

Elementos formativos do público de rock no Brasil na década de 1980: escrita, escuta e cosmopolitismo

Formative elements of public of Brazilian rock in the 1980s: writing, listening and Cosmopolitanism

<https://doi.org/10.34112/2317-0972a2019v37n77p83-92>

ÉRICA RIBEIRO MAGI¹

RESUMO: Proponho nesse artigo analisar uma camada específica do público de rock no Brasil dos anos 1980, não exatamente o seu consumidor anônimo de discos e de shows, mas aqueles jovens que pertenciam às cenas de rock de São Paulo e Rio de Janeiro, antes do sucesso comercial das bandas, e que puderam deixar registradas as suas ideias sobre a música em fanzines e na grande imprensa. Os seus textos expressam as experiências com a música brasileira, interesses culturais compartilhados e práticas construídas nas cenas por uma fração de jovens das classes alta e média das duas capitais.

PALAVRAS-CHAVES: Público; rock brasileiro nos anos 1980; estrutura de sentimento; escrita.

ABSTRACT: The article analyses a specific layer of rockers in Brazil in the 1980s, not precisely the anonymous consumer of albums and concerts. However, those young people who belonged to the rock scenes of São Paulo and Rio de Janeiro cities, and were able to register their ideas about music in fanzines and the major press. Their texts express the experiences with the Brazilian music, cultural interests and practices shared by a fraction of upper and middle classes of the two capitals.

KEYWORDS: Public; brazilian rock in the 1980s; structures of feeling; writing .

1. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Marília, SP, Brasil.

INTRODUÇÃO

O artigo pretende lançar luz sobre determinados elementos formativos do público de rock no Brasil da década de 1980. O que estou definindo como público de rock? Não apenas o consumidor anônimo de discos e shows, mas também aquele que escrevia sobre o gênero musical em fanzines e na grande imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro. Não é um equívoco considerar jovens críticos como parte desse público porque se trata de um contexto no qual as relações entre jovens críticos e artistas de rock não eram distantes e mediadas por assessores de imprensa. Críticos e músicos, ainda se profissionalizando, frequentavam os mesmos espaços de shows, lojas de discos e ouviam determinadas rádios nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Pertenciam a uma turma de jovens que apreciavam rock, compravam discos importados, distribuíam cópias deles em fitas K7, encontravam-se para ouvi-los durante o dia e à noite iam para casas noturnas.

O conceito de cena musical, desenvolvido por Will Straw (2015, 2013) se aplica precisamente a esse contexto onde cenas de rock se desenvolveram, com suas especificidades, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre a partir do início dos anos 1980. Algumas dessas bandas e artistas lograram emergir para o grande público, consolidando espaços de produção fonográfica e de crítica jornalística para o rock brasileiro na indústria cultural, de modo que, das cenas de rock, emergiram músicos, jornalistas, músicos-jornalistas, fotógrafos, radialistas, ou seja, uma gama de profissionais relacionados à produção, difusão e crítica de rock.

É sobre essa camada do público de rock que o artigo se deterá: jovens críticos que publicaram textos na grande imprensa e em fanzines sobre as novas bandas brasileiras e o rock anglo-americano. A escrita era o meio para que os seus interesses culturais e valores sociais ganhassem forma para si mesmos, no veículo de comunicação e frente ao público leitor. Antes de serem críticos, eles eram consumidores de discos, shows, biografias de músicos, viagens para o exterior e de imprensa especializada internacional.

A dimensão do público é muito pouco explorada na área de estudos da música popular no Brasil, a qual engloba as diversas disciplinas das Ciências Humanas, por haver entre nós uma tradição importante de análise da canção, de seus elementos formais e de conteúdo; mais recentemente, têm surgido trabalhos que versam sobre as obras e trajetórias sociais dos artistas no campo artístico, o que vem nos proporcionando relevantes interpretações musicológicas e histórico-sociológicas da nossa

música popular, de seus músicos e formas de expressão artística. Contudo, por outro lado, há um baixo desenvolvimento de metodologias e de discussões teóricas sobre o público, sua origem social, formação cultural e educacional e suas maneiras de consumir música. Dentro desse baixo número de análises sobre o público, destaco a dissertação de mestrado de Hermano Vianna (1997) sobre o baile funk carioca, publicada originalmente em 1988; a tese de doutorado de Dmitri Cerboncini Fernandes (2010), em que se propõe, ao final, uma análise do público de pagode da cidade de São Paulo no início dos anos 2000; e um artigo recente escrito por Fernandes e Carolina Pulici (2016) sobre o público de casas noturnas paulistanas e cariocas de choro e de samba, em que foi aplicado um questionário a uma amostra de frequentadores para conhecer as dinâmicas sociais que contribuíram para a formação de seu gosto por samba e/ou choro. Assim, o foco dos referidos trabalhos é o consumidor que frequenta os espaços de difusão da música – baile funk na favela e casas de shows especializadas – no momento em que os fenômenos aconteciam.

