



O ROCK ERROU?

Thiago Pereira Alberto

Jonas Pilz

Jeder Janotti Junior

ORGANIZADORES





O ROCK ERROU?

Thiago Pereira Alberto

Jonas Pilz

Jeder Janotti Junior

ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Paula Guimarães
Sub-Coordenador: Daniel Reis Silva

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

R682 O rock errou? [livro eletrônico] / Organizadores Thiago Pereira Alberto, Jonas Pilz, Jeder Janotti Jr. - Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2022. 206p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-65-6

1. Cultura popular. 2. Música popular – Aspectos sociais. 3. Rock – Aspectos sociais. I. Alberto, Thiago Pereira. II. Pilz, Jonas. III. Janotti Jr., Jeder

CDD 306.4

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2022.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Mohara M. Villaça

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG
após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite
dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG,
disponíveis em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

| Sumário

AGRADECIMENTOS	11
INTRODUÇÃO	
Dizem que o rock andou errando	13
<i>Thiago Pereira Alberto, Jonas Pilz e Jeder Janotti Junior</i>	
CAPÍTULO 1	
Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece	
o <i>riot grrrl</i> brasileiro	25
<i>Beatriz Medeiros e Melina Aparecida dos Santos Silva</i>	
CAPÍTULO 2	
E depois das luzes da ribalta: um ensaio sobre a reprodução da	
desigualdade de gênero em canções de pop-rock	47
<i>Paula Guerra</i>	
CAPÍTULO 3	
O rock não rola? Repensando o rock brasileiro dos anos 80 e suas	
reverberações a partir de uma perspectiva decolonial	73
<i>Tobias Queiroz e Thiago Pimentel</i>	

CAPÍTULO 4	
O rock, a live e o Paraguaçu: territórios e audiovisualidades diaspóricas	91
<i>Jorge Cardoso Filho e Juliana Freire Gutmann</i>	
CAPÍTULO 5	
Uma leitura do conservador na crônica política da Revista Bizz (1985-2001)	113
<i>Carlos Jaurégui e Nísio Teixeira</i>	
CAPÍTULO 6	
Guitarras conservadoras: rock como trilha sonora da convocação a atos políticos do neoconservadorismo brasileiro	141
<i>Simone Evangelista e Simone Pereira de Sá</i>	
CAPÍTULO 7	
Problemas de performance no rock: presença, memória e fabulação durante a pandemia de COVID-19	163
<i>Thiago Soares e Victor de Almeida Nobre Pires</i>	
CAPÍTULO 8	
(Não) Deixa o Rock Gaúcho morrer: perenidade e transformação de comunidades e gêneros musicais	181
<i>Caroline Govari e Frank Jorge</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	203

*“There’s more to the picture
then meets the eye”
Neil Young*

*(Into the black) 1979
Hey Hey, My, My*

| Agradecimentos

Somos imensamente gratos às autoras e autores participantes do livro, por contribuírem com capítulos que, muito além da ementa sugerida, amplificam questões caras e urgentes para o tecido social contemporâneo. Reunimos aqui olhares, afetos, escutas, atenções, incômodos e reivindicações que confirmam a potência de uma temática que ora parece batida, adormecida ou até superada. Cada um dos oito capítulos oferece, em sua delimitação, perspectivas instigantes, elucidativas, provocadoras, criativas e, acima de tudo, inspiradoras.

Esta coletânea também não seria possível sem os diálogos por diversas ambiências, e participação efetiva neste volume, com pesquisadoras e pesquisadores que se incluem na permanente e persistente rede de estudos de som e música em Comunicação Social no Brasil e no mundo. Em especial, gostaríamos de agradecer aos grupos de pesquisa L.A.M.A (UFPE), LabCult (UFF) e MiDlCom (UFF), colegas, comparsas, críticos e colaboradores constantes deste e de tantos de nossos projetos.

Como organizadores, também agradecemos, de forma transgeracional, transterritorial e — por que não? — transcendental, o muso (e musa) inspirador (e inspiradora) deste livro: o rock, esse universo que

nos atravessa e no qual constelamos; espaço inescapável para a flutuação de subjetividades e afetos que mapeiam viagens que não param de surgir. Com este livro, agradecemos também às canções, shows, amizades, amores, vivências e experiências com esse gênero musical que erra bastante, mas que em seus acertos é suficiente para lembrarmos, constantemente, de que ainda vale a pena tê-lo, e trazê-lo, ao nosso lado e celebrá-lo.

INTRODUÇÃO

Dizem que o rock andou errando

Este livro pretende ser uma espécie de diagnóstico possível de alguns dos efeitos colaterais percebidos nas crises de auto representação experienciadas ou protagonizadas por roqueiras e roqueiros, seja nas suas jornadas pessoais ou a partir de episódios midiáticos recentes capazes de desorientar as bússolas que guiaram encontros e partilhas durante muito tempo, dentro do escopo de sociabilidades do gênero musical. É uma maneira de enfrentar a besta e achar feio o que se vê no espelho, já há algum tempo refletindo certos arranhões aos quais ora se fecha os olhos, ora coça tanto que arde. A pergunta objetiva que nomeia esta coletânea — emprestada do controverso e pendular Lobão —, portanto, não pode ser, e não será, respondida com o simplismo de um sim ou um não. O que pretendemos oferecer neste volume é mais uma acareação do que um veredito, muito distante de algum tipo de sentença a ser aplicada ao rock, de modo que ao final dessa leitura não haverá uma equação que determine se o rock errou, o quanto errou ou se ele merece ser punido.

É óbvio que errou, mas sujeitificando-o, esquecemos que somos dele, somos ele: o rock erramos. Não é à toa, portanto, que a proposta para a coleção de horizontes a seguir tenha sido gestada durante o reflexivo

período pandêmico. Trancados em casa, ilhados em diferentes fusos e latitudes, compartilhamos através das telas — que distanciam e aproximam — os bons e velhos e os amargos e novos debates acalorados típicos das cenas roqueiras. Tais abrigos temporários foram a materialização de *long live* rock'n'roll em tempos sem shows, sem encontros, de parques lançamentos de discos e de grande dependência das plataformas de streaming. Falar de rock sempre foi tão urgente quanto ouvi-lo, nos essenciais ritos performativos das escutas e afetos compartilhados, e também foi a trilha sonora durante o armagedom de 2020 e 2021. Nas videochamadas, que sedimentaram a ideia deste livro, brotaram resenhas rápidas dos novos discos do Gojira e do Deftones; inúmeras sugestões de resgates nostálgicos, como Uriah Heep e Spooky Tooth; paralelismos possíveis entre os primeiros grandes passos do rock brasileiro, com a Jovem Guarda, Os Mutantes e Raul(zito e os Panteras) Seixas e o argentino, Los Gatos, Charly Garcia e o Sui Generis e Vox Dei. Nesses eventos, por certo, também houve espaço reservado para a reprise de nossos sabores e dissabores, das performances de gosto em torno daquilo que amamos depreciar. Carentes de consenso e do conforto da obviedade, nesta era de polarização política e ubíqua politização, *fake news* e negacionismo científico, choveram louvações coletivas e por vezes emocionadas aos nomes importantes do gênero (Queen, Thin Lizzy, Motörhead), além de reavaliações profundas e afetivas das cenas musicais (o BRock, o *post* metal canadense). Vinham à tona histórias — algumas vividas em dialogia com nossas referências musicais em concertos ou entrevistas —, históricos, evidenciavam-se distinções das formas de sermos roqueiros, bandas e gêneros que nos assujeitam e que cartografam muitos dos modos que escolhemos estar no mundo. Acabamos por (re)mediar a pandemia com a formação de um *power trio* temporário, sem público, em *jams* que nos oportunizaram vislumbrar tempos melhores — entre passado, presente e futuro — em um palco absolutamente caótico. Formamos nestes debates *online* nossa comunidade musical imaginada, em caráter de urgência, onde agrupamos e tateamos nossas coletividades baseadas em experiências musicais singulares.

Na prática, significava pensar que a cada fórum em que nos perguntávamos qual é o melhor álbum gravado pelo Iron Maiden, qual foi o

papel da Legião Urbana para uma juventude brasileira redemocratizada, por que não tivemos outros Sepultura ou o lugar indelével dos Rolling Stones ainda na ativa, também se habitava perguntas secretas e ainda mais densas: como conseguimos nossas inteirezas a partir das relações sociais em torno das performances do rock, os amigos e inimigos, os amores e desamores? De quais maneiras fomos e somos agenciados por marcações etárias, étnicas, sociais e de gênero? Como o rock, enquanto operador arterial destas mediações, nos traduz nestas indagações? Tal qual as entradas e bandeiras dos gêneros que povoam nossas estantes de vinil, de CDs, de livros biográficos, de pilhas de revistas especializadas, de pôsteres com rasgões e fita adesiva ou nossas plataformas de *streaming*, as respostas para tais questões são múltiplas (e imprecisas). Evidentemente, trata-se de um jogo de encontros e desencontros, da formação e manutenção diluída de identidades e desfiles de possibilidades do *self*. Sabemos que o *love* que une é também o que *tear us apart*.

Estamos cientes, portanto, da impossibilidade de qualquer vínculo assegurado entre consumir rock e coerências expressivas vivenciadas entre as mais diversas formações sociais. Entre o sim e o não há um vão, por vezes abismal, de performatividades roqueiras, e “afinal o que é *rock'n'roll*, os óculos do John ou o olhar do Paul?”, como escreveu Humberto Gessinger. Outro brasileiro, Zé Rodrix anotou no prefácio do clássico O ABZ do Rock Brasileiro, de Marcelo Dolabella, “se tudo é rock, nada é rock”. Trata-se de um gênero musical que reivindica particularidades, referências, *modus vivendis* próprios, uma entrega maior do que um momento de consumo musical; crê-se arauto das desestruturas normativas com seus timbres graves e agudos enquanto estrutura-se em delimitações ora rígidas, ora frouxas, com os cabos que o conectam ao amplificado tecido social. De tantas e tantas maneiras, em temporalidades espaçadas, em singularidades aguçadas e nas geolocalidades que habita, o rock andou errando... andou meio desligado.

De tela em tela, à espera da vacina e exauridos pelo que se contava, e a contagem nefasta, no Brasil e no mundo, abarcamos o *rock'n'roll* nas inescapáveis questões que agora costuravam e fissuravam o dia a dia deste globo que não é plano, como é típico de sua história. A Covid-19, originada pelo coronavírus, despertara outro(s) vírus também perigoso(s), e

de grande letalidade, à vida social. Das listas de melhores e piores, e de histórias particulares, passamos a reverberar episódios como o desafinado, e não-tão-solo discurso, anti-vacina do outrora deus Eric Clapton e as participações do herói indie Ariel Pink e do *metal hero* Jon Schaffer na invasão ao Capitólio nos Estados Unidos. Mais próximo de nós, tivemos as motocicletas dos *cosplays* contemporâneos de *Easy Rider* rugindo em marcha para bater continência a um genocida militar. Suspiramos aos absurdos posicionamentos de artistas referenciais do rock nacional como Marcelo Nova, Roger Moreira e, nossa inspiração imediata aqui, Lobão.

Mais do que meramente criticar tais figuras em uma seleção arbitrária, numa ordem quase panfletária ou partidária, é sempre saudável observar os praticantes do rock sob a lente das contradições, dos percalços ideológicos, das dissonâncias discursivas: jamais essencializando-os. Da mesma maneira em que situamos John Lennon, Pearl Jam, Rage Against The Machine, U2, Bruce Springsteen ou Patti Smith em um espectro mais à esquerda do jogo político, assegurando ao rock seus próprios conflitos, negociações e permissividades, podemos lembrar da cerimônia de indução dos Ramones ao *Rock and Roll Hall of Fame*, onde seu guitarrista Johnny Ramone pediu que Deus abençoasse o então presidente dos Estados Unidos George W. Bush. Representantes do heavy metal como Dave Mustaine, do Megadeth, e Tom Araya, do Slayer, bradaram seu apoio ao então candidato Donald Trump, se alinhando a roqueiros notória e declaradamente republicanos neste país, como Joe Perry (Aerosmith), Alice Cooper, Ace Freheley e Ted Nugent. Johnny Rotten, ex-vocalista do Sex Pistols, usou uma camiseta com a estampa *Make America Great Again*, *slogan* da campanha trumpista em 2016: “Para mim, faz todo o sentido votar em uma pessoa que realmente fala sobre o meu tipo de gente. Trump não é um político, nunca alegou ser. Isso é excepcionalmente maravilhoso para pessoas como eu, da classe trabalhadora”. A elaboração é mais ou menos a seguinte: o punk é contra o *establishment*, o *establishment* odeia Trump, então Trump é punk, por mais estranho que isso possa parecer.

Entre artistas e fãs, o rock agrega em sua rede diversos sujeitos e episódios que podem ser vistos como conservadores, racistas, sexistas e excludentes. O ponto crítico e incômodo que nos chama a atenção está em posicionamentos, performances e ações que vão além do é assim mesmo,

da polarização política habitual, do gostar/desgostar, mas dos investimentos recentes em extremismos anti racionais, negacionistas em relação à ciência e ou abertamente, e às vezes orgulhosamente, xenófobos, racistas e homofóbicos. Examinamos aqueles que muitas vezes têm como fonte informativa a ignorância disfarçada de liberdade opinativa, a famigerada liberdade de expressão e o retorno fumegante do bíblico livre arbítrio. Faz o que tu queres pois é tudo da lei? O saldo final desta pretensa permissividade auto outorgada de referenciais do rock é, não raro, o alinhamento às governanças autoritárias que acenam para os ismos que assombra(ra)m a humanidade ou uma concepção humanista de vida. Emerge daí algo que os capítulos desta coletânea abordam com maior profundidade e partindo de diferentes enquadramentos: uma espécie de *Zeitgeist* rocker, um espírito do tempo em que alguns dos representantes ou amantes do gênero insistem em negar reavaliações, revisões, atualizações de mundo ou ainda ignoram alguns dos importantes agendamentos sociopolítico-comportamentais que estão adesivados e se assentaram como parte do imaginário contemporâneo de ser roqueiro.

Em nossos debates, invariavelmente, voltávamos a um *riff* existencial insistente: quando foi mesmo que nós deixamos de ser o Inimigo Público Número 1 do *establishment* para fazermos parte do seu cartel em uma *joint venture off-shore*? Somos partícipes do rock da revolução, mas qual revolução? Houve revolução? O rock se assumiu como o culto expressivo da marginalidade e subversão às estruturas dominantes, mas sem qualquer propósito político em sua essência. É evidente que há encontros históricos notáveis, partilhas ideológicas romantizadas, ou romances ideologizados, em que o rock ensaiou — mais em jams do que em turnês — pontos de ruptura consistentes ao tal sistema, ao conformismo, subindo no palco em instantes de grande transformação social, soprando e assoviando (n)os ventos da mudança. Aí está, inclusive, um de seus equívocos mais notórios. Globalizante, o rock que canalizou as expressões musicais das mazelas de classes sociais sofridas, e se dói do legado não-roqueiro que gerou e o destronou, se adesivou politicamente às grandes causas, midiáticas, visíveis, singulares, deixando de lado opressões das quais não só se originou, mas às quais passou a reproduzir.

David Bowie mensurou o rock como o maior acontecimento artístico da segunda metade do século XX por forjar rapidamente sua própria tradição, estabelecendo laços experienciados e reprisados coletivamente em canções, artistas, cenas, gêneros e performances. Esse tal de rock'n'roll, portanto, foi transmutado em roteiro (repleto de previsibilidades afetivas e improvisos provocantes) ou um arquivo de possibilidades expressivas que abarca substancial constelação de questões em sua órbita: determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio dispositivo.

Ao mover a música africana, canções de trabalho, *spirituals* e a canção tradicional para os *juke joints* do extremo sul estadunidense, os negros criaram o blues. Ao mover esta história para as tessituras imediatistas, simples e festivas da cultura pop, Sister Rosetta Thorpe, Little Richards, Chuck Berry e outros, criaram o rock. Ao mover seus quadris na televisão para a audiência perplexa e excitada de um novo ser chamado adolescente, Elvis amplificou midiaticamente esse gênero. Ao se mover pela América de lá, Jack Kerouac e os *beats* pariram Bob Dylan, talvez o ícone máximo das possibilidades de expandir o gênero como linguagem, autor da canção-acontecimento candidata a sumário dessa razão de ser *like a rolling stone*. Ao moverem as mãos para receber um baseado das mãos de Dylan, os Beatles reinventaram o que eles mesmos tinham inventado. Poderíamos continuar — já que pedras que rolam não criam musgo — esse movimento para alcançar Hendrix, Tina Turner, Velvet Underground, Black Sabbath, The Ramones, Doro Pesch, Metallica, Sepultura, Rita Lee, The Smiths, Pat Benatar, Sonic Youth, Pitty, Nação Zumbi, Nirvana, Radiohead, The Strokes, The Darkness, Coheed and Cambria e Mastodon; poderíamos alongar essa escala, mas a nota já alcançou seu tom e vibrato.

De certa maneira, e à sua maneira, este grupo e tantos outros de artistas configuraram no imaginário social uma possibilidade de experiência rock'n'roll: as contínuas transmissões que são trazidas do passado para o presente, a partir de experiências, vivências, modos de perceber e sentir o mundo moderno. Ora, pensando no espaço de experiência rock'n'roll, e seu horizonte de expectativas, é quase imperativo visar criticamente certas

vivências (no sentido presenteísta e pouco conectado à uma dimensão histórica e coletiva, como sugere Benjamin) no entorno do rock. Afirmar que ele erra, quando é pautado como *modus vivendi* de negacionistas, conservadores e protofascistas, é antes de tudo, uma imensa declaração de amor. É gritar que nem tudo é rock, escorado pela surrada ideia de autenticidade, um efeito das diferenciações do rock, da lógica operacional na construção das relações entre cenas, diferentes aparatos e, mais importante, diferentes alianças.

Autenticidade é um curinga discursivo que muitas vezes serve apenas para se somar a um leque de cartas marcadas, e não falamos aqui apenas de um caricato *ace of spades*, como um roqueiro sentado em berço esplêndido bebendo uísque, flertante, curtindo a banda *cover* de The Doors em um *Hard Rock Café*, sentindo-se libertário ao rechaçar qualquer comportamento homofóbico, desde que homens *gays* “sejam gays machos, tipo Freddie Mercury”. Autenticidade é um curinga disfarçado de disruptivo quando temos o rock alternativo a isso, mas que contempla apenas jovens brancos e bem-nascidos o suficiente para importar determinadas estéticas e singularidades (*nenhuma política coletiva me importa*) que apenas um seletivo grupo de iguais também consegue acessar. Um alheamento estudado que mais o aproxima do que distancia destes outros inimigos; um pretense incompreendido que, na verdade, não é tão difícil assim de compreender.

A reivindicação da autenticidade, portanto, funciona como um posicionamento do rock perpetuamente fantasiado como participante do *Woodstock*, na zona de conforto — e não de confronto — da bolha nostálgica bicho grilo charmosamente ignóbil de tudo que o cerca, um anti qualquer sistema que tem o rock como mecanismo de escape social. Trata-se de uma marcação funcional, sedutora, abrangente e amparada em um imaginário do real. Vetoriza disputas possíveis sobre o desejo de autenticidade do rock, de uma época em que existia uma certa certeza na possibilidade de quantificar um coeficiente atitudinal em relação ao gênero. O punk estava logo ali, os anos 1970 ainda deixavam gotas de suor nos bastidores e os enterros de Joplin, Hendrix e Morrison, afinal, não pareciam tão distantes. O mundo era generoso com o rock, a ponto de conceder a ele estas dimensões tão perigosamente caricatas — difícil não lembrar de

lendários personagens dos quadrinhos brasileiros como Doy Jorge, Bob Cuspe ou Rê Bordosa que davam vida a tipos sociais dispostos por aí. Cinco décadas depois, muitas outras camadas obrigatoriamente deveriam ser acrescentadas a estas possibilidades, determinações, concretudes e encaixes.

No início dos anos 1980, e possivelmente até meados dos anos 2000, o rock ainda poderia ser notado como um dos gêneros musicais hegemônicos, com seus dispositivos em pleno funcionamento. Em certos territórios, como Inglaterra, Brasil e Argentina, gozava do lastro de música popular, no sentido de habitar rádios, revistas, pistas de dança, salas de espera de consultórios médicos, a vida cotidiana dos ouvintes, enfim. Em 2022 já há muito tempo o cenário é outro e, por mais cíclica que a história possa ser, é notável que a guinada se apresenta com uma suspeita da validade do ser roqueiro que exige uma outra compreensão.

Velho, dispensável, datado, conservador. Nesta pandemia, nesta era digital e de redes de informação e desinformação, de cultura do cancelamento, de vigilância ideológica, de cobrança da coerência expressiva, de novas ondas conservadoras, de reabertura de feridas, o rock errou. Onde, como, quando, por quem, para quem e com quem ele errou e erra? Alguns rastros estão compilados nos capítulos que se seguem neste livro. Mais do que textos, pensatas ou análises, acreditamos que estes capítulos possuem um caráter retrovisor das vivências de suas autoras e seus autores, uma possibilidade quase terapêutica de avaliarmos nossos lugares e vivências, mais ou menos evidenciadas, como roqueiras e roqueiros. Nessa direção, e não adesivados a nenhuma forma de engajamento formal a favor (ou mesmo contra) o gênero musical, assumem com elegância e firmeza seus papéis enquanto reflexões de ordem pessoal acerca do rock, mas também de diferentes rocks que atravessaram, arrebataram, machucaram e persistiram vivências diversas. Tais clivagens estão nítidas nas escolhas temáticas, enquadramentos de análise e seleção de objetos. É inegável que, tanto para nós, como organizadores, quanto para as autoras e autores que gentilmente aceitaram nosso convite, seja possível pensar que, para além de um grande guarda-chuva temático compartilhado, essa coletânea também revela investigações que nos particularizam e deixem explícitos alguns de nossos afetos.

O primeiro capítulo, *IGNORAR AQUILO QUE NOS DIFERENCIA ENFRAQUECE O RIOT GRRRL BRASILEIRO*, de Beatriz Medeiros e Melina Santos, é um diagnóstico sintético com potencial generalizante da subcultura *riot grrrl* para o próprio rock. Amparadas por duas partícipes entrevistadas, as autoras investem acerca das profusas instâncias de exclusão e disputas de poder — sobretudo em dimensões geográficas, culturais, sexuais, de classe e etnia — bem como as sempre emergentes resistências e enfrentamentos. Evidenciam a reprodução de questões nevrálgicas e dinâmicas do tecido social que são pormenorizadas, invisibilizadas ou descredibilizadas dentro da própria subcultura, por vezes lacrada em suas estruturas hierárquicas e querelas. O rock errou ao se diferenciar elaborando critérios idealizados e discriminatórios para as suas e os seus, conjurando selfs oprimidos na sociedade a se adesivarem em outros sistemas de opressão.

