna<sup>66</sup> – surge a necessidade de formar ligações nos mais diferentes espaços, de acordo com as mais variadas demandas, estabelecendo inúmeras identidades conforme o ambiente, lugar social. A identidade, então, está em constante

<sup>65</sup>“Nesta mesma época, músicas da Banda Alfândega como Homens Maus, Homenrs do Cais, Florbela e Babel eram destaques na programação das rádios-rock de Natal” (Alfândega, 2016)

<sup>66</sup> Vide capítulo 1

transformação, em constante correspondência com o espaço sociocultural do indivíduo, modificando-se e modificando o meio.

Desta forma, os gêneros musicais se configuram como dinâmicos, sujeitos a modificações ligadas ao contexto, ao público, a sua produção, não sendo, portanto, estáticos ou imutáveis. Os artistas de rock recebem variadas influências que são por eles ressignificadas, transpostas a sua realidade, sendo reconfiguradas dialeticamente a outras práticas. Assim, o cenário de rock PopTyguar adquire novos valores e sentidos alocados no contexto natalense, em relação àquele ambiente.

As bandas natalenses ao se localizarem em um espaço fora do eixo Central, Sul e Sudeste, o espaço de Natal, apresentam em suas canções as particularidades deste<sup>67</sup> e, devendo-se a isto, acabam negando a existência de influências mais diretas com o BRock tal qual definido por Dapieve (1995), quanto a sua abordagem letrística e melódica, como podemos perceber nas entrevistas concedida pelos músicos. Todavia, enfatiza-se que, uma vez pertencentes geograficamente ao território brasileiro, não são por isso excluídas da ideia de Rock Brasil, e mais do que não são excluídas deste, são incluídas no rock PopTyguar.

Roberto Taufic e Ginho Hasbun, sobre as temáticas das canções da *Cantocalismo*, apontaram que apesar das influências das bandas do eixo Central, Sul e Sudeste a banda trazia discussões mais subjetivas, abstratas.<sup>68</sup>

Vlamiir, também, ao discutir as influências musicais da *Cabeças Errantes* apresenta as particularidades que identifica no grupo:

a gente teve várias formações... começou como um grupo *folk* que foi ficando cada vez mais rock... tínhamos umas questões mais de regionalidade e foi ficando 'pesado'... Começou com algo próximo a Alceu Valença, e depois ficamos bem mais 'pesado'. Mas era... o que é ACDC, Pink Floyd, Rush e elementos de música regional... é isso que junta... E o psicodelismo. (CRUZ, 2017)

É perceptível que os artistas buscam afirmar-se enquanto sujeitos específicos, com seu espaço característico afirmado no cenário. Entendemos isto como uma subversão ao próprio rock, fator que é visto por nós como uma ênfase ao caráter contracultural do cenário. Esta

<sup>67</sup>Como pode ser percebido nas análises do capítulo 3

<sup>68</sup> (Roberto): [...] é mais existencial [...] assim a banda não era tipo Capital Inicial que era mais focada, Legião (Ginho): se você for analisar esse repertório... isso aí é um ponto de vista meu, particular... ele tem de tudo um pouco aqui... se você for 'ver' "Areia e Mar" é uma música típica de verão adolescente, namoro, menina bonita; se for 'pra' "Tudo o que Vem de Cima" é politizada; "Telebaby" é uma romântica; "Pixote" é politizada [...] "Produto Musical" é uma crítica ao mercado de produções, música comercial [...] e "Poema pra Lua" vai mais pra uma questão romântica e "Perceber" era mais politizada. [...] mas a banda era muito dividida, eu já era da opinião de fazer uma coisa mais comercial 'pra' ir pro sucesso rápido, os meninos já eram... diziam que queriam um rock diferente mais elaborado que isso daria uma identidade, uma alma permanente porque o que é descartável: É descartável.

(Roberto): cada um tinha uma necessidade na época, todo mundo jovem se descobrindo. (TAUFIC, HASBUN, 2017)

atitude de negação subverte o BRock quanto ao que é esperado dele naquele contexto, sem, contudo, retirá-lo do cenário em si, uma vez que continua sendo um rock produzido no Brasil, pelo e para o brasileiro.

o nosso estilo ele é muito, proveniente das influências musicais que a gente ouvia na época. Paralamas do Sucesso, Police, U2, Beatles... Se você for ouvir nossa música tem elementos musicais dessas bandas que nós tínhamos bastante influencia... Nosso trabalho letrísticos, nossa mensagem, nosso conteúdo é muito existencialista... a gente tinha algumas coisas de política, mas não éramos aquela banda de protesto [...] apesar de vivenciarmos, a gente não tinha esse viés (exclusivamente) político. Às vezes se confunde mas, não éramos uma banda, por exemplo que focava na situação do Brasil (político) era mais na situação do ser humano [...] (TAVARES, 2017)

Vemos que nesta fala o músico se aproxima e se distancia da produção nacional de BRock para gerar o seu próprio produto musical, nos mesmos moldes de uma deglutição artística, no qual encontramos a incorporação de elementos que configuram a originalidade da banda bem como localiza a mesma no território natalense.

O que interpretamos da fala acima é que a relação existente entre o cenário BRock e o Rock PopTyguar consistiu em um: “[...] hibridismo às avessas, ou seja, cria um suposto diferenciar-se, uma constituição de ser “diferente” e único, todavia (re)cria tribos e grupos que se vestem e se comportam de maneira análoga. É um querer se diferenciar querendo ser aceito.” (ENCARNAÇÃO, 2009, p.12)

Rochedo (2011) analisa produção musical desta década, voltada para formação de uma juventude participante das reivindicações políticas e sociais, por meio das quais o rock se expressa como principal linguagem.

A discussão traz para o Brasil a relação entre produção de rock e a conjuntura, quando diz:

as bandas que surgem expressavam seus sentimentos em relação ao que acontecia. Como existia uma insatisfação muito forte entre os jovens, era um caminho certo esta identificação entre bandas e o público, estas que imprimiam nas músicas o seu momento histórico-social. (ROCHEDO, 2011, p 41)

Enfatizamos a inconformidade política como uma das principais características do cenário de rock da época. Contudo, é importante destacar que tal questão não se verifica presente em 100% da produção de rock da década de oitenta. Uma vez que algumas bandas, por não se preocuparem com questões de exigência comercial, e por menos se identificarem com problemáticas políticas, trazem também a representação de temáticas mais voltadas para as relações pessoais e subjetivas do ser humano.

Isso acontece quando, por exemplo, percebemos que para a maioria das bandas de Natal a aceitação comercial não é primordial. Algumas bandas, a partir de suas influências musicais,

gravavam *demós*<sup>69</sup> independentes, e todas se apresentavam para um público local, deste modo, a sua popularidade se devia muito mais a estas apresentações locais, para um público local. Os eventos se tornavam momentos de sociabilidade e devido a identificação que as canções despertavam nos ouvintes, estes se interessavam em comprar ingressos para irem aos shows, e também, quando era o caso, as suas fitas K-7's. Contudo o lucro comercial vindo daí não tinha o intuito principal de movimentar uma indústria cultural, sendo assim, muito mais, uma forma de expressão, ligada às subjetividades dos músicos e de seu público.

Porém, é importante deixar claro que Rock PopTyguar traz, sim, algumas correspondências com aquela característica. Ao analisarmos os elementos que compõem o cenário no qual se encontram as bandas natalenses e seu público, podemos notar essa relação de influência, como podemos apontar no seguinte comentário:

A efervescência em torno do rock era muito grande havia grandes bandas nacionais se destacando, os principais ícones que a gente cultuava estavam despontando: Renato, Herbert Vianna, Paulo Ricardo, a Paula Toller... ícones da juventude e nós fomos beneficiados por essa efervescência né... (TAVARES, 2017)

Neste ponto, enfatizamos a existência de aproximações e afastamentos, às possíveis comunicações entre os cenários musicais do rock no eixo Central, Sul e Sudeste e de Natal. A existência de uma produção de rock na cidade de Natal, nos possibilita identificar um ponto de ligação no interior do cenário Rock Brasil, sobretudo, quando entendemos o mesmo como parte de uma rede, na qual se encontram correlacionados artistas e público. Nesta rede, o artista, ao mesmo tempo em que influencia outros artistas, também é influenciado por eles, estabelecendo nesse sentido, um intercâmbio, uma troca de relações.

A comparação da banda *Cantocalismo* ao *RPM*, de São Paulo, nos dá um gancho para pensarmos as vertentes de similaridade do rock PopTyguar, com as produções ao longo de todo o território nacional. No blog “Natal Rock & Roll” podemos encontrar o seguinte:

Diário do Mergulho disse... [...] A banda Cantocalismo marcou uma época em Natal, os caras eram muito bons e a produção nunca vista em Natal, na minha opinião o Cantocalismo da época estava para Natal como o RPM para o Brasil. Bons tempos. (MELO, 2010)

Os componentes da banda mencionam em entrevista que algumas de suas influências são *Os Paralamas do Sucesso*, *Lulu Santos*, *Barão Vermelho*, *Lobão*, *Titãs*; o que nos possibilita perceber ainda mais essa comunicação existente na musicalidade rock como um todo da época, na qual podemos apontar o seu caráter de antropofagia cultural.

---

<sup>69</sup> Expressão derivada da palavra demonstração que consiste em uma gravação musical de caráter demonstrativo, em geral amador, realizado em estúdio ou não, no intuito de apresentar uma proposta musical, ou banda: “Disco, CD, fita ou outro meio de reprodução de curta duração, serve para apresentar o trabalho de um grupo ou cantor para produtores, gravadoras, empresários ou divulgadores. Apresenta-se nas formas *demo tape* (fita), *demo record* (disco) *demo CD* (*compact disc*).” (op.cit, p.105)

Como também salientou Vlamir:

[...] estamos ali dentro daquele contexto, acho que tudo o que Dapieve fala ali<sup>70</sup>, meio que se aplica aqui. Claro que, guardando suas proporções, a tecnologia, o acesso [...] (CRUZ, 2017)

Como diz Carito, as músicas são um “[...] reflexo de uma realidade urbana, as letras da banda falavam da geração dos seus integrantes, tendo uma postura crítica, às vezes irônica, conjugando muitas vezes humor e amor, irreverência, poesia e ritmo. Com os sentimentos à flor da pele, mostrou uma Natal jovem, densa, noturna e antropofágica” (CAVALCANTI, 2010)

Partes de um cenário musical, as bandas de rock de uma época podem compartilhar similaridades estéticas e sonoras, e isso pode ser notado quando verificamos as influências, na produção de Rock Brasil, do punk rock britânico. Contudo, devemos destacar que as particularidades trazidas na produção nacional e local, devem ser salientadas, e é neste sentido, que podemos colocar esta qualidade antropofágica no rock brasil. Antropofágica no sentido de absorção, por influência de cenários de rock estrangeiros, porém adaptando, trazendo para a produção nacional a sua particularidade de Brasil. Deste modo verifica-se essa característica antropofágica do Rock Brasil e para além deste, também do rock PopTyguar.

Ao produzir rock, numa conjuntura determinada, como neste caso, a de abertura política, de Guerra Fria, ameaça nuclear e crises socioeconômicas encontramos a existência de afinidades não só direta como indiretamente, no que concerne à estética, melodia e performance.

Bandas como *Cantocalismo* e *Alfândega* são colocadas, como mais intimamente ligadas ao produzido pelo Rock Brasil no eixo Central, Sul e Sudeste, este fator, segundo o músico, deve-se também a posição cronológica destas bandas que atingiram maior popularidade em fins da década de 80, diferentemente da *Cabeças Errantes* que em 1983 já tocava em festivais na cidade. Notamos assim nesta última uma maior influência da produção da década de 1970. (CRUZ, 2017)

A opinião, transcrita a seguir, quanto a produção de outros grupos, nos possibilitam ver o lugar de público que o músico ocupa e não apenas de artista. Ele ainda realiza uma análise em torno da produção de rock brasileira oitentista:

Se a gente for analisar o rock dos anos 80, que não é o rock daqui, o rock daqui, ‘tá’ muito mais conectado com os 70, é algo mais *garage punk*, com raras exceções, como o *Cantocalismo* que é bem *pop* mesmo, o *Alfândega* que é bem *pop*... O BRock, essa coisa que expandiu em âmbito nacional, é porque é, em sua grande maioria, mais *pop* e por ser assim conseguiu adentrar em uma parcela maior da população. Mas dentro desse rock 80 ‘cê’ tem uma parcela mais *underground* [...]. (CRUZ, 2017)

<sup>70</sup> Refere-se ao livro de Arthur Dapieve: BRock: O Rock Brasileiro dos anos 80.

No depoimento de Vlamir, podemos perceber um exemplo de uma contracultura que recusa os atos de padronização presentes nas tentativas de cooptação por parte da indústria cultural, como se o rock constituísse cenários imutáveis. Os integrantes da banda *Cabeças Errantes* e de algumas outras bandas natalenses não se viam como sendo influenciados diretamente pelos grupos musicais em auge, no eixo Central, Sul e Sudeste, na década de 1980. Mesmo porque são contemporâneos a eles, e tomaram, então, como referência a produção da década anterior.

A visão crítica acima quanto a produção musical da época nos serve para identificarmos os filtros do músico enquanto público. Com estas colocações o músico realiza uma divisão sonora na produção musical de rock natalense e conferimos isto quando ele coloca as influências das bandas que se popularizaram mais no início da década, em relação as das que se destacaram mais ao fim da década.

Contudo é importante destacar, novamente, que não são as bandas que se colocam, em entrevista, como identificadas diretamente com a produção do sul e sudeste. Apenas apontamos possíveis fatores para a popularização do rock na cidade de Natal, que mesmo guardando suas particularidades em relação a produção sulista, como eles fazem questão de destacar, ainda assim se comunica com ela, por apresentar algumas características mais genéricas presentes nos cenários roqueiros, e também por meio do público que, devido a produção do eixo Central, Sul e Sudeste estar em evidência nacional, consomem nos dois cenários, sendo em um de forma mais indireta e no outro mais diretamente.

Também é importante adentrarmos na questão das influências e identificações estabelecidas entre os sujeitos do cenário PopTyguar. Sejam enquanto público ou enquanto artistas, havia uma interligação, uma rede na qual os indivíduos compartilhavam interesses por meio de uma expressão social proporcionada pela música. Esta rede de relações se caracteriza na relação artista e público, uma vez que, quando o primeiro disponibiliza determinado conteúdo, este se torna passível de processos de identificação pelo segundo, que pode optar pelo consumo desta produção.

Abimael Silva como apreciador da música natalense e atualmente proprietário do Sebo Vermelho, no centro de Natal, ainda enfatiza o papel aglutinador da música na seguinte fala:

A música também tinha esse objetivo de ser aquela confraternização, de ser aquela coisa de: “banda ‘tal’ vai tocar em ‘tal’ lugar e você, chega lá, e encontra todas as ‘cabeças’, as ‘caras’, daquela geração. Isso é uma coisa que até hoje faz parte, tem algumas bandas dessa que quando se apresentam em algum lugar, eu saio de casa e vou com muito prazer, sabe. (SILVA, 2017)



Rômulo Tavares, da *Alfândega*, também chama atenção para essa noção de permanência, na qual o público, daquela época, até hoje, se permite vivenciar reencontros, num intuito de rememorar vivências:

o fato de que a banda ‘tava’ parada há mais de um ano, mas nos chamaram ‘pra’ tocar, nós fomos e foi gente pra nos ver, gente que conhecia... é legal isso, é sinal que ficou algo, frutificou de alguma maneira dentro da ideia e do coração de determinadas pessoas. (2017)

Esta fala nos mostra a importância que a musicalidade, entendida como uma prática que envolve a interação de pessoas, possui para a formação de um cenário que se firma a partir destes intercâmbios entre os indivíduos. A solidez de tal cenário pode ser detectada neste caráter permanente que possui na memória daqueles que vivenciaram a época.

Nos comentários de um vídeo disponibilizado no site YouTube, algumas pessoas que vivenciaram a época, mencionam o momento em um aspecto saudosista. Como pode ser visto no comentário realizado sobre a banda *Cantocalismo*, a saber: “Era bem jovem e acompanhava Cantocalismo [...] em todos os lugares. Sempre dei valor a música da minha cidade. Com tanta porcaria que tem por aí, fariam sucesso fácil, fácil” (PIRES, 2017)

Isto nos possibilita perceber a popularidade atingida pelas bandas e ainda o adentrar delas nas práticas musicais da época e, obviamente, na memória de seu público. Outro momento em que podemos perceber a existência de uma rede de relações no cenário rock, é quando os sujeitos que consomem o conteúdo produzido pelo artista, se identificam entre si, o que é possibilitado pelos interesses em comum. Quando existem tais elementos um cenário se compõe, e ao examinarmos a produção de rock natalense podemos verificar a presença destas características.

Dessa forma Hall aponta que:

[...] A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2002, p.38-39)

As identificações dos indivíduos com as composições musicais do rock PopTyguar, bem como dos sujeitos uns com os outros, nos permitem estabelecer uma relação de cenário, no qual a prática musical é o fator de interligação principal entre os sujeitos que com ela se identificam. Nesta linha de pensamento, representa um público, e ao mesmo tempo é representada por ele, em uma relação de mútua influência.

Um cenário é composto a partir das identificações compartilhadas entre os indivíduos e, nesse sentido, podemos ver que há aproximações não somente na musicalidade das bandas, mas no que concerne as características melódicas e, em partes, temáticas das canções. Esta abordagem melódica, letrística, estética e performática aproximada, ressalta o caráter de cenário ao rock do período, tornando este passível de ser aderido, tal qual um estilo de vida.

Ao permear o campo das sensibilidades e das identificações, o estilo musical conseguiu se conectar com um grupo de pessoas e funcionou como uma espécie de ‘tradutor’ dos sentimentos deste. Nesse sentido, entendemos que o cenário resultante é produto de um processo de apropriação entendido como práticas e rituais sociais em torno de determinado objeto (material ou imaterial) posto por um grupo e compartilhado por ele.<sup>71</sup>

Tendo isto em vista, analisamos o significado da musicalidade rock:

Para mim, é uma música juvenil, em termos de evento, uma coisa bem do jovem. Lógico continuo gostando de rock, ouvindo rock, mas eu não vou pra show de rock mais... Se (você) for pra um show de rock e olhar pra plateia é o jovem que tá ali. Um som potente, um negócio mais forte, mais alto, ele é tudo mais porque o jovem é assim, minha forma de ver [...] (TAVARES, 2017)

Quando o músico em questão aponta a qualidade de “evento” do rock percebemos que entende que há uma prática musical, uma musicalidade. O evento são as práticas de sociabilidades dentro do cenário, como a ida do público às apresentações das bandas.

Roberto Taufic (2017) destacou a presença do público como algo importante para o estabelecimento de sua banda como parte do cenário PopTyguar. Tal assiduidade é definida por ele como uma “grande família”, cujos muitos dos rostos eram reconhecidos de evento para evento, o que nos permite notar uma relação de proximidade existente entre ele e os ouvintes.

Vlami também destaca esta proximidade entre as bandas e o público: “uma parcela considerável do público são pessoas que você conhece... encontro pessoas até hoje [...] a gente descia do palco ‘pra’ conversar com as pessoas e tomar uma cerveja junto” (CRUZ, 2017)

Sobre essa amizade entre artistas e público Abimael chega a comentar que é próximo de alguns músicos como o pessoal da Cabeças Errantes:

[...] eu sempre fui amigo de Vlami Cruz, de Pedro Pereira, que era o cantor do cabeças errantes... aí, eu sempre tinha uma boa amizade, inclusive Pedro Pereira morou até na minha casa um tempo, a gente tinha essa sintonia aí... (SILVA, 2017)

---

<sup>71</sup> As apropriações são interpretações realizadas em um grupo que resultam em práticas ou formas de expressão por este mesmo grupo. É a (re)leitura de determinado objeto que ganha um caráter alegórico e produz atos ritualísticos. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Nesta dissertação estes atos ritualísticos consistem na musicalidade exercida pelo cenário, ou seja, nas práticas musicais resultantes deste processo interpretativo e comunicativo realizado pelo público e artista quanto à música.