A estratégia proposta aqui é abarcar uma camada do público de rock no Brasil dos anos 1980, que, além de amar e estar mergulhado no gênero musical, produzia textos sobre ele para fanzines e para os cadernos de cultura de São Paulo e Rio de Janeiro. São os textos que nos apresentarão os hábitos, práticas, interesses culturais e talvez um pouco da estrutura de sentimento de uma geração de jovens, moradores de centros urbanos, que devotou ao rock suas energias criativas e seu tempo.

Erich Auerbach (2007, p. 211-279), analisando o público da tragédia francesa do século XVII, coloca questões instigantes para se pensar de que maneira uma camada do público se formou, ou, em suas palavras, como ela se *“tornou um todo unificado e chegou a sua cultura característica?”* (p. 246). Partindo delas, considero que estou tratando de uma camada do público de rock no Brasil que expressa uma *“cultura característica”*, uma *“cultura”* que emerge publicamente pela escrita e expressa elementos sociais que conformam uma geração específica de consumidores e de artistas de rock.

A fim de melhor definir o que seria essa *“cultura característica”*, uso o conceito de estrutura de sentimento, elaborado por Raymond Williams em sua obra. O autor sugere que, *“por vezes, o aparecimento de nova estrutura de sentimento se relaciona melhor com a ascensão de uma classe (Inglaterra 1700-60); por outras, com a contradição, o rompimento ou mutação dentro de uma classe (Inglaterra, 1780 - 1830, ou 1890 - 1930)”* (WILLIAMS, 1979, p. 137). Essa é uma hipótese a ser investigada no artigo: a da emergência de uma fração das classes alta e média em São Paulo e no Rio de Janeiro trazendo uma estrutura de sentimento específica e quais elementos a distinguem

dentro de sua classe. Pode-se perguntar também como as práticas sociais dessa camada do público de rock se relaciona com a organização socioeconômica da sociedade brasileira durante a década de 1980.

O PÚBLICO DO ROCK BRASILEIRO NOS ANOS 1980 E A SUA CULTURA

É provável que um dos cerne da produção teórica do sociólogo Raymond Williams seja o entendimento de que a cultura é produto e produtora de modos de vida. Ela é um espaço de desenvolvimento da dominação da classe burguesa, como também o espaço da emergência de novas práticas sociais e de subjetividades que poderiam romper com o poder hegemônico. Reprodução e produção de práticas culturais por grupos sociais específicos devem ser pensados em conjunto e em relação à estrutura socioeconômica.

Os textos escritos para a imprensa e fanzines por uma camada do público de rock no Brasil são uma fonte interessante, assim como o são as canções das bandas e artistas. Canções e textos, pretensamente “imparciais”, partilhavam interesses culturais, experiências da classe alta e média e mantinham diálogos ambíguos com a tradição da música popular brasileira e da cultura do nacional popular. Em linhas gerais, o que se considera por “tradição da música popular brasileira” se consolidou nos anos 1960 e compreende um conjunto de linguagens musicais, formado pela Bossa Nova, a MPB e o Samba (NAPOLITANO, 2007). A partir desse momento, as outras linguagens nacionais teriam que lidar com essa tradição e seus membros; o rock brasileiro nos anos 1980 não foi uma exceção.