A questão feminina no rock segue sendo debatida no capítulo de Paula Guerra, *E DEPOIS DAS LUZES DA RIBALTA: UM ENSAIO SOBRE A REPRODUÇÃO DA DESIGUALDADE DE GÊNERO EM CANÇÕES DE Pop-Rock*, que destaca a invisibilização das mulheres no rock como reprodução de uma prática da sociedade como um todo, elemento fundamental para compreendermos a estruturação e a reestruturação das culturas juvenis contemporâneas. Como existe uma relação poliédrica e oblíqua entre o pop-rock e a sociedade, é legítimo tomar as criações daquele como marcadores dos períodos históricos que vão sendo vivenciados desde a sua emergência. Nesta abordagem, constata-se que as mulheres têm ficado de fora de boa parte dos documentos, dos eventos, dos estudos e das produções artísticas do pop-rock. O capítulo inspira um duplo exame: tanto demonstrar a parca participação feminina no rock, mesmo quando ele se assumiu um arauto da libertação sexual, social e cultural das sociedades do pós-guerra, quanto denunciar a misoginia e a desigualdade de gênero nas letras das canções pop-rock que ecoam desde Elvis — sobretudo à produção portuguesa. Em seguida, Tobias Queiroz e Thiago Pimentel apresentam *O Rock NÃO ROLA? REPENSANDO O Rock BRASILEIRO DOS ANOS 80 E SUAS REVERBERAÇÕES A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL*, capítulo que dedicam a revisitar e tensionar a forja do rock no Brasil a partir de demarcações que indicam um processo

mais próximo de uma adaptação dos eixos de protagonismo e poder do gênero musical ao contexto do país do que um vislumbre a uma amplitude de rupturas de dominância, mantendo-o masculino, cisgênero e branco. Com isso, os autores não minimizam a trajetória e a realidade sociopolítica do país na qual o rock foi um ator significativo, mas destacam que essa manifestação musical e cultural, tomada como um forte grito de resistência em período de censura e perseguição, teve não apenas sotaque, gênero e raça, mas os teve porque assim quis. O rock foi outro colonizador, vestido de libertador, mas não do povo, e sim de uma parte específica do povo. O rock errou ao essencializar-se como suficientemente libertador e naturalizar as aproximações e distanciamentos aos quais não apenas foi envolvido, mas criou e manteve.

Olhando, também, para eixos e (de)terminações geopolíticas e suas atualizações, Jorge Cardoso e Juliana Gutmann investem nas manifestações roqueiras que desestabilizam cartilhas de expectativa midiática e, no que diz respeito ao Brasil, às linguagens e estéticas do Sudeste e Sul do país, em *O Rock, A LIVE E O PARAGUAÇU: TERRITÓRIOS E AUDIOVISUALIDADES DIASPÓRICAS*. O capítulo aborda, por exemplares audiovisuais do grupo Vovó do Mangue e do *I São Félix Rock Festival*, ambos da Bahia, um rock elaborado em identidades amefricanas e ameríndias, que em certa medida não apenas ressignificam o gênero musical, mas o reconectam consigo mesmo. O rock errou em aceitar sua branquitude e imaginar uma herança anglo-saxônica por meio da projeção de um futuro nesse sentido.

Carlos Jaurégui e Nísio Teixeira, em *UMA LEITURA DO “CONSERVADOR” NA “CRÔNICA POLÍTICA” DA REVISTA BIZZ (1985-2001)*, observam diferentes formas pelas quais o rock interagiu com a ideia de conservadorismo, a partir de um recorte histórico e material específico: as menções explícitas ao tema em uma das publicações mais conceituadas sobre música no Brasil, a revista *Bizz*, no período compreendido entre agosto de 1985 e julho de 2001. Esse resgate oportuniza, pela perspectiva de um balanço histórico, pensar acerca da recorrente percepção de uma suposta virada conservadora em curso, seja no que diz respeito à política institucional dos países ocidentais, ao posicionamento polí-

tico de artistas ou às formas de consumo, apropriação e sociabilidade do público ouvinte.

Com o objetivo investigar as apropriações de diferentes gêneros musicais por militantes da direita radical brasileira, *GUITARRAS CONSERVADORAS: ROCK COMO TRILHA SONORA DA CONVOCAÇÃO A ATOS POLÍTICOS DO NEOCONSERVADORISMO BRASILEIRO*, de Simone Evangelista e Simone Pereira de Sá, oferece uma análise minuciosa dos vídeos de convocação para as manifestações populares de 15 de março de 2020, que reuniram grupos simpáticos ao atual governo brasileiro. A partir disso, as autoras propõem dois conjuntos de discussões, relativas ao papel dos gêneros musicais: por um lado enquanto construções sociais cujas relações afetivas constituem experiências e por outros às disputas ocorridas em torno do conceito de cultura popular, articulando debates caros aos Estudos Culturais e às discussões sobre distinção e capital cultural.

Thiago Soares e Victor Pires discutem, em *PROBLEMAS DE PERFORMANCE NO ROCK: PRESENÇA, MEMÓRIA E FABULAÇÃO DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19*, a proliferação das lives durante a pandemia do coronavírus, a partir do mês de março de 2020, no Brasil como um conjunto de práticas existentes da indústria musical como centrais no entendimento, adesão e ampla lógica de mercantilização das lives no contexto das redes sociais digitais. Analisando casos circunscritos ao universo do rock, os autores acionam movimentos interpretativos para a compreensão da importância que a apresentação ao vivo musical possui na cultura do entretenimento na medida em que acionaria estados emocionais constituídos pela noção de presença. Assim, propõem a interpretação de diferentes materiais musicais com a finalidade de debater as zonas especulativas entre memória, invenção e simulação de três experiências geradas a partir de materiais ao vivo dentro do universo do rock; como elas ajudam a refletir sobre o atual estado da música ao vivo midiática; e sua contribuição para a compreensão de uma visão não-essencialista das performances midiáticas – sempre tidas como instâncias menores às performances incorporadas dentro da construção de uma noção de autêntico no rock.

As particularidades e possibilidades que envolvem tempos e territórios do rock estão em foco em *[NÃO] DEIXA O ROCK GAÚCHO*

MORRER: PERENIDADE E TRANSFORMAÇÃO DE COMUNIDADES E GÊNEROS MUSICAIS. Caroline Govari e Frank Jorge, músico que é um dos protagonistas do rock gaúcho, discorrem sobre as características históricas e o status atual desta chancela, também sob a perspectiva de seu envelhecimento e distância do radar de interesse da atual cultura juvenil — especialmente a porto-alegrense. Numa primeira hipótese, a autora e o autor avaliam que o estereótipo do gênero musical se concretizou e gerou certa dificuldade em lidar com o termo, de modo que este se tornou algo antigo e caricatural, bastante remetente aos anos 1980. Esta percepção parece ajudar a explicar um certo distanciamento de bandas das novas gerações à esta ideia de rock gaúcho.

Desejamos uma leitura tão afetiva e ensimesmada quanto as que tivemos na concepção deste livro, amparada tanto pela segurança possível em tempos pandêmicos e de negacionismo científico, quanto pela mobilização de resistência e confronto que o nosso rock, seja errando ou acertando, fez e continua fazendo.

Thiago Pereira Alberto

Jonas Pilz

Jeder Janotti Junior

CAPÍTULO 1

Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece o *riot grrrl* brasileiro

BEATRIZ MEDEIROS

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA

Introdução

Garotas para a frente. Poder feminino. *Girl Love. Do It Yourself*. Luta feminista. Inclusão. Tolerância. Irmandade. Esses lemas são temas-chave da historiografia e de compreensão do movimento *Riot Grrrl* elencados em entrevistas, resenhas de produções musicais ao vivo e/ou gravadas, assim como em pesquisas acadêmicas (CASADEI, 2013; MARCUS, 2010; NGUYEN, 2012; AMBROSCH, 2018).

O *Riot Grrrl* surge inicialmente no início dos anos 1990 em Olympia, no estado de Washington, Estados Unidos. O movimento foi visionado por garotas brancas, universitárias e de classe média que tinham o objetivo de demonstrar, a partir do punk rock, a fúria e a indignação às limitações impostas às mulheres, ou pessoas que se identificam com o gênero feminino, pelo patriarcado (MARCUS, 2016).

No entanto, o *Riot Grrrl* não se limitava somente ao fazer musical¹. Rodas de conversa, convenções e palestras eram práticas difundidas

1. A grafia *Riot Grrrl* é utilizada para nomear o movimento ou ideologia, o conceito epistemológico ao redor dessa afluência de pessoas femininas e feministas punk. Quando estivermos falando das integrantes desse grupo, a grafia utilizada é a *riot grrrl*.

nas redes musicais, inclusive com a inserção de temáticas como aborto e direitos femininos e LGBTQI+. O movimento também incentivava o engajamento político a partir de publicações segmentadas como as *fanzines*² para promover ideias e incitar debates ideológicos (FACCHINI, 2011). Porém, parafraseando Charlotte Briggs (2015), existem motivos que fazem com que nem toda garota seja uma *riot grrrl* e parte desses motivos está atrelado à ideia de raça, classe e estrato social.

A menor sensibilidade da/os participantes do punk rock com reflexões sobre raça, racismo e o silenciamento de pessoas de cor de sua historiografia foi apontada em pesquisas acadêmicas dos movimentos punk e *Riot Grrrl* no Norte Global. Em um mapeamento inicial nas plataformas de divulgação acadêmica Jstor, Periódicos Capes e Google Acadêmico³, observamos que essas pesquisas seguem uma tradição anglófona, o que dificulta uma abordagem decolonial do problema. Autoras como Sara Marcus (2010), Mimi Thi Nguyen (2012), Marisa Meltzer (2010) e Kristen Schilt (2005) têm evidenciado as relações contraditórias do *Riot Grrrl* quando o assunto é raça e racismo. Contudo, essas mesmas pesquisas pouco abordam formas de expressividade artística de vocalistas e de instrumentistas de punk rock do Sul Global.

Em exceção, destacamos trabalhos como os de Karina Moritzen (2020) e Romina Zanellato (2020). Moritzen (2020) discute as práticas de apagamento de mulheres negras em prol de uma ideia superestimada de sororidade homogênea e as formas como feministas negras, incluindo as do Sul Global, lidam com as questões da interseccionalidade dentro do *Riot Grrrl*. Ela demonstra como essas ações são capazes de impulsionar o que ela defende como *Riot Grrrl* interseccional e decolonial, incluindo as narrativas de feministas *das margens*. Já Zanellato (2020), ao falar sobre a história da banda de *queercore* argentina Las She Devils, demonstra que a cena *Riot Grrrl* pode também ser um espaço criativo para pessoas trans e *queer*. No mesmo livro, a autora evidencia que o *Riot Grrrl* argentino possui desde seu princípio pautas muito mais conectadas às demandas

2. O nome *Riot Grrrl*, inclusive, é proveniente de uma zine que era idealizada pelas membras da Bratmobile, Allison Wolfe, Molly Neuman e Erin Smith, e Kathleen Hanna, da Bikini Kill (MELTZER, 2010).

3. Levantamento realizado no período de Abril e Maio de 2021.

populares — de mulheres trabalhadoras das zonas rurais, por exemplo — justamente por causa da própria característica do feminismo latino-americano (ALVAREZ et al, 2003).

Neste capítulo, nós compartilhamos as problemáticas e a importância do *Riot Grrrl* brasileiro a partir das experiências de vida de duas integrantes de cor⁴ do movimento ideológico punk. A primeira interlocutora de nosso argumento é Priscilla Silva (Figura 1), 30 anos, bissexual, residente da capital Fortaleza (CE), vocalista da banda de hardcore Fuck Nasmastê. Priscilla também é colaboradora da União das Mulheres do Underground⁵ e se auto-identifica como negra. A segunda participante é Débora *Debby* Mota (Figura 2), 23 anos, pansexual, residente da capital Belém (PA). Débora é ex-vocalista e ex-baterista da banda punk Klitores Kaos e se auto identifica como negra e indígena. Tanto Priscilla quanto Debby vivenciaram — e ainda vivenciam — múltiplas formas de marginalidades (geográfica, cultural, sexual, de classe e de etnia) como participantes de cor do *Riot Grrrl* no Brasil.



Figura 1 — Priscilla Silva
Fonte: cedida pela interlocutora. Vocalista da Fuck Nasmastê

4. Seguindo Lugones (2020, p. 80), a escolha do termo “mulheres de cor” segue a lógica estadunidense proveniente de “mulheres vítimas da dominação racial, como um termo de coalização contra múltiplas opressões”. O termo não tem como objetivo realizar uma definição étnica, ou um marcador racial; ao contrário, “mulheres de cor” serve como um identificador intercultural de mulheres com etnias múltiplas e plurais, mas que sofrem vitimizações coloniais muito próximas por serem não brancas.

5. Mais informações: <<https://unioadasmulheresdounderground.wordpress.com>>



Figura 2 — Debby Mota

Fonte: cedida pela interlocutora. Ex-musicista da banda Klitores Kaos

Conversas entre *riot grrrls*: preâmbulos metodológicos

Desta forma, o desafio que lançamos neste capítulo é problematizar as dinâmicas culturais do movimento *Riot Grrrl* brasileiro, a partir de perspectivas interseccionais e decoloniais, como proposto por Moritzen (2020). A estrutura do argumento foi segmentada de acordo com as questões elencadas por Priscilla Silva e Debby Mota nas entrevistas realizadas pelas autoras nos dias 03 e 06 de maio de 2021, respectivamente.

A entrevista com Priscilla Silva foi realizada através de duas trocas de e-mails entre as autoras e a *riot grrrl* cearense. A entrevista com Debby Mota aconteceu de maneira síncrona pelo aplicativo de troca de mensagens Whatsapp. As respostas dela, em sua maioria, foram dadas em áudio e, posteriormente, foram transcritas pelas autoras. Como tivemos a possibilidade de conversar sincronicamente com Debby, o questionário (Quadro 1) previamente pensado foi desdobrado em novas questões para compreendermos suas experiências de vida como *riot grrrl* do movimento musical de Belém.

Perfil	“Ficha” (nome, idade, região/cidade em que reside, orientação sexual, se a música é a função principal - se não, qual é).
Materialidade da música	Quando tomou contato com o instrumento musical? Foi através da televisão, por causa de alguma banda específica, de amigos e/ou familiares?
	Qual a sua relação com o instrumento que você toca?
	Como a sua vida, como instrumentista/cantora, mudou por causa da pandemia? Você conseguiu alguma ajuda (governamental ou não) para seguir tocando?
<i>Riot Grrrl</i>	Qual a sua relação com o movimento <i>Riot Grrrl</i> ?
	Você se sente mais segura em ambientes onde a predominância é a cena <i>Riot Grrrl</i> do que em outros espaços do rock (festivais, lojas de música, casas de show...)?
	Você conheceu mais instrumentistas e bandas ligadas ao movimento <i>RIOT GRRRL</i> por causa da pandemia e da dinâmica <i>online</i> ?
Representação	Você sente que existe uma falta de representação de mulheres negras no rock? E no <i>Riot Grrrl</i> ? Se sim, como você entende a importância do seu papel nesses espaços?
	Você já viveu/passou alguma situação de racismo e machismo na cena musical? Pode falar sobre ela?

Quadro 1 — Ficha de questões
Fonte: elaborado pelas autoras

Uma informação dada por Debby Mota, que pode servir de exemplo da riqueza dessa troca, é o fato de ela ter conhecido o *Riot Grrrl* depois de ingressar na Klitores Kaos como baterista, primeira função de Debby na banda que depois assumiu os vocais. Hoje, a banda de punk feminista abraça o movimento e é uma das maiores representações do *Riot Grrrl* no Pará.

Neste momento, cabe ressaltar que nossa própria experiência e vivência dentro da cena de rock underground — que abarca gêneros musicais como punk, heavy metal e hardcore, por exemplo — apresentou grande importância, tanto para o contato inicial com Priscilla e Debby, quanto para a própria elaboração das questões trazidas. Atuamos por cinco anos como jornalistas e editoras do site e canal de Youtube *Metal Ground*, onde fazíamos entrevistas com bandas de heavy metal, principalmente, *releases* de álbuns e videoclipes e coberturas de shows e outros eventos da cena de rock underground. Embora estivéssemos inseridas nas cenas do Rio de Janeiro e de Niterói, duas cidades centrais com um alto número de circulação de

pessoas, percebemos como a tendência do rock underground é de homogeneizar espaços, propendendo para o majoritário masculino e branco⁶.

Dessa maneira, mais do que como um movimento *per se*, o *Riot Grrrl* aparece nesse enquadramento como uma ideologia seguida por bandas como a própria banda paraense Klitores Kaos e espaços culturais e coletivos, como o carioca Espaço Motim (POLIVANOV; MEDEIROS, 2020). O *Riot Grrrl* se mostra como uma resposta a essa homogeneização, mas nos questionamos se ele é capaz de dar conta de uma pluralização que ultrapasse os problemas de gênero, abrangendo outras questões ligadas à identidade.

“Entendi o meu papel na cena, entendi que é importante trazer essas mulheres”

Embora a historiografia dos subgêneros do rock aponte a inexistência e/ou pouca atuação de pessoas de cor em suas práticas musicais, devido ao foco das pesquisas acadêmicas na música gravada, quando direcionamos nosso olhar para as margens da indústria fonográfica, percebemos a relevância dessas mentes criativas para a ampliação da cultura de gênero musical (SMALL, 1999).

Caso tentemos complexificar esse debate, inserindo-o na perspectiva feminista, observamos que o rock ainda é um espaço onde a representação de uma masculinidade hegemônica em relação às múltiplas masculinidades modificadas segundo o contexto histórico, social e individual (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). Logo, as práticas musicais do rock ainda se prendem à concepção de uma masculinidade que se afasta de construções de feminilidade (BARRIÈRE, 2019; BILBAO, 2015; GUERRA, 2020; MEDEIROS, 2020).

O *Riot Grrrl* não foi o único — nem mesmo o primeiro — movimento em que mulheres se colocaram de maneira a subverter as ordens patriarcais da sociedade que são reproduzidas pelo rock. Regina Facchini (2010) relembra que antes das *riot grrrls*, as anarcofeministas e *straight edges* já falavam contra o patriarcado, a favor dos corpos femininos e feminilizados e em prol dos direitos LGBTQI+. Bandas inteiramente

6. A população estimada de Niterói pelas estatísticas do IBGE é de 515.317 pessoas (IBGE, 2020, online). Já o Rio de Janeiro possui 6.747.815 pessoas estimadas em sua população. Mais informações: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama>.

femininas como The Slits e The Raincoats e artistas feministas como Poly Styrene, Stevie Nicks e Siouxsie Sioux já se colocavam à prova para indicar que mulheres não só pertenciam ao universo do rock — e destacamos o underground —, como são fundamentais para a edificação das redes musicais com seus olhares, suas poesias, performances e atuações.

Dessa maneira, é importante centralizar as ações que mulheres do rock underground tomam para se manter nessas dinâmicas musicais (STRONG, 2011), considerando que “[a]rtistas femininas aprenderam a ser engenhosas, elaborando múltiplas estratégias para confrontar ou ultrapassar” os problemas ligados à baixa representação e ao questionamento de sua qualidade como profissionais criativas e atuantes de cenas de música (O’BRIEN, 2010, p. 194, tradução nossa).

Priscilla Silva, 30, por exemplo, teve seu primeiro contato com eventos culturais *Riot Grrrl*, em Fortaleza, na adolescência. De acordo com ela, conhecer outras meninas que compartilhavam os mesmos gostos musicais e perspectivas de vida mudou seu olhar em relação às práticas musicais do rock: “No sentido de que eu poderia estar me juntando a outras mulheres pra unir pensamentos e ações que supririam nossas necessidades” (Priscilla Silva, 03-05-2021, relato por e-mail).

Para Priscilla, em sua posição de mulher negra, os movimentos underground sempre tiveram apoio e participação de mulheres de cor em suas práticas musicais. Porém, na visão da vocalista da banda de hardcore Fuck Namastê (Figura 3), as ações dessas mulheres de cor foram pouco divulgadas em mídias especializadas, em produções musicais ao vivo e/ou gravadas e demais eventos segmentados de divulgação do *Riot Grrrl*:

Eu não enxergo uma falta, pois desde os primórdios existiram mulheres negras nos movimentos do underground. O que pode ter acontecido foi que essas mulheres não receberam a devida atenção e acabaram sendo apagadas ou esquecidas como também outras mulheres brancas tiveram mais holofotes, protagonismo e créditos. É de extrema importância que exista pluralidade de pessoas nesse, pois só assim se alcança a equidade em avanços dentro do movimento (Priscilla Silva, 03-05-2021, relato por e-mail).



Figura 3 — Sequência de fotos ensaio Fuck Namastê
 Fonte: Instagram @fucknamaste666⁷. Priscilla a frente nos vocais (2018)

Ainda que a cultura do punk rock apresente críticas à hegemonia branca em suas práticas musicais e em contextos sociais amplos, “o fato é que ele exhibe um desequilíbrio etno-demográfico em favor dos brancos” (AMBROSCH, 2018, p. 915, tradução nossa). Em outras palavras, “o *Riot Grrrl* falhou em posicionar discussões sobre classe e raça no centro das demandas, o que foi um dos motivos para a dissolução das cenas musicais iniciais” (MORITZEN, 2020, p. 5, destaque no original).

A percepção sobre a importância do *Riot Grrrl*, mas que não é capaz de anular as falhas perceptíveis do movimento, foi apontada por Débora Debby Mota, 23, ex-vocalista da banda de punk-rock Klitores Kaos (Figura 4). O depoimento de Debby a seguir problematiza as diferentes experiências de mulheres de cor na sociedade, já que a *riot grrrl* de Belém se auto identifica como negra e indígena:

Mana, eu posso dizer que sim, que existe sim uma falta, né, de mulheres, mas não somente de mulheres. Porque no território Paraense mais de 25% dos indígenas ocupam esse território, né? São mais de 60 mil indígenas morando aqui com, sei lá, 55 etnias diferentes aqui no Pará. E existe uma mistura muito linda, muito interessante dos povos indígenas com as outras etnias, né? Nós somos etnicamente confusos. Eu acredito que, talvez, exista essa falta de representatividade, porque nós não somos pessoas que vamos

7. Disponível em: <<https://www.instagram.com/fucknamaste666>>

sair, por exemplo, de uma aldeia e tipo... Beleza, é isso aqui, ou uma pessoa com uma árvore genealógica apenas africana, que venha e represente a cena como uma mulher ou homem negro naquele espaço. Eu acho que o que falta pra gente é que mais dessas pessoas não somente ocupem espaços, mas que entendam a importância delas. E que é importante também que a gente leve esse conhecimento pras outras pessoas que estão ali da cena do punk (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio, grifo das autoras).



Figura 4 — Show Klitores Kaos no Facada Fest⁸
Fonte: cedida pela interlocutora. Debby Mota a frente nos vocais (2019)

Debby ressalta a confusão étnica do povo paraense, ligada ao processo colonial sofrido pelo Brasil e a consequente miscigenação do mesmo. Embora nossa interlocutora aborde a mestiçagem a partir de uma lente positivista, é necessário destacar que a mestiçagem, como um dos componentes do colonialismo, tem como base a violência dos colonizadores em relação aos povos originários. Mesmo nesse contexto de brutalidade colonial vivenciada pelos indígenas e africanos, esses povos originários criaram estratégias de continuidade a partir de suas formas de conhecimento, de seus hábitos, de suas práticas diárias, culturais em meio às tentativas de apagamento de seus modos de vida pelos colonizadores (LUGONES, 2020).