Ainda sobre a assiduidade, Vlamir é pontual quando diz que os festivais e os shows compartilhados com outras bandas somava estes públicos. Isto, numa cidade à época com uma população por volta de 400 mil habitantes, era um percentual considerável, tendo em vista que mais de uma banda em fins de semana conseguia reunir cerca de 500 pessoas, e em eventos maiores – como no lançamento do disco da Cantocalismo – até 2000 mil. (CRUZ, 2017)

Como um participante do cenário PopTyguar na década de 1980, Abimael comentou sobre esta presença do público:

tinham grupos que, quando se apresentavam, lotava todo um espaço... eu diria assim, o grupo mais que tinha mais público, que tinha aquela tietagem mesmo era o Modus Vivendi, até porque era um grupo que tinha só músicos jovens - todos eram jovens - mas principalmente o Modus Vivendi. (SILVA, 2017)

Ao analisarmos as colocações acima podemos perceber que o entrevistado encontrou uma maior identificação com a produção musical da *Modus Vivendi*, por isso coloca a mesma como a que possuía mais público, no dando indícios de que muito provavelmente os shows que ele mais frequentava eram os deste grupo. Notamos que a banda ficou mais firmemente em sua memória. Isto também pode ser percebido quando perguntamos sobre a banda *Alfândega* e ele comenta que “era legal era muito boa, muito boa mesmo”, não se aprofundando muito em detalhes sobre a produção desta, nos dando a ideia de que não seguiu tanto este grupo. Atestamos esta relação de maior proximidade com a *Modus Vivendi* quando o perguntamos quais as bandas que ele preferia e ele nos diz: “o Fluidos, Modus Vivendi e Cabeças Errantes”.

Alguns dos entrevistados enfatizaram que, muito provavelmente, a não existência dos canais digitais de socialização, como as redes sociais e os sites de compartilhamento de vídeos, como o YouTube, eram estímulos para uma maior interação entre os indivíduos que seguiam o cenário:

A gente, pela falta de internet, tinha que se relacionar, se ver, se tocar, ‘tá’ frente à frente... uma época onde o contato humano era muito valorizado... e tinha que ser assim, não tinha outra maneira. (TAVARES, 2017)

Também, sobre este ponto:

Ao mesmo tempo que se caminhou pra que você tenha mais mecanismo de divulgação e de possibilitar com que a sua obra chegue ao público, por talvez não termos todas essas ferramentas a formação de público daquele tempo era muito mais forte. [...] ‘cê’ ia pros shows e o pessoal cantava as músicas e tudo mais, mesmo não tendo um mp3 ou internet pra ficar escutando diariamente, mas de alguma forma, o pessoal ia aos shows. (CRUZ, 2017)

Assim entendemos o papel do público é muito mais forte, nesta época, no que diz respeito a interação presencial. E um ponto importante para esta interação está no ambiente do

evento, no qual a música era praticada, uma vez que, diante da dificuldade de gravação e distribuição. A divulgação era feita nas apresentações, como afirma Rômulo Tavares:

A gente tinha muita dificuldade de ensaio, gravação e distribuição, a gente não tinha dinheiro [...] a gente não tinha internet, era na época do cartaz... colava, saía de madrugada, conversando com os amigos [...] o pessoal fazia propaganda da gente na universidade, era uma coisa... foi uma aventura cultural e musical muito interessante. (TAVARES, 2017)

Na qualidade de cenário, a musicalidade PopTyguar era divulgada entre os integrantes da cena e se dava por meio da oralidade na grande maioria das vezes: amigos em comum, em faixas etárias aproximadas, com interesses em comum. A necessidade de se expressar e se relacionar era a liga necessária para a divulgação das bandas e suas músicas. Destarte a afirmação de uma canção ou de uma banda se dava muito por meio do *feedback*, da colaboração direta entre músicos e público.

Apesar de pautada principalmente na oralidade e na divulgação independente, realizada pelos próprios músicos, encontramos ainda uma certa participação da imprensa na divulgação de alguns shows. Os jornais “*Diário de Natal*”, “*O Poti*” e “*Tribuna do Norte*” sempre traziam notas no caderno de cultura sobre os eventos que ocorriam, assim em vários momentos encontramos menções às bandas da época. E alguns entrevistados citam o papel que alguns jornalistas desempenharam na divulgação e afirmação dos grupos.

Pedro Queiroga ainda lembrou um caso específico, que nos mostra a relação existente entre a *Alfândega* e a imprensa, e citou alguns jornalistas e radialistas que foram para eles importantes para a divulgação da banda:

No Circo da Folia trouxeram Biquíni (Cavadão) e abrimos... e no outro dia tinha um texto de Carlão dizendo que o show da Alfândega tinha sido muito melhor que o de Biquíni, que a galera vibrou mais e tal... Esse tipo de coisa criava uma empatia, tanto ele em relação à nossa música, como de criar uma relação de amizade, de afetividade, de gostar... [...] Graças ao entusiasmo de Terceiro Dantas né, que era um dos diretores... ele pessoalmente comprou a ideia do trabalho de rock autoral aqui de Natal. Um entusiasta! (QUEIROGA, 2017)

Ao que Rômulo acrescenta:

Terceiro Dantas foi muito importante ‘pras’ bandas porque ele incentivava, né, a gente a trazer as músicas pra rádio... tinha os programas... [...] a imprensa se interessa por essas coisas que começam a dar certo... tomando corpo, e nessa época tomava corpo em natal um movimento forte de rock juvenil, então a gente tinha jornalistas ligando querendo fazer matéria... (TAVARES, 2017)

Ainda sobre este radialista Pedro diz:

[...] Teve algumas produções de shows como Engenheiros (do Hawaii), Biquíni Cavadão... que ele ‘cavava’ os espaços, tanto que fizemos a abertura de shows. (QUEIROGA, 2017)

Além destes, os músicos ainda apontam uma reportagem realizada pela TV Cabugi, na qual destacam a cobertura realizada por Neusa Farache. Também destacam uma sessão de fotos, que buscou reunir várias bandas do cenário, realizada pelo fotógrafo natalense Heudes Régis. Mostrando ambos como importantes na divulgação e no reconhecimento do trabalho realizado por eles.

As interações também ocorriam no processo de divulgação, seja por meio da oralidade, da panfletagem, ou das notas enviadas aos jornais e rádios locais. Este ambiente amigável era crucial para a afirmação e movimentação do cenário, em uma constante colaboração entre público, artistas e jornalistas. A divulgação, realizada pelos participantes do cenário, é também uma forma de se praticar a musicalidade PopTyguar, para além da produção musical ou dos eventos de sociabilidade. Estas colocações nos dão ainda uma noção do tempo e do espaço no qual estavam inseridos os sujeitos praticantes do cenário.

O cotidiano dos músicos natalenses quanto à gravação era permeado por inúmeras dificuldades:

[...] Nesse período o grande intuito era fazer apresentações. Então não tinha esse exercício de você gravar quando iniciava [...] nos anos 80 a característica é você ter toda uma carreira, de formação de plateia, de fazer show e a característica é que, em tese, um dia você gravaria se um olheiro de uma gravadora viesse a lhe descobrir e se fosse contratado, e iria gravar... então pouquíssimos, com exceções, tem registros de gravações. O registro que a gente tem é de *demos*, que não foram lançados em discos, eram fitas K7's, eram materiais que a gente fazia pra entregar nos shows... assim, não ao ponto de vender pra o público, era um material interno, de trabalho da banda. (CRUZ, 2017)

Ao mencionar a importância das apresentações como um dos fatores de divulgação, verificamos que este elemento da prática da musicalidade rock é um dos mais relevantes no processo de identificações entre os indivíduos. Uma vez que a performance de um cenário é um elemento crucial no ato de exercer a musicalidade, ao abranger os rituais sociais presentes nele, tais como, as apresentações dos músicos e a ida do público até elas. No que diz respeito as características performáticas podemos destacar as apresentações das bandas e as posturas de palco apresentadas por elas.

As abordagens ao vivo das canções são, muitas vezes, mais trabalhadas que as versões gravadas, quando havia. Verificamos nas entrevistas que as aberturas dos shows normalmente continham introduções instrumentais, que não costumavam aparecer nas gravações e/ou discos. Os instrumentos utilizados nestas apresentações eram mais diversificados, havendo a presença de teclado, saxofones, por exemplo, deste modo, eram contratados músicos extras.

A *Cabeças Errantes* e a *Modus Vivendi*, por sua vez, costumavam partir muito para a teatralidade, nesse sentido, se utilizavam das artes plásticas, recitação de poesias e textos,

sempre buscando inserir características do psicodélico, vale a transcrição da fala, no intuito de possibilitar ao leitor um vislumbre do que pode ter sido uma apresentação destas bandas:

[...]o que a gente tinha muito de marcante, eram as performances que fazíamos, tínhamos uma teatralidade bem forte, meio *non sense*. Uma abordagem meio de performance poética que, em uma parte do show, a gente fazia temas instrumentais com textos sendo oralizados... fora a parte musical mesmo que era uma parte que eu ou o Pedro Pereira que fazia... muito mais o Pedro. [...] Ele subia com fogos de artifício, pintava telas no meio do show... a gente fazia uma coisa meio teatral de fazer algum esquete meio *non sense* no palco. O pessoal sempre ‘tava’ esperando um algo que não era só musical. O Modus também tem uma parcela disso... tanto que um trabalho que carito tinha na época, termina sendo um grupo que depois ele reativou: Os Poetas Elétricos<sup>72</sup>. (CRUZ, 2017)

Estas apresentações ficaram marcadas na memória de Abimael que relembra um pouco sobre tais performances, e aborda a ênfase dada por algumas das bandas à teatralidade, que ele denomina como estética:

[...] eu diria que o Cabeças Errantes e o Modus Vivendi eles tinham essa coisa de se produzir e produzir o show, o show "Bartô foi à guerra"... se não me engano... aí eles lá todos vestidos com aquela coisa bem diferente do show do ano passado... tinha uma produção assim nessa questão estética, tanto o Cabeças quanto o Modus, eles tinham. (SILVA, 2017)

Também vale a transcrição do depoimento de Carito, em seu blog, sobre as apresentações da *Fluidos*:

O grupo ganhou esse Festival de Música da Universidade em 1985 com a música “Nuclear”, onde Manoca trocou a guitarra por um violoncelo e eu fiz uma performance vestido de caveira com cartazes de protesto. Essa música causou muita polêmica, pois muitos integrantes do júri não aceitaram a presença de um instrumento clássico em uma balada de rock, como também não simpatizaram com o tema da música, pois para eles, “esse não era um tema de nosso país”, que fugia a nossa regionalização. Nesse mesmo festival, o grupo também interpretou uma música do saxofonista Marquinhos, contracenando com um naipe de metais. A música se chamava “Síndrome de Peter Pan”, a qual cantei vestido do personagem. No final da música, em uma atitude irreverente para a época, perguntei: “o júri também canta”? A professora Clotilde Tavares fazia parte do júri e rompeu com as normas, cantando conosco o refrão. No show da danceteria do América, um grupo de 04 artistas plásticos pintou um painel enorme no palco, enquanto o grupo tocava, durante todo o show. Dois deles, hoje em dia, são profissionais de renome na cidade de Natal: o artista gráfico Afonso Martins e o artista plástico Flávio Freitas. (CAVALCANTI, 2010)

Assim, somadas à divulgação musical e às localidades utilizadas como espaços para apresentação, temos a configuração da atuação, pela parte artística, das características performáticas que praticam o cenário. Isto é entendido como parte das características de performance, uma vez que a mesma também era expressada pela parte do público, quanto ao comparecimento aos eventos, os grupos de amizade que formavam por intermédio de suas identificações intra-cenarais (internas, no cenário).

---

<sup>72</sup> Projeto paralelo iniciado na década de 1990 dissidente da banda Modus Vivendi, composto por Carito e Edu Gomez.

O cenário ganha uma prática, uma ritualística quando acontecem os eventos, quando um público específico comparece e interage, entre si e com a música tocada. Os músicos atribuem que a divulgação direta, feita por eles próprios, o fator de as tecnologias ainda não serem tão avançadas como elementos importantes para a comunicação entre os sujeitos da época e para a participação do público, para a presença física dele. Com isto, os artistas procuram mostrar que havia um grau de proximidade maior do público com relação a produção musical naquela época.

Vejamos as colocações a seguir:

Era muito legal, existia um público muito cativo, muito fiel. As bandas assistiam as outras bandas, eram muitas e todos nós, nos conhecíamos. [...] Nosso público... tinha muita banda... mas íamos pros shows das outras bandas existia muito isso, nós éramos público, artistas... ensaiávamos numa casa em Nova Descoberta (bairro natalense) onde quatro bandas ensaiavam, éramos todos amigos, era uma grande farra. Os shows tinham público certo, todas as bandas iam. Se encontrava o pessoal. No Chernobyl tocava numa noite 3, 4 bandas. Os públicos de uma banda se conheciam e se juntavam com de outras... era jovem que gostava de rock que escutava o rádio e comprava o disco do Paralamas, e ouvia a música da gente no rádio e ia... era nossos amigos, era o pessoal da universidade, era o pessoal de artes, ou seja... (TAVARES, 2017)

O depoimento acima merece destaque, pois toca em quatro aspectos importantes para nossa problemática. O primeiro diz respeito a interação existente entre os públicos das bandas, o que nos permite verificar a existência deste cenário, no qual o público interagiu entre si e não consumia a produção de apenas uma banda, mas a produção daquela musicalidade como um todo.

O segundo aspecto verificado diz respeito aos músicos em seu papel de público, quando aponta que iam a shows de outras bandas. Esta perspectiva do músico-público também pode ser vista aqui:

‘cê’ tem, naquele período, os *hits* dos grupos – que cada um tinha os seus *hits* – que o público e as próprias bandas... porque eu também era público, o pessoal das outras bandas, eram públicos das outras bandas também. Até hoje eu lembro de algumas músicas dessas bandas... eu procurava shows das bandas na cidade e eu ia conhecer, então eu, de cabeça, posso lembrar que a gente tinha o segmento do *pop rock*, *hard rock*, que a gente tem ali o Fluidos, Modus Vivendi [...] (CRUZ, 2017)

O terceiro aspecto identificado aponta para a interação entre as próprias bandas. Encontramos falas que atestam tal questão, como quando Roberto comenta:

[...] na época existia muito isso, assim do ponto de vista de instrumentos... assim, a gente dividia muito o que cada um trazia de fora era assim uma grande família. [...] com a Fluidos fizemos vários shows, abrimos também pra outros artistas tipo Geraldo Azevedo, Biquíni Cavadao, mas bancar show ainda hoje é difícil, então sempre fazia algo em conjunto. (TAUFIC, 2017)

Vlamiir também comenta sobre isso:

O Cabeças Errantes e Modus Vivendi, a gente se reunia pra fazer esses eventos... porque não era característica todo fim de semana a gente ‘tá’ tirando som não... a gente se organizava pra ‘tá’ fazendo um evento de médio porte, com produção de um som... na época eu comecei a locar som p outras bandas. Então, em vez tocar todo fim

de semana 'num' boteco, a gente se organizava - pelos menos o Modus e o Cabeças, pra a cada mês ou dois, ou quando desse pra fazer um evento de médio porte, que a gente ia ter projeção, explosão, um som legal, um tempo pra divulgar, chamada na rádio ou no jornal. A gente criava dentro do possível algo pra ficar na cabeça, pra marcar aquela pessoa naquele dia. O nosso foco, do Cabeças e do Modus... porque era os dois grupos que tínhamos mais afinidade de trabalhar juntos, tanto que compartilhamos músicas, por exemplo, o baixista do Cabeças Errantes foi do Fluidos em algum período: um guitarrista. (CRUZ, 2017)

O quarto aspecto retirado da fala de Rômulo, transcrito na página anterior, gira em torno dos espaços, nos quais, esta musicalidade era praticada. Chama atenção para a discussão em torno dos espaços ocupados, tais, como bares, festivais, praias, e suas características performáticas já comentados anteriormente

Os aspectos apontados neste capítulo são colocados na intenção de apresentar os elementos ritualísticos que envolvem a prática musical do cenário do rock PopTyguar. Desta forma, buscamos elencar questões de performance, espaços, interações entre os sujeitos, no intuito de possibilitar uma visualização da parte prática da cena em questão.

No próximo capítulo, nos ateremos ao produto mais específico deste cenário, a canção produzida e buscaremos analisar tais composições visando estabelecer os aspectos que contribuem para a inserção desta produção no cenário PopTyguar.



#### **4 - NA “TRILHA” DOS ANOS 80: A CANÇÃO ROCK POPTYGUAR**

“Eu, vocês, nós, todo mundo: amantes sensíveis do som, representantes do rock and roll”<sup>73</sup>

A música ao longo desta pesquisa foi abordada como um importante meio representativo, afunilamos nosso espectro analítico quando nos referimos em nosso texto a musicalidade rock. Nesse sentido, vemos como importante modo de caracterizar as relações identitárias implícitas na canção, o ato de destrinchar as mesmas, ou seja, interpretá-las, com o objetivo de destacar os signos que existem nelas e que nos permitem colocar o gênero musical rock, como parte de um cenário definido por, e definidor de, estilos de vida.

Buscamos, neste capítulo, entender a canção produzida na cidade de Natal na década de 1980 a partir de possíveis interpretações das letras, e na medida do possível, de melodias. O que nos permite com isto, identificar o Rock PopTyguar como um cenário que envolve práticas musicais, tais como o ato de compor, de ouvir, de frequentar espaços de sociabilidade que decorrem da canção, bem como de performar e passar mensagens com ela.

Tais práticas nos permitem entender que há uma musicalidade por trás da canção. Ao carregar signos representativos, leva mensagens, sendo portanto, parte de um processo de comunicação, no qual, ocorre uma identificação entre os sujeitos que a consomem e que em torno do que decorre toda uma ritualística, uma prática. Neste capítulo buscamos trazer e discutir canções em que elementos significativos para a noção de representação e identificação se encontram presentes. Tais elementos dizem respeito a signos que nos permitem detectar questões que envolvem o sentimento de representatividade e de identificação implícitos e explícitos nas letras e melodias das músicas.

A subdivisão em temas teve o intuito de apontar e analisar as canções conforme possibilidades interpretativas. Isto posto, buscamos com este agrupamento apresentar pontos importantes ao problema desta pesquisa. Ao detectarmos os temas predominantes nas abordagens dos músicos, entendemos as subjetividades do compositor, bem como as características das questões letrísticas e melódicas (quando possível) destas.

Foram analisadas 24 canções, cujo principais temas giram em torno dos seguintes: juventude e coletividade; contexto histórico, cotidiano e crítica às hierarquias.

Entendemos estas canções como importantíssimas para a análise do processo de identificação e conseqüentemente para a compreensão da música como o produto central do

---

<sup>73</sup> Peregrinos do Som ou Representantes do Rock and Roll. Programa de apresentação: sentimento digital/Máquina Mente: palácio dos esportes 30/05/1986.

cenário, como algo a partir da qual e para a qual as práticas de musicalidade convergem. Deste modo, trabalhamos a partir de nossas interpretações, com base nas fontes obtidas e nas teorias discutidas nos capítulos anteriores.

É importante enfatizarmos que enquanto produto cultural e subjetivo a análise da canção passa constantemente pela pessoalidade, e pela apropriação, nesse sentido, é impossível uma canção ser trabalhada de forma independente da interpretação. Neste ponto a interpretação apresentada nesta pesquisa leva em conta a operação historiográfica realizada, bem como entende a música como um produto que parte do particular, do privado, para ser apresentado em público, universalmente a quem tiver acesso. Isto posto, percebe-se que inúmeras são as possibilidades de interpretação que, como contracultural, se encontra em constante resignificação.