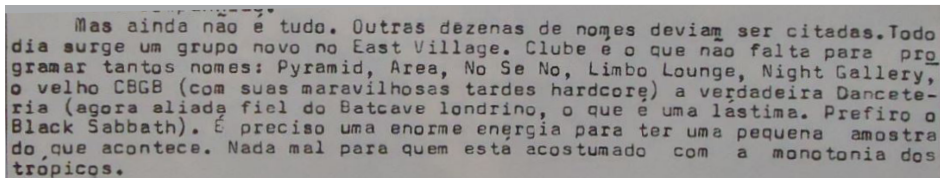
Toda a cena do rock constituiu-se a partir de grandes centros urbanos – especialmente Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre – e seus integrantes não precisavam imitar a postura de seus pares internacionais e cantar em inglês, ou atualizar tradições locais. Enfim, não precisavam ‘parecer’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

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

É fato que os músicos não se sentiam impelidos a atualizarem as “tradições locais” de rock, pois não existia “tradição” alguma a ser seguida ou superada na perspectiva deles. Nenhuma “linhagem” de rock produzida no país entre os anos 1950 e 1970 se consagrou enquanto “tradição”. Provavelmente porque não encontraram agentes sociais inseridos em instâncias de legitimação que trabalhassem, conscientemente ou não, em torno desse objetivo, algo bastante diferente do ocorrido com o samba e a MPB. Raymond Williams (2011) considera que cada geração ou círculo de artistas se relaciona com o passado de maneira seletiva. Alguns pontos desse passado interessam e correspondem a determinados interesses culturais e de classe, enquanto outros não merecem ser lembrados no presente. Por ora, posso dizer que a MPB e o samba, sobretudo, representavam o “passado” que interessava à geração de rock dos anos 1980, tanto no intuito de rompimento quanto no de aproximação.

Eduardo Vicente arremata o argumento considerando o “rápido esgotamento do rock dos anos 80 também como um reflexo desse seu caráter excessivamente urbano e cosmopolita” (p. 122, 2014). Quais são os interesses culturais e experiências que formam essa camada do público de rock que se expressou pelos seus textos? Um dos primeiros textos que chamaram a minha atenção durante a pesquisa foi o “Post-Neo-Noise-York”, escrito pelo então jovem antropólogo em formação Hermano Vianna (1960-), em 1984, para o fanzine SPALT (São Paulo Alternativo). Hermano é irmão de Herbert Vianna, o vocalista da banda “Os Paralamas do Sucesso”, surgida no Rio de Janeiro no ano de 1982. O SPALT foi uma ideia dos proprietários da loja de discos paulistana Wop Bop, Rene Ferri e Antonio Albuquerque, e o objetivo era falar sobre a cena de rock que estava se desenvolvendo em São Paulo, a história do rock nos EUA e na Inglaterra.

Vamos a um trechinho do texto, de título um tanto complicado para se pronunciar, de Hermano Vianna:

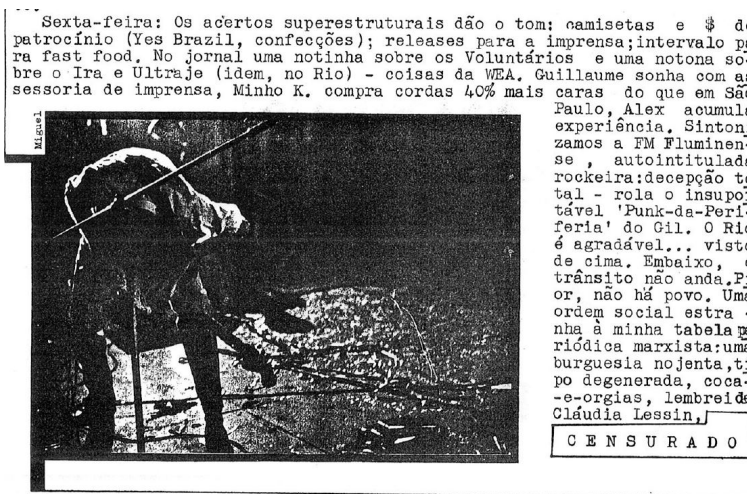


Mas ainda não é tudo. Outras dezenas de nomes deviam ser citadas. Todo dia surge um grupo novo no East Village. Clube é o que não falta para programar tantos nomes: Pyramid, Area, No Se No, Limbo Lounge, Night Gallery, o velho CBGB (com suas maravilhosas tardes hardcore) a verdadeira Danceteria (agora aliada fiel do Batcave londrino, o que é uma lastima. Prefiro o Black Sabbath). É preciso uma enorme energia para ter uma pequena amostra do que acontece. Nada mal para quem está acostumado com a monotonia dos trópicos.

Fonte: VIANNA, Hermano. “Post-Neo-Noise-York”. Fanzine SPALT, número 08, novembro de 1984, p. 22.