8. O Facada Fest foi um festival que aconteceu em Belém em 2019 e teve a organização denunciada pelo Ministério Público Federal pelos cartazes anti-Bolsonaro de promoção do evento. O próprio nome do festival é uma referência ao ataque sofrido pelo então candidato à presidência do Brasil, Jair Bolsonaro, que supostamente o impediu de seguir com partes específicas da campanha eleitoral, como a participação em debates com outros presidenciais. Fonte: <<https://oglobo.globo.com/cultura/poster-faz-festival-punk-em-bellem-ser-investigado-por-crime-contra-honra-de-bolsonaro-24277396>>.

Ou seja, o processo de apagamento étnico faz parte de um processo de colonização global constituído pela “separação categorial de raça, gênero, classe e sexualidade” (LUGONES, 2020, p. 54). Esse processo — e violência — colonial é responsável por criar fissuras não apenas entre homens e mulheres de cor, mas também entre mulheres de cor e mulheres brancas. Afinal, a branquitude é o fator que eclipsa outras etnias, tomando para si, a partir da dominação eurocêntrica e global, os privilégios da dominação.

Assim, essa noção de coletividade — ordenada por ideais de nação ou, digamos, cena musical — prioriza o hegemônico, anulando diversidade e dificultando o espaço para a pluralidade étnica, como bem reparou Debby. Ou seja, para ela, não há somente urgência no debate sobre raça, classe e gênero nas dinâmicas *Riot Grrrl*, mas também sobre o colorismo e a mestiçagem na identificação racial brasileira:

Eu, por exemplo, eu não me identifico somente como uma mulher negra. Mas eu me identifico como uma mulher *negra e indígena*, porque a minha árvore genealógica foi *constituída a partir dessas duas etnias*, a partir desses dois povos, sabe? Então, pra mim, e acredito que pra outras mulheres também ali dentro, foi extremamente difícil permanecer, se afirmar algo por conta dessa *confusão de etnias*. Por exemplo, se eu entro no palco e falo: “Ah eu sou uma mulher negra”, vai vir uma mana com mais melanina que eu e vai falar: “Mas tu não é negra!”. E se eu falar que eu sou indígena: “Ah, mas tu não parece ser indígena!”. Então, por conta da falta desse conhecimento, por falta desse conteúdo estar ali dentro, né? De pessoas interessadas em estudar e conversar sobre esses conteúdos, a gente acaba perdendo esses lugares pra se firmar. E poder, a partir disso, trazer outras pessoas pra se reafirmar também. Agora, existem outras mulheres lá dentro da cena que ainda estão fazendo esse trabalho. Eu acredito que aqui, em Belém, existem algumas mulheres que estão, sim, trabalhando, mas não necessariamente dentro do punk. Então, acaba que, no final de tudo, eu posso dizer que sim, que existe uma falta [de pessoas de cor nas cenas] (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio, grifo das autoras).

Na percepção de Alessandra Devulsky (2021), o colorismo afeta as histórias de vida de mulheres e de homens de forma diferenciada, o que amplia a desigualdade entre ambos no acesso aos direitos básicos e aos relacionamentos afetivos. Para Devulsky, embora a criação da categoria

negro — englobando as pessoas *pardas e pretas* — tenha sido uma grande conquista para os movimentos negros, no que tange a defesa de políticas públicas para essas pessoas subalternizadas, os modos de exclusão racial no Brasil ainda prosseguem na marginalização de pessoas negras e no apagamento dos povos originários na constituição racial dos brasileiros:

(...) a clivagem promovida pelo racismo evidenciou mais uma das crueldades desse sistema extremamente violento: selecionar um padrão mais próximo da branquitude, considerando marcadores como tipos de cabelo (os famosos cabelos cacheados) e a cor da pele, produzindo mais exclusão dentro da exclusão, margeando ainda mais as pessoas de pele escura e cabelos crespos. Além disso, provocou constrangimento político ao analisar e evidenciar a forma como esse processo de exclusão tem sido sombreado, dificultando o debate que está na ordem do dia: a hierarquização racial entre negros, que, por sua vez, ocasiona mais vulnerabilidades para as pessoas pretas (DEVULSKY, 2021, p. 28).

Devulsky (2021) ainda aponta a urgência da colaboração política e do fim do silenciamento de pautas indígenas nas ações e políticas públicas defendidas pelos movimentos negros. Para Debby Motta, a coligação entre mulheres de cor nas dinâmicas sociais do *Riot Grrrl* é uma das ações possíveis de transformação do seu entorno social — e musical:

Eu inicialmente também tive esse processo de adaptação de entender que sou uma mulher negra, mas sou uma mulher, também, indígena. Passei por todos esses processos e entendi o meu papel dentro da cena. Entendi que é importante trazer essas mulheres. E, com o tempo, isso foi muito gostoso, porque outras mulheres me abraçaram e me enxergaram como uma mulher negra, como uma mulher indígena e poder falar: “Poxa, preta”, e poder conversar de tocar, sabe? Mas ainda existem muitas manas dentro da cena que ainda não se enxergam pretos, não se enxergam indígenas e não só esse déficit de pessoas negras, mas também da comunidade LGBT, né? (...) Então, acabamos sendo uma minoria lá dentro, comparada às pessoas brancas, classistas e tudo, sabe? (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

No debate referente à branquitude no *Riot Grrrl* e as formas como os debates interseccionais têm sido inseridos no movimento musical pelas participantes, Moritzen (2020) alega que muitas ações têm acontecido

para a inserção de mulheres não-brancas. Porém, a baixa inserção de mulheres *queer* ainda é um problema que não vem sendo combatido.

Priscilla e Debby evidenciam a importância — e a urgência — de se refletir sobre as práticas musicais do *Riot Grrrl* brasileiro articulando-as com as discussões de raça, classe, gênero, orientação sexual, representações coloniais e a naturalidade/localização geográfica. Ochy Curiel (2018) destaca que essas categorias impactam não apenas nas histórias de vida de mulheres caribenhas e latino-americanas, mas também nos deslocamentos e opressões históricos enfrentados pelos povos originários.

Ainda, para Curiel, a interlocução entre teoria e prática política constrói transformações sociais e novas formas de re-existência, que rompem com a lógica eurocêntrica de separação entre as duas esferas. Ilustramos essa discussão de Curiel (2018) a partir do testemunho de Debby Mota abaixo:

Por que o que acontece dentro da cena do underground... Cê chega lá e é muito difícil você, por exemplo, olhar pra si e olhar pro próximo e falar assim: “Cara, a gente tem uma diferença, mas isso é muito interessante, porque... É bonito, entendeu?”. Não! A gente tem uma galera que tá ali inicialmente sem um foco. O único prazer é o de estar em um espaço livre pra ouvir um som, pra beber, enfim, entrar no mosh. Mas é um espaço pouco interessado em falar sobre essas políticas, em falar sobre esses plurais que envolvem essa cena. E enquanto existir essa falta de interesse de estudar, de falar sobre, de abordar esses assuntos, vai existir essa falta (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

Ambas as interlocutoras da pesquisa elencaram seus desconfortos com as promessas de *revolução* punk rock e de afetividade entre garotas constituintes das dinâmicas do *Riot Grrrl*. Com a desculpa da manutenção da coletividade e de uma sororidade — ironicamente excludente —, o fator da raça é abnegado e tratado como um obstáculo às experiências coletivas do movimento musical (NGUYEN, 2012, p. 179).

Para além da dificuldade de as feministas brancas do movimento musical assumirem – e reverem — seus privilégios, também percebemos o longo caminho a ser percorrido para a transformação do *Riot Grrrl* no Brasil. Principalmente, quando falamos de *Riot Grrrls* deslocadas dos grandes centros urbanos, onde as cenas de rock costumam ser mais homogeneizadas.

Logo, as histórias de vida de Debby e de Priscilla — e de outras meninas de cor — nas práticas musicais do *Riot Grrrl* brasileiro demonstram que raça, classe, gênero, orientação sexual e localidade se interconectam em múltiplas formas de opressão vivenciadas e sentidas pelas mulheres de cor, como já abordado por feministas decoloniais, como Carla Akotirene (2019) e Luiza Bairros (2020).

(...) você ser uma mulher, você ser preta, você ser LGBT, você ser indígena...São pontos que vão se acrescentando, né? Cada ponto que você inclui, você vai acrescentando um pouco mais de preconceito, um pouco mais de machismo, aí dentro dessas situações. O que acontece, desde quando eu entrei na cena do hardcore (...) se a gente tá falando apenas dessa cena, desse local, sim, sofri muito com machismo, sofri muito com racismo (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

A violência contra mulheres não brancas nesses espaços não se findou e, por causa de certa centralidade do *Riot Grrrl* (em se tratando de ser mais forte em cidades maiores e mais populosas), o movimento não consegue promover conscientização, nem proteger essas mulheres. Cabe apontar, também, que feministas não necessariamente ligadas ao *Riot Grrrl* necessitam rever seus posicionamentos anti-racistas — se é que elas o têm. Em outras palavras, ignorar aquilo que nos diferencia, é o que enfraquece o *Riot Grrrl*, como apontado no testemunho de Debby — e também evidenciado em outras palavras na interlocução de Priscilla.

“Um ambiente que vai ser ocupado por mais mulheres do que homens”

Apesar da pouca interseccionalidade presente nas dinâmicas do *Riot Grrrl*, isso não significa que ele não incluía mais mulheres do que o próprio rock, em termos históricos. A predominância masculina na produção cultural e, especificamente, na indústria musical, tem sido problematizada em variados estudos de gênero. Farrugia (2012), Reddington (2021), Rodgers (2010) e Wolfe (2020) demonstram que a presença feminina no campo musical é problemática no que concerne à representação e, até mesmo, nas avaliações dos trabalhos realizados por essas mulheres.

Nós acionamos esse tópico com as interlocutoras da pesquisa para evidenciarmos as dificuldades enfrentadas por elas quando neces-

sitam dialogar com homens em eventos ao vivo e em outras produções musicais. Priscilla Silva, por exemplo, contou-nos que as situações de machismo vivenciadas e/ou presenciadas por ela não ocorreram de maneira escancarada:

(...) passei por situações veladas, de me pré-julgar incapaz, de parabenizar os meus companheiros de banda homens e não me cumprimentarem. Também aconteceu de, um dia, eu pedir ao rapaz que estava na mesa de som baixar o volume do microfone, pois eu já sabia que estava alto e ele não baixar me dizendo que tava na altura ideal pra mim. Mas como ele poderia saber se ele não tinha me ouvido cantar? Bom, pois quando eu cantei, e eu faço gutural, ele baixou bem rápido surpreso com o volume da minha voz (Priscilla Silva, 03-05-2021, relato por e-mail).

O relato de Priscilla remete às construções de desconfiança pelas quais mulheres passam, ou são submetidas, mediante o olhar masculinizado da indústria da música. As situações descritas por Priscilla e Debby demonstram as reproduções de identidades de gênero criadas na constituição de papéis masculinos e femininos, como evidenciado nas pesquisas de McClary (2021). Por isso, mulheres acabam sendo relegadas ao papel de vulnerabilidade “tanto dentro quanto fora do palco” (MCCLARY, 2002, p. 50).

Assim, é muito provável que o técnico de som — profissão dominada pelo sexo masculino — duvide da capacidade de uma mulher alcançar guturais tão altos quanto outros vocalistas homens. Ou seja, a prática de avaliação de domínios de técnicas vocais não costuma ser tão cruel entre homens. Isso é discutido por Schaap e Berkers (2014) que entendem mulheres presentes nas cenas de metal extremo como *tokens*, ou seja, “parte de uma minoria numérica e simbólica, fazendo delas mais visíveis do que os homens” (SCHAAP; BERKERS, 2014, p. 102, tradução nossa).

Logo, mulheres são mais agressivamente avaliadas do que homens e sua autenticidade enquanto participantes de determinadas cenas, especialmente as de metal extremo, são postas mais vezes à prova (SCHAAP; BERKERS, 2014). Dessa forma, em uma cena musical em que o gênero é hierarquizado, as situações pelas quais as mulheres passam vão desde o questionamento de suas habilidades musicais até formas de violência mais explícitas, como as sofridas por Debby Mota e suas companheiras de banda:

Na minha primeira apresentação no palco foi muito difícil, desde quando a banda aconteceu, né. Quando eu toquei no Klitores [Kaos] a gente já sofreu um ataque de *hater* na internet mandando a gente lavar louça, mandando a gente voltar pra casa, que a gente não ia vingar na cena do hardcore, porque o nome da banda era escroto, porque as minas não iam vingar (...) E o que completou esse primeiro ataque foi a nossa apresentação, quando a gente subiu no palco a gente se viu ali numa fileira (...) numa parede eu vi uma filhinha de caras do hardcore na frente, os caras do metal [atrás], todos com as pernas bem abertas, com os braços cruzados, fazendo uma cara feia pra gente, de tipo, aquele ataque assim, de, “Saíam daqui!”, sabe? “Vocês não são bem-vindas aqui!”. E uma mulher preta [e] indígena na bateria⁹, né, uma mana independente, e na frente de mulheres de esquerda, uma grávida solo no vocal, os caras queriam matar a gente! (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

O evento de estreia mencionado por Debby, e também o primeiro show da Klitores Kaos, foi o festival Noite das Calcinha do Metal, que aconteceu em 7 de março de 2015 em Belém (PA). Esse evento ao vivo tinha como proposta trazer apenas bandas femininas/feministas de rock underground. Porém, a predominância de homens extremistas no público ocasionou na situação devastadora descrita pela interlocutora.

As situações de violência não são absolutamente dominantes. Há, também, muita resistência e isso é apontado por Priscilla e Debby. Elas evidenciam em suas falas uma estratégia importante para o fortalecimento da circulação de mulheres nas cenas de rock underground: a criação de ambientes mais seguros e acolhedores para as mulheres executarem suas práticas musicais. Priscilla Silva coloca de maneira direta que:

“A todo o momento eu estou em busca de bandas que tenham mulheres na formação. Acho importante que essas bandas sejam notadas” (Priscilla Silva, 03-05-2021, relato por e-mail). Nessa dinâmica, a representação importa, pois aumenta o número de mulheres engajadas na cena e a sensação de segurança e de acolhimento sentida por essas meninas: “Se é um ambiente que vai ser ocupado por mais mulheres do que homens, me deixa mais tranquila” (Priscilla Silva, 03-05-2021, relato por e-mail).

9. No início da banda, Debby Mota ficava na posição de baterista. Depois de um tempo, ela deixou as baquetas e assumiu o posto de vocalista – a última, antes de sair da banda.

Espaços culturais ocupados por mais presença feminina também são vistos como espaços de circulação mais segura na percepção de Debby Mota:

Sim, eu me sinto mais segura, porque (...) A gente tá ali num evento onde todas nós temos um mesmo interesse, né, que é falar sobre um machismo e esses plurais que envolvem o machismo. (...) a cena *Riot Grrrl* ela é muito foda! Porque são as minas que tão ali envolvidas no rolê underground, feminino, lésbico, né. (...) E num evento de mina, você vê a mina preta, as mina sapatão, as mina trans, você vê a comunidade LGBT inserida. E mesmo sendo um evento só de mulheres, para mulheres, você vê as mães, você vê as gay lá... Porque é um espaço onde não vai existir violência (...) Eu me lembro de um evento que aconteceu em Brasília, acredito que foi lá em novembro do ano retrasado, acho que foi o último show que eu toquei assim, fora [do Pará] com a banda. E foi o Cinta Liga. Foi lindo, maravilhoso, foi um evento só de mulheres, sabe? E foi diferente as energias, a recepção, o cuidado, com as bandas, as meninas, com quem tava ali no evento, as mulheres ali empreendedoras, vendendo suas coisas, sabe? (...) Então, sim, absurdo, quanto que é lindo tá num evento só de mulheres e o quanto a gente fica apreensiva de tá num evento só de homens (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

A inserção de uma pluralidade maior de pessoas em eventos que são organizados por mulheres, como apontado por Debby, também é observado em outros estudos, como os de Gelain (2017). A criação desses espaços mais confortáveis para mulheres à margem — e até mesmo baseados na lógica do *Riot Grrrl* — é uma tendência, como já foi previamente debatido (MEDEIROS, 2020). Essa parece continuar sendo uma solução para os espaços excludentes femininos, apesar de reforçar a divergência de gêneros e apresentar situações de sororidade seletiva, como aponta Debby:

Agora, se em um desses espaços eu já presenciei situações tóxicas, claro. Presenciei já. Já fui escorraçada por umas feministas radicais que acreditam que mulheres trans são homens de saia. Já fui perseguida por ter falado [a favor de mulheres trans], apesar de não ser o meu local de discurso. Eu ter, ali, desabafado sobre isso fez com que eu fosse perseguida por uma dessas manas aí (Debby Mota, 06-05-2021, relato por áudio).

A partir desse relato também observamos outra lacuna do *Riot Grrrl*: a de inserção de pessoas com identidades e sexualidades divergentes daquelas impostas como o *natural* (BUTLER, 1990). Judith Butler

(1990) aponta que considerar mulheres como uma categoria homogênea é um dos erros do feminismo hegemônico, já que não permite pensar, por exemplo, em mulheres trans e *queers*. Atitude que reforça um ideal naturalista que é, efetivamente, irreal e excludente. Como complemento, e seguindo Paul B. Preciado (2014), esse processo de naturalização dos corpos cisgêneros e das sexualidades heteronormativas se dá justamente pela exclusão, ou define-se o que é, pelo que não é. Essa exclusão acompanha o processo histórico, de construção de narrativas e mesmo do olhar heterocentrado, o qual é adotado pelo feminismo transfóbico.

De igual maneira, mulheres trans têm pouca ou nenhuma presença na história do *Riot Grrrl*. Debby demonstra esse incômodo em seu relato, mesmo não sendo uma mulher trans. Além disso, ao defender a (re)existência dessas mulheres, ela sofreu uma espécie de *backlash* das próprias feministas. Damos uma camada de ironia ao termo “*backlash*” cunhado por Susan Faludi (2001), já que aqui observamos a perseguição de uma mulher (ou um grupo de mulheres) contra outra mulher. Assim, e como Barrière nota em seus estudos sobre festivais feministas de *queer punk*, esses lugares se revelam como “espaços menos seguros para todas as minorias ou pessoas marginalizadas do que eles algumas vezes clamam ser” (BARRIERE, 2019, p. 71, tradução nossa).

Apesar de alguns debates acontecerem, ações para a inserção de pessoas LGBTQ ainda precisam de um esforço e apoio muito maior, inclusive de pessoas da cena de punk. E como observamos nos relatos das interlocutoras dessa pesquisa, o feminismo branco e elitista necessita de uma desconstrução de seus privilégios e valores sociais, especialmente as que estão inseridas em cenas de *contracultura*.

Considerações finais

Neste capítulo, trouxemos a perspectiva de duas mulheres de cor que atuam *das margens* nas cenas de *Riot Grrrl* em seus respectivos estados. As experiências de Priscilla Silva e Debby Mota revelam que as pessoas das cenas de rock underground, como as *riot grrrls* brancas, precisam rever problemáticas identitárias, como os privilégios de sua branquitude, da cisgeneridade e do elitismo. Esses problemas não se iniciaram com o

rock ou com o *Riot Grrrl*, ao invés disso, podem ser consideradas como *heranças coloniais* da sociedade como um todo.

Em conjunto com nossas interlocutoras, evidenciamos que questões de interseccionalidade precisam ser vistas com cuidado e não podem mais ser ignoradas. Nesse sentido, o aumento da representação feminina na música, de uma forma geral, pode auxiliar na ampliação de participação de mulheres em diferentes setores musicais (WOLFE, 2020), incluindo no rock underground. Dar espaço, visibilidade e, especialmente, voz para mulheres da música — e destacamos o rock — é uma estratégia importante para que elas não sejam apagadas dos anais da história (STRONG, 2011). O objetivo desse capítulo foi iluminar a experiência dessas mulheres, problematizando-as quando necessário, com a intenção de evidenciar a potência criativa de suas formas de re-existir.

Embora, em nosso âmago, torcêsemos para que o feminismo interseccional estivesse mais difundido nas práticas musicais do *Riot Grrrl*, tivemos de encarar a realidade de que o privilégio branco, cisgênero e de classe média ainda persiste nos valores da rede musical. Para tanto, assumimos que há necessidade de mais interlocuções sobre sexualidade, identidade de gênero, classe, localidade e escolaridade para evitarmos possíveis reductionismos do que é ser e o que enfrenta uma *riot grrrl* no Brasil. Não há como ignorarmos os futuros desdobramentos deste capítulo, como forma de engajamento político, de valorização e de sobrevivência dessas *riot grrls* de cor que têm sido apagadas da historiografia hegemônica do movimento musical pela predominância da branquitude nos espaços culturais.

Notas de agradecimento

Agradecimentos especiais às interlocutoras Priscilla Silva e Debby Mota que, sem a participação, conversa e experiência, nem mesmo a pesquisa poderia ter tomado tal forma (ou tal cor). *GIRLS TO THE FRONT!* Agradecimentos à CAPES e ao CNPQ pelos fundos de pesquisa.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Polén/Sueli Carneiro, 2019.

ALVAREZ, Sonia; FRIEDMAN, Elisabeth; BECKMAN, Ericka; BLACKWELL, Maylei; STOLTZ CHINCHILLA, Norma; LEBON, Nathalie; NAVARRO, Marysa; RÍOS TOBAR, Marcela. Encontrando os Feminismos Latino-americanos e Caribenhos. *Estudos Feministas*, v. 11, n. 2, jul-dez 2003. pp. 541–575

AMBROSCH, Gerfried. “Guilty of Being White”: Punk’s Ambivalent Relationship with Race and Racism. *Journal of Popular Culture*, v. 51, n. 4, 2018, pp. 902–922

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 206–216.

BARRIÈRE, Louise. A Journey in the World of Queer and Feminist Punk Festivals: a look at the process of identity-based community making. *Riffs*, v. 3, n. 2, 2019. pp. 70–84

BILBAO, María. “El género de la música”. *Viento Sur*, v. 141, n. 24, 2015. pp. 82–88

BRIGGS, Charlotte. “Why Every Girl Isn’t a Riot Grrrl”: Feminism and the Punk Music of Bikini Kill in the Early 1990’s. *New Errands*, v. 3, n. 1, 2015. pp. 5–13

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge, 1990.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, jan.–jun. 2013. pp. 197–214

CONNELL, Raewyn W; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, 2013

CURIEL, Ochy. Gênero, raça, sexualidade – debates contemporâneos. In: BAPTISTA, Maria Manuel (org). *Gênero e Performance – Textos essen-*

ciais Vol 1. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

DEVULSKY, Alessandra. Colorismo. São Paulo: Jandaíra, 2021.