As canções são o produto mais específico do cenário, e nelas encontramos os principais elementos nos quais os processos de identificação e representação se justificam. Pudemos compreender com estas análises a existência de uma produção musical que carregou elementos chave para a composição do cenário PopTyguar, tanto em termos rítmicos, como letrísticos e temáticos, além dos estéticos e performáticos.

As letras das canções foram obtidas a partir de nosso acervo pessoal, bem como panfletos de shows cedidos do acervo pessoal do músico Vlamir Cruz. Algumas ainda foram transcritas através da audição disponível em sítios como o YouTube, bem como *blogs* e sítios oficiais das bandas. No que diz respeito a data e composição de cada música, estas não puderam ser documentadas aqui, pois, em entrevista, os músicos comentaram não se lembrar exatamente dos sujeitos nem das datas específicas. Contudo apontaram pertencerem ao nosso recorte, bem como as bandas atribuídas como intérpretes.

#### **4.1 – Juventude e Coletividade**

As canções encontradas giram em torno de temáticas como a música, o tempo; e, também amor e relacionamentos. Sendo o primeiro subtema uma forma de elencar as relações entre a categoria jovem com a música trazidas na canção PopTyguar, nos proporcionando a visualização de uma coletividade como um elemento necessário à nossa compreensão da música enquanto uma prática. Aqui a ênfase dada a música nos permite verificar a mesma como um importante elemento representativo no qual pessoas (músicos e ouvintes) podem se sentir identificados tanto no que concerne a questões letrísticas como a questões melódicas.

No segundo subtema, juventude e tempo, encontramos canções que realizam reflexões sobre a passagem do tempo, bem como as modificações trazidas por ele. Estas canções também

nos permitem detectar práticas comportamentais dos jovens da época. Destacamos novamente uma referência a categoria jovem da sociedade, pois neste subtema também verificamos uma espécie de público alvo ao qual se dirige estas composições e uma vez que, ao verificarmos o compositor das mesmas, notamos ainda a existência de uma equivalência etária, uma comunicação direta, na qual a utilização de elementos como a palavra “nós” nos servem de indícios para tal conclusão.

A temática juventude abrange os subtemas, visto que, ao analisarmos a geografia da canção, entendemos que ambas destacam em suas entrelinhas o papel do jovem no cenário, contudo elas o fazem por caminhos que consideramos diferentes. A juventude é retratada nas músicas, e esta retratação é vista por nós como primordial para os processos de identificação, uma vez que a possibilita um reconhecimento mútuo por indivíduos com estilos de vida semelhantes. Entendemos que estas letras nos permitem visualizar práticas de sociabilidades, que muito provavelmente são jovens, por trás do cenário PopTyguar.

No primeiro subtema verificamos um destaque dado à música em si, ao rock o que nos mostrou uma substantivação do mesmo como um elemento de conexão entre os sujeitos. Já no segundo, percebemos uma abordagem que versa por pontos mais pessoais aos quais o ouvinte se identifica, percebemos que há neste uma abordagem que prioriza pelo lado sentimental, em torno de reflexões no que diz respeito a passagem do tempo e como isto se relaciona com os sujeitos das canções.

A temática do amor e relacionamentos também foi colocada neste tópico, como um terceiro subtema, uma vez que proporciona uma identificação, versando por um sentimento comum à uma parcela considerável de pessoas.

Abaixo transcrevemos as canções “Rock Brasil” e “Peregrinos do Som ou Representantes do Rock and Roll”, ambas da banda Fluidos, comentadas logo em seguida:

### **Rock Brasil**

Essa energia que brota/  
 que vibra, que jorra/  
 esse apego meu e seu/  
 magia, calor e suor/  
 falando da sina que corre/  
 tao louca, solta e perdida/  
 no tempo sem rumo/

que vai na vida/  
 é a luta e o sonho/  
 da conquista da batalha/  
 é simples diferença/  
 entre o sapato e a sandália/  
 são pessoas, são robões/  
 animais e computadores/  
 que buscam entre si/  
 o enigma do saber  
 Tudo isso é rock n roll/  
 isso tudo é rock n roll/  
 fluindo como sangue/  
 pelas ruas da cidade/  
 tudo isso é rock n roll/  
 isso tudo é rock n roll/  
 fluindo como sangue/  
 pelas veias da cidade  
 Rock Brasil você tem de crescer/  
 para o mundo saber da sua universalidade/  
 Rock Brasil..

O músico assimila o gênero musical rock como um estado de espírito, no qual existe uma “energia que brota/ que vibra, que jorra”. Remete também à coletividade quando comenta sobre as lutas do cotidiano dos indivíduos. Entendemos que, para ele, a música se torna uma válvula de escape e ao mesmo tempo de união de todos os seres. Assim ele se coloca como um dos representantes de um grupo social e a noção de coletividade se torna um ponto chave para atribuir esta ideia de união, como podemos ver no trecho que diz: “são pessoas, são robões/ animais e computadores/ que buscam entre si/ o enigma do saber”, que nos parece apresentar que existem, em uma conjuntura, vivências semelhantes, nas quais é possível que as pessoas identifiquem-se entre si.

Podemos aferir que, ao se referir a vivências mais genéricas, a música ganha este tom de universalidade sendo capaz de atingir diferentes grupos sociais. Contudo, identificamos com a juventude, quando paramos para analisar outros elementos que se encontram presentes na composição: tais como o fato de que, nesta letra, o instrumento que serve como aglutinador social é a música do gênero rock, que tem uma tendência a atrair grupos mais específicos.

Nisto podemos identificar a categoria jovem por trás da canção. O caráter contracultural presente nesta letra deve-se a estes elementos, como o formato da composição em termos melódicos, que nos permite atribuí-la ao rock, a escolha de determinadas palavras e expressões.

Assim o compositor segue a canção e aponta que há nela uma universalidade, na qual todos os seres podem se conectar. A canção inteira, passa a impressão de prezar por uma espécie de união social, assim, com os versos: “Tudo isso é rock n roll/ isso tudo é rock n roll/ fluindo como sangue/ pelas ruas da cidade/ pelas veias da cidade /Rock Brasil você tem de crescer/ para o mundo saber da sua universalidade/” nos manda a mensagem de que o rock é um representante social, uma forma de expressar inquietações.

Podemos notar que ocorre uma substantivação do termo rock, ao longo de toda a canção e principalmente no trecho que diz: “Rock Brasil, você tem de crescer/ para o mundo saber da sua universalidade” sendo visto para além de apenas um gênero musical, mas como um estilo de vida que se insere em um cenário com toda uma estética o envolvendo. Ao se referir a uma universalidade do rock, podemos notar que o músico busca mostrar o papel aglutinador que o mesmo pode adquirir, sendo mais que apenas música, mas um estilo de vida, a partir do qual passa uma mensagem que ganha caracteres representativos de um grupo social.

Por isso, compreendemos que ao se referir ao rock o músico o aborda quase que personificado, o que nos lembra da análise de Chartier (1985) quando diz que as apropriações diante dos signos os tornam símbolos de um grupo de tal modo que parecem ganhar vida própria adquirindo assim um caráter alegórico representativo.

Os processos de identificação são detectados nesta música quando o compositor busca mostrar os vários personagens pelos quais tenta falar, assim percebemos um estímulo a identificação, que incentivado pela parte rítmica encontra um público.

A canção seguinte, assim como a anterior, também nos permite visualizar um cenário por trás. O próprio título já enfatiza a influência do estilo na produção da época:

### **Peregrinos do Som ou Representantes do Rock and Roll**

Olha ‘nós’ aqui nessa estrada/

a procura de um lugar ao sol/  
 por mais íngreme que seja a escalada/  
 ficaremos no mesmo canal/  
 eu, vocês, nos, todo mundo/  
 amantes sensíveis do som/  
 representantes do rock and roll  
 Ta todo mundo no mesmo barco/  
 remando com fé meu irmão/  
 de enfrentar todos os perigos/  
 que pintarem nessa escuridão/  
 eu, vocês, nos, todo mundo/  
 amantes sensíveis do som/  
 representantes do rock and roll  
 Fazer um som para essa menina/  
 e se lembrar na esquina/  
 dos vizinhos reclamando/  
 do barulho da nossa criação...  
 Imaginar um som para esse tema/  
 e se esquecer daquela cena/  
 que se repete indefinida/  
 na tela da nossa indecisão/  
 e partir de vez em disparada/  
 olha 'nós' aqui nessa estrada!

A ideia de representação presente na canção, nos remete a Stuart Hall que diz:

a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (2016, p.31).

Entendemos que a linguagem musical utilizada é o símbolo, o signo que desperta identificações entre os sujeitos que produzem e que consomem a música. E ao adentrarmos na análise da letra da canção, entendemos que o compositor trabalha em cima de um sentimento de coletividade quando diz: “ficaremos no mesmo canal/ eu, vocês, nos, todo mundo/ amantes sensíveis do som/ representantes do rock and roll”, nestes versos percebemos um agrupamento de pessoas, que se sentem interligadas por compartilharem ideais parecidos. Tais pessoas se ligam pela música, seja como ouvinte, como músico, ou como ambos, se comunicam pelo “mesmo canal” e ocupam uma mesma posição social pois “Tá todo mundo no mesmo barco”.

“O barulho da criação” é a fala que nos possibilita analisar o caráter contracultural presente como algo que foge ao comum e que, conseqüentemente, é colocado como algo que incomoda os “vizinhos” que podem nos servir como exemplo para visões conservadoras. Na canção, o rock é entendido como uma expressão de um pensamento e de um grupo de pessoas e, ainda, uma representação destas que encontram na música uma ‘tradução’ de suas visões de mundo.

O compositor ainda remete às incertezas do cotidiano, e aqui notamos que prioritariamente, deve estar se referindo a camada jovem, assim como ele, da sociedade. Esta parte da canção nos permite entender que este grupo a que ele se refere é composto por pessoas que se encontram em uma fase de incertezas, e assim, por meio da indefinição social, que estes jovens se identificam entre si e com a canção. O trecho: “se esquecer daquela cena/ que se repete indefinida/ na tela da nossa indecisão” exemplifica a questão e nos permite entrever que a canção também aborda uma necessidade de fuga quando diz: “partir de vez em disparada/ olha-nos aqui nessa estrada!”, o que ainda possibilita que vejamos que, para este grupo, a música, e o cenário em torno dela, são formas afirmação e se expressão, e também de evasão e união entre aqueles que, por ventura, se identifiquem.

A noção de coletividade também pode ser um traço marcante na canção transcrita acima. A partir de seu título temos a ideia de que a música leva uma mensagem, a todo um público que a consome, assim são os “representantes do rock n roll”, elementos ativos dentro do cenário, seja enquanto músico ou enquanto público.

Ao produzirem música, trazem visibilidade, por meio de uma linguagem musical, para o pensamento de uma comunidade de pessoas que ali se veem representadas. Esse ponto também pode ser notado na canção transcrita abaixo, da banda Alfândega:

#### **A escolha de edu:**

Gosto da sua atenção não gosto de televisão/

gosto da vida em Natal, não gosto de ler mapa astral/  
 gosto de melancolia também,  
 um dia de chuva na praia faz bem/  
 gosto de livros mas isso é normal  
 não mando cartões, quando chega o natal/  
 acho que a felicidade que essa liberdade traz pra mim/  
 gosto do controle em minhas mãos dizer não e dizer sim/  
 doa se doer você vai ter que entender a condição/  
 a verdade é sempre esse que nasce e mora no coração/  
 Gosto da sinceridade também/  
 de algumas pessoas que me querem bem/  
 gosto de Priscila e de seu astral  
 no jogo do bem me quer e não me quer mal/  
 e não adianta você vir me criticar agora assim  
 seu conceito de felicidade só não serve para mim

Esta canção nos permite entrever uma descrição do cotidiano jovem natalense quando o músico apresenta aspectos que nos possibilitam visualizar uma imagem da “vida em Natal”. Por meio de uma espécie de lista e sob um personagem o compositor canta sobre preferências e critica alguns hábitos.

O título “A escolha de Edu” nos permite entender este personagem como um representante de um grupo, pois o mesmo tem preferências e atitudes que são compartilhadas com outros, temos a impressão de que a canção nos traz uma ideia de coletividade, uma vez que para além de Edu, o compositor mostra a importância das relações sociais naquele cotidiano, assim temos “Priscila”, as pessoas que o “querem bem”.

Logo no primeiro verso, notamos uma necessidade de conectar-se quando diz preferir a “atenção” do que “ver televisão”, desta forma, já podemos detectar indícios desta importância atribuída à coletividade. Identificamos como ponto central da canção, a defesa de uma independência, um sentimento de liberdade, que é considerado essencial para a felicidade de Edu.



O tema da socialização retorna na segunda parte da música, quando veros se referem a “gostar da sinceridade”, notamos, neste trecho, a presença da confiança como um importante ingrediente nas relações de Edu. A menção a Priscila diz respeito a representação das relações de amor que o personagem vive em seu dia-a-dia.

Por fim, ainda encontramos uma crítica na canção que concerne à tentativa de imposição de comportamentos e crenças. E sob este olhar a música adquire uma aparência de listagem para uma autoafirmação perante o outro. O seu papel representativo se encontra quando a canção nos permite interpretar o personagem Edu como uma figura que descreve várias pessoas que eventualmente possuam os ideais listados na letra.

As canções a seguir nos permitem destacar o caráter de reflexão, quanto a perspectivas perante o tempo, que algumas destas canções possuem. Retratadas em músicas como a canção “Perceber” da Cantocalismo:

### **Perceber**

Basta a fera solta por pouco tempo  
e a necessidade de abrir as portas  
cada fresta aberta será pra nunca ter fim/  
Basta a claridade do sol da gente/  
Num verde ? azul da praia/  
Cada fruto novo aumenta o nosso ?/  
Cada gesto, cada aceno, nos guiará/  
cada um de nós será ou nunca será/  
cada movimento certo fortificará/  
o futuro dá pra perceber/  
e o futuro dá pra perceber

Aqui entendemos que o compositor realiza uma reflexão sobre o futuro. É inevitável não supor que a conjuntura da época serviu de inspiração, direta ou indiretamente. Contudo, entendemos também tais reflexões como características do pensamento de um grupo transitório como o jovem.

Podemos interpretar que o trecho: “Basta a fera solta por pouco tempo e a necessidade de abrir as portas, cada fresta aberta será pra nunca ter fim” se refere a modificação, em um

período de transitoriedade o que, levando em consideração a faixa etária do compositor, na casa dos 20 anos, nos permite identificar como a fase da juventude. O período histórico desta composição também é, como é destacado na historiografia, uma fase de transição, visto que data da década de 1980, caracterizada pela volta da democracia brasileira.

O compositor enquanto jovem, consegue se comunicar diretamente com outros jovens, todos em uma fase transitória, com possíveis angústias e dúvidas e que veem nesta canção uma representação de seus pensamentos. Isto posto percebemos que os elementos de identificação se tornam facilmente detectáveis, uma vez que a música traz visibilidade a um tema comum no pensamento jovem da época. A composição enquanto temporalmente inserida na conjuntura de redemocratização também traz inquietações que se relacionam às incertezas que o país vivia nesta fase.

Notamos que o olhar do compositor para o futuro é positivo, e aqui podemos encontrar a invocação da coletividade uma vez que o músico canta na primeira pessoa do plural o que passa ao ouvinte um sentimento de inclusão, de igualdade. Logo notamos que a identificação ocorre não somente a partir do público para o músico, mas também de forma inversa, a partir do músico para o público. A utilização do “nós”, nesta canção, nos permite ver que é exercida uma mútua influência entre personagens de um cenário que, ante isto, adquire um caráter orgânico.

Ao falar sobre seguir em frente e enfrentar adversidades, diz: “Cada gesto, cada aceno, nos guiará/ cada um de nós será ou nunca será/ cada movimento certo fortificará/ o futuro dá pra perceber/ e o futuro dá pra perceber”. Este refrão é o que nos permite notar a presença de um sentimento de esperança quando ao futuro, principalmente no trecho “O futuro dá pra perceber” que, repetido duas vezes, entendemos como uma espécie de garantia sobre a existência deste futuro e das modificação que já vem provocando.

Há uma personificação do futuro, na qual o mesmo é colocado como uma figura que representa a mudança, a adaptação. Notamos que o que o compositor pretende é mostrar uma modernização e utiliza da ideia que se tem de futuro para materializar esta problemática.

Esta é a última música do disco da banda e, ao analisarmos a distribuição das faixas do mesmo, podemos perceber uma certa lógica no fato de a canção que o encerra trazer uma reflexão sobre o futuro como tema.

A música “Cabeça de sonhos”, da Fluidos, foi colocada na mesma temática da anterior. Aqui, o compositor também nos dá a impressão de falar diretamente com o ouvinte, se colocando como um igual:

### **Cabeça de Sonhos**

Cabeça de sonhos/  
 as coisas passam/  
 o tempo voa/  
 corpos se abraçam/  
 e tudo se faz sentir  
  
 No brilho certo da onda do som/  
 procure se ligar/  
 sem ter tempo de pensar/  
 pois se você não está presente/  
 está em outro lugar  
 Vai sem medo/  
 vai voando pelas notas/  
 sem ter pressa de chegar/  
 já que logo é um futuro/  
 que não podemos desmascarar/  
 e sabendo do amanhã/  
 que quase sempre vai raiar  
 Vai longe cabeça de sonhos/  
 vai sem medo de sonhar

No trecho: “Cabeça de sonhos/ as coisas passam/ o tempo voa/ corpos se abraçam/ e tudo se faz sentir” podemos notar a existência de uma reflexão diante de possíveis modificações, o compositor nos passa ainda uma ideia de despedida. Esta modificação e/ou despedida nos permite identificar uma postura, um pensamento diante de tais eventos, parece tentar mostrar uma forma de encará-los.

O músico faz um chamamento ao presente quando tenta chamar a atenção para que o ouvinte “procure se ligar/ sem ter tempo de pensar/ pois se você não está presente/ está em outro lugar”. Temos a impressão que há uma mensagem de tentar tranquilizar, acalmar possíveis pensamentos negativos diante das mudanças e ainda parece alertar o ouvinte para que não se estagne nesse contexto de mudanças.

A reflexão quanto ao futuro surge quando diz: “que logo é um futuro/ que não podemos desmascarar” assim vemos certa ansiedade no trecho, mas não que procura não perder um caráter, assim como na análise anterior, de esperança pois “o amanhã sempre vai raiar”.

O título “cabeça de sonhos” nos permite entrever uma necessidade de fuga e ao mesmo tempo possibilita que vejamos o ato de sonhar colocado como um traço característico da personalidade do compositor e do ouvinte. Uma “cabeça de sonhos” representa, na canção, uma posição positiva diante do futuro, e uma forma de esperança e até mesmo de força diante de possível adversidades.

Entendemos que o tema desta canção pode proporcionar identificações não apenas ao público habitual do cenário, mas a uma parcela maior da sociedade que compartilhem dos mesmos pensamentos. Contudo, é importante lembrar, como já comentado, outros elementos da composição nos permitem afunilar o espectro identificatório a um público mais restrito. Assim é importante atentarmos para melodia, os tons utilizados pelo vocalista, que também são possíveis determinantes para os processos de identificação entre a canção e o ouvinte.

Elementos como o futuro, a esperança, o sonho, são bastante representativos de momentos de transição, assim como os vividos pela categoria jovem, o próprio músico, enquanto jovem quando da composição da canção, consegue falar diretamente com este público. Percebemos um compartilhamento de angústias que são expressos na música, no consumo desta, bem como nas práticas de socialização que a envolvem, como as idas aos eventos no quais era performada.