Post-Neo-Noise-York apresenta para o pequeníssimo círculo de leitores do SPALT as experiências de Hermano Vianna percorrendo as casas noturnas de Nova York, onde bandas e artistas novos se apresentavam, no início dos anos 1980. Para ele, era o que havia de mais moderno e de novidade acontecendo no mundo. Nota-se a sua angústia, acostumado a viver na “monotonia dos trópicos”, em face da efervescência artística encontrada em Nova York. Narrativas como essa, angustiadas, em busca de uma vida cosmopolita e *up-to-date*, e debochadas com o sentimento de isolamento vivido no país, eram constantes nos textos escritos por essa camada do público de rock no Brasil.

Ao mesmo tempo em que era possível ler no SPALT sobre o East Village, de Nova York, e ficar imaginando o que seria o East Village em cores e movimento, também se podia ler sobre a movimentação da cena do rock paulista, num momento em que as bandas estavam tentando uma carreira no mainstream: assinar um contrato com uma grande gravadora, lançar um disco e alcançar o sucesso. O trecho a seguir é uma reportagem assinada por Alex Antunes (1959-), então estudante de Cinema da ECA – USP, vocalista e letrista da banda “Akira S & As Garotas que Erraram”, sobre a modesta tour das iniciantes bandas “Voluntários da Pátria”, “IRA!” e “Ultraje a Rigor” em fins de 1983 no Rio de Janeiro, onde se apresentaram em espaços, também modestos, dedicados ao rock na cidade – o Circo Voador e Morro da Urca.



Fonte: ANTUNES, Alex. *Voluntários da Pátria on tour. Fanzine SPALT, número 05, Outubro de 1983, p. 09.*

“IRA!” e “Ultraje a Rigor” haviam acabado de lançar o disco de estreia, um compacto simples, pela gravadora Warner (WEA). A “Voluntários da Pátria” havia lançado o primeiro disco, um LP, pelo selo de gravação da loja de discos Baratos Afins. Em suma, eram bandas em absoluto início de carreira fonográfica, inexperientes na rotina de trabalho e não sabendo – nem mesmo a gravadora sabia – se dariam em “algo”. Ir ao Rio de Janeiro se apresentar significava a possibilidade de alcançar o sucesso, adentrando a cidade sede das grandes gravadoras e da Rede Globo, deixando o isolamento midiático e a modéstia dos estúdios de gravação de São Paulo.

A narrativa de Alex Antunes sobre essa tour é interessante porque ela fala sobre experiências cotidianas dos músicos – receber uma nota no jornal, conseguir um patrocínio, comprar cordas para o instrumento, ouvir uma nova rádio. Ademais, o autor não esconde a sua decepção com a rádio Fluminense-FM, uma das poucas que tocavam rock nacional e internacional na cidade; e, aspecto muito interessante, não tem constrangimento em criticar a canção “Punk da Periferia” de Gilberto Gil que ouvira na rádio. A Fluminense-FM era uma rádio de equipamentos precários e suas ondas chegavam apenas ao Rio e a Niterói, sua sede. Portanto, vir para o Rio representava de fato conhecer outra cena de rock.

Dois anos depois, Alex Antunes estava trabalhando como jornalista na *Revista Bizz*, uma publicação da Editora Abril cujo primeiro número é de janeiro de 1985, que tinha como objetivo cobrir o rock brasileiro e internacional. Não foi a primeira revista voltada para a cultura pop ou cultura jovem do Brasil, ao contrário; tivemos nos anos 1950 a *Revista do Rock* e na década de 1970 a *Revista Pop*. A *Bizz*, diferente das citadas, teve uma longa vida no mercado editorial, o seu título esteve nas bancas até 2007. Como vimos pelos dados do NOPEM, as vendas de discos de rock começaram a crescer a partir de 1983; concomitantemente, começa-se a pensar em um grande festival de rock a ser feito no Rio de Janeiro, pelo empresário Roberto Medina. É o famoso e atual *Rock in Rio*, que criou para si a “cidade do rock” em Jacarepaguá, proporcionando dez dias de shows internacionais e nacionais durante o mês de janeiro de 1985.