FACCHINI, Regina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rock em São Paulo. *CADERNOS PAGU*, v. 36, n. n/c, jan–jun. 2011. pp. 117–153

FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FARRUGIA, Rebekah. *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

GELAIN, Gabriela Cleveston. *Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2017.

GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... No rock português. *Outros Tempos*, v. 17, n. 29, 2020. pp. 181-204

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARCUS, Sara. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. New York: Harper Perennial, 2010.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings – music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002.

MEDEIROS, Beatriz. *Ativismo Feminista Digital: Redes Femininas e a Tentativa da Diminuição do Gap de Gêneros a partir dos Coletivos de Música*. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, n. 2, dez. 2020. pp. 1–29

MELTZER, Marisa. *Girl Power: The Nineties Revolution in Music*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

MORITZEN, Karina. “Minha resistência é minha revolução”: Feminismo interseccional, branquitude e Riot Grrrl. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 9, n. 2, dez. 2020. pp. 1–24

- NGUYEN, Mimi Thi. Riot Grrrl, Race and Revival. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, v. 22, n. 2–3, jul.–nov. 2012. pp. 173-196
- O'BRIEN, Lucy. *She Bop: The Definitive History Of Women In Popular Music*. London: Jawbone Press, 2012.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- REDDINGTON, Helen. *She's at the controls: sound engineering, production and gender ventriloquism in the 21st century*. Sheffield, Bristol: Equinox, 2021.
- RODGERS, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music. *IASPM Journal*, v. 4, n. 1, 2014. pp. 101-116
- SCHILT, Kristen. "The Punk White Priviledge Scene": Riot Grrrl, White Priviledge and Zines. In: REGER, Jo. *Different Wavelengths: Studies of the contemporary women's movement*. New York: Routledge, 2005.
- SMALL, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music*. London: Calder Publishing, 1999.
- STRONG, Catherine. Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, v. 44, n. 2, 2011. pp. 398–416
- WOLFE, Paula. *Women in the Studio: Creativity, Control and Gender in Popular Music Production*. London/New York: Routledge, 2020.
- ZANELLATO, Romina. *Brilla la luz para ellas: una historia de las mujeres en el rock argentino 1960-2020*. Buenos Aires: Marea, 2020.

CAPÍTULO 2

E depois das luzes da ribalta: um ensaio sobre a reprodução da desigualdade de gênero em canções de pop-rock

PAULA GUERRA

O rock no jardim do éden¹

O rock errou? E onde é que errou? Na verdade, quando pensámos no rock, pensámos também num gênero musical massivo, capitalista, misógino. São erros, sem dúvida. Erros imbricados na gênese do gênero, mas também nos erros de todos os artistas que lhe deram aura, pelos seus fãs e seguidores, como se diz na gíria atual. O rock é fruto de uma sociedade, nasce no seu seio e como tal é produto desse meio (DENORA, 2000). Mas também tem vivido para cantar e denunciar os seus erros políticos, económicos, sociais e culturais. A sua gênese quase que nos permite enveredar por um caminho metafórico, afirmando que é uma espécie de fruto proibido do *Jardim de Éden*, isto é, é algo que nos atrai, mas também nos aprisiona: parece que temos de voltar sempre ao

1. No Livro de Génesis, no jardim do Éden, Deus fez toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer. Nele também colocou, ao centro, a Árvore da Vida e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal. A Árvore do Conhecimento tinha um fruto que Eva, manipulada pela serpente (supostamente simbolizando satanás) devia ser bom para comer, pois era atraente aspeto e precioso para a inteligência. Contudo, apesar de atraente, ou talvez por isso, era o fruto proibido original. Ao quebrar o seu estatuto de fruto proibido original, Eva inaugurou a dominação masculina largamente incrustada nas civilizações ocidentais.

rock. O rock faz-nos sentir emoções de uma forma extravasada, desde a euforia, à tristeza, mas também a liberdade e a angústia. O rock é, na verdade um *estalo sonoro* que nos permite uma experiência carnal de um turbilhão de emoções. E nisso é único. Como defendem Simon Frith (1996), Andy Bennett (2008) e Antoine Hennion (1993), o rock pode ser visto como algo que é construído socialmente, sendo inseparável das representações dos atores sociais. O rock é uma prática social que é produzida e reproduzida na sociedade, tendo-se tornado num elemento fundamental para compreendermos a estruturação e a reestruturação das culturas juvenis contemporâneas (CRANE, 2000). Como anuncia Alex Ross: “nos inícios do século XXI, o impulso de colocar em oposição a música clássica e a cultura popular já não faz sentido racional ou emocional. Os jovens compositores cresceram com a música popular nos ouvidos e utilizaram-na ou ignoraram-na conforme a ocasião ou exigia ou não” (2009, p. 537).

Como existe uma relação poliédrica e oblíqua entre o pop-rock e a sociedade, é legítimo tomar as criações daquele como marcadores dos períodos históricos que vão sendo vivenciados desde a sua emergência. Nesta abordagem, não podemos deixar de constatar que as mulheres têm ficado de fora de boa parte dos documentos, dos eventos, dos estudos e das produções artísticas (GOLDMAN, 2020) do pop-rock. Por isso, subjaz a este capítulo uma dupla intencionalidade: a de demonstrar a parca participação feminina no rock mesmo quando ele se assumiu como arauto da libertação sexual, social e cultural das sociedades do pós-guerra (MCROBBIE, 2013); e por outro, a de denunciar a misoginia e a desigualdade de gênero nas letras das canções pop-rock que ecoam desde Elvis — sobretudo à escala portuguesa (GUERRA, 2020a). As investigações têm, a este respeito, vindo a ser profícuas: autoras como Harding e Nett (1984), num trabalho referencial, em meados dos anos 1980, propõem a analisar a misoginia do pop-rock nas letras das músicas, ao passo que estabelecem uma relação com a invisibilidade da mulher no âmago da indústria, desde a década de 1950 como têm feito outras autoras (GOLDMAN, 2020; REDDINGTON, 2012; 2021).

Na verdade, desde a década de 1980, o conceito e a noção de desigualdade de gênero, retratada através das letras de músicas pop-rock, tem vindo a tornar-se cada vez mais significativa para compreendermos a sociedade, mas também os estudos que se enquadram dentro das

teorias feministas e pós-feministas (MCROBBIE, 2009). Desde o início da década de 1980 que a música tem vindo a ser encarada como uma forma direta de expressão de ideias, de pensamentos e de posições políticas (HARDING & NETT, 1984), mas é também visível o papel que a mulher tem representado nas letras das músicas, quer seja nas baladas mais românticas ou nas músicas mais rebeldes e provocatórias. Estas questões não se restringem ao contexto anglo-americano, pelo que também se verificam no caso português, talvez de forma ainda mais acentuada, uma vez que o país viveu um dos regimes ditatoriais mais longos da Europa.

Voltando a Elvis. Desde logo, se torna possível aferir que o rock sempre se assumiu como um gênero musical dominado pelo sexo masculino não só no que tange à sua produção e criação, mas também ao nível dos seus consumos. Basta pensar no videoclipe emblemático de Elvis dançando com uma prisão como fundo, em *Jailhouse Rock* (1957), transmitindo a imagem de um criminoso sensual que seduziu todas as jovens da época. Performances desta natureza, deram aso a que o rock se tornasse profundamente desigualitário em forma e conteúdo, assumindo-se o mesmo como uma espécie de retrato de toda a misoginia que tem pautado as sociedades desde o seu surgimento, ao passo que abriu claramente uma fenda para o seu caráter distópico.

Na verdade, podemos mesmo fazer um breve apontamento sobre a motivação que subjaz este artigo, no sentido em que o pop-rock sempre fez parte da vivência sociabilitária da autora deste artigo. Sempre foi visto como um gênero disruptivo que ia ao encontro dos dias sombrios de uma vida em suspenso num Portugal fechado recém-saído de uma ditadura, mas também da alegria de ter liberdade para existir. Apenas muito mais tarde, já através do contacto com a sociologia, é que nos apercebemos do poder das palavras que compunham e construíam as letras da maioria das músicas. Percebemos e questionámos o porquê de cantar com euforia as canções que, na verdade, se assumiam como um ataque à condição de mulher e à posição que as mulheres ocupavam (ou deveriam ocupar) nas sociedades (GUERRA, 2021). Tal aspeto assumiu-se como inquestionável quando nos debruçamos sobre o pop-rock português no seu *boom* dos anos oitenta.

Partindo destas circunstâncias e missão, considerámos relevante adotar aqui uma metodologia de caráter qualitativo, assente na análise

de conteúdo (GUERRA, 2020b) de sete canções de pop-rock, portuguesas, maioritariamente criadas na década de 1980: face às quais desvelamos, refletimos e delimitamos discursos, posições e ideologias de dominação masculina. O *corpus* de canções é o seguinte: *Patchouly* (1981) da banda Grupo de Baile; *Dá-me Lume* (1981) dos Jafu'mega; *Popless* (2000) e *Hardcore* (1982) dos GNR; *A queda dos anjos* (1981) dos Táxi; a *Cristina (Beleza é fundamental)* (1982) dos Roquivários; e por fim, a *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980).

O Grupo de Baile foi uma banda portuguesa originária do Seixal — na área metropolitana de Lisboa — que surge no *boom* do rock português do início dos anos 80. Tratavam-se de músicos da banda filarmónica da Sociedade União Seixalense e eram simplesmente um grupo de amigos que tocavam em bailes e festas regionais. Em 1981, lançaram o single *Patchouly/Já Rockas à Toa*, que vendeu mais de 99 mil cópias. O projeto Jafu'mega nasceu como consequência do fim do quarteto de adolescentes Mini Pop, grupo com os irmãos Barreiros (Mário, Eugénio e Pedro) que chegou a ter algum sucesso na década de 1970. O disco de estreia dos Jafu'mega, totalmente em inglês, foi editado em 1980 com o nome Estamos Aí. Aproveitando a onda musical que acontecia em Portugal, os Jafu'mega decidem cantar em português, lançando em 1981 o *single Dá-me Lume* que teve bastante sucesso graças ao tema *Ribeira*. Em 1982, os Jafu'mega lançaram o álbum homónimo que incluía temas como *Latin'américa*, *Kasbah* e *Nó Cégo*. Os GNR são um grupo de pop-rock formado em 1980 na cidade do Porto, inicialmente composto por Toli César Machado (bateria), Alexandre Soares (guitarra e voz), Vítor Rua (guitarra) e Mano Zé (baixo). Desde o início de carreira, a sonoridade da banda foi marcada por vários estilos próprios, com influências do pós-punk, *pop* de vanguarda e *new wave*. Logo em março de 1981, lançam o primeiro single, do qual se destaca o tema “Portugal na CEE”, que se transforma num grande sucesso. Ainda no mesmo ano surge mais um single, “Sê um GNR” e entra para a banda Rui Reininho (voz). Os concertos nos antigos estádios de Alvalade e das Antas, no início da década de 90 e a participação no *Rock in Rio – Lisboa 2006* foram momentos relevantes no percurso de um grupo que é também um dos símbolos da cidade do Porto (REININHO, 2006; TORRES, 2016).

Resultantes do Grupo Pesquisa (1977), os Táxi (1979–1986) cunharam os anos 80 em Portugal e ainda hoje fazem parte do imagi-

nário de todas as pessoas que viveram naquela época. Em 1981, depois de terem atuado na primeira parte dos Clash em Cascais, Henrique Oliveira (guitarra), Rodrigo Freitas (bateria), Rui Taborda (baixo) e João Grande (voz), editaram o seu primeiro álbum *Táxi*. Este álbum possuía uma força incomparável face ao panorama nacional da época sobretudo porque continha temas pop incontornáveis e marcantes: *Chiclete*, *TV WC*, *Vida de Cão* e *Rosete*. Todos os adolescentes e jovens as sabiam cantar e trautear e os Táxi fizeram história ao atingir um nível de vendas superior a 35 mil unidades, o que lhes valeu um Disco de Ouro (primeiro do *pop/rock* português). Em 1982, editaram o segundo álbum de originais, *Cairo*, um clássico do rock português considerado pela crítica um dos melhores de sempre da música portuguesa. Os Roquivários formaram-se em 1981, aproveitando a boleia do emergente rock português, sobretudo após o grande sucesso que foi o LP *Ar de Rock*, de Rui Veloso. No ano da sua fundação conseguem contrato discográfico com a Rádio Triunfo e editam o LP *Pronto a Curtir* que é um disco onde os vários estilos da banda se encontram presentes. O *reggae* surge com *Kaya Ou Não Kaya*, o rock com *Betty Punk*, *Ela Controla* e *Polivinyil* e o *pop* em vários outros temas. A banda muda de editora (para a EMI) e lança o disco Roquivários que contém êxitos como *Mês de Abril* e *Cristina (Beleza É Fundamental)*. Rui Veloso nasceu em Lisboa, mas com três meses de idade mudou-se para o Porto. Começou a tocar guitarra com quinze anos como autodidata. Em 1976 conheceu Carlos Tê, Mano Zé e Manfred Minneman com quem formou uma banda de Blues chamada Magara Blues Band. Em 1979 gravou uma maqueta com alguns temas cantados em português e outros em inglês. As músicas em Português suscitaram o interesse da Valentim de Carvalho o que lhe valeu o contrato com esta editora. Em setembro do mesmo ano Rui Veloso foi viver para Lisboa e formou outro grupo chamado Banda Sonora com Ramon Galarza e Zé Nabo. No ano a seguir, em julho, a Banda Sonora lança o disco *Ar de Rock* que incluía temas célebres como *Chico Fininho* e *Rapariguinha do Shopping*. Este disco ganhou um sucesso muito grande e influenciou algumas das principais bandas de rock com letras em português como os *Xutos & Pontapés*, os UHF e os GNR que surgiram no chamado *boom* do rock português. Este sucesso valeu a atribuição do título de pai do rock português a Rui Veloso. Rui Veloso é atualmente um ícone do pop nacional.

Partimos de um conhecimento etnometodológico para a seleção das músicas (MILLS & BIRKS, 2014) — sem qualquer intuito de representatividade — procurando mapear as seguintes temáticas numa abordagem próxima da *grounded theory* (CRESWELL, 2013): a sexualização da mulher; a misoginia; a desigualdade de gênero como um referencial; o papel da mulher na sociedade; identificação de condições históricas da sociedade portuguesa que permitem compreender a desigualdade de gênero. Partimos do pressuposto que, tal como nas entrevistas, ao analisarmos a letra de uma música é possível identificar o contexto social dos indivíduos, no sentido em que os artistas e os compositores, também acabam por possuir um lugar de fala, sendo-lhes permitido expressarem o seu ponto de vista e as suas vivências (GUERRA, 2020c) necessariamente vinculadas à sua condição e posição social de existência.

Que país é este?

A indústria do pop-rock, desde a sua formação na América do Norte, tem-se assumido como sendo uma das mais importantes expressões da cultura popular (HARDING & NETT, 1984). A realidade portuguesa é tida como sendo profundamente conservadora, enraizada numa lógica paternalista advinda do Estado Novo. Aliás, com o término do período ditatorial do Estado Novo, em 1974, e com a abertura do país ao modernismo e ao cosmopolitismo, o rock junto com o *pop* (ALBERTO, 2021), em Portugal, passaram a ser os gêneros predominantes, tendo surgido uma série de bandas. Com a democracia, a sociedade portuguesa pautou-se por uma marcada mudança social, ainda que de curta duração e assinalada por uma profunda intensidade (SILVA, 2012). Na verdade, quando o país se abriu aos discos, às produções artísticas e ao pop-rock — com a transmissão de vários programas televisivos e com o surgimento de inúmeros programas de rádio — ainda persistia uma mentalidade fechada arreigada *ao fado, a Fátima e ao futebol*, presa aos ideais salazaristas que colocavam a tônica da vivência na religião, relegavam o papel da mulher ao espaço doméstico. Estabelecendo uma certa analogia, podemos dizer que a Revolução do 25 de abril de 1974 era o arranque do carro, mas a mentalidade dos portugueses surgia como um condutor sem carta de condução. Como nos diz Almeida (2013),

os portugueses viviam nas fronteiras do presente, sempre com um pé no passado repressivo e impositivo, daí que o pop-rock tenha sido um gênero musical charneira na comunicação de uma sociedade portuguesa em mudança.

Portugal é representado no mapa como um país de pequena dimensão, podendo mesmo ser encarado como sendo semiperiférico (SANTOS, 2001) quando comparado com outros da União Europeia. Desde sempre que o país se destaca pelo seu cheiro a sacristia e pelo almoço de domingo preparado desde as seis da manhã por parte das mulheres da casa. Todavia, apesar destas características, nos livros de história dos ensinos básico e secundário, é retratado como o *grande colonizador*: o berço daqueles que descobriram as Índias e as Américas. São o país responsável pela Guerra Colonial, mas que pouco sabe sobre ela porque foi lá longe, em África. Portugal também é um país de de vigorosas palavras, e o local da singularidade do *eu*. Local em que o regionalismo é imperativo, bem como o sentido de nação. É o país de Camões², de Fernando Pessoa³ e de Miguel Torga⁴, mas também o país de Rui Veloso, dos GNR, dos Roquivários e dos Jáfu'Mega. Perceber estas dualidades e dicotomias é o trabalho do sociólogo. Tal como nos refere Augusto Santos Silva (2012), o sociólogo, quando envereda nestes caminhos sinuosos de compreensão da sociedade, deve ter como muleta a obra, a criação do homem. É neste quadro interpretativo que colocámos a música e o pop-rock, no sentido em que “quanto melhor apreenderem o discurso e contributo próprio dessa obra como representação, avaliação e imaginação de realidades sociais que ativamente transforma[m], recria[m] e produz[em]” (SILVA, 2012, p. 14), melhor concorrem para o conhecimento societal.

2. Foi um poeta português, considerado como uma das maiores figuras da literatura lusófona, bem como um dos grandes poetas da tradição ocidental.

3. Foi um poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. É o mais universal poeta português.

4. Foi um dos mais influentes poetas e escritores portugueses do século XX, tendo-se destacado enquanto contista e memorialista, mas escreveu também romances, peças de teatro e ensaios. Foi laureado com o Prémio Camões de 1989, o mais importante da língua portuguesa.

Por isso, na senda de Auerbach (2009), consideramos que a obra fonográfica possui uma condição histórica e social. Partindo deste ponto de vista, é possível destacar em várias investigações recentes (Guerra, 2020c) a débil participação das mulheres na indústria musical portuguesa enquanto criadoras, ao passo que nas letras e nos discursos quase sempre marcam presença, aspeto inelutável da distopia de gênero no pop-rock que queremos evidenciar aqui. Tal premissa faz com que possamos aferir que, no seio da indústria musical, se denote a prevalência do sexismo e dos estereótipos sexuais. Mesmo em subgêneros musicais que se diziam revolucionários e libertários — como o punk —, eterniza-se a desigualdade, dando continuidade ao estatuto periférico e subalterno das mulheres (DOWNES, 2007). A indústria musical e os estudos que têm sido feitos sobre ela, documentam — desde cedo — a subordinação da mulher (PIANO, 2003). Este panorama é tão mais acentuado no contexto português em relação a outros contextos anglo-americanos e até mesmo latinos. No seguimento desta ótica, os trabalhos de Simon Frith e de Angela McRobbie (1990) exploram de forma aprofundada e sistemática a relação entre o pop-rock e a sexualização dos papéis sociais.

Devemos referir que a escolha destas sete canções de pop-rock português também se deveu ao facto desses textos reproduzirem intensamente estereótipos, relegando a mulher a um papel sexual, numa conjuntura sócio-histórica democrática e de modernização progressiva do país. Atendendo ao facto de termos efetuado análise de conteúdo das letras dessas sete canções (ALVAREZ-CUEVA; GUERRA, 2021), tornou-se possível aferir que existem dois motivos relacionais que podemos desde já adiantar. O primeiro prende-se com o facto de estas músicas, estes artistas e estas bandas se circunscrevem no seio de uma estrutura social herdeira de uma longa ditadura patriarcal (GUERRA, 2020c) que minorou a mulher a um papel subalterno e lhe conferiu uma atitude conformista. Esse controlo (simbólico) político, social e familiar, fez com que as mulheres fossem afastadas do pop-rock, remetendo-as para o papel de namoradas e fãs. Assim, as guitarras elétricas e as performances provocatórias apenas se compaginam com a atitude de um homem sedutor e livre de fazer e dizer o que deseja. No caso das mulheres, era esperada a aceitação, a submissão e a adoção de um comportamento *próprio*. O segundo motivo imbrica-se

com a aceitação de um ideal do que deve ser o pop-rock, isto é, um gênero selvagem que fala de proezas sexuais, de delinquência e de rebeldia: ao epítome *sexo, drogas e rock'n'roll*.

O rock'n'roll teve a sua génese nos anos 1950, do século XX, acabando posteriormente por se globalizar (REGEV, 2013). Neste sentido, em Portugal, é frequente que o pop-rock seja associado a uma certa expressão da música popular portuguesa, afastando-se do entendimento anglo-saxónico, até porque o próprio conceito de música popular possui diferentes significações em função do território nacional. Assim, esta concetualização, prende-se com uma certa resistência às imposições de valores dominantes, aspeto esse que perpassa até mesmo a música popular. De facto, a música popular portuguesa durante o período do Estado Novo vai assumir algumas modalidades importantes — literárias e sonoras (GUERRA, 2016) — que se encontram, em certa medida, associadas ao pop-rock.

O Portugal dos anos 1960 era uma realidade profundamente provinciana e rural. O rock em Portugal remonta ao aparecimento dos *Babies* em Coimbra, liderados por José Cid⁵. Mais ainda, Victor Gomes é considerado o verdadeiro *rock*⁶. O principal meio de audição de rock em Portugal aconteceu por intermédio do cinema e projetos desta natureza — como o de Cid ou o de Victor — foram incapazes de lançar em Portugal a adesão e a mobilidade juvenil face ao rock'n'roll até porque a censura portuguesa não o permitiu. Influenciado pela euforia mundial da *beatlemania* durante 1963, Portugal vai finalmente ceder ao mundo do rock por decalque direto dos Beatles e dos Shadows. As grandes editoras — Decca, Atlantic, CBS, Philips, EMI — começam então a perceber o enorme potencial económico possibilitado por esta linguagem musical e, com a chegada

5. É um cantor, compositor, músico instrumentista e produtor musical português, que se destaca no panorama musical no final dos anos 1960, ao integrar como teclista e vocalista o Quarteto 111, um dos mais inovadores projetos musicais portugueses de que há memória. O grupo tem grande êxito com a *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, editada em 1967. O álbum homónimo dos 1111 seria editado em 1970 e foi quase integralmente alvo de censura na época.