“Ser aqui e agora” da Fluidos, também parece fazer um chamamento ao presente, como podemos em sua descrição e interpretação abaixo:

### **Ser Aqui e Agora**

Gritos, sussurros nos ares/

luzes e gases neon/

sobre o silêncio que ecoa/

do meu sentido viver/

Tudo correndo com pressa/

atropelando o entender/

do meu pensamento alterado/

do pensar em ser e não ser... /

‘Pra’ que esperar pelo céu/

se o inferno já nasceu por aqui? /  
 A imagem que eu tinha do tempo/  
     a distância se encarregou/  
 de levar pela força do vento/  
 o sonho que não se realizou.../  
     ‘Pra’ que esperar pelo céu/  
 se o inferno já nasceu por aqui?

Nesta canção percebemos, em seu título, uma espécie de convite à reflexão: “ser aqui e agora” são palavras que destacam uma importância do tempo presente, assim pensamos que o músico por trás desta letra pretende chamar o ouvinte para o momento vivido por ele.

O trecho “Gritos, sussurros nos ares/ luzes e gases neon” parece existir na canção, para nos proporcionar uma imagem noturna em uma cidade. E a partir desta imagem conseguimos identificar uma representação de uma noção de confusão e contradição neste ambiente citadino, assim como quando cita “gritos e sussurros” em cujos versos o silêncio aparece em contraste com o barulho. O compositor nos passa a impressão de que, em meio a isso, se retira para pensar e refletir quando canta: “sobre o silêncio que ecoa/ do meu sentido viver”. Este silêncio nos dá a ideia de que o compositor descreve uma madrugada.

Os versos: “Tudo correndo com pressa/ atropelando o entender/ do meu pensamento alterado/ do pensar em ser e não ser...” se referem ao cotidiano e nos possibilita pensar sobre a passagem do tempo que é colocada como algo veloz, no qual não há tempo para assimilar e pensar sobre os acontecimentos. Assim, ele canta que seu pensamento está “alterado”, compreendemos essa alteração como provocada por essa rapidez na passagem do tempo, que também pode ser indício de se referir a um personagem em uma fase de transição.

O “pensar em ser e não ser” nos remete à famosa reflexão Shakespeariana ‘ser ou não ser’ e com isso podemos notar que o músico se encontra em um momento de indefinição, seja no que diz respeito a sua identidade própria ou ao seu pertencimento no mundo, seja quanto ao contexto em que se encontra. E nisto podemos compreender que há um importante elemento que identifica a canção ao jovem.

Identificamos como centro da canção o questionamento “‘Pra’ que esperar pelo céu/ se o inferno já nasceu por aqui?” as entrelinhas destes versos fazem um chamamento ao presente, assim como no título, chamam para o “aqui e o agora”. Ambas as ideias de céu e inferno ganham

um caráter terreno, pois, vemos na palavra ‘inferno’ uma alegoria que representa as mazelas do mundo, enquanto que o ‘céu’ como uma representação para um lado bom da vida. O compositor nos parece querer chamar o ouvinte à ação, ao se utilizar destas analogias, a partir das quais podemos entender que há uma defesa a ideia de que se deve buscar os objetivos.

O trecho: “A imagem que eu tinha do tempo/ a distância se encarregou/ de levar pela força do vento/ o sonho que não se realizou...” novamente nos remete, a uma reflexão sobre a passagem do tempo. Nele, as distâncias podem ser entre as pessoas, entre os acontecimentos; a força do vento remete aos eventos que não são controlados nem impedidos; assim, detectamos que o compositor quer mostrar o tempo como em constante modificação e sobre o qual não pode ter domínio, o que parece o angustiar. Diante dessa angústia o músico retorna ao questionamento chave da canção, discutido no parágrafo anterior.

Podemos concluir que o tema desta canção é o tempo, sua passagem, podendo, ainda, se referir a sociedade contemporânea e as relações entre as pessoas neste tempo. O músico, nesta canção, realiza uma atividade filosófica e permite ao ouvinte refletir juntamente a ele sobre tais questões. Percebemos como ponto central da canção a busca por entender o tempo, e um alerta para que haja algum tipo de ação por parte das pessoas, que saiam de um possível estado de inércia no qual apenas ‘esperam pelo céu’.

A temática do amor e relacionamentos é outra categoria presente, temos como exemplo as canções: “Viciado em você” da banda Cabeças Errantes, “Bocas de licor” da Modus Vivendi e “Poema pra lua” da Cantocalismo.

Contudo, não nos aprofundamos na interpretação de tais músicas em específico, uma vez que vemos esta temática como ligada a questões de cunho emocional e pessoal, o que não é tão relevante aos objetivos desta pesquisa.

De todo modo, podemos comentar, que detectamos nesta temática, uma possibilidade de identificação mais comum e até mesmo generalizada a vários grupos. Contudo, o principal fator que particulariza tais canções no cenário rock PopTyguar encontra-se na melodia que segue pautada nas influências do gênero rock e em alguns elementos letrísticos.

Estes elementos que nos permitem identificar o caráter contracultural de tais composições, podem ser verificados na utilização de algumas frases como na canção “viciado em você” que traz uma abordagem um tanto quanto explícita ao nos descrever uma relação física: “Sugando seus lábios/ molhados e carnudos/ eu sempre me perco/ Suas nádegas macias/ sabor tentação/ me amarro morder”.

A canção “poema pra lua” nos chamou atenção no verso: “Sonhar pode ser atrevido quem sabe no mundo de agora”, com ele conseguimos visualizar que o músico coloca o sonho

como algo desafiador à ordem social, logo podemos identificar um direcionamento a um grupo mais específico que se identifica com esta breve reflexão realizada pelo compositor.

Estes são exemplos de elementos contraculturais que permitem uma identificação com o cenário musical de rock mais precisamente do rock PopTyguar, nestas canções. Cujos temas, apesar de girar em torno de um sentimento comum para grande parte da população, se especifica a um grupo que se identifica com o formato da canção, seja em termos de letra ou melodia e que detecta tais músicas como uma representação não somente de sentimentos afetivos, mas da forma como eles são sentidos e vividos.

## 4.2 - Contexto Histórico

O contexto histórico é algo que se permeia qualquer produção de sua época. Contudo, quando colocamos aqui como um tema específico, nos referimos a uma discussão mais direta a conjuntura vivida em si. Nesse sentido a abordagem das canções presentes nesta categoria nos permite discutir em torno das inquietações do compositor diante deste período específico.

Os principais temas percebidos são: Guerra fria, Ditadura Civil-Militar. As canções aqui fazem referências a acontecimentos históricos como influentes para provocar impactos na dia-a-dia, os resultados comentados na música.

Em torno da Guerra Fria existe todo um imaginário<sup>74</sup> em torno do qual algumas representações são construídas. Ao tratar do tema Orivaldo Leme Biagi, demonstra que a Guerra Fria como:

(imaginário que envolveu as duas guerras) foi um exemplo literal dessa “construção”, pois resulta da materialização de um magma de significações imaginárias sociais ligados aos problemas políticos do pós-Segunda Guerra Mundial. O termo tornou-se perfeito para se entender o momento político internacional, pois havia mesmo uma “guerra” entre as superpotências, mas não militarmente direta entre elas, o que justificava a utilização da expressão complementar “fria”. Logo, o termo difundiu-se, tanto na imprensa mundial quanto entre os analistas de política internacional, civis ou militares. (BIAGI, 1996, p.62)

Assim, o próprio termo que denomina o período é um produto de uma significação construída em torno de um momento de instabilidade política, sendo, logo, uma forma de representar o clima de constante ameaça e o temor de uma nova guerra. Isto posto, o autor

---

<sup>74</sup> Para Cornelius Castoriadis (1982) imaginário consiste em uma série de acontecimentos que são processadas nas mentalidades sociais e tem como resultado a instituição de uma figura que serve de representação àquela significação atribuída. O imaginário seria assim falas projetadas a partir destas imagens instituídas nas mentalidades, provocando uma materialização destas e partir das quais são captados os sujeitos e os objetos.

coloca que desta significação derivam outras de cunho secundário, que entendemos como elementos que, unidos, nos permitem montar a visão da sociedade em torno da Guerra Fria.

Entre os itens que compõem este imaginário temos a conceituação da significação atribuída à contracultura como uma “crítica aos rigores políticos e sociais produzidos pela Guerra Fria.” (BIAGI, 1996, p.70).<sup>75</sup>

O autor busca mostrar que as práticas contraculturais de alguns grupos sociais trouxeram à discussão algumas visões em torno deste contexto, bem como produziram sobre ele significações, imagens representativas. Nesse sentido, apresentamos algumas canções do cenário Rock PopTyguar que, como contraculturais, trazem algumas destas significações.

A canção “Nuclear”, transcrita abaixo, da banda Fluidos, nos mostra já em seu título a temática na qual foi adequada:

### Nuclear

Todos olham para um sol/  
 todos ficam sem o que fazer/  
 é guerra nuclear/  
 Modernas armas são fabricadas/  
 todas com um só objetivo/  
 a segurança tão cobiçada/  
 este mundo regredindo/  
 todos visam um único domínio/  
 para comandar/  
 Mais crianças vão nascer/  
 inocentes sem saber com o que vão lidar/  
 pais que botam filhos nesse mundo/  
 mesmo sendo infelizes e/  
 não tem a consciência de que/  
 estão assassinando-os, ô ô ô destruição/  
 É destruição/

---

<sup>75</sup> 1 - a *Divisão Bipolar do Mundo*; 2 - o *Medo da Expansão Comunista*; 3 - o *Maniqueísmo das Opções Políticas* (que pode ser resumida na fórmula “Democracia x Comunismo”); 4- a *Revolução Socialista*; 5 - o *Medo da Terceira Guerra Mundial* (referente ao risco da destruição do planeta devido às armas nucleares); 6 – a *Contracultura* (surgida como crítica aos rigores políticos e sociais produzidos pela Guerra Fria).



falta de amor no coração/  
do mau inventor

A letra apresentada acima muito provavelmente foi composta sob o contexto da guerra fria e pauta-se na apresentação de contradições para enfatizar as ironias da conjuntura. Entendemos como uma primeira contradição o seguinte verso: “Todos olham para um sol/ todos ficam sem o que fazer/ é guerra nuclear”, neste trecho, o músico nos dá a impressão da constante ameaça vivida naquele contexto. Assim, entendemos como uma ironia quando apresenta a imagem de que há um mesmo sol sobre as pessoas, cuja maioria se sentem perdidas, “sem o que fazer” como se não soubessem o que, nem quando esperar que alguma coisa pudesse acontecer. A contradição se dá quando uma maioria se vê sujeita as consequências provocadas pelas decisões de uma minoria que ocupam lugares de poder.

Seguindo essa linha interpretativa, podemos notar uma segunda contradição que diz respeito a segurança “tão cobiçada” se dá em meio a fabricação de armas para sua manutenção. Quando o vocalista canta: “pais que botam filhos nesse mundo/ mesmo sendo infelizes e/ não tem a consciência de que/ estão assassinando-os” segue a mesma estratégia e podemos entender como a terceira contradição apresentada, na qual verificamos pais tem filhos que ironicamente nascem para viver em um mundo mortificado, que os matará aos poucos. A letra conclui que tudo “É destruição/ falta de amor no coração/ do mau inventor” entendemos a guerra (que tem como base trocas de ameaças) e as contradições exemplificadas pelo compositor como as invenções que provocariam uma destruição.

Os elementos de identificação presentes na música, como sempre, são verificados no formato rítmico da canção, que aliadas às características performáticas e estéticas do cenário, nos possibilitam a sua atribuição como parte da produção contracultural. E além destes, podemos colocar, que esta construção letrística com base na contradição, traz uma característica bastante comum nas canções de rock, a ironia.

A identificação também é estabelecida na relação da canção com o momento histórico. Com isto, podemos perceber uma reflexão em torno do temor de uma Terceira Guerra Mundial, diante de um risco de destruição constante que era provocada pelo imaginário construído em torno das armas nucleares e da Segunda Guerra. Assim, o compositor se utiliza destas imagens representativas como ênfases que tem o intuito de despertar no ouvinte uma identificação quando este compartilhamo do mesmo posicionamento.

Encontramos também duas músicas da banda Cabeças Errantes, envolvendo a conjuntura de guerra: “Tio Sam” e “Subterrâneos secretos”.

### **Tio Sam**

Você tem olhos azuis/  
sua casa é tão branca/  
seu olhar não me seduz/  
vai pra lá com sua banca/  
Pelo telefone vermelho/  
fala com o kremelim/  
amanhã duas da tarde/  
guerra na américa central/  
Meu terceiro mundo/  
já está duro sem grana/  
você traz os dólares no bolso/  
e as algemas na mão/  
Vai pra casa Tio Sam/  
vai cuidar de suas feridas/  
olha mais seu Harlem/  
a ku-klux-klan

Colocamos como uma característica desta letra uma negação diante do imposto, um dos pontos que a liga à contracultura. Tio Sam é a personificação do Estados Unidos e um símbolo do país sendo normalmente representado como um senhor de fisionomia severa e austera, com cabelos brancos, olhos azuis e barbicha. O vocalista quando canta: “Você tem olhos azuis/ sua casa é tão branca/ seu olhar não me seduz/ vai pra lá com sua banca”, nos passa a ideia de rejeição a qualquer possibilidade de ilusão mediante aquele país.

Desta forma interpretamos que o contexto da composição é o de guerra em potencial, o que a encaixa neste tópico. O compositor ainda deixa uma brecha que aponta para a interpretação de tal contexto de guerra como algo de fachada, quando canta que “Pelo telefone vermelho/ fala com o kremelim”. O Kremlin é a alegoria utilizada para se referir à união soviética sendo usado, então, como uma metonímia, em um sentido análogo à forma como a

Casa Branca é usada para se referir ao governo estadunidense, por exemplo. O ato falar com o kremlin, descrito no verso destacado, é por nós entendido como o ato de comunicação com o governo soviético. Destarte, esta letra nos parece insinuar que não há de fato uma guerra, mas apenas uma estratégia de controle e domínio mundial, cujas consequências, são sofridas pelo chamado terceiro mundo “amanhã duas da tarde/ guerra na américa central”

A letra da música nos parece apresentar uma crítica e um apelo: “Meu terceiro mundo/ já está duro sem grana/ você traz os dólares no bolso/ e as algemas na mão”, estes versos parecem mostrar que os Estados Unidos, ao se colocarem como financiadores, investidores do “terceiro mundo”, o prende, o coloca subjugado.

A crítica e o apelo segue no seguinte trecho: “Vai pra casa, Tio Sam/ vai cuidar de suas feridas/ olha mais seu Harlem/ a ku-klux-klan”. Com esses versos o músico nos passa, novamente, a impressão de rejeição perante os Estados Unidos e, em seguida faz o apelo de o país se volte mais para si, para resolver seus problemas internos, para controlar suas próprias mazelas, antes de se voltar para o resto do mundo.

Além das questões de formatação musical que a colocam no cenário, a significação em torno da qual gira esta canção é mais veementemente verificada quando notamos que, por meio da abordagem de imagens simbólicas (Tio Sam, Kremlin, Casa Branca, vermelho) realiza uma crítica à bipolaridade do mundo típica da época.

### **Subterrâneos Secretos**

Não venha me dizer/  
que a sua bomba/  
é a garantia secreta/  
da minha paz

Não vou com sua estória/  
nem com sua cara/  
optei pela vida/  
amo a natureza  
Seus teleguiados/  
apontados para nós/  
é a proteção neurótica/  
do seu eco

Quando todo o planeta/  
 se contorcer radioativo/  
 sei que estará guardado/  
 nos seus subterrâneos secretos/  
 em Washington ou Moscou

Esta canção reúne dois aspectos do imaginário em torno da Guerra Fria, sendo eles os temores diante da possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial e da destruição do mundo por meio das armas nucleares; e a divisão bipolar entre as potências econômicas dos Estados Unidos e União Soviética.

Os primeiros aspectos são notados nas referências feitas às bombas, mísseis, no corpo da letra; e o segundo nas alusões às cidades de Washington e Moscou, os locais em que se materializa a bipolaridade, nos quais percebemos a representação deste como modo de enfatizar a indestrutibilidade de seus governantes e dos que ocupam posições de poder.

Ao nos aprofundarmos na leitura desta canção, podemos detectar que ela se refere a conjuntura da Guerra Fria já no trecho: “Não venha me dizer/ que a sua bomba/ é a garantia secreta/ da minha paz”. Que realiza uma crítica, assim como na canção “Nuclear”, à contradição da guerra pela paz, na qual a constante ameaça e a utilização de armas só acontecem para garantir a paz e a estabilidade. Assim o vocalista canta: “Não vou com sua estória/ nem com sua cara/ optei pela vida/ amo a natureza” e com isso conseguimos notar que reconhece essa contradição recusando-a.

A letra ainda vai mais longe quando se refere a mísseis teleguiados e indica que eles estão apontados para a população. Este trecho nos remete a um estado de vigilância, que nos indica uma forma de mostrar um possível medo sentido pelos governantes, medo diante do povo, como podemos ver no trecho: “Seus teleguiados/ apontados para nós/ é a proteção neurótica/ do seu eco”. O verso “do seu eco” nos passa a ideia de que este medo é um produto de uma espécie de paranoia por parte destes governantes que veem uma constante ameaça de revolta como resultado de suas atitudes. O compositor parece querer mostrar a figura dos mísseis como um símbolo que representa este temor e a tentativa de controle por meio da ameaça.

A parte final da canção nos faz pensar em uma crítica a hipocrisia e a contradição de falas como as de seu início, de que “a guerra garante a paz”. No trecho: “Quando todo o planeta/ se contorcer radioativo/”, os que apertaram o botão estarão “nos seus subterrâneos secretos/ em

Washington ou Moscou.” Entendemos, com isso, que o compositor quer destacar que a paz e a segurança, é sempre garantida aqueles que iniciaram a própria guerra, o que busca colocar no ouvinte, com base nessa interpretação, uma dúvida diante das atitudes tomadas por estas pessoas.

Ao citar as cidades de Washington e Moscou, as duas capitais representantes do poder econômico dividido na guerra fria, é possível interpretar que o músico busca defender a ideia de que os personagens com o controle desta guerra, independente de vitórias e derrotas, encontram refúgios para se abrigar.

A canção traz um ponto de vista e o ouvinte pode identificar-se ao partilhar desta mesma visão. Elementos rítmicos também apontam especificidades à canção que a tornam identificáveis a determinadas pessoas, em grande parte, componentes do cenário Rock PopTyguar.

O tema referente à conjuntura de Ditadura Civil-Militar é outro item relativo ao contexto histórico. Encontramos algumas canções nas quais é possível verificar críticas e alusões ao período. Para estas análises nos pautamos também nos imaginários, tais como apontado no tópico anterior, em torno da época em questão.