Até agora, tratei apenas de dois textos de uma publicação restrita, o SPALT, que teria tido dois anos de existência. Contudo, a grande imprensa também era um meio para essa camada do público do rock no Brasil se colocar por meio de seus textos. Ainda que esses pudessem passar por um crivo interno, jovens críticos puderam expressar ali experiências coletivas com a música e com o isolamento econômico e cultural do Brasil em relação aos países centrais. Pepe Escobar (1954 -), formado em jornalismo pela ECA-USP, foi um desses críticos que certamente conseguiram

colocar em foco um modo de vida determinado, a dos jovens da classe alta e média educados formalmente, para quem a tradição da música popular brasileira não era tão absoluta e nem tão suficiente. Segue um trecho curto de Pepe Escobar escrevendo no Caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo:

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

Fonte: ESCOBAR, Pepe. "Kid faz tic tic sem pudor". *Jornal Folha de São Paulo*, 22 de Julho de 1984, p. 57.

Vemos a gravadora WEA "sendo ameaçada" no jornal por não lançar no Brasil os discos das bandas inglesas "The Smiths" e "Echo and the Bunnymen", contemporâneas de "Ultraje a Rigor", "Ira!", "Titãs", "Legião Urbana" etc., obrigando aqueles que as conhecem a importarem os discos. Vemos um jornalista agindo na qualidade de um fã anônimo, angustiado, esperando pelo disco ou show do seu ídolo em um país distante dos centros que lhe interessam de perto. No fundo, ele é fã e crítico juntos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O público da música popular no Brasil continua sendo muito pouco conhecido no campo de estudos da música, talvez porque o estudo da canção desperte mais atenção e entusiasmo. Tentando fugir dessa sedução operada pela canção, o artigo buscou apresentar, de forma exploratória, textos (e não letras de músicas...) escritos por uma parcela do público de rock no Brasil, a fim de compreender os elementos característicos da cultura e da estrutura de sentimento ali partilhadas e produzidas pelos sujeitos. A ambição por ser cosmopolita, a defesa sem constrangimentos e com ímpeto do rock e de sua relevância artística, a tentativa de ser mais crítico em relação à tradição da música popular brasileira e o sentimento de isolamento expresso por esse público, evidenciado pelas vendagens modestas de discos de rock no Brasil, são os elementos formativos

percebidos nesse segmento, que se expressou publicando textos na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro, e operou coletivamente, junto com as bandas e artistas, para a consolidação de espaços de produção fonográfica e de crítica na indústria cultural no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e Crítica*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: A "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Sociologia da FFLCH-USP, 2010.
- FERNANDES, Dimitri Cerboncini; PULICI, Carolina. Gosto musical e pertencimento social: O caso do samba e do choro no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Tempo Social*, 28(2), 131-160, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2016.109800>>.
- GROPOO, Luis Antonio. *O rock e a Formação do Mercado de consumo cultural juvenil*. Dissertation submitted to the Graduate Programme in Sociology at IFCH - Unicamp, Campinas, 1996.
- STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (Org.). *The Subculture reader*. Londres: Routledge, 1997.
- _____. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder (Org.). *Cenas Musicais*. 1. ed. São Paulo: Editora Anadarco, 2013.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em Cenas: O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese de doutorado em Sociologia. FFLCH – USP, São Paulo, 2016.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. 1. ed. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2013.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síntese das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- VICENTE, Eduardo. *Da Vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2011.
- _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *A Política e as Letras: entrevistas da New Left Review*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FONTES

- SPALT - *São Paulo Alternativo*. Fanzine editado por Fernanda Pacheco. São Paulo - SP. 1983-1984.
- NOPEM - *Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado*. 1965-1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/28651800/Listagens_Nopem_1965_1999.pdf>.
- Jornal *Folha de São Paulo* (1980 – 1989).

SOBRE A AUTORA

Érica Magi é graduada em Ciências Sociais (Universidade Estadual Paulista, campus de Marília), tem Mestrado em Ciências Sociais (Universidade Estadual Paulista, campus de Marília) e Doutorado em Sociologia (Universidade de São Paulo). É professora substituta de Sociologia da Universidade Estadual Paulista, campus de Marília. Tem experiência na área de Sociologia da Cultura, Sociologia da Educação e Teoria Sociológica Contemporânea, com pesquisa nos seguintes temas: música popular, indústria cultural, rock brasileiro, cenas musicais. É autora do livro *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do Underground ao Mainstream* (Alameda Editorial/FAPESP, 2013) e organizadora da coletânea *Diálogos Interdisciplinares sobre a Música Brasileira* (Oficina Universitária/Cultura Acadêmica, no prelo).
E-mail: ericamagi@usp.br.

Recebido em 01 de julho de 2019 e aprovado em 23 de setembro de 2019.