6. Vítor Gomes forma os Gatos Negros. Apesar de nunca ter gravado um álbum com Os Gatos Negros (porque ele se recusou não só a cantar em português, mas também a fazer *covers*), gravou um 7" com Os Siderais, que foi um sucesso. Nessa altura, volta para África para cantar para os soldados. <<http://www.myspace.com/victorgomes>>.

de discos de rock a Portugal, o mimetismo das camadas mais jovens é quase imediato (GUERRA, 2016). Assim, o pop-rock enquanto cultura começa a instalar-se de forma definitiva em Portugal então, em finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 começam a proliferar concertos pop-rock um pouco por todo o país, mas com maior incidência nas metrópoles como Lisboa, Porto ou Coimbra. É a partir deste momento que o pop-rock se começa a constituir enquanto um gênero musical distópico. De facto, houve um *boom* do rock português nos anos 1980. Mais do que o boom do rock português, deu-se o boom das edições e dos sucessos comerciais. É então que entre 1980 e 1984 que surgem vários e emocionantes projetos musicais, desenhados para romper com a tradição do fado, dos baladeiros e da música de intervenção, orientados para canções escritas em português tributárias e de descendência direta da música pop-rock de raiz anglo-saxónica.

O perfume dos *one hit wonders*

De forma preambular, devemos mencionar que o pop-rock português reproduziu aquilo que não conseguiu superar, nomeadamente os ideais misóginos e sexistas que pautaram a sociedade portuguesa durante a vivência do regime ditatorial (LOFF, 2014) ao passo que tentou acompanhar as ideologias *avant-garde* contemporâneas. Então, desde cedo e remetendo à sua consolidação, vemos que sempre se tratou de um gênero musical distópico. Não apenas a misoginia e o sexismo foram reproduzidos, mas também o machismo e o conservadorismo, sendo este o principal erro do pop-rock. Podemos ainda acrescentar que estas questões são igualmente visíveis em outros países (BERKERS; SCHAAP, 2019; RAINE; STRONG, 2019). A rutura com essa realidade era deveras difícil, pois não era concebível para a maioria dos artistas criar uma música que falasse da igualdade de gênero, pois essa não era a realidade vivida não só por eles, mas pelos seus pares; e ademais, tratando-se de uma indústria marcada pela forte presença do sexo masculino, ainda seria mais difícil quebrar com essa narrativa. Então, cotejámos que

estas canções de grupos como os Jáfu’Mega, os Roquivários, os UHF⁷, os Grupo de Baile, os Ornatos Violeta⁸, entre outros, são, efetivamente, fruto de uma (re)produção social hegemónica que, em certa medida, também acabava por ser uma realidade importada dos países anglo-saxónicos (REDDINGTON, 2012).

De acordo com John Street (2007), os músicos e a música possuem a capacidade de mudar os pensamentos e de influenciar a agência. A estas afirmações acrescentámos que a música e os músicos são conformados aos pensamentos socialmente acolhidos. Não é surpreendente, então, que as mulheres sejam retratadas como as namoradas, as fãs; e as vítimas constantes da marginalização e da violência verbal e simbólica. Na verdade, e continuando a seguir Street (2007), a música tem-se assumido como uma figura de destaque enquanto um veículo promotor de debates. Apesar de Barry (2001) afiançar que a música permite aos indivíduos saírem da sua gama limitada de ideias, nós avaliamos que no caso das músicas em análise, está presente uma premissa que demonstra precisamente o contrário, ou seja, que a música se assumiu como um veículo de reprodução dos ideais sexistas e segregadores em que os indivíduos foram educados fazendo com que o pop-rock se assumia como um gênero musical pautado por uma distopia, no sentido em que se diz libertador mas possui a si inerente a ideia de um *teto de vidro* para as mulheres artistas (REDDINGTON, 2012; GOLDMAN, 2020). Também

7. São uma banda portuguesa de rock formada na Costa de Caparica, em Almada, em 1978. São os principais responsáveis pelo surgimento do *boom* do rock em Portugal, em 1980, e os fundadores do movimento de renovação musical denominado rock português. São uma das bandas nacionais mais prestigiadas e a mais antiga em atividade. Resultante do *pós-punk*, no final dos anos setenta, a sonoridade da banda incorpora o rock direto e espontâneo de características urbanas, produzindo também um som mais acústico e *hard* rock com alguma influência dos Doors. Bem-sucedidos comercialmente no início da década de 1980, venderam mais de 100 mil discos premiando o *single* "Cavalos de Corrida" (1980) — canção gênese do rock português — e o álbum *À Flor da Pele* (1981), que ocuparam a primeira posição da tabela de vendas.

8. São uma banda portuguesa de rock alternativo, com fusão de algumas outras tendências, incluindo o ska e o jazz. É originária da cidade do Porto, composta por Manel Cruz na voz, Nuno Prata no baixo, Peixe na guitarra, Kinörm na bateria e Elísio Donas nos teclados. Com apenas dois álbuns publicados, depressa se tornou uma referência na música portuguesa do final dos anos 90, embora o ponto alto da sua carreira corresponda sobretudo aos últimos 3 anos da década.

importa recuperarmos os contributos de Adorno (2002), pelo facto deste autor mencionar nas suas obras que a música é uma parte integrante da ordem social, tendo um lugar específico dentro das sociedades. Assim, estas músicas assumem-se como uma *sinédoque* do que a sociedade portuguesa queria dizer na altura.

Após a análise das letras das músicas que recolhemos neste artigo, tornou-se evidente que a temática que surge com maior frequência é a objetificação sexual da mulher, sendo referidos com regularidade atributos físicos, tais como o “gingar das ancas”, as “pernas esguias”, os “lábios apetecíveis e sedutores” que prometiam “arruinar as vidas dos homens”. Voltando à questão das groupies, os Grupo de Baile possuem uma música emblemática que ecoou pelas vozes da geração jovem em meados de 1981. Falámos de *Patchouly*, o *one hit wonder* do grupo que marcou profundamente o *boom* do rock português⁹.

Esta música vem assinalar a ideia de que a música não tem de ser uma arma (GUERRA, 2020b), aliás, a mesma surge numa altura em que o país estava falido e prestes a ser intervencionado pelo Fundo Monetário Internacional. Vejamos um excerto da letra:

*Essas miúdas das escolas secundárias
Já fumam ganzas na paragem do eléctrico
Conversas parvas com mais buço que pintelho
Não dizem duas quando estão ao pé de ti.*

Esta letra pauta-se pelo excesso que nos remete para uma periferia e para o consumo de outras estéticas que, em 1981, acabavam de chegar a Portugal. É interessante ver que o quotidiano de um jovem marginal é a dialética predileta, ou seja, o retrato de um jovem viril que tem as jovens do ensino secundário a *suspirar por ele*. Sendo uma canção pautada pela demonstração do *sex appeal* do homem que cativava as jovens com o seu perfume *Patchouly* — uma marca indiana de perfumes —, era expectável a utilização de palavras sexualizadas associadas às aos corpos que se querem ver juntos. Quando se ouve “Conversas parvas

9. Aliás, devemos mencionar que esse boom breve, mas profícuo, possibilitando que várias bandas deixassem a sua marca na música nacional, tal como aquelas que hoje trazemos para análise.

com mais buço que pintelho”, na verdade, está-se a dizer — através do uso de gíria e de calão — que as conversas com as “miúdas das escolas” deveriam ser pautadas por uma maior intimidade sexual, isto porque o *playboy* “nas avenidas” faz “os seus engates” e é “tudo graças ao perfume Patchouly”. Estes excertos vão ao encontro do que mencionaram Frith e McRobbie (1990), no sentido em que o pop-rock se assume como um gênero musical que exala sexualidade por todos os poros, sempre no realce da dominação do *macho* perante a *fêmea*. Também Thornton (1995) alude à existência de uma arte virilizada. De acordo com Soares (2021), o pop-rock e outros gêneros musicais seguem um modelo de sexualidade padronizado, em que até mesmo nos videoclipes a mulher surge sexualizada e sensual, fazendo dela o fator atrativo das sonoridades, das letras e da imagem da banda. Esta última questão está bem patente na música *Rua do Carmo* dos UHF.

Ainda nesta senda e dentro da saga do *playboy* dos anos 1980, o grupo Jáfu’Mega, com a música *Dá-me Lume* (1981), similarmente volta a abordar a relevância da sexualidade, bem como a representação da mulher como submissa aos desejos e vontades do homem. Fala-nos de um desejo inquietante que é sentido pelo homem, para se encontrar com a vizinha, o que vai ao encontro daquilo que McRobbie (2013) pronunciava sobre o facto de as mulheres serem relegadas à condição de *casos amorosos* (LEONARD, 2007). Adicionalmente, a imagem do homem que é apresentada na música leva-nos a marchetar o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler (1999), no sentido em que é expectável que homens e mulheres agissem dessa mesma forma, aceitando e perdurando os comportamentos e as estruturas socialmente aceites.

*Não consegues pregar olho
Tens o diabo na cama
Deita fora o teu ferrolho
Pede lume a uma vivalma
Vai à casa da vizinha
Talvez esteja sozinha
E a tocar à campainha
Pede-lhe uma palavrinha.*

Remetendo novamente para os contributos de Adorno (2002), torna-se possível vislumbrar — a partir do sucesso retumbante de ambas as músicas, e devido ao facto de ainda se assumirem, na contemporaneidade, como *hits* da música portuguesa — o facto de a música ser ainda um artefacto da produção em massa, isto é, uma espécie de mercadoria estandardizada, algo tanto mais evidente quando percebermos a quantidade de músicas que falam na mulher sexualizada. Nas canções do Grupo de Baile e da banda Jáfu’Mega emerge uma referência ao urbano, isto é, ao espaço onde se materializavam as desigualdades de género (GRÁCIO, 2016). Nesse sentido, bandas como os UHF e a canção Rua do Carmo, também de 1981, marcam a sua presença nesta análise. A apresentação deste single foi paradigmática. Assim, decorreu numa montra de uma loja de pronto-a-vestir feminino no Chiado — no coração da baixa lisboeta —, em direto para a rádio e para a televisão públicas portuguesas.

Nunca Portugal tinha tido um êxito desta magnitude. No videoclipe está presente a dualidade do regionalismo e do cosmopolitismo que assolavam a sociedade portuguesa, desde o artista de rua a tocar acordeão aos jovens que corriam para entregarem panfletos. Também no *videoclipe*, a mulher portuguesa é uma mera observadora. Podemos de certo modo — com a leitura e interpretação da letra desta música — identificar aquilo que Hall e Du Gay (1996) enunciam quanto às identidades, enquanto posições que os indivíduos ocupam no âmbito de um determinado discurso, neste caso desigualitário, tornando-se possível obter um vislumbre dos processos de construção identitários enquanto recursos simbólicos. Este recurso simbólico, à época do lançamento desta canção, refere-se ao acompanhamento por parte da sociedade das crescentes transformações identitárias juvenis que se materializavam na construção de um reportório simbólico partilhado designadamente na cidade-metrópole de Lisboa.

Cidades, montras, néons e ginga

Estamos, portanto, a acompanhar as mulheres que passam na Rua do Carmo para apreciar as montras, que não trabalham, e que ali estão para serem apreciadas pelos homens — “gingando as ancas, lábios ardentes/

Subindo com pressa, abrindo passagem/ Chocamos de frente, seguimos viagem”. O próprio nome da música não foi escolhido ao acaso, uma vez que a Rua do Carmo, em Lisboa, foi e é uma artéria de grande importância comercial, devido à sua proximidade com o Chiado e com o Bairro Alto. A própria música busca descrever a vitalidade da rua antes do incêndio que a destruiu em 1988. Ainda sobre a temática da sexualização, mais exemplos podem ser dados, aspecto esse que nos faz conceitualizar o lugar das questões de gênero dentro do pop-rock português, no sentido em que não se trata de uma categoria social que é inerente à gênese deste gênero musical, mas é antes algo que é reproduzido socialmente, uma vez que parte de valores patriarcais que, por sua vez, se cristalizam em planos de dominação e de subalternação que se prolongam até aos territórios e às cidades (DUNCOMBE, 2007). Equiparámos, assim, o pop-rock português a uma cultura coletiva de homens, isto é, um mundo masculino que é partilhado por outros homens e dentro do qual as mulheres têm dificuldades em participar de forma ativa. Abaixo apresentámos dois excertos, de duas músicas distintas que, no nosso entender, corroboram estas afirmações.

*Ai, lá vem ela sabendo que mexe
Um peito acima, outro desce
Lá vem ela mostrando interesse
No que, no que cresce
É uma pena ter ficado sentado e deixa-la jantar
Foi um erro declarado e culpado por ela sorrir
Ai, lá vem ela sabendo que é bela
Que me escuta à janela
Lá vem ela sabendo que é linda
Por onde passa tudo mexe
Ai, lá vem ela sabendo que é boa
Que a nossa cabeça fica à toa
(GNR, Popless, 2000).*

*Tudo foi muito bem pensado
Até tomámos uma decisão
Ir tentar a casa da Rosete
É o tira e mete que boa diversão
É o melhor para quebrar a tensão
É o melhor para quebrar a tensão*

Eu vou experimentar, eu vou experimentar
Eu vou à Rosete
 (Táxi, A queda dos anjos, 1981).

Quanto ao excerto da música dos GNR — o primeiro apresentado — é incontornável a presença de um forte carácter sexual, principalmente quando se lê “Lá vem ela mostrando interesse / No que, no que cresce”. A música *Popless* é do álbum homónimo dos GNR, que teve como intuito o estabelecimento de uma crítica à música pop portuguesa, referindo que essa tinha os dias contados. Não deixa de ser interessante que a crítica ao pop enquanto género musical tenha sido feita a partir do uso de pronomes femininos, sendo-lhe sempre atribuída a imagem de uma mulher: que é vendida, que é suja, que é indecente e que é provocatória. Paralelamente, o próprio título da música derivou dos posters dos bares com garotas em topless que proliferavam pelas ruas de Madrid (PEDRO, 2000). De forma semelhante, no excerto da música dos Táxi — que apareceu em segundo lugar — voltámos à mesma questão de *Popless* e ao uso da mulher por parte do homem. Os Táxi, ao serem um grupo que surgiu na mesma época do Grupo de Baile, também adotaram a mesma estratégia musical, a de produzirem músicas de cariz sexual, em que a mulher é objetificada. Neste excerto, é evidente o retrato da mulher — Rosete — como uma alcoviteira que gere um negócio ideal “para quebrar a tensão”. Ainda dentro desta temática destacámos a música *Hardcore* dos GNR (1982):

She puts lipstick all over the world
I gave her the permit
For her French service
She licks, she sucks, she licks
 “Que rico”, *she licks, she sucks.*

É evidente que, além destas questões sexuais, também obtivemos vislumbres da representação da mulher na sociedade portuguesa do ponto de vista escolar e cultural, sendo frequentemente retratada como *desprovida de cultura* e ignorante. Claro que estas representações se alinham no longo curso das determinações históricas como já referimos e remontam a um passado ainda recente — estando situados em 1982 — em que as

mulheres não podiam viajar sem a autorização do marido, do pai ou de um irmão. Em todas as canções até agora patenteadas, temos sobretudo a sexualização da mulher e a relegação das mulheres a determinados papéis em função da cena musical, uma vez que os homens lideram as editoras, os circuitos, as bandas, os palcos; e as mulheres — nas criações artísticas destes homens — são objetificadas e categorizadas enquanto produto sexual ou sexualizado, tal como cantam os Ornatos Violeta em *A Dama do Sinal* (1997): “a dama espera pelo fim do *peep show*/ Perguntará se tenho alguém /Perguntará se eu tenho alguém /Perguntará se o faço bem”.

Não podemos deixar de salientar que a entrada em cena do videoclipe foi um espaço de amplificação da visibilidade das questões fraturantes anteriormente apresentadas, ou, dos erros do pop-rock. Dizemos erro porque possibilitou a disseminação para as massas da televisão destas temáticas, acabando por lhes retirar a sua conotação mais pejorativa. Soares (2021) reitera que as desigualdades entre homens e mulheres, no seio da indústria musical, também se devem ao facto de a própria imprensa (GUERRA; ALBERTO, 2021) ser composta maioritariamente por homens o que, por conseguinte, faz com que os artistas masculinos também tenham maior cobertura. Dentro deste círculo vicioso, canções como a *Hardcore* dos GNR (1982) denotam a emergência de uma pós-modernidade acelerada, que foi potenciada pela alteração das vivências e das dinâmicas urbanas (SOL, 2018) num curto espaço de tempo. Se, por um lado, tínhamos grupos como os Peste & Sida que nas suas músicas procuravam denunciar a sexualização convencional dos papéis de género, no sentido em que criticavam avidamente a subalternização, alienação e violência física de que a mulher é vítima; existiam outras bandas que criticavam essa tentativa de empoderamento da mulher, remetendo-a uma vez mais a estereótipos relacionados com características físicas, tais como a beleza. Um caso exemplar é a canção *Cristina* (*Beleza é fundamental*) do grupo Roquivários, do início da década de 1980, cantada por uma mulher.

*Abriste uma excepção só para ele
A vida tem destas coisas
Pensaste que para ti era um amigo
Mas não te via assim
Dizes que te guardaste só para ele
Ficaste sempre a espera*

Estas cansada de tanto tempo a esperar
Agora és uma fera
Cristina, não vais levar a mal
Mas beleza é fundamental
Cristina, não vais levar a mal
Mas beleza é fundamental
Essa imagem da tua cama está
Ainda bem real
E as coisas que me contaste têm para ti
Valor emocional
Hoje tu não precisas de proteção
És dona de ti mesma.

(Roquívários, Cristina (Beleza é fundamental), 1982, destaques nossos).

Avançando na nossa análise, é facilmente evidente que estas canções estão pejudadas de juízos de valor (FRITH, 1996). As músicas até aqui apresentadas, na nossa ótica, são ferramentas concetuais que permitem a classificação de produtos, mas também de práticas sociais, educativas e culturais (BERKERS ; SCHAAP, 2019). Inserindo-as no lastro da sociologia, aferimos que gozam de um lugar charneira nas abordagens aos estudos de gênero — como até aqui temos feito — mas centram-se conjuntamente na representação de uma cultura através de um texto ou de uma textualidade que, por sua vez, não pode ser abstraída de um contexto de atuação. Esta ligação entre o social e a música tem sido amplamente demandada por autores como Hesmondhalgh (2005). Tal como Fabbri (1982), pretendemos salientar que estas músicas são definidas, regidas e pautadas por um conjunto de regras que são socialmente produzidas e reproduzidas. Então, não é impressionante que uma música como *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980), tenha sido alvo de um sucesso massificado junto da juventude portuguesa da época, onde eram cantados freneticamente os seguintes versos:

A rapariguinha do shopping
Bem vestida e petulante
Desce pela escada rolante
Com uma revista de bordados
Com um olhar rutilante
E os sovacos perfumados
Quando está ao balcão
É muito distante e reservada

*Nos lábios um bom batom
Sempre muito bem penteada
Cheia de rímel e crayon
E nas unhas um bom verniz
Vai abanando a anca distraída
Ao ritmo disco dos Bee Gees.*

Os jovens que cantavam esta música de forma *gingada* — “ao ritmo disco dos Bee Gees” — são hoje o grupo etário que se centra na faixa etária dos 50-60 anos de idade. São aqueles que eram demasiado pequenos para se aperceberem inteiramente das implicações diretas do Estado Novo nas suas vivências, mas que acabaram profundamente afetados por essa herança ainda de um passado recente. São também todos aqueles que assistiram ao *boom* do rock português e ao sucessos dos Festivais da Eurovisão; são aqueles que viveram o dealbar da vida noturna e da moda; são os que frequentaram massivamente o ensino para combater o analfabetismo da ditadura; são os que assistiram à modernização acelerada do país e suas consequentes crises político-financeiras; são os que viveram a europeização de Portugal com a entrada na então Comunidade Económica Europeia; são os que beneficiaram dos fundos estruturais (GUERRA, 2020a).

A *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980) — como a grande maioria dos seus êxitos — foi escrito por Carlos Tê e teve como inspiração o Centro Comercial Brasília que, na década de 1980, era tido como o *hub* do entretenimento portuense. Foi o primeiro centro comercial do país e era considerado o *novo polo da cidade*. Então, esta canção retrata uma jovem que se enquadra no estereótipo da empregada de balcão de uma loja de pequena dimensão e tradicional que sobe de posição social e passa a trabalhar numa loja nesse centro comercial, ficando aparentemente mais rica — mas também mais precária em termos de vínculo laboral. Esta música é também crítica à vontade de ascensão social por parte das mulheres, uma vez que existe uma certa conotação moralizante, no sentido em que essa empregada não se deve esquecer das suas origens. Sem avançar muito mais na nossa análise, questionámos o seguinte: a mesma provocação seria feita se se tratasse de um homem? Não sabemos. Apenas conseguimos expor que os últimos versos do

excerto apresentado, onde se lê “Nos lábios um bom batom/ Sempre muito bem penteada /Cheia de rímel e *crayon* / E nas unhas um bom verniz” se faz referência a uma cidade ainda muito provinciana, que se esforçava para acompanhar o cosmopolitismo que assolava a capital.

Aditamentos acerca dos erros do pop-rock

Neste capítulo, assumimos que os textos musicais do pop-rock português dos anos oitenta são simultaneamente um reflexo das estruturas sociais, culturais e políticas de uma sociedade, mas outrossim uma reinterpretação identitária reflexiva dessa mesma sociedade. Assim, ao invés de se tratar apenas de uma determinação estrutural, as canções do pop-rock são expressões da individualidade que assumem a música como um elemento que faz parte da reflexividade dos atores e da auto-construção da sua identidade. E, neste entrecorte, vislumbramos os erros do pop-rock português. Erros que se baseiam num quadro de forte desigualdade de gênero, reproduzindo uma estruturação e uma agência de dominação masculina que têm na objetificação e na sexualização da mulher os seus expoentes máximos. Mas que também se visualizam nos papéis atribuídos e desempenhados pelas mulheres na sociedade em geral e nas próprias indústrias cultural e musical. Esta iniquidade é tão mais inquietante quanto é perpetrada não só por homens, mas por toda a população.

A propósito destas canções, não podemos deixar de referir que se assumem como uma espécie de *doxa*: uma formação discursiva que implica desenvolver barreiras que servem para estabelecer uma clara distinção entre *o certo e o errado* sociais. E o processo de incorporação destas narrativas acaba por funcionar duradouramente porque é veiculado por instâncias permanentes de socialização: família, escola, médias, redes sociais, grupos de pares e sociedade em geral. Em suma, concluímos que o pop-rock português reproduziu aquilo que não conseguiu ultrapassar, particularmente os ideais misóginos e sexistas que pautaram a sociedade portuguesa durante a vivência do regime ditatorial (LOFF, 2014). Não apenas a misoginia e o sexismo, mas também o machismo e o conservadorismo, sendo estes os principais erros do pop-rock, uma vez que não seguiu a sua filosofia revolucionária e libertária como apregoava em

termos de ideário. O erro do pop-rock foi também o facto de não ter sido capaz de romper com a realidade oprimente (LAING, 2015). Resta-nos questionar se, a longo prazo, esses erros foram corrigidos. Na verdade, parece-nos que sim, pois na atualidade não nos foi possível encontrar músicas que se regessem tão unilateralmente por estas temáticas, pelo contrário. Compreender estes erros do passado é, portanto, decisivo para perspetivarmos a emergência de uma esperança para o pop-rock.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ALBERTO, Thiago Pereira. *Vida Pop: Representações e Reconhecimentos da Cultura Pop em Ficções de Nick Hornby*. Curitiba: Appris, 2021.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias de Gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea*. IN: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Mulheres e Literaturas: cartografias crítico-teóricas*. Alagoas: Edufal, 2013.