A canção “Sabotagem” da Modus Vivendi de 1986 pode ser analisada como uma crítica direta ao período ditatorial imediatamente anterior pelo qual os músicos passaram, e ao instituto da censura:

### **Sabotagem**

Sons que não tocam no rádio/  
 livros que não são publicados/  
 filmes que não passam no cinema /  
 notícias que não saem no jornal/  
 histórias que não passam nas novelas/  
 poemas que não são recitados  
 lugares que não são indicados  
 assuntos que não são estudados/  
 matérias que não dão na escola/  
 Relações que não são relacionadas/  
 Conhecimentos que não são científicos  
 Maquinas que são manuais

Roupas que não estão na moda  
 Costumes que não estão em voga  
 Prazeres que ainda são tabus  
 Vícios que não estão no círculo/  
 normas que não são normais  
 drogas que não são assumidas  
 missas que não são assistidas/  
 vidas que não são registradas/  
 gênios que não saem da lâmpada/  
 aldeias que não são globais/  
 bobos que não são da corte  
 tratamentos que não se usam mais  
 remédios que não estão na bula  
 pecados que não são da gula  
 melodias que são da noite  
 ritmos que são do momento/  
 neurônios queimados na fogueira /  
 memórias que não estão na história /  
 origens que não são originais  
 toques que não são de caixa  
 adjetivos que não são objetivos  
 animais que já são de menos  
 línguas que não são idiomas  
 dialetos que não são prediletos

### SABOTAGEM

Se perder na viagem é uma grande sacanagem

A canção realiza uma listagem de elementos tipicamente atingidos pela Censura, principalmente em sua primeira parte. Assim cita: Sons, filmes, livros, notícias e nos permite, já em seus primeiros versos, detectar um caráter crítico, quando nos permite relacionar estas

figuras a uma ideia de alteração de seus conteúdos, ou mesmo proibição dos mesmos que automaticamente nos possibilita identificar na música uma referência à censura e ditadura Militar. Percebemos um caráter contracultural na canção quando ela realiza esta crítica e utiliza tais figuras como gatilhos para proporcionar uma reflexão no ouvinte.

Em seguida percebemos que o compositor parte para uma listagem na qual contradições sociais, como no trecho “Relações que não são relacionadas/ Conhecimentos que não são científicos/ Máquinas que são manuais” nos quais existe uma conotação irônica, uma característica muito presente, como já comentado, em produções contraculturais.

O verso “vidas que não são registradas” nos chamou a atenção pois no permite entrar na temática dos processos de marginalização social, quando nos dá uma ideia de apagamentos das pessoas comuns, deixando implícito a exaltação de personagens tidos como grandes. “bobos que não são da corte” é para nós outro verso que merece destaque, pois aqui podemos visualizar uma analogia na qual o compositor parece mostrar que nesta conjuntura os bobos, não são da corte mas podem ser a população brasileira em si.

“Memórias que não estão na história” nos permite entrever uma crítica a possibilidade de forjamento histórico, no qual, notícias eram plantadas, a História era abordada dentro da disciplina estudos sociais que alterava completamente a noção histórica da população, isto também pode ser notado no verso “origens que não são originais”.

O título da canção “sabotagem” escrito na fonte original em Caps Lock, enfatiza a pronúncia do vocalista que deve subir alguns tons, entendemos também que aqui se encontra o ponto central da canção. O músico após toda a listagem realizada, busca enfatizar que diante de todas estas adversidades, contradições e apagamentos sociais típicos da Ditadura, a vida deve ser aproveitada como um todo, pois, “Se perder na viagem é uma grande sacanagem” nos parecendo querer chamar a atenção para a necessidade de saber viver com mesmo em um período complicado. Implicitamente notamos que há um incentivo a conciliar esta conjuntura e um dos principais elementos que nos permitem identificar esta canção com a contracultura, além de seus aspectos melódicos e performáticos, diz respeito a um convite implícito, que pudemos perceber, para burlar o estabelecido.

A temática da marginalização social foi entendida por nós como diretamente ligada ao período de ditadura civil-militar quando a vemos como um problema que ganhou evidência no contexto ditatorial e de redemocratização. Com as canções aqui analisadas, é-nos permitido verificar processos de exclusão social com relação a pessoas que não são consideradas como um padrão condizente com o que busca o status quo habitual àquela época

Assim discutimos músicas que abordam esse processo de afastamento social. O elemento contracultural percebido está no caráter denunciativo que traz em seu bojo, uma vez que, por meio de personagens, os músicos dão visibilidade à questão e realizam uma crítica a ela. Com isto podemos notar a posição dos compositores ante o problema e, conseqüentemente, a posição de quem consome esta produção.

Na letra da canção “Pixote”, da Cantocalismo, nos chamou a atenção ao se referir a um personagem do cinema marcante na década de 1980:

### **Pixote**

Escuto no rádio que você vai virar notícia/  
 pegou um otário e vive hoje de malícia/  
 na educação, a favela foi sua lição/  
 e por não falar inglês tornou-se um ? vulgo? Alemão/  
 faça isso não, o sonho escapa pela contramão/  
 menino se fez no ato do teu ofício/  
 brincar de pivete mais tarde um compromisso/  
 e vejo nos bares sinto, sinto em cada esquina/  
 milhões de olhares, cada um com a sua sina/  
 faça isso não, o sonho escapa pela contramão

Como mencionado, Pixote é um personagem de um filme – Pixote: A lei do mais fraco – lançado em 1981 e que repercutiu bastante durante a mesma década e esta canção se utiliza deste personagem como centro de sua abordagem. Lançado em plena Ditadura o filme conta a história de um menino de 11 anos que, abandonado pelos pais, acabou entrando para a criminalidade. A trama mostra alguns aspectos desta realidade vivida nos países, e é uma representação da conjuntura ditatorial brasileira, na qual os menos favorecidos financeiramente acabam sendo colocados à parte na sociedade.

Há uma transcendência da tela para a realidade, neste filme, uma vez que o ator que interpreta Pixote - Fernando Ramos da Silva – era, na época, um ‘pixote’ da vida real e foi trazido de uma comunidade pelo diretor do longa-metragem, Hector Babenco.

Fernando não conseguiu se firmar como ator depois das gravações, e ironicamente foi assassinado, no ano de 1987, por policiais após retornar a sua situação de vida anterior à



produção cinematográfica. Este intérprete acaba sendo a maior prova da relevância social deste projeto.

Quanto aos seus aspectos fictícios, o filme tem a capacidade de nos levar àquela realidade. Ao mostrar crianças em um reformatório no qual há tudo menos reinserção social, o diretor consegue nos passar o papel ‘educacional’ que o lugar tem para pixote como um marco central que o coloca ainda mais na criminalidade. O trecho da canção acima “na educação, a favela foi sua lição” notamos uma referência feita pelo compositor a este fator no filme.

O trocadilho realizado pelo compositor, faz alusão à instituição escolar e utiliza essa noção figurativamente para mostrar que o cotidiano do reformatório, da comunidade, foi muito mais aparente em sua formação. Assim, a ‘escola’ do personagem da canção teria sido antes este dia-a-dia do que uma educação escolar.

Esta canção nos permite realizar uma reflexão sobre a pobreza e os sujeitos que se encontram nessa situação. Ao se utilizar de um sujeito específico como alegoria para representar essa questão, o músico com esta canção dá visibilidade aos indivíduos que se encontram nessa situação e ao problema do apagamento social sofrido por estes, bem como nos permite ver os aspectos que envolvem este processo e sua relação com as classes sociais menos favorecidas.

E assim aponta, no refrão: “faça isso não, o sonho escapa pela contramão” em forma de apelo, entendemos que busca destacar que as esperanças que aquele jovem tinha se esvaem, o que ocorre por ter seguido o caminho da ‘contramão’. Nesse sentido, parece tentar mostrar que ainda há uma saída para aquele sujeito.

A segunda parte do refrão é, para nós, um ponto interessante, pois nos permite visualizar um pouco do cotidiano no que diz respeito as interações entre as diferentes classes, e o trecho “e vejo nos bares sinto, sinto em cada esquina/ milhões de olhares, cada um com a sua sina” é o que nos permite ter esta noção. São meninos vistos nos lugares, frequentados por pessoas em melhor situação econômica, e que sofrem com os olhares alheios. Tais olhares podem se referir ao preconceito quanto a esses meninos, mas também ao próprio olhar deles que carregam todo um pesar de uma ‘sina’.

O título da canção “Pixote”, remete a meninos normalmente novos e inexperientes. Assim, ao utilizar um caso na canção, de um menino que ‘virou notícia’, o músico nos permite entrever toda uma classe e nos provoca uma reflexão quanto ao problema em questão. Comprendemos que, com a utilização de personagem nesta canção, ocorre uma tentativa de representação de uma classe e por meio disto nos é possível realizar trazer a problemática à discussão. Deste modo, interpretamos que a função desta canção é uma espécie de alerta social,

ao utilizar o exemplo de um sujeito, para chamar a atenção para as camadas menos favorecidas e o lugar de desvantagem social que elas ocupam.

Outra vertente que também podemos colocar nesta temática é abordada na letra de “Bartô tá mal” da Modus Vivendi:

**Bartô ta mal**

Bartô era um cara ligado/  
 ligado demais/  
 ele era um bom rapaz/  
 mas dr galeno disse que ele/  
 não era um cara legal/  
 desligaram barto/  
 e hoje barto ta mal não fala não ouve não vê/  
 ‘pra que?’/  
 diz o dotô/  
 não estudava, não tinha emprego/  
 vivia com a pintarada/  
 sei que ele amava e não tinha medo/  
 mas não servia pra nada  
 Bartô dançou/  
 Bartô tá mal...

Ao analisarmos a canção percebemos que ela faz uma referência ao músico Bartô Galeno, bastante popular nas décadas de 1970-80. Contudo, ao examinarmos a história deste músico, não conseguimos identificar algum motivo mais claro para tal alusão. Desta forma, entendemos que o compositor se utilizou dos nomes deste músico, porém, o personagem a que se refere seria outro. Nos atrevemos ainda a especular que ao utilizar o mesmo nome o compositor pode ter pretendido mostrar um contraste, com pessoas de mesmo nome mas de histórias diferentes, todavia, ficamos apenas nas suposições, visto que não conseguimos entrevistar os músicos desta banda.

Adentrando na letra da música, notamos que parece falar de um personagem jovem: “Bartô era um cara ligado/ ligado demais/ ele era um bom rapaz”. O termo ligado é uma gíria

para alguém com uma personalidade ativa, nessa linha de interpretação o vocalista quer dizer que Bartô era muito ativo, de tal modo que chegou a incomodar.

“mas dr galeno disse que ele/ não era um cara legal/” o Dr. é o sistema que vê Bartô como ameaça e tenta neutralizá-lo, assim canta: “desligaram Bartô/ e hoje Bartô ta mal, não fala, não ouve, não vê/”. Esse trecho pode estar se referindo a uma tentativa de neutralização social realizada em Bartô. O que nos parece ser uma metáfora para a alienação, ou ainda pode referir-se a práticas de torturas, produto do imaginário referente à ditadura civil militar.

“pra que?"/ diz o dotô/ não estudava, não tinha emprego/ vivia com a pinturada/”, neste trecho visualizamos uma diminuição da importância social de Bartô que não tinha emprego e só vivia com aqueles vistos como vagabundos. Assim, notamos que a canção traz como centro, um personagem que foi apagado socialmente, marginalizado por não se encaixar nas normas padrão da organização social.

Os sentimentos são, nessa música, mostrados como algo sem importância para aqueles que detém poder na sociedade o que podemos ver no trecho: “sei que ele amava e não tinha medo/ mas não servia pra nada” ou seja amar e não temer são sentimentos que não tem importância pois Bartô não trazia o que era considerado principal para que tivesse algum valor social, não trazia lucro. Por isso “Bartô dançou/ Bartô tá mal...”.

Compreendemos o Bartô da canção, como uma alegoria para representar os menos favorecidos da sociedade, representa também aqueles que sentem, que vivem. Bartô pode ser visto como uma representação do jovem pobre natalense, que desafia o sistema e era relegado a segundo plano, marginalizado na trama social. Esta música permite realizar uma reflexão em torno do abuso de poder, do medo da revolução, e principalmente, em torno da neutralização dos tidos como diferentes em um processo que os marginaliza socialmente. Os marginalizados estão representados em Bartô e, nesse sentido, identificamos dois papéis na canção, trazer à luz tal problemática; e dar visibilidade aqueles que se sentem assim ou que verificam esta questão em seu cotidiano.

### 4.3 - Cotidiano

Elencamos esta temática com o objetivo de aqui reunir canções de certo modo abordem questões ao nosso mais genéricas. Enquanto subtema da categoria de contexto social buscamos analisar canções por meio das quais encontramos menções a alguns eventos, contudo notamos, nestas abordagens, um caráter mais figurativo. Em outras palavras, notamos que algumas canções perpassam por questões históricas em suas letras utilizando-se de imagens construídas e solidificadas no imaginário popular.

Percebemos que, nestas canções, há a utilização de símbolos, que permitem a visualizar a construção de um ponto de vista na canção. Entendemos estes símbolos como gatilhos para despertar no ouvinte uma ligação com a música, bem como proporcionar uma reflexão mais materializada.

Podemos perceber que a conjuntura a qual se referem estas canções normalmente estão ligadas a inquietações da pós-modernidade. As canções colocadas aqui, realizam apontamentos críticos do comportamento humano e social. Algumas criticam normas morais da sociedade; já outras, atitudes individuais; outras versam sobre as relações entre os indivíduos. A maioria traz uma perspectiva crítica e uma visão um tanto quanto pessimista, ou melhor, opositora diante deste cotidiano e seus acontecimentos.

A canção da banda Cabeças Errantes “Veneno da noite” foi colocada nesta categoria:

### **Veneno da Noite**

Quatro paredes frias sufocando a porta/  
 um véu de fumaça inebria os sentidos/  
 palavras rabiscadas soltas pelo chão/  
 feridas sangrando no veneno da noite/  
 Fim de semana deixo meu abrigo atômico/  
 vou visitar vitrines da natureza/  
 retiro assim a máscara e a armadura/  
 andando no vento na beira da lagoa/  
 E segue a vida esse grande desespero/  
 a máquina é poderosa não quer parar/  
 esmagando vidas, pisando sentimentos/  
 feridas sangrando no veneno da noite

Antes de adentrarmos na análise desta canção destacamos que quando não mencionamos aspectos melódicos, não tivemos acesso à sua melodia. Assim, nos atemos apenas aos aspectos da letra, nela, o compositor nos dá a impressão de que realiza uma reflexão quanto a um sentir-se preso em “Quatro paredes frias” e às fugas momentâneas deste cotidiano. Tais fugas são percebidas no trecho: “Fim de semana deixo meu abrigo atômico/ vou visitar vitrines da natureza/ retiro assim a máscara e a armadura”. Ao mesmo tempo, a letra nos passa o entendimento de que tal escapismo vivido pelo eu lírico encontra-se minado pelo seguimento

natural da vida, cuja lógica social nos parece ter sido colocada como mecanicizada, devido o seguinte verso: “a máquina é poderosa não quer parar”.

Entendemos que, com esta letra, o músico quer nos mostrar o dia-a-dia como uma máquina, que não parece dar trégua e continua “esmagando vidas, pisando sentimentos” que se tornam “feridas sangrando no veneno da noite”, sendo a noite um período no qual há uma intensificação dos sentimentos. A ideia de noite e fins de semana como uma pausa, um escapismo, pode ter sido colocada pelo compositor, para demarcar a existência de uma falsa ilusão de fuga de uma sociedade que continua seguindo com suas máquinas, “esmagando vidas”.

A utilização da palavra ‘atômico’ nos serve de exemplo no que diz respeito a presença de elementos figurativos referentes a acontecimentos históricos, o emprego desta palavra nos permite notar penetração da história no imaginário, que neste caso, alude à Guerra Fria e sua ameaça nuclear.

O aspecto contracultural da canção encontra-se nessa ideia de contraposição que coloca em suas entrelinhas, assim identificamos o trecho “retirar a máscara e armadura”, como um símbolo para a liberdade trazidos pelos momentos de distração, do qual se retira do “abrigo atômico” que nos parece o dia-a-dia, a casa, o trabalho.

Contudo, mostra que tais momentos são escapismos, uma vez que o sistema social no qual está inserido continua seu curso. Assim utiliza a frase “feridas sangrando no veneno da noite” para mostrar que estes momentos de distração são compostos por personagens que ainda se sentem presos, que veem o seu cotidiano como uma obrigação, a qual devem adaptar-se.

Estas “feridas que sangram” são os sofrimentos das pessoas, e aqui podemos perceber um ponto no qual ocorre uma possível identificação. Visto que, mesmo ao cantar na primeira pessoa do singular, o músico coloca elementos que permitem que sejam detectadas figuras que atribuem identificação a quem possui vivências aproximadas, eis aqui, como palavras-chaves, os gatilhos identificatórios tais como a menção “vento na beira da lagoa”, algo presente no dia-a-dia natalense.

“A máquina é poderosa não quer parar/ esmagando vidas, pisando sentimentos” este trecho também é um exemplo de gatilhos de identificação no qual pode despertar no ouvinte um sentimento de representação.

A letra de “Espelhos da dor” da banda Modus Vivendi, foi colocada nesta temática pois, também, nos parece realizar uma análise da sociedade da época:

### **Espelhos da dor**

Objeto de revoltas/

porque mostram a realidade/  
todos ficam confusos sem respostas/  
é a verdadeira humanidade/  
Espelhos/  
tenham pena de mim/  
espelhos/  
que refletem a dor/  
espelhos/  
eu não vou suportar/  
espelhos/  
o mundo é de amargar/  
Fere mais que qualquer arma/  
que se possa imaginar/  
revolveres, punhais e outras coisas mais/  
foi feito pra nos castigar/  
Espelhos.../  
Nós vivemos no meio de um caos/  
é a nossa sina verdadeira por sinal/  
não caia no conto das fachadas/  
a alienação é uma piada/  
Espelhos...

Os espelhos, na canção, muito provavelmente são uma metáfora para a análise, para a percepção, a crítica, de um cidadão diante dos acontecimentos cotidianos no momento histórico vivido por ele. O ato de olhar um espelho que reflete muito mais do que uma imagem literal, e que serve como analogia para representar uma análise, não só de si, mas do mundo. O músico parece se encontrar desenganado e triste com a atual conjuntura e logo nos primeiros versos canta: “todos ficam confusos sem respostas/ é a verdadeira humanidade” e quando o faz nos passa uma sensação de sentir-se perdido.

Na música, o espelho se torna o símbolo para esta análise, assim, metaforicamente, reflete as dores do mundo e mostra isso como que em uma tela. O vocalista segue e conclui que: “o mundo é de amargar/ Fere mais que qualquer arma/ que se possa imaginar/ revolveres, punhais e outras coisas mais/ foi feito pra nos castigar”. A comparação entre o mundo percebido por ele com armas, nos permite verificar uma angústia sentida, bem como uma sensação de culpa quando diz que, “o mundo nos castiga”. Pela análise da letra nos parece que, para o compositor, a sociedade se mostra caótica, desorganizada, voltada para a máquina.

Para nós, um dos pontos mais intrigantes desta letra diz respeito ao seguinte trecho: “não caia no conto das fachadas/ a alienação é uma piada” aqui o compositor parece querer chamar a atenção do ouvinte, alertá-lo, para que tome cuidado com as informações que recebe. Nesse sentido, a canção parece enfatizar uma necessidade de o ouvinte se policiar, de não acreditar no que é colocado como verdade pelo outro mas no que vê por si mesmo, quando vai até o ‘espelho’. O que nos mostra o caráter contracultural presente na letra.

A utilização da primeira pessoa do singular permite identificações quando o ‘eu’ do ouvinte se assemelha ao ‘eu’ do músico. E isto acontece a partir de pontos específicos da composição tais como a utilização de trechos como “todos ficam confusos”, “sem respostas”, “verdadeira humanidade”. Estas frases são os gatilhos que puxam o ouvinte a detectar estes problemas na sociedade, e se caso já o tenha detectado, traz uma visibilidade para o mesmo. A identificação, então, ocorre neste sentido, e também na segunda parte, quando o músico passa a cantar na primeira pessoa do plural, quando diz “nos castigar”, “nós vivemos”. Estas falas incluem o ouvinte na letra da canção o que permite que sinta uma correspondência com o tema.