ALVAREZ-CUEVA, Priscila & GUERRA, Paula. Rosalía's kaleidoscope in the crossroads of late modernity. *Intellect*, v. 13, n. 1, 2021. pp. 3–21

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARRY, Brian. *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. Cambridge: Polity, 2001.

BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, v. 44, n. 4, 2008. pp. 419-432

BERKERS, Pauwke & SCHAAP, Julian. *Gender Inequality in Metal Music Production*. UK: Emerald Publishing.

BUTLER, Judith. *Revisiting Bodies and Pleasures. Theory, Culture & Society*, 1999.

CRANE, Diana. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

CRESWELL, John W. *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks: SAGE, 2013.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Press, 2000.

DOWNES, Julia. Riot Grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In: MONEM, Nadine (Ed.). *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!*. London: Black Dog Publishing, 2007.

DUNCOMBE, Stephen. Cultural Resistance. In: RITZER, George (Ed.). Blackwell Encyclopedia of Sociology. Disponível em: <http://www.sociologyencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405124331_chunk_g97814051243319_ss1-179>

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: Two applications. In: TAGG, Phillip & HORN, David (Eds.). Popular music perspectives. Exeter: IASPM, 1982. pp. 52–81

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). On Record. Rock, pop and the written word. Routledge Ebsco Publishing, 1990. pp. 317–333

_____. Performing rites: On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GOLDMAN, Vivien. Revenge of the She-Punks. A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot. Austin: University of Texas Press, 2020.

GRÁCIO, Rita. Daughters of Rock and Moms Who Rock: Rock Music as a Medium for Family Relationships in Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 109, 2016. pp.83–104

GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. Welcome to the ‘modern age’: The imagery of punk from the 1970s in the redefinition of the New York music scene of the 2000s and beyond. In: BESTLEY, Russ; DINES, Mike; GUERRA, Paula & GORDON, Alastair (Eds.). *Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2*. Fishponds, Bristol: Intellect, 2021.

_____. Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *Revista NAVA*, v. 6, n. 1–2, 2021. pp. 42–70

_____. Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In: MCKAY, George; ARNOLD, Gina (Eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press, 2020a.

_____. Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, v. 52, n. 4, 2016. pp. 615–630

_____. The song is still a 'weapon': the portuguese identity in times of crises. *Young – Nordic Journal of youth Research*, v. 28, n. 1, 2020b. pp.14–31

_____. Um lugar sem lugar... No rock português. *Outros Tempos – Pesquisa em Foco*, v. 2, n. 25, 2020c. pp.181–204

HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

HARDING, Deborah; NETT, Emily. *Women and Rock Music*. *Atlantis*, v. 10, n. 1, 1984.

HENNION, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié, 1993.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? None of the above. *Journal of Youth Studies*, v. 8, n. 1, 2005. pp. 21–40

LAING, David. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland: PM Press, 2015.

LEONARD, Marion. *Gender in the music industry*. Ashgate Publishing Limited, 2007.

LOFF, Manuel. Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In: LOFF, Manuel; PIEDADE, Filipe; SOUTELO, Luciana (Eds.). *Ditaduras e revolução: democracia e políticas da memória*. Coimbra: Almedina, 2014. pp. 23–143

MCROBBIE, Angela. Angela McRobbie on the Illusion of Equality for Women. *Social Science Space*, 2013. Disponível em: <<https://www.socialsciencespace.com/2013/06/angela-mcrobbe-on-the-illusion-of-equality-for-women/>>

_____. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2009.

MILLS, Jane; BIRKS, Melaine (Eds.). *Qualitative methodology: a practical guide*. Los Angeles: SAGE, 2014.

PEDRO, Tiago Luz. “A pop tem os dias contados”. Público, 2000. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2000/03/24/jornal/a-pop-tem-os-dias-contados-141724>>

PIANO, Doreen. Resisting subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. In: MUGGLETON, David & WEINZIERL, Rupert. The post-subcultures reader. Oxford: Berg, 2003. pp. 253–265

RAINE, Sarah; STRONG, Catherine. Towards gender equality in the music industry. Education, practice and strategies for change. London: Bloomsbury Academic, 2019.

REDDINGTON, Helen. The Lost Women of Punk Music: Female Musicians of the Punk Era. Reino Unido: Equinox Publishing, 2012.

REGEV, Motti. Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2013.

REININHO, Rui. Líricas Come On & Anas. Lisboa: Editora Palavra, 2006.

ROSS, Alex. O Resto é Ruído. À escuta do século XX. Lisboa: Casa das Letras, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Globalização: fatalidade ou utopia? Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. As palavras do punk. Lisboa: Alêtheia, 2015.

_____. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIV, pp.11-33, 2012.

SOL, Luísa Alexandra Pimenta Ferreira. A imagem da cidade e o seu espaço-representado no ‘videoclip’ da década de oitenta: Interferências Norte-Americanas na Cultura Arquitectónica contemporânea dita Ocidental, 2018. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2018.

CAPÍTULO 3

O rock não rola?

Repensando o rock brasileiro dos anos 80 e suas reverberações a partir de uma perspectiva decolonial

TOBIAS QUEIROZ

THIAGO PIMENTEL

Introdução

Reverberado a partir de uma generosa midiatização, o rock chegou ao Brasil em um consumo envolto da embalagem estadunidense. O gênero musical, em terras brasileiras, foi apresentado sob um verniz inspirado nos grandes festivais (como *Woodstock*) transpirando valores ideológicos rebeldes — relacionados à liberdade, ao progressismo e ao rompimento com o status quo vigente. Desde a sua gênese (vale salientar e destacar, negra), o rock foi, inicialmente, o porta-voz de culturas periféricas influenciadas pelo *rhythm and blues* e a soul music. Nesse contexto, o gênero musical se tornou trilha sonora de mudanças comportamentais de alta envergadura na sociedade estadunidense, principalmente nos anos 60.

Pretendemos discutir (e repensar) as origens do rock enquanto música afrodiaspórica estadunidense, e como a sua apropriação no Brasil, rotulado como *importado* (com vias de acesso restritas a determinadas classes) — afastou e apagou a presença de corpos negros na sua manifestação. Partimos da premissa que classes e eixos específicos do Brasil, considerando a maioria dos protagonistas do BRock, se apropriam dessas agên-

cias fundantes do rock (de matriz afrodiaspórica, do blues) para se inscreverem e afirmarem sua dominância, ou seja, encaramos essa movimentação (e sua romantização) como algo sintomático e que nos remete a agência da colonialidade e da hegemonia de poder (MIGNOLO; WALSH, 2018).

Neste sentido, discutiremos ensaisticamente como a consolidação do rock brazuca e suas negociações midiáticas afastou o gênero musical do protagonismo negro, deu vez e voz a quase exclusivamente a homens-cis-branco. Diante desse contexto, podemos nos questionar qual a novidade quanto a esta fotografia ensaiada e prevista. No entanto, consideramos válida a proposição de tentar desromantizar um movimento midiático em torno do BRock, em que se apresenta na maioria das vezes, como o fiel representante de toda uma geração nacional com todas as suas complexidades e anseios. Enfim, gostaríamos de deixar como reflexão: Como podemos visualizar o rock brasileiro descolonizado dessas matrizes e, ao mesmo tempo, buscar epistemologias e olhares que apresentem outros corpos na história?

Descolonizar o rock? Uma movimentação inicial

Rock é liberdade. Além de figurar em diversas letras de bandas roqueiras, a palavra *liberdade* também é mote do liberalismo político, lema presente na gênese do capitalismo. Lawrence Grossberg (1997), no âmbito dos Estudos Culturais, trouxe luz às relações entre o rock, a pós-modernidade e o capitalismo. Nos seus estudos de formações do rock (*rock formations*), Grossberg focou as dinâmicas de poder e relações afetivas em torno deste gênero musical, porém, vale salientar, partindo de seu ponto de vista de um homem branco estadunidense. Nesta mesma perspectiva, o pesquisador canadense Will Straw (1991) desenvolveu a noção amplamente referenciada de “cenas musicais”, escrita em língua inglesa e com investigações privilegiando gêneros musicais gestados em países como Estados Unidos e Reino Unido, a qual — apesar de seu significante flutuante — tem reverberado na academia trabalhos centrados no pensamento eurocêntrico¹.

1. Adotamos aqui a perspectiva de Mignolo (2008) sobre o eurocentrismo, em que este é o “nome dado à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no mundo grego, latino e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; isto é, da modernidade/colonialidade”.

Inspirados nestes questionamentos do status quo nos interessa aqui uma guinada distinta, não essencializada, e que enfoque em outros lugares, questões e sujeitos, algo similar ao desenvolvido pelos autores: 1) percorrendo sobre as cenas musicais decoloniais nos bares do interior do Brasil (QUEIROZ, 2019), em que nos apresenta outros olhares para constituição das “cenas musicais” (STRAW, 1991, 2006); 2) repensando o rock e suas dinâmicas étnico-raciais, como uma escuta audiovisual em rede, através das reactions no Youtube — pesquisa em desenvolvimento de Thiago Pimentel. Também fomos envolvidos com as discussões de Melina Silva (2018) para repensar as categorizações musicais do rock e metal de Angola, o qual subverte e/ou amplia a ideia de gênero musical ocidentalizado, como também, o provocativo e necessário trabalho de Rafael Queiroz (2020), o qual apresenta inúmeras visadas onde análises de produtos culturais afrodiáspóricos são de outra ordem, e por consequência, Queiroz crítica frontalmente as epistemologias correntes na academia, as quais muitas vezes, não conseguem dá conta dos olhares negros e suas expressões artísticas.

Sendo assim, propomos compreender as dinâmicas de poder e movimentações políticas no rock brasileiro com foco na produção dos anos 80, sob uma trilha que se desprenda do olhar hegemônico de matriz colonial. Para isso, acionamos as pistas da práxis decolonial e nos inserimos como sujeitos/negros e pesquisadores/negros localizados entre a modernidade/colonialidade/decolonialidade² (MIGNOLO; WALSH, 2018; SILVA, 2021).

Nos baseamos, assim, na premissa de que existe uma instância fora da matriz colonial em que podemos observar e operar. Ou seja, se almeja ocupar um *entrelugar*, pois a

decolonialidade implica na anulação e reconhecimento das estruturas hierárquicas de raça, gênero, heteropatriarcado e classe que continuam a controlar a vida, o conhecimento, a espiritualidade e o pensamento, estruturas que estão, evidentemente, entrelaçadas e constitutivas do capitalismo global e da modernidade ocidental (MIGNOLO; WALSH, 2018, p.17, tradução nossa).

2. A “Tríade Colonial”, nas palavras de Mignolo & Walsh (2018).

Nesse *entrelugar* consideramos relevante pensar as múltiplas temporalidades e a potência das sensibilidades de épocas distintas considerando política e dinâmicas de poder para, assim, conseguir visualizar os fenômenos de forma não essencializada. Em meio a essas intersecções podemos perceber exclusões, tensionamentos de raça, gênero e classe como dimensões políticas (que articulam poder, portanto) vinculadas nas articulações e transformações dos gêneros musicais. Como práticas culturais, elas podem reverberar o poder hegemônico e serem, portanto, um lugar privilegiado para pensar e questionar exatamente as imagens estabilizadas de um gênero musical que reflete a imagem e semelhança do homem branco europeu. Através da noção de historicidades, buscamos fugir de uma análise histórica essencialista e a encaramos como uma alternativa a reprodução do pensamento ontológico colonial, pois podemos entender “relações temporais, épocas e tempos específicos, inclusive os atuais — sem as condicionantes ou problemáticas da reflexão própria ao campo da historiografia” (GOMES; ANTUNES, 2019).

Nesse sentido, buscamos desconectar do “poder da colonialidade” (QUIJANO, 2000) e vislumbramos a “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008) que problematiza a modernidade, o antropoceno e uma narrativa linear. Por isso, nesta proposição levar em conta os sujeitos e suas distintas experiências de mundo pode ser revelador para se entender as relações de poder. Mesmo porque a “visão de mundo se conecta com a visão decolonial de construir teorias a partir das experiências de colonialidade dos interlocutores” (SILVA, 2021).

Por fim, discutiremos na sequência as raízes do rock, seus problemáticos jogos de poder, apropriações e sua chegada no Brasil. E, enquanto pesquisadores de música negros, de rock e brasileiros, deixamos as perguntas: Que *liberdade é essa* atrelada a narrativa e mística do rock na história brasileira? Se liberdade implica no poder de agir livremente, quem detém este poder?

O rock é negro? As raízes do rock e sua chegada no Brasil

Pensar as diásporas forçadas de povos africanos, de uma forma não colonial, implica encarar as culturas afrodiáspóricas, fomentadas em

países com imigração forçada de seres humanos, como processos singulares. Ou seja, *não homogêneos*. Para nós, antes de tudo, significa buscar entender essas manifestações como trocas e agenciamentos entre aspectos que compõe todo um imaginário das raízes na África — como uma herança simbólica entre os sobreviventes das travessias marítimas — e o que pôde ser desenvolvido por gerações de povos negros em uma outra terra, um outro continente habitado, colonizado. E, salientamos, são vivências que encararam (e ainda encaram) limitações em múltiplos aspectos, destacando-se, sobretudo, a limitação do existir como ser humano nessas sociedades — a “colonização do ser” (WYNTER, 2003).

Sobreviver implica em escrever histórias e se inscrever em práticas culturais, logo, criando novas manifestações — no âmbito sonoro, por exemplo, nos Estados Unidos surgiram como ações de re-existências, gêneros musicais como o *spiritual*, o blues e o soul; no Brasil, podemos dizer o mesmo do samba, do côco, do maracatu, afojé etc. Nesse sentido, localizamos a ideia de “transculturalização” (TAYLOR, 2013) como um processo transformativo de deslocamento cultural de um povo ou a inclusão de material estrangeiro. A noção de transculturalidade, no geral, “consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais” (TAYLOR, 2013, p. 157).

É nesse processo de transculturalidades que, da música à cappella gospel (*spiritual*), os negros estadunidenses puderam desenvolver ritmos, estética, novos padrões e possibilidades para contar a vida através da arte. E do contato com o violão acústico surge o típico blues rural no sul dos Estados Unidos. Gênero musical que logo rompe as fronteiras dos campos de algodão e engenhos atingindo os bares do interior e, posteriormente, grandes metrópoles.

Descendente direto do blues de Howlin’ Wolf e T-Bone Walker, o Rock’n’Roll ascende como uma transformação específica (e ainda mais amplificada, eletrificada) do gênero musical originário. A gíria presente na expressão Rock’n’roll, inicialmente inspirada no ato sexual, acaba por nomear o gênero musical e, também, nos traz uma demarcação importante: o rock não renega o corpo — pelo contrário, as raízes africanas do

gênero trazem e reverberam o corpo no repertório da performance do rock (TAYLOR, 2013).

A representação de artistas nos primórdios do gênero musical era negra e atendeu por nomes como Chuck Berry, Sister Rosetta Tharpe e Little Richard. O impacto na plateia com as incríveis performances destes corpos reverberou as suas origens afrodiáspóricas. Por outro lado, como é fartamente documentado, a dança, os sons típicos e o ethos do rock'n'roll foram conquistados por um específico rei estadunidense, o *rei do rock* Elvis Presley — e, em um processo contínuo e conectado intimamente com as indústrias fonográficas, o corpo/rótulo do rock passa a ser branco, logo, associa-se ao hedonismo e culto ao corpo.

Sendo o embaixador, principalmente comercial do rock, a categorização ganha novos ares, se transforma com as novas possibilidades tecnológicas: desde instrumentos musicais com captação elétrica, possibilidades maiores de amplificação à própria expansão da destreza eletrônica para criação de efeitos sonoros. Tomado de um povo oprimido, o rock torna-se, finalmente, um rótulo chamativo — como os neons dos letreiros de *Hollywood* — e, sob o verniz alvo, ele pode finalmente ser incorporado ao kit imaginário que compõe o *american dream*. Os processos de transculturação tomam, portanto, rumos diversos: E, neste exemplo, ultrapassamos o bom senso e nos deparamos com a *apropriação*.

A questão é que quando tudo isso gera dinheiro, nem sempre é revertido para as demandas das populações negra ou indígena. Em muitos países, inclusive no Brasil, a apropriação cultural sustenta uma indústria lucrativa que quase sempre funciona sem a devida autorização dos integrantes da cultura usurpada, que muitas vezes desconhecem o processo de exploração a que são submetidos. É na desigualdade e no racismo, que estruturam determinadas sociedades, que reside o problema da apropriação. Não há valorização nem respeito por culturas inferiorizadas. As condições a que negros e indígenas estão expostos se estendem aos elementos e traços de sua cultura. O cuidado com a pesquisa, a compreensão dos significados, o estabelecimento de trocas, a busca de consentimento, nada disso tem importância. Numa estrutura racista, o que é do negro pertence ao senhor, que pode dispor como bem quiser (WILLIAMS, 2019, p. 49).

Após esse processo nos anos 60 o rock se torna um gênero musical difundido globalmente associado à juventude e em meio a processos geopolíticos conturbados, ainda remanescentes de um mundo pós-Segunda Guerra Mundial e na iminência de um conflito nuclear. Da Inglaterra, os Beatles e os Rolling Stones ampliaram as dimensões de popularidade e fronteiras do, então novo, gênero musical — período conhecido como a *invasão inglesa*. E, com isso, toda uma leva de bandas, produtos e eventos transitou nos entornos do rock. Há o que supomos ser os indícios de um firmamento inicial da relação do rock ao capitalismo do local e global, como também a complexificação dos atravessamentos identitários.

É pensando no conceito de performance como incorporação e sua importância na relação com as memórias culturais que Diana Taylor (2013) traz importante reflexão sobre o “arquivo” e “repertório” e as relações de poder atravessadas por essas dimensões. O arquivo, segundo a autora, relaciona-se aos textos escritos, as artes plásticas, monumentos e registros físicos. E o repertório conecta-se a algo imposto historicamente como *menor*: os gestos, a tradição oral e a dança. Apesar desses polos (arquivo e repertório) não serem excludentes, dimensões de poder de matrizes coloniais (eruditas e eurocentradas) construíram historicamente essas dinâmicas como antagônicas — e isso se revela, também, nos gêneros musicais e no rock.

Na eclosão da Guerra (d)no Vietnã (1955-1975), chamada no Vietnã de Guerra de Resistência contra a América, finalmente, o movimento hippie sela, de forma mais evidente, toda a ideia de contracultura e psicodelia na tentativa de articular senso comum coletivo de uma estética roqueira (física e comportamental) — o que, acreditamos, seria anexado posteriormente a uma ideia de pensar o rock enquanto uma ferramenta política, embora muitas vezes difusa e associada a uma pretensa *rebeldia sem causa adolescente*. A exaltação ao corpo é, nesse contexto, uma demarcação de afronta aos ideais conservadores, pois o corpo marca a performance: estão nos arquivos e repertórios do rock. O corpo está circunscrito nas associações que ilustram o imaginário do rock — e, aqui, apontamos performances canônicas, como quando Jimi Hendrix distorce, no festival de *Woodstock*, o hino estadunidense (*The*

star-spangled banner) em um ato de protesto. Por outro lado, devemos também destacar enquanto impacto cultural a impressionante performance de Stevie Wonder no *Harlem Festival*³, também de 1969, conhecido também por ser o *Black Woodstock*, ou quando a banda estadunidense de funk e rock Sly & the Family Stone queima o palco ao final do seu encerramento, também neste festival que durou seis semanas de shows gratuitos e teve a Polícia da cidade de Nova York negando-se a promover segurança ao local, foram os Panteras Negras responsáveis pela segurança das/os artistas. O ideal de liberdade no Harlem está em outra ordem, mas não é reverberada como merecia.

Sob essas tensões políticas, o rock chega ao Brasil em meio a uma conjuntura política nacional, considerando o Golpe de 64 (com a despojada do presidente eleito João Goulart), problemática. E esse cenário alça forças reacionárias e conservadoras — na figura dos militares — ao poder.

Amparada pelas novas possibilidades de transmissão e reprodução de mídias que as guitarras elétricas ganham destaque, inicialmente, na Jovem Guarda (representada por nomes como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e Ronnie Von). Movimento que traz elementos do rock e, com sua relação estreita com a televisão e o consumo massivo, apresenta as primeiras sementes do gênero no Brasil. Mais à frente, no entanto, o Tropicalismo (representado pelos Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé) faria uma conexão de transculturalidades mais específica ao rock, pois embora o movimento tivesse articulado elementos de samba, baião e ritmos regionais havia uma sinalização e postura roqueira documentada pela crítica, segundo aponta e defende Dapieve (1995) — postura esta que, lembramos, é comumente tida como sinônimo a um ideal de transgressão. No entanto, o Tropicalismo não assumia o rótulo. Destacamos a rejeição inicial à guitarra elétrica, dada sua conexão ao idealismo ianque. Com liderança feminina — a cantora

3. Para mais informações sobre o *Harlem Festival* sugerimos o documentário *Summer of Soul or when the revolution could not be televised*, de Ahmir Questlove Thompson, lançado em 2021 depois de ser encontrado o material das filmagens do evento no porão de uma casa norte-americana cinquenta anos depois do evento. Aqui se encontra mais um triste exemplo de como as manifestações culturais de pessoas negras são sistematicamente apagadas e ofuscadas midiaticamente, algo nomeado por teóricos/as decolonialistas de “epistemicídio”.

Elis Regina foi mentora do ato —, a Marcha Contra a Guitarra Elétrica representou uma guinada política dos músicos. Em entrevista ao Estado de São Paulo, no ano de 2012, Gilberto Gil declarou:

Eu participava com Elis daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, tinha aquela mítica da guitarra, como invasora, e eu não tinha isso com a guitarra, mas tinha com outras questões, da militância, era o momento em que nós todos queríamos atuar. E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã na Elis⁴

A guitarra elétrica, ainda assim, conquistou seu espaço: grupos como Novos Baianos, Secos & Molhados e o movimento psicodélico pernambucano Udigrudi seriam expoentes em utilizar a guitarra, mas ainda articulando elementos locais, a dita brasilidade. Pode-se notar, nos arquivos e relatos da época, que as raízes originais (negras) do rock não eram levadas em consideração por essa militância: a associação principal parecia assumir o rock sob o verniz branco, a forma inicial que foi embalado e, finalmente, importado ao Brasil. Aparentemente, a questão racial ainda não figurava na militância dos músicos.

Se buscava um movimento contracultural, porém em oposição a outros poderes. Fazendo uma ponte entre a Tropicália e o movimento hippie, Aline Rochedo destaca uma posição — também assumida pela imprensa e críticos (DAPIEVE, 1995) — que:

Para entender a Tropicália, faz-se necessário inseri-la no contexto a partir de 1967, quando na região de San Francisco e Berkley, ocorreram as primeiras manifestações públicas dos "hippies", como foram rotulados os participantes pela imprensa. O ponto de partida da sensibilidade do movimento foi a reação à guerra do Vietnã. [...] Todas essas correntes tinham em comum uma atitude crítica em relação ao consumo (ROCHEDO, 2011, p. 24).

Todavia, não pensamos a Tropicália (e seus atos) como um mero reflexo do movimento hippie — é cara, novamente, a noção de transculturação para pensar os deslocamentos de referências globais (como trocas não absolutas), validar e compreender as especificidades das performances.

4. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-liderou-a-marcha-contra-a-guitarra-eletrica.phtml>>

Neste contexto, o rock ampliaria seu escopo em subgêneros como o *hard* rock, o rock progressivo e o punk. E novas categorizações de rock iriam conquistar os holofotes da mídia brasileira.

O BRock é o rock brasileiro?

Repensando o cenário nacional dos anos 80

“*O rock brasileiro é uma farsa comercial*” — gritada pelo vocalista João Gordo, está presente na frase introdutória da música *Aids, Pop, Repressão* da banda de punk rock paulista Ratos de Porão. Parte integral do disco *Brasil* de 1989, a faixa é um brado breve de um período histórico conturbado no país: fissuras do período da ditadura militar (os Anos de Chumbo), e ilustra (entre várias críticas e ataques) um protesto específico destinada a outro marco — musical, desta vez — da década de 80: o rock nacional. Mas se trata de um rock que tem sua própria alcunha, definição. E pertence, inclusive, a um cenário específico dos anos 80, o BRock. Termo cunhado pelo jornalista carioca Arthur Dapieve (1995) e, posteriormente, reconhecido na imprensa e na academia⁵, o BRock é normalmente vinculado a uma geração de *filhos da revolução, a geração Coca-cola*, a uma pretensa juventude que se rebelou ante as injustiças, ao reacionarismo e fez uso da música (e, especificamente, o rock) como veículo de transgressão e resistência para marcar e guiar transição da democracia; enfim, a trilha sonora dos primeiros anos da Nova República.

E, afinal, o que é esse rock nacional engajado, o BRock? Ele é, de fato, tão nacional e representativo quanto sua denominação implica? Ou como foi descrito e celebrado tantas vezes? Para a pesquisadora Caroline Govari, há uma demarcação quando se fala do BRock: “Observar a geopolítica do ‘BRock’ e a pregnância de Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal nas origens e relatos das bandas é central para perceber o que estava dentro de uma ideia hegemônica de rock feito no Brasil” (GOVARI, 2020, p. 28). De São Paulo (bandas como Titãs, Ultraje a Rigor), à Brasília (Capital Inicial, Plebe Rude, Legião Urbana) e Rio de Janeiro (Barão Vermelho, A Blitz, Os Paralamas do Sucesso), os eixos (e fronteiras) dessa denominação

5. Ver Dapieve (1995), Marchetti (2001), Rochedo (2011), Alexandre (2013), Govari (2020), Santos (2020), entre outros.

demarcam, inclusive, espaços e territórios específicos do Brasil — Sudeste e Centro-Oeste, a capital federal. Excluindo, inclusive, outras manifestações regionais, como o rock gaúcho: “ele não foi reconhecido como BRock, mas faz parte de um cenário onde, durante os anos 1980, o rock foi carro chefe na indústria musical” (GOVARI, 2020, p.24). A pesquisadora faz menção ao distanciamento de reconhecimento do rock gaúcho como integrante do BRock, no entanto, deve-se salientar que além do sotaque como demarcador de autenticidade, devemos reverberar a problemática relação do BRock a elementos ligados à classe, à raça e ao gênero.

Dito isto, perguntamos: Qual juventude habitou e calcou esses lugares? Quem são essas pessoas que tiveram acesso ao rock e acionaram o imaginário de liberdade e rebeldia para contestar o governo? No geral,

Seus protagonistas foram jovens de classe média alta, em sua maioria homens, filhos de empresários, como Cazuza; de militares, Herbert Vianna e Paulo Ricardo; políticos, Roberto Frejat e Sérgio Britto; funcionários públicos: Renato Russo; diplomatas: Bi Ribeiro, Philippe Seabra e Dado Villa Lobos, dentre outros (ROCHEDO, 2011).

Como podemos observar, estamos falando de homens majoritariamente brancos distantes de problematizações de exclusões raciais e de gênero. Repensar (e situar) as narrativas tradicionais em torno do BRock se faz necessário exatamente por estas lacunas. Ou seja, sugerimos buscar uma visão que não romantize esse cenário, que abram margens para reavaliar suas contradições, e que problematize, principalmente, suas exclusões, como a omissão nas questões raciais, por exemplo.

Um complexo exemplo para pensar a relação atravessada por questão de raça e sua consolidação no mercado da música é do músico Renato Rocha, baixista da Legião Urbana. Filho de militar, Rocha foi um dos poucos negros a integrar o cenário roqueiro brasileiro. Em relação ao resto da Legião, alguns iniciantes nos instrumentos, o baixista se destacava pela maturidade musical. E apesar de ter participado de três discos clássicos da banda ajudando na composição de faixas relevantes⁶, Renato Rocha só ganharia maior exposição na mídia nacional anos depois, em

6. Os discos *Legião Urbana* (1985), *Dois* (1986) e *Que País É Este 1978/1987* (1987). No catálogo da *Legião Urbana*, destacam-se as faixas *Angra dos Reis* e *Daniel na Cova dos Leões*.

2012. Mas por outras razões: estando em situação de rua, no Rio de Janeiro, a vida do músico teve cobertura sensacionalista em emissoras de televisão. Nas pautas, o destaque nas drogas e seu papel de protagonista no *desastre* da vida do artista deram o tom das matérias⁷. Em entrevista a Revista Zero⁸, em 2002 o músico respondeu se gastou todo o dinheiro da época das gravações: “Não, eu comprei carro, moto. Depois vendi tudo. E eu não ganhei tanta grana assim”. E emenda respondendo se consegue viver com os *royalties*: “não, dá uma miséria. Menos de mil reais por mês. Só que conversar com eles é tentar tirar leite de pedra. Eles são brancos, eu sou pele-vermelha”, conclui.

Ainda na mesma entrevista (à Revista Zero), em 2002, Renato Rocha, comenta de maneira enfática a celebração de valores (status, sobrenomes, bens materiais etc) associados às classes altas da elite brasileira e presente no perfil dos integrantes da Legião Urbana e do cenário rock em Brasília:

O Renato gostava de homem bonitinho e chamou o Marcelo Bonfá e o Dado pra tocar. O Dado só entrou porque o Renato queria o nome Villa-Lobos na banda. Aí ele ensinou o Dado a tocar. E o Bonfá era um pilha fraca, não aguentava tocar um show inteiro [...] Festas de detonar, de barão. Pó, maconha à vontade. E não aparecia ninguém pra encher o saco. O mais fraco ali tinha seis Rolls Royces na garagem. Quem ia ter coragem de entrar pra dar uma geral?

A indignada fala de Renato Rocha consegue ilustrar parte dos bastidores para compor o perfil da banda, principalmente, quando se negocia com a indústria e sua capacidade de visibilidade. São valores que exaltam elementos da branquitude, os quais acabam por si só, excluindo pessoas e valores conectados à negritude.

Nesse contexto de diversas transculturalidades, é relevante mencionar o movimento punk nacional, anterior a consolidação do BRock, que teve grupos como Ratos de Porão, Cólera e Inocentes como ponta de lança do gênero musical no Brasil. Como era de se esperar, o punk ataca a música popular brasileira e aciona discussões em torno de uma pretensa

7. Um exemplo é a primeira matéria televisiva produzida pela Rede Record. Disponível em: <<https://www.Youtube.com/watch?v=SaLxYLCjUEc>>.

8. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/entrevistas/151129-legiaourbanarrsemto.html>>.

autenticidade. Mas, lembramos que da mesma forma em que houve um protagonismo de pessoas brancas à frente do Rock dos anos 80, o mesmo ocorreu com o punk. Podemos excetuar neste rol o músico e compositor Clemente Nascimento, líder da banda Inocentes e responsável também pelo ingênuo “Manifesto punk: Fora com o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!”

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia — que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma *canção racista* e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o *convida para a alienação*. Nos nossos shows de punk rock todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes — e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (Apud. ALEXANDRE, 2013, p. 71, grifo nosso)

Clemente aperta o gatilho da metralhadora giratória: critica emissoras de Tv, diz o que seria periferia e como deve-se dançar (para protestar), tenta traçar um caminho do punk pavimentando uma rota onde nomeia aquelas/les que, em sua perspectiva, não apresentam contribuições na música brasileira. Chama-nos atenção a possível menção a música *Olhos coloridos* de Sandra (de) Sá sugerida por Clemente como uma faixa

racista. Algo que, mesmo sendo negro, Clemente repercute a narrativa da branquitude e acaba por denotar sua perspectiva enquanto racialização, tanto do punk quanto da música nacional.

Considerações finais

Eu sou burguês, mas eu sou artista estou do lado do povo, do povo (Trecho de *Burguesia*, Cazusa) — Neste ensaio, não pretendemos esvaziar as colaborações políticas, a força das canções e nem os atos em torno do BRock. Tampouco generalizar um rótulo e seus sujeitos — vemos o movimento, pelas razões que elencamos no texto, mais próximo de uma etiqueta comercial conveniente (que privilegiou recortes hegemônicos da sociedade) do que uma categorização musical em si: apesar das bandas do BRock articularem gêneros musicais em comum, como o punk, *post-punk*, *new wave* e rock clássico, as variações sonoras foram amplas dentro desse escopo. Mas acreditamos que BRock teve sotaque, gênero e raça. O movimento, aqui, foi de deslocar a forma que esses sujeitos e eventos normalmente são lembrados na imprensa, bem como, nos trabalhos acadêmicos. E de pensar o rock do Brasil sob um viés crítico, não romântico: movimento que logo nos aproximou, especificamente, do BRock. Numa tentativa de descolonização do pensamento, miramos pistas que apontaram possíveis razões dessa juventude específica (e mais abastada) ter preenchido esses espaços, além de pensar os motivos de terem sido abraçados pela mídia nacional como síntese (ou um modelo?) da juventude de todo o Brasil. Afinal, que revolução é essa que surge por recortes hegemônicos da sociedade? Também pensamos o contexto histórico considerando outras perspectivas e tensões. Buscando, enfim, uma alternativa a uma historiografia absoluta e que pode excluir sujeitos e contextos em suas narrativas.

Destacamos a ironia desse movimento ter sido feito com um gênero musical que, embora fosse importado, vem apropriado e com vários de seus sentidos originais atravessados, diluídos — também vem enlatado, como Renato Russo diz em *Geração Coca-Cola*. Apesar de não negarmos as potências da música, de suas conexões e afetos, o rock faz parte dessa oferta e troca. Ouvimos e pesquisamos o rock, mas se posicionar nesse “*entrelugar*” (MIGNOLO; WALSH, 2018), que propomos é, também,

encarar paradoxos. Isso inclui questionar nossa própria escuta, formação social e de gosto. Rever nossas formas de habitar o mundo.

Neste exercício de pensar as múltiplas temporalidades, seus encontros e desencontros — suas encruzilhadas, interseções — acreditamos que podemos encontrar um caminho para, ao menos, refletir como acontecimentos passados continuam a se relacionar no nosso cotidiano a partir de um denominador comum: Acreditamos estar inseridos no pensamento de matriz colonial, na colonialidade.

Por outro lado, devemos destacar, visualizamos novos movimentos, lutas, avanços, reconfigurações e outros atores trazendo outras epistemologias. A matriz colonial de poder — que Mignolo e Walsh (2018) falam — opera de diversas formas. Sair do pensamento colonial envolve, pouco a pouco, o exercício de visualizar frestas e reavaliar a forma de como nos relacionamos e nos posicionamos como sujeitos no mundo — assim acreditamos.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Ricardo. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. Galáxia. Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019. pp. 8–21

GOVARI; Caroline. “Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim”: a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980.2020. Tese de doutorado – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2020.

GROSSBERG, Lawrence. Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

MARCHETTI, Paulo. O Diário da Turma 1976–1986 História do Rock de Brasília. São Paulo: Ed. Conrad, 2001.

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis. Durham: Duke University Press, 2018.

_____. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF, (34), 2008. pp. 287–324

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. Fogo nos racistas!: epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica, 2020. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2020.

QUEIROZ, Tobias. Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste, 2019. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgard (org). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales Perspectivas Latinoamericanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, p. 246, Jul/2000. <Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>>.

ROCHEDO, Aline. “Os Filhos da Revolução”: A Juventude Urbana e o rock brasileiro dos anos 1980, 2011. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011.

SANTOS, Julio. A produção discursiva no BRock - rock brasileiro dos anos 80 - em letras de música das bandas Blitz e Titãs, 2020. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, RN, 2020.

SILVA, Melina. “O que significa descategorizar a música?”. Música Hodie, 2021, no prelo.

_____. We do Rock too: Os percursos do Metal ao longo do movimento do rock angolano, 2018. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, 2018.

STRAW, Will. system of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. Cultural Studies, v. 5, n. 3, 1991. pp. 368–388

_____. Scenes and Sensibilities. E-Compós, 6, 2006. pp. 1–16

TAYLOR, Diana. O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural na América Latina. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

WILLIAMS, Rodney. Apropriação Cultural. Col. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Over-Representation--An Argument. CR: The New Centennial Review v. 3, n. 3, 2003. pp. 257–337

CAPÍTULO 4

O rock, a live e o Paraguaçu: territórios e audiovisuais diasporicas

JORGE CARDOSO FILHO

JULIANA FREIRE GUTMANN

Introdução

Em setembro de 2020, ainda vivendo sob a primeira onda da pandemia de Covid-19 no Brasil, tomamos conhecimento do projeto capitaneado por Jonas Pilz, Thiago Pereira Alberto e Jeder Janotti Junior para discutir aspectos referentes ao rock e suas reconfigurações contemporâneas, inclusive em possíveis equívocos. Como estávamos envolvidos na finalização de um livro em conjunto, cujo tema principal eram as performances do rock em Salvador e da MTV Brasil nos anos de 1990, ficamos extremamente interessados em apresentar aspectos que atravessam nossas preocupações mais atuais, sobretudo nas configurações de territórios diasporicos do rock por meio das audiovisuais que se tornaram ainda mais evidentes durante o distanciamento social que ainda perdura como necessário. No contexto que deu origem ao livro, quando nossas preocupações de pesquisa (misturadas a vivências cotidianas) estavam voltadas para a cena roqueira de Salvador e para o impacto da MTV Brasil nos modos de produção, circulação e consumo musical entre os anos de 1990 e a primeira década dos anos 2000, o rock atuava como uma espécie de instituição pela qual a juventude operava

conexões — culturais, políticas, afetivas — com o mundo global. Isso implicava, muitas vezes, em movimentos de distinções a partir de diferenças com territorialidades locais.

Pensar o rock, nos termos de Grossberg (1997), como um plano de articulação afetiva implica considerá-lo um conjunto de práticas vivas, mobilizadas e articuladas conforme suas conjunturas históricas. Daí porque, para o autor, entender o rock'n'roll enquanto aliança afetiva pressupõe considerá-lo processo de formação que tem como matriz valores e desejos da juventude num contexto marcado pelos desafios do pós guerra, do capitalismo tardio e dos discursos sobre a pós-modernidade. O rock se constitui enquanto expressão política da juventude justamente por conectar paixões e práticas relacionadas àquele espaço-tempo. Mais recentemente, no ensaio *Reflections of a Disappointed Popular Music Scholar* (GROSSBERG, 2002), o autor se dá conta de que as discussões acadêmicas sobre o rock não acompanharam os tempos históricos, e declara que não irá mais escrever sobre rock porque, apesar da mudança de contexto e de modos de viver a juventude e a música, os discursos usados para descrevê-lo permaneciam os mesmos.

De maneira mais específica e conectada com a questões de interesse deste capítulo, Laina Dawes (2012) nos oferece outra provocação importante ao retomar o artigo “*The White Noise Supremacists*”, do crítico de rock Lester Bangs, originalmente publicado em 1979, para pontuar como, desde aquela ocasião, uma indicação era oferecida sobre os tipos de experiências racistas que se apresentavam nas práticas roqueiras (com piadas, imitações gestuais e de formas de falar) e de como a experiência de branquitude tinha se tornado o principal pano de fundo para a discussão acadêmica sobre a experiência com o Metal e o rock, ao longo dos anos.

As inquietações de Grossberg e Dawes, cada uma ao seu modo e ao seu tempo, nos servem de inspiração para refletir sobre a pergunta aqui nos feita: o rock errou? Ainda podemos falar, sob as mesmas matrizes, de suas associações com rebeldia e a juventude? O rock envelheceu? Como ele lida, nos tempos atuais, com questões de interseccionalidades (AKOTIRENE, 2020)? Em que medida ainda configura conexões com as mais diversas juventudes e seus atravessamentos de gênero, raça e etnia, por exemplo? São muitas as variáveis possíveis para a discussão sobre

tensões e desestabilizações do rock ao longo do tempo. Ainda que Grosberg tenha desistido do tema, e ele tem as suas razões, propomos aqui nos reconectar com sua tese para sustentar que se o rock é prática cultural constituída por alianças afetivas, toda e qualquer discussão sobre os seus erros implica considerar seus modos de uso, seus contextos, territórios e tempos históricos que respondem por transformações naquilo que entendemos e vivemos enquanto roqueiros.

Nessa direção, nossa contribuição dirige o olhar para os movimentos transculturais e diaspóricos do rock que conectam identidades amefricanas e ameríndias ao imaginário roqueiro, resignificando o sentido de global a partir de outras territorialidades que disputam visibilidade nas ambiências digitais. A diáspora não deve ser entendida como um dispositivo narrativo que implica o mero retorno a um passado fixado, excludente e binário, deve “abarcas os processos mais amplo — jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro” (HALL, 2003, p. 47).

Assim, identificamos, a partir da live da banda Vovó do Mangue, da cidade de Maragogipe¹, Bahia, e das suas reverberações em rede que nos levaram a outras audiovisualidades (posts em circulação nas plataformas e a cobertura do *I São Félix Rock Festival* arquivada no Youtube), modos de narrar o rock que desestabilizam eixos da modernidade, do antropoceno e padrões sobre *o que é* rock a partir do Norte-Global por lógicas afro-diaspórica (GILROY, 2012) e ameríndia (KRENAK, 2015).

Live em redes do rock no recôncavo da Bahia

O território de identidade conhecido como Recôncavo da Bahia é composto por dezenove municípios², parte deles localizados geograficamente às margens da Baía de Todos os Santos, região original de morada de povos indígenas cujo principal tronco linguístico era o Tupi (SANTOS,

1. Cidade do interior da Bahia, localizada no território de identidade conhecido como Recôncavo Baiano, a cerca de 150 km da capital do estado, Salvador

2. Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragogipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Salinas da Margarida, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Felipe, São Félix, Sapeaçu, Saubara, Varzedo.

2014). Possui matrizes culturais e históricas ligadas às plantações de cana de açúcar, com trabalho escravo imposto aos povos africanos. Outrora uma região com forte poder econômico (devido aos engenhos, armazéns de estocagem de mercadorias, comércio e portos hidroviários), no início do século XX, as cidades experimentaram os processos de desindustrialização (das fábricas de charuto, como Dannemann, Suerdick e Leit` Alves, por exemplo) e perda da importância financeira, cujo eixo mudava para a capital e para a cidade de Feira de Santana.

Não obstante esse processo de empobrecimento, muitas dessas cidades ainda desempenham importante papel cultural e econômico na indústria do turismo a partir, principalmente, de eventos específicos, como as festas juninas (extremamente importantes no nordeste do Brasil, em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro). Essas festas populares são também atravessadas por modos de ocupação do rock local, cujas práticas incorporam e são incorporados nas e pelas danças, shows e movimentações de rua em torno do forró. Nesse sentido, é interessante perceber similaridades com outras práticas do rock de cidades do interior do nordeste já descritas por Tobias Queiroz (2019), ao se debruçar sobre cenas roqueiras de Garanhuns (PE), Campina Grande (PB) e Mossoró (RN) — onde tais festividades também são acontecimentos marcantes.

Estamos em estreito diálogo com a preocupação de Queiroz (2019), segundo o qual as cidades do interior não apenas replicam aspectos das grandes cenas globais, mas agenciam assinaturas e territorialidades que dão a ver rupturas com os eurocêtricos e norte-americanos. Nesses termos, entendemos a ideia de território enquanto ação, processo e não lugar geográfico fixo, refere-se ao “contexto da realidade vivida”, pela qual constituímos relações de “pertencimento e alienação, identidade e identificação, subjetivação e subjetificação” (GROSSBERG, 2010, p. 34). Daí porque é caro aos autores do tema o sentido de territorialidades. Estas devem ser pensadas “alargando e desdobrando esses argumentos em direção de uma reflexão que contempla também as experiências vividas pelos atores - de forma intensa pelos corpos, em atuações performativas, sonoras, tácteis e/ou teatralizadas” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018, p. 13).

Para além dos festejos de rua e das próprias cartografias de bares, praças e espaços públicos onde se pode experimentar a música nas cidades (que por si só, já permitem estudos de caso promissores), destacamos que muitos de seus imaginários e das sensibilidades se configuram em função de uma articulação dos elementos cotidianos locais com as linguagens e imagens globais da cultura pop e, no caso específico do nosso objeto de interesse, do gênero rock. Essas dinâmicas que mobilizam a cidade a partir desses espaços (a rua, o bar, a casa de show) se conectam a audiovisuais musicais múltiplas. Nas ambiências digitais, estas se manifestam na forma de videoclipes, músicas em plataformas de streaming, podcasts, lives, memes, danças, reactions, comentários dos seguidores/consumidores etc. Aqui falamos de formas comunicacionais não mais circunscritas a um local e nem a um produto, mas de um tecido *audioverbovisual* conectado, múltiplo e heterogêneo (GUTMANN, 2021), que nos permitem transitar por uma trama de relações que envolvem aspectos culturais, políticos, afetivos etc.

Neste trabalho, interessa-nos compreender o jogo de relações em torno do rock *do Recôncavo* a partir de um conjunto de expressões como essa, que nos faz ver como matrizes amefricanas e ameríndias desse território desestabilizam eixos da modernidade do antropoceno e os padrões instituídos pelo Norte-Global sobre *o que é* rock. Utilizamos a única live da *Vovó do Manguê*, realizada durante a primeira onda da pandemia do coronavírus em 2020, como “vetor audiovisual” (GUTMANN, 2021) a partir de qual buscamos mapear outras expressões audioverbovisuais relacionadas à banda e à cena rocker do Recôncavo. Essa rede inclui, além da live, comentários do canal da banda no Youtube, postagens realizadas nos seus perfis no Instagram e no Facebook e dois vídeos postados no canal do radialista local Walter Franco sobre o *São Félix Rock Festival - 1º do Vale do Paraguaçu*, evento realizado em 2019. Esse material foi possível de ser mapeado a partir das citações da banda e comentários do público durante a live (por isso posicionada como vetor para a construção desse *corpus*).