A canção “Aviso prévio” da Modus Vivendi, tem uma linha invocativa, na qual o ouvinte é convidado a sair de um possível estado inerte. Como apresentamos abaixo, seguida de uma breve análise:

### **Aviso prévio**

Se você quer viver de sonhar/  
então acorde pra vida e comece a lutar/  
se você anda desencantado/  
então se deite relaxe e escute um metal pesado  
Se você anda não despertou/  
e está pensando que o tempo da sua vida parou/

ta na hora de mudar esse tédio/  
 então preste com muita atenção esse aviso prévio  
 Aos que andam esquecidos/  
 o tempo não para aqui/  
 absorvam energia/  
 e transformem no real  
 A todos os conformados/  
 eternos acomodados/  
 que libertem sua alma/  
 e deixem seu espírito/ voar  
 Além do infinito há um mistério/  
 cidades do espaço formando um império/  
 talvez você ache tudo isso engraçado/  
 só sei que o aviso prévio foi dado

O título desta canção se própria da expressão “aviso prévio”. Tal instituto, no Direito, é utilizado como uma forma de determinada parte avisar a outra de que não tem mais interesse em manter determinado contrato de trabalho. Isto posto, podemos compreender que a conjuntura de crise econômica da época da composição da canção serviu de inspiração ao compositor. Aqui, entendemos que o músico pretende dar uma espécie de aviso, e a analogia com a ideia de aviso prévio deve-se ao fator de que, na música, temos a impressão de que são dados ao ouvinte alertas diante de um ambiente de ameaça, no qual não há certezas sobre o futuro.

Com isto em mente, o vocalista se refere a uma espécie de inércia social por parte dos cidadãos, em um período de crise, no qual chama o ouvinte a se colocar como um sujeito ativo socialmente. Nesse sentido, vemos que a canção realiza antes um convite – à mudança – do que um aviso.

O compositor parece querer chamar a atenção do ouvinte para que este não se deixe dominar em um padrão social que, por ventura, ele não concorde. Assim a canção funciona como um aviso prévio, uma vez que pode ser entendida como um alerta.



Ao longo de toda a canção o músico convoca diferentes sujeitos a se colocarem como ativos socialmente, e o faz quando dirige esse “aviso prévio” àquelas pessoas que ele define como “desencantados”, “esquecidos”, “adormecidos”. Compreendemos que esses adjetivos são utilizados para referir-se a pessoas que se sentem, ou são colocadas, como marginalizadas socialmente.

Vemos que, a partir dessas qualidades atribuídas a esses sujeitos, há um estímulo para que eles se identifiquem enquanto tais, mas não apontamos que essa definição ocorre com um intuito depreciativo, mas como uma forma de incentivo para unir indivíduos que, por algum motivo, se encontrem marginalizados ou estigmatizados.

A interpretação da música também inclui os “conformados”, “acomodados”, que são mostrados como aqueles que parecem ter desistido de suas lutas: “A todos os conformados/ eternos acomodados/ que libertem sua alma/ e deixem seu espirito/ voar”.

No trecho: “Além do infinito há um mistério”, nos parece que o compositor também se preocupa com o futuro, e não sabe o que esperar dele, bem como, pode se referir ainda, ao mundo como uma imensidão da qual não é possível ter conhecimento completo. O “mistério” nos faz pensar quanto as incertezas que o compositor e esses sujeitos devem enfrentar.

Por meio da adjetivação de alguns sujeitos, é possível que desperte uma identificação de determinados indivíduos com a música, uma vez que eles se sintam caracterizados nela. A identificação também é possibilitada entre os sujeitos, que sintam ali descritos, entre si, como um público, tal como explicamos no capítulo 2.

A música “Homens maus” da Alfândega, também foi, por nós, atribuída a esta temática:

### **Homens Maus**

E aí professor...

já bateu no aluno?

Já gritou a lição?/

e aí jogador...

já chutou o juiz?

Já arrumou o seu gol?

E aí torcedor...

já rasgou a bandeira?

Já brigou na geral?

E aí homem mau?

E aí senador...

já ganhou seu cache?

Já brincou de PC?

E aí eleitor...

já votou no pior?

Num boçal da TV?

E aí querubim...

já flechou a mulher?

Já abriu a ferida?

E aí seu doutor...

já empurrou a seringa

como quem ferra boi?

E aí motoqueiro...

já cantou o pneu?

Já empinou no sinal?

E aí homem mau...?

E aí gozador...

já humilhou o colega?

Já riso geral?

E aí valentão...

já quebrou o cacete

na cabeça do irmão?

E aí presidente...

já acendeu o pavio?

Já mostrou que é o tal?

E aí homem mau...?

A canção acima apresenta uma certa fórmula, uma vez que detectamos que ela foi construída inteiramente a partir de indagações. Com elas, o compositor busca fazer uma crítica à corrupção e as perguntas, cantadas em um tom gritado pelo vocalista, nos passam a impressão de indignação. O músico se utiliza claramente de elementos do momento histórico vivido, principalmente nas alusões a escândalos políticos.

O título da música se refere a vários personagens representativos da composição da população nacional. A ideia parece ser a de colocar todos os homens como ‘maus por natureza’.

A crítica se volta à hipocrisia e à corrupção e o músico tenta enfatizar tal problema tanto nos altos cargos (senador, presidente) como também no âmago do povo (professor motoqueiro, valentão), e até mesmo nos momentos de lazer, como quando critica o jogador de futebol e o torcedor.

Critica ainda o eleitor, o cidadão brasileiro que exerce o direito de votar, quando pergunta se “... já votou no pior? Num boçal da TV?” entendemos que aqui o músico, se refere ao candidato à presidência Fernando Collor, que ganhou as eleições do ano de 1990.

Ainda no tema política, o músico se volta à figura do Senador e faz alusão ao caso de PC Farias<sup>76</sup> quando questiona de forma irônica: “... já ganhou seu cachê? Já brincou de PC?”. Ao fim da letra o compositor indaga: “E aí presidente... já acendeu o pavio? Já mostrou que é o tal?” se referindo ao chefe do poder executivo e seus abusos de poder.

Conclui a canção com a pergunta: “E aí homem mau...?” nela podemos perceber o ponto principal da canção, e que por isso é também o título da mesma. O papel da música se torna uma espécie de crítica mas em tom de revolta. Por meio das perguntas o músico tenta realizar um alerta.

Esta é uma das canções na qual pudemos notar maior semelhança com as produzidas no eixo Central, Sul e Sudeste, o que nos remete a nossa afirmação quanto a existência de um cenário que se interliga um no outro e esta letra nos permite visualizar tal influência. Por isso falamos que há uma rede comunicativa entre os cenários, salvaguardando, como já demonstramos, suas particularidades sociais, econômicas e geográficas.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> O chamado caso PC Farias foi a principal causa do impedimento do presidente Fernando Collor de Mello e recebeu este nome porque tinha como figura principal o empresário Paulo César Farias. Diz respeito a denúncias que ligaram o então presidente a práticas irregulares realizadas PC, tesoureiro da chapa de Collor e Itamar Franco, na captação de dinheiro para a campanha eleitoral de 1989. Após a vitória nas urnas, Farias continuou ligado ao governo exercendo influência em várias áreas deste. Uma série de acusações divulgadas pela imprensa levaram à abertura do processo de impeachment e renúncia do presidente, PC foi acusado de formação de quadrilha e extorsão, além de cumplicidade em concussão. LIMA, Sérgio. Há 21 anos, descoberta do esquema PC Farias abalava o país. *Ibope*. 10 mai 2013. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Ha-21-anos-descoberta-do-esquema-PC-Farias-abalava-o-pais.aspx>> Acesso em: 18 jan 2018

<sup>77</sup> Rômulo Tavares nos conta uma curiosidade sobre esta canção: Tem “Homens Maus I e II - a I a gente não gravou – ‘os homens maus ensinam os homens bons a serem maus’... aí fica repetindo isso... ‘maus professores,

A temática da modernização é entendida aqui como alterações ocorridas no cotidiano da cidade de Natal, e que provocaram impactos no imaginário da época. O surgimento de novas tecnologias e novos meios de comunicação, bem como a sua popularização, a produção globalizada na qual um único produto possui várias origens, são resultados de um processo de modernização pelo qual a cidade passou de uma forma acelerada no período entre as décadas de 1970-1990.

Assim encontramos na produção musical da época algumas canções que possibilitam reflexões ao ouvinte quanto a estas modificações, o que nos possibilita detectar esta como temática bastante comum assim comentamos algumas canções como “Sentimento Digital” da Fluidos.

### **Sentimento Digital**

As nuvens não eram de chuva/  
 mas elas estavam ali./  
 os carros cruzavam o asfalto/  
 do existir, do existir.../  
 o gelo do lado esquerdo/  
 o medo na ponta do pé/  
 máquina, máquina... máquina-mente/  
 o pensamento captava os sons/  
 ruídos, barulhos, gemidos/  
 traduzidos pelos fios/  
 que não eram de seus cabelos/  
 mas da máquina, máquina... máquina -mente  
 Estamos vivendo a nova era/  
 via progresso, rumo estelar/  
 a visão é futurista e vai/  
 além da estação lunar/  
 pode acreditar não vejo mais nada/  
 que possa lhe sensibilizar/

---

maus isso, maus aquilo’... É uma música meio Titãs, isso é influência do Titãs, que os Titãs que gostavam desse poema repetitivo, de frases repetitivas, né ‘polícia, para quê, polícia...polícia não sei o quê’

sua parte máquina -mente/  
 já é maior do que possa pensar  
 Apenas alguns vestígios, dava para perceber/  
 nas poucas lágrimas que no passado/  
 podiam cair e escorrer/  
 pelo rosto humano querendo padecer/  
 mas virando um protótipo do que/  
 no futuro iria ser/  
 um homem que sonhou e projetou/  
 sua própria forma de morrer/  
 esquecendo que o mundo/  
 ainda queria viver/  
 sem chorar, sem ter dor nem ter pena de quem for/  
 já estava programado era um computador/  
 Seu riso era falso/  
 anormal.../  
 havia outra coisa!/  
 SENTIMENTO DIGITAL.....

Na letra da canção acima identificamos que, o compositor reflete em torno da modernização e das modificações sociais trazidas com ela. Verificamos a utilização de um trocadilho – máquina-mente – cuja pronúncia pode nos remeter a um processo de transformação, de ‘automatização’ dos indivíduos: uma mente que se torna máquina, mecânica e uma máquina que incorpora a mente. Ainda podemos ir mais longe na interpretação deste trocadilho, quando entendemos que por trás dele pode haver uma indicação de que, nesse processo de ‘automatização’ humana, ocorre uma fabricação do ser, essa indicação pode ser notada na palavra ‘mente’, que pode referir-se também ao verbo mentir, assim, quando o pensamento se torna máquina, ele é artificializado, fabricado e alienado dentro de uma fórmula de pensamento mecanicizado.

Adentrando na interpretação da canção, destacamos o seguinte verso: “os carros cruzavam o asfalto/ do existir, do existir...” aqui entendemos que há uma transposição do real

ao imaginário, no qual o objeto: carro (uma alegoria da modernidade, como apresentado no capítulo 1) representa uma modificação do indivíduo que o possui, assim não apenas cruza a cidade, mas também as formas de existir. Ou seja, o músico busca pensar a mudança, não somente econômica, mas também de práticas, de hábitos que se encontram imbricadas.

O verso: “o pensamento captava os sons/ ruídos, barulhos, gemidos/ traduzidos pelos fios/ que não eram de seus cabelos/ mas da máquina”, pode ser interpretado como uma metáfora para o trabalho executado de forma mecânica, entendemos que o compositor realiza uma crítica a uma espécie de robotização do ser humano nesse contexto, que se prende em suas horas de trabalho diárias e que se encontra adaptado a esse sistema, com pensamentos agora mecanicizados. Ponto esse que também pode ser verificado no seguinte trecho: “pode acreditar não vejo mais nada/ que possa lhe sensibilizar/ sua parte maquina-mente/ já é maior do que possa pensar/ Apenas alguns vestígios, dava para perceber/ nas poucas lágrimas que no passado/ podiam cair e escorrer.”

A crítica da música é mais fortemente percebida no trecho: “sonhou e projetou/ sua própria forma de morrer/ esquecendo que o mundo/ ainda queria viver/ sem chorar, sem ter dor nem ter pena de quem for/ já estava programado era um computador/ Seu riso era falso/ anormal.../ havia outra coisa!/ SENTIMENTO DIGITAL.....”, o músico nos parece pretender mostrar uma possível perda de humanidade, o ser humano se tornando robotizado num período de transição econômica, em uma cidade que se encontra em crescimento, cada dia com mais habitantes, onde tudo fica cada vez mais distante, na qual as pessoas se veem dependentes de automóveis para circular e chegar aos seus destinos.

O carro, o computador são as imagens que, nessa canção, são utilizadas para destacar a mudança nas formas de ser e agir socialmente. Quanto ao caráter melódico, percebemos um olhar pessimista na canção, contudo a característica passional de uma canção é mais fortemente percebida na melodia do que na letra (TATIT, 1997). Todavia não tivemos acesso à composição como um todo, deste modo temos algumas lacunas no que diz respeito às características tonais e instrumentais dos músicos por trás da interpretação.

Uma outra canção referente ao tema da modernização, é “Portfólio”, da banda Alfândega, que se utiliza da ideia de globalização para sua construção:

### **Portfólio**

Seguem-se exemplos de civilização para rubricar meu coração/

seguem alquimistas gente para amar/



utilizadas. É o período de evolução, que prepara a canção para o seu núcleo, o seu tema principal, trazido no refrão. As palavras são os itens que caracterizam o objeto da música e em junção a uma ordem melódica temos uma ideia da canção como um todo.

Após esta parte, o vocalista volta ao refrão que, nesta canção, melodicamente, diz respeito a parte passional que, de acordo com Tatit, corresponde ao período desaceleração da música com uma “maior permanência da voz em cada grau da sequência melódica” (2007, 47-8). Aqui temos o núcleo da canção, cuja repetição fixa a música mnesicamente no ouvinte. É o chamado período de involução, no qual chega-se ao centro da música, ao núcleo, que agora é confirmado através da repetição.

A estrutura melódica temática se repete no trecho seguinte: “segue apartheid, onda de calor, vírus artificial no computador/ grupos violentos, grupos pela paz/ grupos pela moda, grupos musicais/ drogas e cigarros, marcas do prazer/ novos automóveis/ formas de tv/”. Aqui o compositor nos dá a impressão de refletir sobre como o momento histórico está sendo vivido, quando menciona o apartheid da época, e em como, no contexto em questão de pós-modernidade, a sociedade se organiza em grupos, o que pode nos levar a pensar as relações de identificação que permitem esses agrupamentos cuja bandeiras levantadas sejam estéticas e/ou ideológicas (pela moda, musicais, pela paz, violentos). O compositor ainda faz uma referência às drogas lícitas e ilícitas que ganharam destaque e parece vê-las como uma representação do prazer e diversão contemporâneos. Ainda entendemos que, nessa canção, a banda remete ao consumo quando cita os novos automóveis, e a televisão.

Uma canção que também pode ser alocada nesta temática é “Produto musical” da Cantocalismo, que realiza uma crítica à indústria da música, esta surgida já na segunda metade do século XX e também entendida como um dos resultados deste processo modernizador.

### **Produto musical**

Meu sonho era ?

um som instrumental/

e me realizar dentro do meu eu,

pra levantar a grana mergulhei no comercial/

mudando de cabeça abri mão do era meu/

fazia rock e letra ? cultural/



Falava do Brasil e do seu baixo astral/  
 a minha posição ia mais de intelectual/  
 e em tão pouco tempo fui sucesso nacional/  
 não era isso que eu queria e tudo foi p mim/  
 pensar num belo dia ser o Tom Jobim/  
 fui um cara produzido pra fazer de ti/  
 Apenas um ouvido e não mais sentir  
 no teu corpo a minha música/  
 De repente eu senti que tudo era igual  
 e tudo o que eu fazia era tão artificial/  
 e mergulhei num drama  
 de pensar no que deixei/  
 garoto propaganda  
 só assim eu tinha vez/  
 mas tudo vai passar  
 em breve eu vou mudar/  
 fazer aquele som e me sintonizar  
 já chega dessa ? de poder me deixar levar/  
 só penso no ?  
 e não sou produto musical.

O compositor realiza uma crítica à música de caráter comercial. Podemos perceber já em seu título “produto musical”, que o compositor se refere a uma possível apropriação da indústria musical sobre a produção cultural, no intuito de convertê-la em algo que gere lucros. Isso também é notado no trecho: “Meu sonho era ? um som instrumental/ e me realizar dentro do meu eu” no qual notamos que o personagem da canção tinha outras pretensões musicais, contudo para ganhar dinheiro, acaba se convertendo às exigências comerciais o que fez com que sentisse que abria mão de seus ideais.

Como já demonstramos em capítulos anteriores, entendemos que um cenário se forma a partir de uma rede de comunicações provocada por processos de identificação que ocorrem entre os indivíduos em um tempo e em um espaço. Isto posto, também comentamos que na

década de 1980 o cenário BRock dominava as paradas musicais no Brasil e, conseqüentemente, se difundia entre cada vez mais consumidores. Assim, a partir da popularidade que o estilo alcançou a indústria voltou seus olhos para ele.

Como também já foi discutido, as bandas natalenses bebem nessa fonte de influências contudo, trazem em seu bojo as suas particularidades. Esta canção nos permite visualizar tal fator quando o músico nos passa a interpretação de que as modificações que o personagem da canção se viu obrigado a realizar, retiram dele a identificação que possuía com aquela produção.

O trecho “fazia rock e letra ? cultural/ Falava do Brasil e seu baixo astral/ a minha posição ia mais de intelectual/ e em tão pouco tempo fui sucesso nacional/” pode exemplificar tal questão no que concerne a ocorrência de uma tematização de suas canções dentro dos assuntos que mais estavam em evidência na época.

Assim chega ao refrão e canta “não era isso que eu queria e tudo foi pra mim”, cujas entrelinhas nos demonstra que ocorreu uma adaptação musical e, com isso, verificamos que a visão do compositor parece ser bastante descrente no que diz respeito a esta produção engessada em fórmulas definidas, que visa muito antes as vendas, do que passar uma mensagem e transmitir uma forma de expressão. Quando diz “fui um cara produzido pra fazer de ti/ Apenas um ouvido e não mais sentir no teu corpo a minha música” nos é possível aludir a uma espécie de mecanicização no consumo musical.

Na segunda é construída uma nova posição, na qual passa a refletir quanto a uma suposta artificialidade na música que era produzida, como podemos perceber nos versos: “/ De repente eu senti que tudo era igual e tudo o que eu fazia era tão artificial/ e mergulhei num drama de pensar no que deixei”. Uma música apenas para ser vendida colocava o eu-lírico em um papel de “garoto propaganda”, que após realizar essa autocrítica se nega a ser este “produto musical”.

Podemos entender que a noção de produto musical é, na canção, a sensação de se sentir como não tendo influência no que se produz, devendo, portanto, obedecer a lógicas alheias que em nada o representam. Assim quando diz “não sou produto musical” afirma uma identidade própria que deve aparecer em sua música.

A canção passa ao ouvinte uma crítica à transformação da música em produto de consumo e nos dá a impressão de servir de alerta ao consumidor de música para este ponto, bem como, uma forma de afirmação, na qual o músico utiliza da canção como um exemplo para mostrar sua opinião e se negar a fazer parte deste jogo.

Entendemos que esta música demonstra o papel contracultural presente na produção PopTyguar, uma vez que o compositor afirma ter a sua identidade e que tais particularidades

também devem aparecer. Esta negação é o que proporciona novas identificações no cenário em questão e o que aponta suas peculiaridades.

A canção “Reclames da TV”, da Modus Vivendi, volta-se à TV e à propaganda e sobre o tema, entendemos que além de se referir a uma temática que também é produto da pós-modernidade, realiza uma crítica:

### **Reclames da tv**

Passo o dia inteiro sem te ver/  
 você passa o dia inteiro na tv/  
 depois fica recitando omo total para mim/  
 eu peço um beijo qualquer coisa assim e... plim plim/  
 reclames da tv, reclames da tv ieieie/  
 me chama de adolescente no cio/  
 saio de casa feito um cao vadio/  
 pois você se viciou viciou viciou/  
 nos reclames da tv e pirou e pirou  
 reclames da tv...  
 de noite na cama se eu não tiver a fim/  
 não pergunte porque nem reclames de mim  
 reclames da tv

O trecho: “Passo o dia inteiro sem te ver/ você passa o dia inteiro na tv/ depois fica recitando ‘omo total’ para mim” nos permite pensar as relações entre os indivíduos. Podemos notar com esta letra que a presença da mídia na vida privada torna as relações mecânicas, o ato de recitar um comercial de sabão em pó serve de metáfora para enfatizar as técnicas de memorização utilizadas pela publicidade e como isso a forma como ela adentra no pensamento do consumidor. O passar o dia inteiro sem ver o outro refere-se à rotina de trabalho do eu-lírico da canção em contraste com a da pessoa a qual se refere que “passa o dia inteiro na TV”

“eu peço um beijo qualquer coisa assim e... plim plim/ reclames da tv, reclames da tv ieieie/” com este versos conseguimos entrever uma tentativa de retirar a pessoa de televisão. A utilização da figura de linguagem onomatopeica “plim, plim” é utilizada para representar a Rede

Globo como o canal assistido, uma vez que este som é característico da empresa e simboliza os intervalos em sua programação.

No trecho: “me chama de adolescente no cio/ saio de casa feito um cao vadio/ pois você se viciou viciou viciou/ nos reclames da tv e pirou e pirou reclames da tv...” entendemos que há uma acusação de alienação aquele que se encontra ‘viciado’ na propaganda da TV. Por meio da utilização do contraponto entre esses dois personagens notamos que o músico pretende enfatizar o papel da propaganda como alienadora, bem como mostrar seu senso crítico diante de tal fator.

O vocalista realiza um trocadilho com a palavra ‘reclames’, que comumente era usada com sinônimo para propaganda; e que também pode ser entendida como uma das conjugações do verbo reclamar, mais precisamente na segunda pessoa do singular. O trocadilho pode ser verificado no seguinte verso: “não pergunte porque nem reclames de mim, reclames da tv”.

Notamos que o ponto da canção é criticar não tanto a pessoa que se prende à TV, mas a TV em si, a propaganda e seus artifícios de controle social. Ao compor esses versos o músico parece alertar o ouvinte para o problema da alienação pela mídia e pela propaganda. A canção também pode ser entendida como uma forma de difundir tais ideias aos que eventualmente pensem como o músico.<sup>78</sup>

#### 4.4 - Crítica às Hierarquias

Esta temática poderia ser ainda um subtema à questão ditatorial vivida pelo país, assim como a marginalização social ou do tema cotidiano. Contudo entendemos que há aqui uma maior abrangência nas referências realizadas, algumas canções fazem menções às bombas nucleares, outras ao cotidiano de trabalho e outras às questões comportamentais dos indivíduos. Assim ela foi inserida apenas como subtemática ao contexto histórico, uma vez que, nestas letras, também verificamos constantes alusões a variados momentos.

Colocamos como críticas às hierarquias as canções que de algum modo aludem às autoridades e em como estas podem praticar abusos de poder. Tais autoridades podem ser entendidas como aqueles indivíduos que ocupam posições de poder na organização social e possuem certo grau de influência.

---

<sup>78</sup> Sobre esta canção o vocalista da Modus Vivendi, Carito, comenta em seu blog: “Minha namorada na época (anos 80) andava vendo muita televisão. Uma noite cheguei para namorar e fiquei intrigado com a concorrência televisiva. A canção não é autobiográfica, mas essa parte real da história serviu como ponto de partida”

Também colocamos aqui crítica à normatização social, como poderá ser visto na canção “Aviso prévio”.

As canções, aqui apresentadas, possuem um caráter reflexivo sobre estas influências exercidas, bem como sobre a necessidade de ‘obediência’ às mesmas, o que denota seu caráter contracultural.

Como podemos conferir na análise da canção “Tudo o que vem de cima”, da Cantocalismo:

### **Tudo o que Vem de Cima**

Tudo o que vem de cima necessariamente não tem que ser/  
 aumento de gasolina/  
 pode ser um deus e uma bomba H/  
 e tudo o que vocês possam imaginar/  
 ah tenha dó de mim/ sou apenas um rapaz romântico/  
 que ainda crê no mundo/  
 e todos os que estão por cima necessariamente tem que ver/  
 a fome que alucina/  
 pode ser até um be-a-bá, a caligrafia não importa/

A crítica às hierarquias e conseqüentemente às pessoas que ocupam posições de poder é uma das possibilidades de interpretação do título da canção “Tudo o que vem de cima”. No primeiro verso, repete o título e segue com a conclusão: “necessariamente não tem que ser”, o que nos possibilita o entendimento de que o compositor tenta desconstruir a noção em torno da necessidade de obediência. Também podemos interpretar a frase “tudo o que vem de cima” como um trocadilho que remete a uma analogia em torno da noção do ‘vir de cima’, no que diz respeito a ocupação de uma posição de poder com algo visto como religioso, até sagrado.

Ao ouvirmos o verso “pode ser um deus”, nos é aberta a interpretação de que quase como por deuses, mudanças são ordenadas, tais como “aumento de gasolina” ou ainda o lançamento de “uma bomba H” e “tudo o que vocês possam imaginar”, com essas afirmações ele, nos permite questionar nas entrelinhas a necessidade de se seguir tais mandamentos, bem como a aceitação das pessoas quanto a essas atitudes.

Vale ressaltar que o lançamento de bombas era algo que assombrava o imaginário da segunda metade do século XX, e literalmente, as bombas são atiradas sobre algo de posições

de altura, além de ordenadas por essas pessoas em posições de poder. O que enfatiza a analogia entre o lançamento de bomba, as ordens dos governantes e a ideia de ‘vir de cima’

Não somente vistos como deuses pelos que ocupam posições menos favoráveis, a música nos permite entender que essa visão também é compartilhada pelas próprias pessoas que estão postas nesses lugares de poder. É possível notar isso quando, na letra, encontramos algo que remete a uma crítica aos abusos de poder, uma vez que o trecho: “tudo o que vocês possam imaginar” relaciona a posição de poder, ‘de cima’, a atitudes que tem resultados quase que tiranos perante as pessoas comuns.

Os versos do refrão: “ah tenha dó de mim/ sou apenas um rapaz romântico/ que ainda crê no mundo/” nos mostram um certo apelo e ainda remetem à ideia de esperança. O lançamento desta canção, em 1988, traz em suas entrelinhas a reflexão do momento vivido, que era, pois, um momento de transição.

A segunda parte da canção, tenta chamar a atenção para os problemas sociais daqueles que ocupam tais posições de poder, e como exemplo o compositor coloca “a fome que alucina”. Após isso a canção retorna ao refrão, é repetida para, então, finalizar com um solo de guitarra, seguido novamente do refrão.

Quanto as características melódicas da música, notamos a evolução, com a primeira e segunda partes tematizadas, e um refrão de caráter passional, em involução, para apontarmos a análise de Tatit (1997).

A canção “Ossos do ofício” da banda Alfândega, foi colocada nesta categoria uma vez que discorre sobre as normas sociais impostas, o que nos remete a uma crítica às hierarquias quando apresenta a necessidade da adoção de comportamentos pré-estabelecidos como normativos morais:

### **Ossos do ofício**

Começa um novo dia depois que termina/  
 outra e outra vez o que passou germina/  
 engendra as novas realizações/  
 nada enfim se perde tudo se transforma/  
 e gente por não querer perder a forma/  
 segue os mandamentos sociais /  
 os artifícios/  
 os sacrifícios/

a engolir os sapos essas são as normas, os ossos do ofício/  
 a serventia (?) a rebeldia, a hipocrisia,  
 o amor e outros, outros compromissos de vida/  
 ossos do ofício

O título da canção “Ossos do ofício” nos aponta que o tema recorrente nesta canção é o cotidiano. O termo é uma expressão utilizada para apontar o ônus de alguma atividade, entendemos que aqui ônus que aponta encontra-se nas atitudes sociais adotadas pelos indivíduos que se firmam como normas morais.

Para tanto, notamos que o compositor se utiliza de uma analogia com o curso natural do dia e a sua rotina, quando diz: “Começa um novo dia depois que termina/ outra e outra vez o que passou germina/”. O trecho “o que passou germina” ligado ao verso seguinte, “engendra as novas realizações”, nos remete ao futuro, e nos dá um aspecto irônico quando identificamos uma contradição entre as ‘novas realizações’ e o trecho ‘outra e outra vez’ que nos remete a uma ideia de repetição. Neste trecho pode ser interpretado ainda como um sentimento de esperança, expectativas diante do futuro.

A música segue com a frase “nada enfim se perde tudo se transforma/ e a gente por não querer perder a forma/ segue os mandamentos sociais” o que nos faz pensar em uma noção de rotina enfrentada diariamente, e ainda caracteriza o ponto central da música quando enfatiza a imposição das normas morais da sociedade como “mandamentos sociais” que regem os comportamentos e atitudes.

Nesse sentido, quando diz em seu refrão, que praticamos “artifícios”, “sacrifícios”, pois “engolir os sapos são os ossos do ofício”, a música chama a atenção do ouvinte para possíveis dificuldades enfrentadas no dia-a-dia. Realiza com isso, uma crítica à imposição social. Ao não se referir a ninguém em específico, notamos, a partir da sua audição, que a canção é construída na primeira pessoa do plural oculta, o que nos dá a impressão de que a ideia do músico é mostrar que este fator é algo bastante comum no cotidiano das pessoas. Esta noção de coletividade que podemos perceber nas entrelinhas da canção apresenta um caráter aglutinador, que permite uma identificação do ouvinte com a composição.

O trecho “a serventia (?) a rebeldia, a hipocrisia, o amor e outros, outros compromissos de vida/ ossos do ofício”; nos permite interpretar que os sentimentos experienciados no cotidiano, e a forma como as pessoas lidam com eles, fazem parte de um curso social da vida em vários âmbitos dela. Assim, apresenta que há momentos de serventia e outros de rebeldia,

de hipocrisia e outros de amor, tudo visto como compromissos do dia-a-dia, coisas pelas quais os indivíduos tem de passar.

Esta música nos permite realizar uma ligação direta com o conceito de identidades, uma vez que ao caracterizar os vários âmbitos da vida social, podemos entrever a ideia de identificação, tal qual apontada por Hall, como um processo em constante movimentação, no qual ainda apresentamos identidades adaptadas aos diferentes contextos. Verificamos esta ligação quando a letra se refere a “rebeldia”, “hipocrisia”, “amor” como itens componentes das vivências que integram os espaços sociais ocupados por um indivíduo.

Contudo, é genérico quando nos mostra que independente de qual seja o âmbito social em que esteja inserido, o ser humano encontrará normas pré-estabelecidas de comportamentos.

A canção da banda Cabeças Errantes “Sete minutos depois do fim”, em seu título, nos mostra que foi composta em uma fase de transição, ruptura o que nos dá indício de uma conjuntura de crise:

### **Sete Minutos Depois do Fim**

Este meu sorriso claro/  
 é coisa bem natural de mim/  
 não se deixe enganar/  
 só visto minha mortalha/  
 sete minutos depois do fim/  
 Refaça seus planos pro futuro/  
 já fiz meus molotovs e armadilhas/  
 se era esse eu desejo/  
 está declarada a nossa guerra

O trecho: “Este meu sorriso claro/ é coisa bem natural de mim” nós da ideia de esperança diante desse contexto que normalmente é visto como difícil e de adaptação. Os versos “não se deixe enganar/ só visto minha mortalha/ sete minutos depois do fim” nos dão a ideia de que há uma persistência por parte do eu lírico, que aqui parece dizer que “não desiste até que seja tarde demais.”



A ideia de ruptura aparece mais vivamente na frase: “Refaça seus planos pro futuro”, aqui o compositor parece dirigir-se a toda uma classe de pessoas, que ocupam posições de poder, uma vez que em seguida ele canta: “já fiz meus molotovs e armadilhas/ se era esse eu desejo/ está declarada a nossa guerra” dando a impressão de que diante das modificações não há apatia, mas resistência. Ao interpretarmos o trecho “está declarada a nossa guerra” entendemos que tais formas de resistência são específicas, lutas próprias de um grupo de pessoas em uma situação de crise.

A música traz a primeira pessoa do plural ‘nós’ e é esse pronome que nos dá a sensação de grupo, de aglutinação de pessoas que se identificam com a mensagem daquela canção. A cabeça errantes realiza na canção subterrâneos secretos uma crítica às hierarquias, e nela, o compositor mais uma vez se apropria de referências ao momento histórico de guerra fria.

A música “Operário padrão” da banda Fluidos, se utiliza de uma analogia em torno da noção de empregado, operário, para questionar uma suposta estabilidade social, o que em um contexto de transição política nos chamou a atenção. Na letra o compositor também critica as hierarquias:

### **Operário Padrão**

Por favor não me venham dizer/  
 o que eu devo fazer/  
 por favor não me venham/  
 com aquelas suas velhas teorias/  
 cheias de hipocrisia/  
 mergulhadas na inconsistência total/  
 de uma lavagem cerebral/  
 e se as regras foram feitas/  
 para se quebrar/  
 onde está toda razão?/  
 eu não vou ser o menino prodígio/  
 o operário padrão

A letra desta canção nos indica uma postura de contraposição, nela temos a impressão de que o músico renega o estabelecido como norma social. O trecho: “não me venham/ com

aquelas suas velhas teorias” nos permite tal interpretação. A referência a “lavagem cerebral” é, para nós, o ponto no qual identificamos uma crítica às hierarquias. Ao não aceitar a influência das “velhas teorias” que são difundidas como um padrão por quem ocupa posições de poder e controle social, o compositor as coloca como regras hipócritas, por assimiladas a um efeito de lavagem cerebral, que nessa canção pode ser entendida como um símbolo desta tentativa de controle social. Essa noção é a forma encontrada de apontar a inconsistência de tais regramentos sociais, com os quais ele não se identifica.

No trecho: “e se as regras foram feitas/ para se quebrar” podemos compreender que a canção pretende enfatizar a negação ao estabelecido como ordem, e nisso identificamos um traço característico da contracultura. Assim, quando canta “onde está toda razão?” o vocalista passa o mesmo questionamento ao seu ouvinte, que consiste em um olhar crítico quanto a coerência e necessidade de tais regras sociais. Este questionamento permite uma indagação quanto a relatividade do que é tido como certo ou errado. Assim, o músico convida o ouvinte a se perguntar e não parece importar-se em quebrar as regras sociais impostas, uma vez que para ele são incoerentes com o que acredita.

O trecho “eu não vou ser o menino pródigo” nos lembra uma parábola bíblica, presente no livro de Lucas<sup>79</sup>. Com base nesses breves conceitos, interpretamos que quando o músico diz que não será “o menino pródigo”, ele quer dizer que não perderá o controle de suas escolhas, nem se arrependerá delas. Diante de determinados acontecimentos ele terá atitudes, mas estas são tomadas em plena consciência.

Quando diz que não será “o operário padrão” o músico se utiliza de uma analogia na qual ao enfatizar que não será um operário comum, ele busca mostrar que tem um senso crítico, uma visão própria de mundo e que não se obrigará, como um operário que precisa de um emprego, a aceitar tudo o que a ele for imposto.

---

<sup>79</sup> na qual o filho após receber sua herança antes do tempo e gastá-la retorna para casa e é recebido pela família

## **5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS – (in)conclusões e uma carta convite**

Falar de rock é algo relativamente novo no campo historiográfico e produzir nesta área decerto foi aceitar, e ao mesmo tempo lançar, um grande desafio. Lancei a mim mesma a proposta de escrever sobre um tema tão ‘controverso’, ou melhor, contracultural e muitas vezes visto não muito abertamente pelo setor mais tradicional da academia. Diante de tal desafio dedico estas linhas conclusivas não apenas para resumir ou reafirmar o que já foi dito ao longo de todo o texto, mas para documentar algumas peculiaridades de tão audacioso projeto.

Pois bem, se falar de rock já é não é lá muito fácil, do rock potiguar então a tarefa triplica a dificuldade. A produção em busca da história do rock natalense praticamente não possui relatos historiográficos de modo que este texto surgiu como uma das primeiras tentativas de mapeamento.

Uma das maiores dificuldades disse respeito às fontes, que em sua grande maioria dependeram da tipologia oral, assim nos colocamos à disposição dos entrevistados, de suas agendas e memórias, todos estes fatores filtram o acontecimento e tecem labirintos para a construção historiográfica. Nesse sentido, é importante destacar que ao pensarmos a história como versões dos sujeitos, devemos nos lembrar que existem camadas por trás da escrita: o acontecimento em si, a memória, a narratividade desta, a interpretação por parte do pesquisador e, por fim, a escrita e a interpretação por parte do leitor.

As fontes, ao serem escassas acabam nos revelando muito, pois, assim como na perspectiva de Duarte (1993), a pouca existência delas nos deram indícios sobre a forma de execução do cenário em questão. A autora enfatiza: “a impossibilidade da razão abarcar tudo, da explicação exaustiva e completa. Há o novo, o inusitado, o inexplicável a nos surpreender. Se o historiador lida com a vida, lida também com o desejo. E esse pulsar não pode ser limitado à amarras da razão.” (DUARTE, 1993, p. 21)

Assim, podemos visualizar a contraculturalidade desses grupos que, apesar de ter evidência à época, possuem resquícios difíceis de serem encontrados mas que nos revelam entrelinhas que nos permite detectar as suas características contraculturais. Assim, trabalhamos com o que encontramos, e, nesta perspectiva, com o que não foi encontrado.

Além disso, as lacunas deixadas servem de pontos de indicação para desenvolvimentos futuros. As lacunas mostram a resistência do cenário em se moldar aos padrões sociais. Destarte, a partir de depoimentos, fanzines, e algumas poucas reportagens, a tarefa aqui foi, de fato, de reconstituição, de juntar algumas das peças, as primeiras, do grande quebra cabeças que é a contracultura natalense. Eis a primeira dificuldade da pesquisa.

Uma outra dificuldade diz respeito ao objeto em si, trabalhar com música é algo muito ligado a interpretação e fugir ao senso comum foi uma preocupação constante durante a escrita. A música, como elemento cultural, já é algo por si só difícil de se analisar, visto que não encontramos metodologias de análise, prontas, justas, firmes, fixas. Uma vez que ao ligar-se muito ao sensível, a canção é entendida como um produto das sensibilidades, assim para trabalhá-la devemos penetrar no campo mais íntimo dos indivíduos, o que é uma tarefa pouco compatível com trabalhos de mapeamento.

Se trabalhar com música enquanto elemento cultural é complicado, que dirá trabalhar tal objeto no âmbito contracultural, ou seja, nos voltando para as minorias musicais, destrinchando-as e detectando os elementos do sensível nestes grupos específicos. O que encontramos foi um emaranhado de contradições, de grupos todos em contato e que ao mesmo tempo que se influenciavam buscavam se autoafirmar de forma independente. Eis, então a segunda dificuldade: detectar e narrar algo tão fluido, praticamente um universo de subjetividades e visões de mundo em conversação tecendo fios melódicos para se pronunciar e exigindo do ato de pesquisa uma tarefa minuciosamente de detetive.

Não encontramos um livro específico sobre metodologias da abordagem e interpretação musical, uma vez que a canção é muito ligada ao sensível, se tornou um objeto muito livre de amarras teóricas. Então, sem uma discussão sobre a análise musical num âmbito histórico teórico, os historiadores da música trabalham em adaptação de teorias voltadas para outros objetos. No âmbito da história da cultura adentramos na música e por fim na música contracultural e nos elementos que definem o cenário que esta gera.

Sem mais delongas, o que podemos concluir com este trabalho é a força da contracultura, a forma como ela se adapta e se insere. Mesmo diante de cooptações, ela resiste, há resistência nos mínimos detalhes, nos elementos constitutivos do cenário, nas lacunas das fontes encontradas. Podemos perceber que a música é uma aglutinadora que representa grupos em maior e em menor grau. Faz um papel de unir e de representar, a partir de determinados aspectos, os sujeitos, ao mesmo tempo que também individualiza estes grupos. A musicalidade, que nada mais é do que a música pensada como componente de um cenário no qual atuam personagens que a consomem e a produzem, multiplica essa força representativa. As tematizações por nós realizadas nos servem de indício para percebemos as particularidades e semelhanças dentro do cenário e deste com outros.

O que isso tudo nos permite? não exatamente que cheguemos a conclusões, afinal como chegar a conclusões sobre um tema que está apenas começando? Como concluir algo que mal começou? Como disse anteriormente, trabalhar com música na contracultura é um desafio que

lancei a mim, e agora lanço a outros historiadores e pesquisadores em geral: continuem estas narrativas, procurem mais peças deste quebra-cabeças. E mais do que historiadores da música, sejamos historiadores do rock e da contracultura, que, assim, sejamos representantes da resistência e continuemos subvertendo a academia a cada momento possível. Que o rock resista, se insira e se afirme. Sigamos à margem.

## FONTES

### Fontes Musicais:

CANTOCALISMO. Cantocalismo. WR-Salvador-BA, 1988.

ALFÂNDEGA. Alfândega: 1988-2004. Sonopress-Rimo, 2004.

Acervo pessoal de Brenda Soares (físico e digital)

### Fontes hipertextuais:

ALFÂNDEGA. BIO. *Alfândega*. Natal, 2016. Disponível em:  
<<https://romulotavares9.wixsite.com/alfandega/bio>> acesso em: dez 2017

\_\_\_\_\_. MÚSICAS. *Alfândega*. Natal, 2016. Disponível em:<  
<https://romulotavares9.wixsite.com/alfandega/msicas>> acesso em: dez 2017

Capital Inicial, dados artísticos. Dicionário MPB. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/capital-inicial/dados-artisticos>> Acesso em: 10 jan 2018

CARVALHO, João Paulo. Discos lançados há 30 anos fizeram o rock explodir e revolucionaram a música brasileira. Estadão. São Paulo, 2016. Disponível em:  
<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,discos-lancados-ha-30-anos-fizeram-o-rock-explodir-e-revolucionaram-a-musica-brasileira,10000027642>> acesso em: 06 jan 2018

CAVALCANTI, Carito. Modus Vivendi. *Blog do Carito*. Natal, ago, 2010. Disponível em:<  
view-source:[http://www.carito.art.br/?page\\_id=509](http://www.carito.art.br/?page_id=509)> acesso em 15 jun 2014

CAVALCANTI NETO. Anos Dourados III. *Natal de Ontem*. Natal, 15 dez 2010. Disponível em: <  
<http://nataldeontem.blogspot.com/2010/12/anos-dourados-iii.html>> Acesso em: out 2016

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Disponível em: <  
<https://cidades.ibge.gov.br/painel/populacao.php?codmun=240810>> acesso em: 03 jan 2018

IRA!, dados artísticos. Dicionário MPB. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/ira/dados-artisticos>> Acesso em: 10 jan 2018

MACEDO, Marcus A. Alfandega (1988-2004). *Blog som potiguar*. Natal, 11 out. 2013. Disponível em: <  
<http://sompotiguar.blogspot.com.br/2013/10/alfandega-1988-2004.html>> Acesso em: 11 de mai de 2014

MAMEDE, Filipe. Desbunde cultural na cidade do Sol. *Blog Overmundo*. Natal, 27 nov 2008. Disponível em: <  
<http://www.overmundo.com.br/overblog/desbunde-cultural-na-cidade-do-sol>> acesso em: 3 jan 2018

MÁRCIO, José. Os 11 melhores discos do rock nacional da década de 80. Site Naftalina Pura, 28 jan 2011 Disponível em: <<http://naftalinapura.blogspot.com.br/2011/01/os-11-melhores-discos-nacionais-da.html>> Acesso em: 10 jan 2018

MELO, afonso. DIARIODOMERGULHO [afonsomelo2008@gmail.com]. Comentário. [s.l.], 3 dez 2010. In: BAYGA, Jonas. *Natal Rock & Roll*. Natal, mai 2008. Disponível em: <<http://natalrockroll-bayga.blogspot.com.br/2008/05/cantocalismo-o-pioneiro-do-pop-potiguar.html>>. Acesso em: 24 abr 2014)

OS 100 maiores discos da música brasileira. Rolling Stone. Disponível em:<<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/birevolucoes-por-minutoi-rpm-1985-epiccsb/>> acesso em: 10 jan 2018

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bicabeca-dinossauroi-titas-1986-weab/>> Acesso em: 10 jan 2018

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bivivendo-e-nao-aprendendoi-ira-1986-weab/>> Acesso em: 10 jan 2018

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/biselvagemi-paralamas-do-sucesso-1986-emib/>> Acesso em: 10 jan 2018

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bidoisi-legiao-urbana-1986-emib/>> acesso em: 10 jan 2018

Os Paralamas do Sucesso, dados artísticos. Dicionário MPB. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/os-paralamas-do-sucesso/dados-artisticos>> Acesso em 10 jan 2018

PEDREGAL, Mitchell. Festival da Mocidade & Metalmorphose - Natal RN (1985). *Rock in natal*, Natal, 04 jan 2011. Disponível em: < <http://rockinnatal.blogspot.com/2011/01/festival-da-mocidade-metalmorphose.html>> Acesso em: 05 jan 2018

RPM, dados artísticos. Dicionário MPB. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/rpm/dados-artisticos>> acesso em: 10 jan 2018

TITÃS, dados artísticos. Dicionário MPB. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/titas/dados-artisticos>. Acesso em 10 jan 2018

TROGLIO, Lucas. Ira!: Um dos maiores clássicos do rock nacional. Site Whiplash, 30 jul 2012 Disponível em:< <https://whiplash.net/materias/cds/160080-ira.html>> Acesso em: 10 jan 2018

Veja artistas que homenagearam SP. Portal R7, São Paulo, 28 jan 2011 Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/musica/fotos/rita-lee-e-outros-que-homenagearam-sp-em-cancoes-20110125-6.html>> acesso em: 10 jan 2018

PIRES, Osmar. Comentário. YOUTUBE, vídeo: Banda Cantocalismo (álbum completo - 1988). Uoleo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Utp6D51AU60&t=2s>> acesso em: 05 fev 2018

### Fontes Oraís:

Abimael Silva (Proprietário do Sebo Vermelho, sebo e editora) Dia 15 de fevereiro de 2017. Ponta Negra

Roberto Taufic e Ginho Hasbun (Grupo: Cantocalismo) Dia 23 de fevereiro de 2017. Hasbun construtora. Petrópolis.

Rômulo Tavares e Pedro Queiroga (Grupo: Alfândega) Dia 17 de fevereiro de 2017. Ponta Negra

Entrevista Vlamir Cruz (Grupo: Cabeças Errantes) Dia 15 de fevereiro de 2017. Ponta Negra

### Fontes iconográficas:

Acervo pessoal de Vlamir Cruz, cedido pelo mesmo

Acervo pessoal de Cacau Vasconcelos

Acervo pessoal de Brenda Soares

### Fontes Jornalísticas:

ABALO cívico é o show dos roqueiros. *Diário de Natal*. 25 dez 1986. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711\\_03&pesq=modus%20vivendi](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028711_03&pesq=modus%20vivendi)> acesso em: 12 fev 2018

ALBERTO, Jois. Década de Arte e Cultura. *O Poti*, revista. 31 dez 1989. In: Compilação *Delírio Urbano*. Edição Abimael Silva. Natal, 2014.

CANTOCALISMO recusa contrato sem Natal. *Diário de Natal*, Natal, 01 jun 1988.

Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=021589\\_05&PagFis=0&Pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=021589_05&PagFis=0&Pesq=>)

Acesso em: 12 fev 2018

FESTIVAL da mocidade dá espaço a grupos da terra. *O Poti*. Natal, 29 set 1985. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=079419\\_04&PagFis=0&Pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=079419_04&PagFis=0&Pesq=>)> Acesso em: 12 fev 2018

HEAVY. Rock, Fluidos, sentimento digital. *O Poti*. Natal, 25 mai 1986. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151\\_04&PagFis=0&Pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_04&PagFis=0&Pesq=>)> Acesso em: 12 fev 2018



III Festival de Arte abre temporada de verão na fortaleza. *Diário de Natal*. Natal, 27 out 1981, p.16 . Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=785496\\_08&PagFis=0&Pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?dib=785496_08&PagFis=0&Pesq=>)

Acesso em: 12 fev 2018

MEDEIROS, Jota, et all. Livre Trânsito da Contra-kultura PopTyguar. In: Compilação Delírio Urbano. Edição Abimael Silva. Natal, 2014.

O dito cujo acontece nos dias 4 e 5 na Cidade da Criança. É o Rock in Rio potiguar. *O Poti*. Natal, 29 set 1985. Disponível em:<

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151\\_04&pesq=festival%20da%20mocidade&pasta=ano%20198](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_04&pesq=festival%20da%20mocidade&pasta=ano%20198)> Acesso em: 10 mar 2018

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994

\_\_\_\_\_. “**Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**”. In: Revista Brasileira de Educação n.5-6, mai./dez.; 1997. Disponível em: <[http://proex.pucminas.br/sociedadeinclusiva/Blog\\_Direito\\_de\\_se\\_Diferente/Considera%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20a%20Tematiza%C3%A7%C3%A3o%20Social%20da%20Juventude%20no%20Brasil.pdf](http://proex.pucminas.br/sociedadeinclusiva/Blog_Direito_de_se_Diferente/Considera%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20a%20Tematiza%C3%A7%C3%A3o%20Social%20da%20Juventude%20no%20Brasil.pdf)> Acesso em: 17 out 2017

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3º ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

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

ALMEIDA, Geraldo José de. As Representações Sociais, o Imaginário e a Construção Social da Realidade. In: SANTOS, Maria de Fátima Souza; Almeida, Lêda Maria de. (org). **Diálogos com a Teoria da Representação Social**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005. p. 41-76

ARNS, Paulo Evaristo, "**Brasil: Nunca Mais**". Petrópolis, Vozes, 2001

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. BESSI, Vânia Gisele. GRISCI, Carmem Ligia

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer Bobagem: uma história dos mutantes**. 2009. 177 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: [http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/4901/1/2009\\_EduardoKolodyBay.pdf](http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/4901/1/2009_EduardoKolodyBay.pdf) acesso em: 15 set 2017

BIAGI, O. L. O imaginário da Guerra Fria. In: **Revista de História Regional**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1996 disponível em: <https://pt.scribd.com/document/279030097/Revista-Historia-Regional47> Acesso em: 19 nov 2017

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

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural**.1986

\_\_\_\_\_.; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004

BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock** – mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2004

BRITTO, P. H. “É possível transgredir no momento poético atual?”. In: NAVES, S. C., ALMEIDA, M. I. M. (Org). “**Por que não?**”, rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Editora Zahar. RJ: 2008.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical.** São Paulo: Editora 34, 1997

CAMPOS, Emerson César. **Territórios Deslizantes: recortes, miscelâneas e exposições na cidade contemporânea - Criciúma (SC) (1980-2002).** Tese de Doutorado. Departamento de pós-graduação em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP, 1997

\_\_\_\_\_. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996

CASTORIADIS, Cornélius. **A Instituição Imaginária da Sociedade.** 3 ed, São Paulo, Paz e Terra, 1982

CHACON, Paulo. **O que é Rock.** São Paulo: Brasiliense, 1. ed. 1982

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** 1985. Disponível em: <[http://www.4shared.com/office/Sn\\_LbLt/a\\_historia\\_cultural\\_-\\_entre\\_prt.html?locale=pt-BR](http://www.4shared.com/office/Sn_LbLt/a_historia_cultural_-_entre_prt.html?locale=pt-BR)> Acesso em: 24 de maio de 2014.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 22. Ed. Campinas – SP: Papirus, 1995

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 1999

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. **Nos Tempos do Blackout: Cena Musical, práticas urbanas e a ressignificação da Rua Chile, Natal-RN.** 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <[https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16984/.../CarlosHPC\\_DISSERT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16984/.../CarlosHPC_DISSERT.pdf)>. Acesso em: 22 set. 2016

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **FORTALEZAS JUVENIS: constituição de alteridades e grupalidades entre os jovens de uma comunidade imaginada.** In: VI congresso português de sociologia - mundos sociais: saberes e práticas, 6. 2008, Lisboa. Anais. Lisboa: 2008. p. 1 - 11. Disponível em: <<http://historico.aps.pt/vicongresso/pdfs/389.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O rock brasileiro dos anos 80.** Rio de Janeiro: 34; 1995.

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do Rock Brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004. Disponível em: <  
[https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio\\_de\\_termos\\_e\\_express%C3%B5es\\_da\\_m.html?id=cL6zQ9vAUwkC](https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio_de_termos_e_express%C3%B5es_da_m.html?id=cL6zQ9vAUwkC)> Acesso em: 19 de jun de 2017

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “**Brasil mostra a tua cara**”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). 2009. 192 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93362>>. Acesso em: 30 mar 2017

FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história Social**. Trad. A Costa, 7ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Trad. Mathias Lambert. 1988. Dig: 2004.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo Gonçalves. **Ser Punk**: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória. 2005. 290 f. Dissertação (Mestrado em Educação – Área de Sociologia de Educação) – Universidade de São Paulo – Faculdade de Educação. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1533/1/tese.pdf> > Acesso em: 13 de set de 2014

GROPPO, Luís Antonio. **Teorias críticas da juventude**: geração, moratória social e subculturas juvenis. em Tese, [s.l.], v. 12, n. 1, p.4-33, 13 jul. 2015. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/1806-5023.2015v12n1p4>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/1806-5023.2015v12n1p4/29763>>. Acesso em: 21 nov. 2017

\_\_\_\_\_. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1996

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. O papel da Representação. In: **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro. Editora PUC – Rio: Apicuri, 2016, p. 31-56.

HAESBAERT, Rogério. **Concepções de território para entender a desterritorialização**. In: SILVA, Carlos A. Franco da et all (orgs). Território, territórios. Niterói: PPGEU-UFF/AGB, 2002. p. 17-38.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990

\_\_\_\_\_. **Era dos Extremos: O breve século XX**. 2ªed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

IKEDA, Alberto T. **MÚSICA, POLÍTICA E IDEOLOGIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**. Disponível em: <[www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf](http://www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf)> Acesso em 23 de fevereiro de 2015

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: Produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo, v. 3, n. 7, p.31-47, jul. 2006. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/viewArticle/5194>>. Acesso em: 10 out. 2016

\_\_\_\_\_. Dos Gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. IN: XIV Compós, 2005, Rio de Janeiro - UFF. **Anais da XIV Compós**. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER2.pdf>> Acesso em: 12 de maio de 2017

KEMP, Kênia. (1993), **Grupos de Estilo Jovem: O 'Rock Underground' e as práticas (contra)culturais dos grupos 'punk' e 'trash' em São Paulo**. Campinas: dissertação de Mestrado em Antropologia, UNICAMP. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279976/1/Kemp\\_Kenia\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279976/1/Kemp_Kenia_M.pdf) acesso em: 22 set 2016

KOMESU, Fabiana. **Pensar o hipertexto**. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/nehete/artigos/hipertexto.pdf>> Acesso em: 11 de abril de 2015.

MANNHEIM, K. "O problema da juventude na sociedade moderna". In: MANNHEIM, K. **Diagnóstico de nosso tempo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967

MARMO, Hérica & ALZER, Luiz A. **A Vida Até Parece Uma Festa** – toda a história dos Titãs. São Paulo: Record, 2002

MAZZOLENI, Florent. **As Raízes do Rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012

MOTA, Rodrigo de Souza. **Rock dos anos 1980, prefixo 48: um crime perfeito?** 2009. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina/PPGH, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92296>>. Acesso em 25 de junho de 2014

MUGIATTI, Roberto. **Rock: os anos da utopia e os anos da incerteza**. Vol.2. São Paulo: Brasiliense, 1986

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.

\_\_\_\_\_. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Estudos avançados v.24 n. 69. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532>> Acesso em: 13 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista brasileira de História. vol.20 n.39 São Paulo, 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-0188200000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-0188200000100007&script=sci_arttext)> Acesso em: 10 de abril de 2014.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo : Annablume, 2001

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **PELO VALE DE CRISTAL: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)**. Brasília: Monografia de Graduação em História, UNB, 2011. Disponível em: < <http://bdm.unb.br/handle/10483/2089> > acesso em: 28 mar 2018

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004

PEREGRINO, Mônica. **Juventude, trabalho e escola: elementos para análise de uma posição social fecunda**. Cadernos Cedes, [s.l.], v. 31, n. 84, p.275-291, ago. 2011. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-32622011000200007>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622011000200007&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622011000200007&lng=pt&tlng=pt) acesso em: 22 nov 2017

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. Representações e sensibilidades nas Américas e no Caribe (Séculos XVI-XXI). Memórias singulares e identidades sociais. In: **EHESS**, 2004, coord. Frédérique Langué (CNRS) e Sandra Pesavento (UFRGS). Disponível em: < <https://journals.openedition.org/nuevomundo/229>> acesso em: 02 abr 2018

PRADO. Gustavo dos santos. **“A VERDADEIRA LEGIÃO URBANA SÃO VOCÊS” (1985-1997)**. São Paulo: dissertação de Mestrado em História, PUC, 2012. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12753>> acesso em: 30 mar 2018

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80: A construção de uma alternativa de contestação juvenil**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980**. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense/ICHF/PPGH, Niterói, 2011. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/edicao13.php>>. Acesso em: 19 de maio 2014.

ROSA, Pablo O. **Rock Underground** – uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros. 2007.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972

RUGGIERI NETO, Mário Thiago. **A juventude como dispositivo das sociedades modernas**. Aurora: Revista dos discentes da pós-graduação em Ciências Sociais da Unesp Marília-SP, Marília, v. 8, n. 2, p.1-25, jun. 2015. Semestral. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/viewFile/4075/3654>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

SALLUM JÚNIOR, Basílio. **Labirintos: Dos gerais à Nova República**. São Paulo: Hucitec, 1996

SANTOS, Maria de Fátima Souza. A Teoria das Representações Sociais. In: \_\_\_\_\_ (org). **Diálogos com a Teoria da Representação Social**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005. p.15-38

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Brasil, em direção ao século XIX. In: LINHARES, Maria Yedda (Org.). **História Geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990. p. 400.

SILVA, Heitor da Luz. **Rock & rádio FM: Fluminense Maldita, Cidade Rock e o circuito musical**. Itajaí: Univali; Niterói: UDUFF; 2011

SOUZA, Fábio F. F. de. **Canções de um Fim de Século** – História, música e comportamento na década encontrada (1978-1991). Dissertação de mestrado. Departamento de História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2005

\_\_\_\_\_. **Sons de um tempo: o rock dos anos 80 e o mergulho no presente**: Florianópolis: Percursos, vol. 9, nº1, p. 56-70, jan-jun 2008

SOUZA. M.<sup>a</sup> Antoniêta Albuquerque de. **A Juventude no Plural: anotações sobre a emergência da juventude**. In: ALVIM, Rosilene. Jovens & juventudes. João Pessoa, PB: Editora Universitaria/UFPB, 2005. p. 89-107.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre o espaço e poder, autonomia e desenvolvimento**. In: CASTRO, Iná Elias de et al (org.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 77-116

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

\_\_\_\_\_. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** História Oral. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2002

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