Vovó do Manguê é uma banda de rock de Maragogipe que ganhou projeção na cena alternativa da região, tendo se apresentado em importantes festivais da capital entre os anos de 1990 e a primeira década dos anos 2000. Em 1997, a banda criou a *Fundação Vovó do Manguê*, atuante

em municípios da região nas áreas de meio ambiente e desenvolvimento social. Iniciamos a construção de nossa rede de audiovisuais a partir da live solidária realizada pelo grupo em 27 de junho de 2020³, transmitida do Cromo Estúdio, em Maragogipe, nos perfis da própria banda no Youtube, Facebook e Instagram e também nos perfis do *São Félix Rock Festival*. O show foi anunciado como ação de apoio às medidas de distanciamento social durante o período junino, quando as cidades do interior do nordeste ficaram impedidas de realizarem as festividades típicas, e teve como objetivo arrecadar alimentos e materiais de limpeza para famílias pobres do município.

No canal da banda no Youtube, com cerca de 350 inscritos⁴, a live de 1'59" teve 110 curtidas e um conjunto de comentários de amigos e fãs da banda. Elogios, reclamações em tom jocoso da qualidade de som, brincadeiras com os integrantes e demais membros daquela comunidade, a maioria chamada pelo apelido, lembranças de situações vividas, *likes* e diversos testemunhos, muitos deles gravados e exibidos durante a live, configuraram rede de alianças pautada na intimidade e informalidade muito própria da experiência de banda de rock. Foi no Youtube onde se concentrou o público do show, com maior número de comentários e curtidas. As demais plataformas, apesar de também transmitirem a apresentação, não constituíram lócus de engajamento durante o show, mas foram apropriadas nos dias anteriores como lugar de convocação da audiência.

No Instagram, com pouco mais de 1.100 inscritos, a live foi anunciada com uso de cinco cards em contagem regressiva para o dia 27. As mesmas postagens foram replicadas na página oficial da banda no Facebook, com 2.406 curtidas. As fotos de divulgação do show deram destaques para códigos globais do rock, a guitarra em primeiro plano, o figurino preto dos integrantes, a iluminação sombria, a prevalência da cor preta na arte e o uso do termo "Rock *in Live*" para anunciar o acontecimento. As chamadas e *tags* acentuam demarcação com o gênero:

3. <Disponível em: <<https://www.Youtube.com/watch?v=ChTVA8iXLmQ&t=2658s>>

4. Os dados de inscrição e curtidas dos perfis da banda nas redes sociais foram coletados em 09 de junho de 2021, quase um ano após a live. Os registros sobre o show com transmissão ao vivo foram as últimas postagens da banda, até esta data, feitas no Youtube, Instagram e Facebook.

“live com o melhor do rock clássico!” e “*Velho Roll, Rock in Roll*” #rock, #classic, #aquitemrockbaiano (Figura 1).



Figura 1 — Cards da live da *Vovó do Mangue*
 Fonte: Instagram. Imagens publicadas no perfil da banda no Instagram e replicados no Facebook

A composição cenográfica da live ratifica traços performáticos de uma banda de rock — bateria ao fundo, seguida do baixo, guitarrista e cantor (o *frontman*) em primeiro plano. As microfônicas, os desajustes nos andamentos e desafinações são atualizados pela precariedade da qualidade técnica da transmissão: o áudio, por vezes, some, a imagem congela, a posição da câmera deixa, em certos momentos, o baterista fora de quadro. Esses aspectos são incentivados pelos comentários: “não estou ouvindo nada”; “eco da desgraça”, “aumenta o som”. A precariedade e o improviso são compreendidos enquanto valores caros às práticas do rock aqui revestidos pelo sentido de gambiarra (MESSIAS, 2020), visto enquanto resultado de mediação, articulações, negociações, descartes e recusas entre sujeitos, objetos, ambientes, contextos. Ao deslocar os parâmetros de precariedade do sentido puramente socioeconômico, Messias reivindica, pela gambiarra, a “nossa capacidade de entendimento dos fenômenos técnicos em suas repercussões políticas e estéticas” (MESSIAS, 2020, p. 8). Cruz (2020), quando reflete sobre a potência da paródia audiovisual no Youtube como lugar de constituição

política e identidades em torno do que denomina de performances transviadas, traduz o termo gambiarra pela noção de armengue “pelo fato de que o termo carrega sentido potente de subversão comparado a gambiarra quando pensamos o contexto nordestino brasileiro” (CRUZ, 2020, p. 87).

Ao mesmo tempo, na live, assim como no material de divulgação sobre ela, articuladas às dinâmicas do armengue é também evidenciada toda uma rede institucional que constitui aquele show: as plataformas pelas quais foi transmitida, a LK Internet (provedor de internet que atua na cidade⁵), passando pela *Fundação Vovó do Mangue*, o Cromo Estúdio, o PicPay, cujo QR code estampado em tela funcionou quase como código visual das lives musicais durante a pandemia (Figura 2). Essa relação muito próxima da banda com o entorno infraestrutural que permite sua existência é um indicativo da autoconsciência da mesma que atualiza um dos eixos do movimento *punk: do it yourself* (faça você mesmo). Aqui, vemos essa máxima sendo colocada em prática num coletivo, de modo que a formulação se complementa em *among with others* (em conjunto com outros).

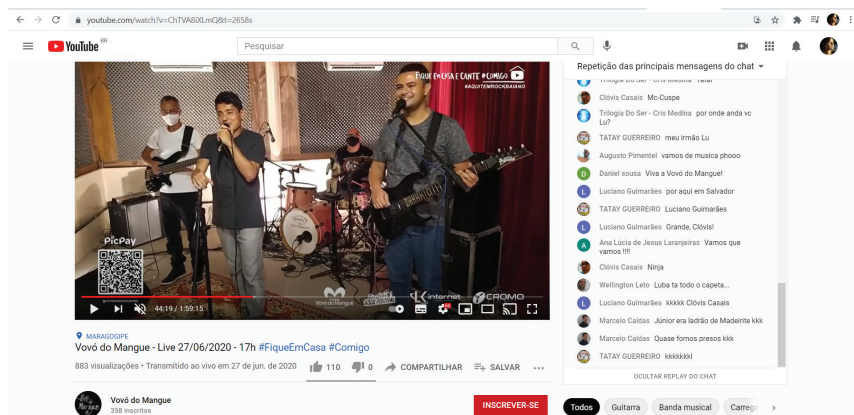


Figura 2 — Frame da live da *Vovó do Mangue* na plataforma YouTube
Fonte: YouTube. Apresentação da banda baiana.

5. Em muitas cidades do interior do estado, os serviços de provedores de internet a cabo são oferecidos por empresas locais, uma vez que nem sempre há disponibilidade dos serviços das grandes operadoras de telefonia e dados que operam no Brasil.

Essa articulação com Outros, com a alteridade, é uma dimensão fundamental dos saberes e da experiência amefricana e ameríndia. Tornar-se Outro é um mote fundamental na relação dos povos indígenas com o ambiente, assim como do povo de axé, que cultivava práticas ancestrais dos povos africanos que chegaram ao Brasil. Mesmo quando se faz algo sozinho, há toda uma rede de suporte (material, simbólica, espiritual) que possibilita aquela ação. Daí a chave interpretativa do lema *punk* ser banhado por um outro sentido quando colocado em prática na live da banda *Vovó do Mangue* — quando um faz, muitos fizeram.

A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição encantada, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. A morte, nesse sentido, não está vinculada simplesmente aos limites da materialidade, mas se inscreve como escassez, perda de potência, desencante e esquecimento [...] A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é a marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado. A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida (RUFINO, 2019, p. 15)

São nas frestas desse contemporâneo, nas suas encruzilhadas, como reivindica Rufino (2019), que identificamos o gesto estético-político da *Vovó do Mangue*, evidenciando extemporaneidades, anacronismos e multitemporalidades na experiência com o rock. Assim, por exemplo, se o lugar global institucionalizado de nascimento de uma banda, ao menos do ponto de vista simbólico, é a garagem, com a *Vovó do Mangue* foi o quintal de Dona Mariinha da Rua Nove, conforme testemunho de um dos amigos que enviou uma gravação caseira para banda, exibida logo no início da live. O vocalista Júnior de Major, que carrega fortes traços ameríndios em seu corpo, lembra com orgulho do tempo em que eles “roubavam bolo de aipim de Dona Mariinha” enquanto ressoa o *riff* de guitarra da próxima canção. Durante a transmissão, há a entrada de variadas pessoas que apoiam ou apoiaram as ações da banda ao longo de sua trajetória. O amigo Marcelo Caldas, o filho de dona Mariinha,

aparece trajando camisa preta com os dizeres “Ele veio, ele foi, ele voltará” e explica que hoje é pastor batista reconhecido como “subversivo”, como faz questão de exaltar em sua fala. Em seu depoimento, conta que foi no quintal de sua mãe que “a banda de rock fez sua primeira gravação, *Revoluções*, do Olodum”.

Revoluções é uma canção de Tenilson Casaes e Sérgio Roberto, cuja gravação mais popular foi a feita pela banda *Made in Bahia*, no disco *Liberdade* (1988). A relação que o depoimento faz entre a música e o Olodum ocorre porque, durante as décadas de 1980 e 1990, blocos afro de Salvador, como o Ilê Ayê e Olodum, promoviam festivais de música com temáticas específicas e muitos músicos e compositores se inscreviam para participar de tais festivais. *Revoluções* se tornou amplamente conhecida por ter sido apresentada no FEMADUM (Festival de Músicas e Artes Olodum, que ocorre até hoje). No seu verso inicial *Revoluções / canta negro canta branco/ Unidos do Capim / o seu império é um espanto*, a canção já apresenta uma articulação entre os mundos branco e negro que provoca encantamento, mundos unidos pela música. *Esse canto profundo/ que vem do além/ declama pro mar e as estrelas também*.

O depoimento de Marcelo Caldas sobre a *Vovó do Mangue* demonstra, desse modo, uma relação forte da música da banda com as matrizes da música afrodiáspórica. Kim Butler e Petrônio Domingues (2020) explicam que, no contexto de uma cultura globalizada, as lógicas da diáspora se transformam e mantêm eixos fundamentais numa ascendência a um lugar de origem (mesmo que este não exista mais) e relações com o local de destino. Nesse caso, o lugar de origem é pensado aqui como essa tradição musical negra e as ancestralidades que animam o fazer roqueiro da banda. Quando o vocalista apresenta uma narrativa de origem da mesma, revela como estão também atravessados pela *Fundação Vovó do Mangue*: “as histórias da banda e da fundação são fundidas, não é?! A instituição surge a partir da ideia da banda. [...] Nesse meio tempo a gente pensou em uma instituição para dar suporte a nossas ideias”.

A *Fundação Vovó do Mangue* possui perfil nas redes sociais Instagram e Facebook, mantendo ações de produção de conteúdo, divulgação de projetos e prestação de contas de suas ações. No Instagram, assim

a banda define seu braço social: “Há 23 anos desenvolvendo projetos voltados para a preservação e recuperação de manguezais e educação ambiental”. Essa preocupação com preservação e recuperação do meio ambiente, assim como a educação ambiental, é outro aspecto que podemos interpretar como um elemento da vivência cotidiana local, que informa as práticas e experiências dos integrantes da banda.

Localizada numa região de manguezal, onde o rio Paraguaçu encontra a Baía de Todos os Santos, o distrito de São Roque, que pertence à Maragogipe, teve muitas comunidades de pescadores e marisqueiras afetadas pela implantação de um estaleiro da Petrobras, em meados dos anos 2000. Nesse sentido, o próprio processo de preservação do manguezal e de apoio às famílias de pescadores e marisqueiras tornou-se uma forma de atuação da Fundação — que está muito relacionada à compreensão que filósofos e estudiosos vêm desenvolvendo segundo a qual é preciso ultrapassar a noção de antropoceno (era dos humanos), para pensar o ambiente a partir do qual a existência é possível. Um legado que pode ser identificado nas matrizes amefricanas e ameríndias do Brasil. Trazemos, então, as palavras de Aílton Krenak, liderança dos povos indígena e intelectual brasileiro, que explica:

O lugar onde nós estamos é um lugar só (...). É como se estivéssemos todos aqui viajando numa canoa, e de repente alguém começa a tirar uns pedaços dela para fazer fogo. Nós estamos sentindo frio. Você também pega um pedaço, quebra um pedacinho, faz um foguinho, cozinha. Aí eu cago aqui, vomito ali, vou jogando meus detritos aqui, meus restos, meu lixo. Então chega um momento que a gente depreda de tal maneira nossa canoa que se torna irreversível - nós dançamos - entramos todos em risco. Não só a gente humana..., mas nós estamos colocando em risco a *vida do planeta* (KRENAK, 2015, p. 40, grifo nosso)

O grifo na questão *vida do planeta* é fundamental para nós, pois indica que na fala de Krenak o planeta (ambiente) é vivo, não é apenas um suporte para vidas. Daí, quando a *Vovó do Mangue*, banda e fundação, atuam no sentido de contribuir para a preservação do ambiente e da educação ambiental, entendemos uma significativa contribuição das experiências vividas cotidianamente, herdeiras das formas de viver ameríndias e amefricanas.

Rock recôncavo e o Paraguaçu: matrizes, ambiente e alianças

Há, na live da *Vovó do Mangue*, menção a uma parceria com os perfis em rede social do *São Félix Rock Festival*, festival cuja primeira edição ocorreu em 2019, em São Félix, cidade vizinha à Maragojipe. Em determinado momento do show, o vocalista chama o vídeo gravado do idealizador e produtor cultural do evento, Marcos Moura, agindo para além da função de *frontman* de uma banda de rock, mas também como um apresentador de transmissão televisiva. Desse modo, outras duas expressões audiovisuais foram empregadas para tecer nossa rede, uma entrevista com o produtor do festival feita por um radialista local e um vídeo da cobertura do evento realizada por este mesmo radialista, ambos de 2019.

A entrevista sobre o *São Félix Rock Festival*⁶ é feita por Wagner Franco, comunicador comunitário da região, responsável pelo blog local Impacto Notícias, com o produtor e idealizador do festival, Marcos Moura. É uma espécie de vídeo promocional em que Wagner Franco e seu entrevistado apresentam as atrações, salientam o apoio da prefeitura e dos patrocinadores e ostentam a importância daquele espaço à margem do rio Paraguaçu para um evento de rock.

Após os primeiros acordes de *Paradise City*, hit global da banda de rock estadunidense Guns n'Roses, com a imagem da logo do Festival em preto e branco, o radialista aparece em um vasto campo verde para anunciar o que seria “a grande atração musical” da cidade, qualificado por ele como “mega evento”. O enquadramento de câmera valoriza ao fundo o rio Paraguaçu e a ponte Dom Pedro II, que liga as cidades de São Félix e Cachoeira (Figura 3). O sujeito de traços afro ameríndios usa camiseta, óculos de grau e porta um suntuoso relógio dourado; de frente para a câmera, com as mãos unidas em frente ao seu corpo, ele movimenta o rosto e o olhar de um lado para o outro, num movimento aparente de quem lê o texto falado. Wagner Franco encena, ao seu modo, o roteiro de uma chamada televisiva. Inserido no local do acontecimento, ele apresenta o evento, os dias, as atrações e chama seu entrevistado, Marcos Moura, uma figura magra, de barba e cabelos compridos

6. Disponível em <<https://www.Youtube.com/watch?v=fxJGtcT0cQs>>

que traja camisa vermelha com desenhos psicodélicos e possui gestualidade mais despojada em contraste com a encenação mais formal do seu interlocutor. Esses dois corpos, o Paraguaçu, um único enquadramento e o *background* da canção do Guns n'Roses compõem a cena.



Figura 3 — Entrevista sobre o São Félix Rock Festival

Fonte: YouTube. Entrevista realizada no local do evento às margens do Paraguaçu.

Marcos Moura, que também era responsável pelo programa *Rock and Blues* na Rádio *Magnificat* (rádio comunitária de Cachoeira que tinha apoio da Diocese da cidade) e pelo festival *Cachoeira Agosto de Blues*, enfatiza os aspectos ambientais daquele espaço (“o Paraguaçu é o maior rio genuinamente baiano”) como um dos principais atrativos para o projeto ocorrer ali. O festival de rock, segundo o entrevistado, seria também uma ação de conscientização de preservação. Sua trajetória ligada ao blues é convocada para legitimar seu lugar no rock, quando afirma que o festival tem como objetivo divulgar o gênero e o caracteriza como “o filho rebelde do blues”.

Um elemento que compõe a história canônica do rock é recuperado numa das falas de Moura quando ele declara “queremos transformar isso aqui em *Woodstock*”, “o *Woodstock* do Recôncavo”. O lendário festival da contracultura, que ocorreu em 1969 nos Estados Unidos,

continua exercendo um papel de ancoragem na experiência dos roqueiros sanfelistas (moradores de São Félix) a ponto de ser tomado como um parâmetro a ser reproduzido. Nesse sentido, é mais uma vez importante destacar como, numa perspectiva diaspórica, essa dinâmica entre lugar de partida e de chegada é sempre renovado na experiência. Se há elementos na lógica do rock globalizado que devem ser disputados, *Woodstock* emerge com valoração positiva. O mesmo ocorre em relação aos traços originários/globais na sua relação com o *blues*, agora articulados à natureza do Paraguaçu. Há um aspecto de afirmação de um traço clássico para usar um valor caro ao gênero, acionado por uma tradição duplamente ressignificada: o ambiente livre e natural que caracterizou o lendário festival; a natureza local do Recôncavo e toda a ancestralidade que aquele rio carrega em termos afetivos. “É o Rock'n'roll por natureza literalmente”, afirma o produtor.

É acentuado o destaque dado, na entrevista, ao apoio da prefeitura de São Félix, nomeando o prefeito por incentivo do apresentador, e as atividades paralelas que ocorrem ao longo dos dias do festival (como exposição de carros antigos, vinis do artista plástico e colecionador sanfelista Pirulito, além de feira de artesanato). Tal discurso demonstra as redes de suporte e financiamento que tornam o festival possível, alguns deles extremamente institucionais, como a prefeitura e os patrocinadores, outras mais relacionadas às alianças afetivas (GROSSBERG, 1997) caracterizadas como típicas do rock (carros antigos, vinis, o colecionismo) e outras mais vinculadas aos elementos de tradições das cidades do interior (a feira de artesanato com produtos dos distritos de Coqueiros e Nagé, como as famosas panelas de barro produzidas com técnicas de mestras de cerâmica da região). Por outro lado, há uma tentativa de controle do espaço que se manifesta no diálogo entre o entrevistador e o produtor do evento. Trata-se de uma controvérsia em que eles pretendem definir onde os vendedores com isopor, os chamados vendedores ambulantes, devem se posicionar durante o festival, deixando a área verde “para quem quer curtir o rock” e o asfalto da Avenida Beira Rio para os ambulantes.

Já na cobertura feita nos dias do evento⁷ nos chama atenção a estratégia de reportagem realizada a partir de entrevistas com os presentes — que indica a força do discurso jornalístico na produção de um sentido de autenticidade do evento. Um outro aspecto que valida a forma de reportagem é o fato de o apresentar se mostrar aqui e agora, no local do acontecimento. As imagens das bandas, do local com pessoas dançando e assistindo às apresentações, o alto volume do som ambientam uma típica cena de show de rock que é ali reinscrita às margens do rio. Wagner Franco chama atenção, mais uma vez, para a “linda área verde” onde o palco foi montado e para o fato de que o festival é o primeiro na região do Vale do Paraguaçu. Esse tratamento valorizando o ambiente no qual a cidade de São Félix se localiza aparece também quando a *Vovó do Mangue* se refere à Maragojipe em sua live, o que revela uma questão recorrente na experiência com o rock no Recôncavo baiano.

Numa das entrevistas feitas com o público do festival, é possível perceber, na fala da fonte, uma reivindicação de reconhecimento das origens do rock como música negra e a avaliação de que um festival que ocorre naquele território (de população predominantemente negra) permite fazer emergir esse apagamento que foi produzido ao longo da história do rock (Figura 4). A fonte, cujo nome não é identificado, aparece em primeiro plano, tendo ao fundo pessoas dançando e bebendo ao som do show, que ocorria ali no momento da entrevista. O jovem negro possui dreadlocks, usa barba e em tom de voz firme afirma o lugar da raiz preta do rock que agora, nas cidades de São Félix e Cachoeira, inscreve-se, em suas palavras, como uma ação de “reavaliação e entendimento desse processo do que é a negritude dentro do rock'n'roll”. Ao citar Chuck Berry e uma colonização do rock pela experiência branca e anglófila (que aparece no comentário a partir da figura do Elvis Presley), é possível identificar a reivindicação de uma retomada do complexo processo de apropriação pelo qual as expressões musicais negras passaram, uma vez que “grande parte da experiência da diáspora não está na escrita. Está inscrita nas artes criativas, na cultura material e nas tradições orais; recuperá-las exige uma diversidade de abordagens” (BUTLER; DOMINGUES, 2020, p. 27).

7. Disponível em <<https://www.Youtube.com/watch?v=z3Oz-fnKKXg>>



Figura 4 — Fonte entrevistada durante cobertura do *São Félix Rock Festival*
Fonte: YouTube. Gravação do *São Felix Rock festival*

O acesso à expressão musical aos negros que chegaram na América era considerável, ao passo que seu acesso a alfabetização era pequeno. Nesse sentido, a música cumpriu um papel de construção da autoconsciência dos povos escravizados. Paul Gilroy (2012) propõe, nesse sentido, que a música negra pós-escravidão seja abordada a partir das relações sociais que a sustentam e que a performance seja compreendida como um produto das condições históricas que possibilitaram sua emergência, como a dramaturgia, a enunciação e o gestual.

Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. (GILROY, 2012, p. 166)

Daí a importância fundamental para pensar as políticas de estilo e organização das cenas musicais nas suas dinâmicas de instabilização das relações entre centro-periferia, como vem sendo promovida por variadas pesquisas da área. Luciana de Oliveira (2018), por exemplo, descreveu e analisou os processos de mediações culturais e estilo que operavam na configuração dos bailes souls, dos anos de 1970, no Rio de Janeiro,

demonstrando como os objetos cotidianos se convertiam em materiais simbólicos cujos principais objetivos estavam em subverter ordens e reorganizar fronteiras. Já Melina Santos (2018) enfocou os estudos na cena Heavy Metal de Angola e demonstrou como o Brasil é, no imaginário dos fãs de Metal angolanos, considerado como uma fonte de bandas qualificadas e uma importante fonte de influências no eixo de relações Sul-Sul.

No caso do *São Félix Rock Festival* em 2019 e da live da Vovó do Mangue, ocorrida um ano depois durante a pandemia do Coronavírus, o que parece estar em operação é um movimento de instituir aquela região não como centralidade, mas como uma periferia potente e produtiva, uma encruzilhada que liga tradições e povos diversos, que reconhece a força múltipla da experiência, que foi destituída da música negra pelo projeto de poder de branquitude (eurocêntrico, heteropatriarcal e normativo) que colonizou o rock — e que, em nossa compreensão, sequestra do gênero musical sua capacidade de fazer o diálogo com as várias formas de viver a juventude na cultura contemporânea.

Se, como afirmam Butler e Domingues (2020), a diáspora tem tanto relação com os movimentos de dispersão das pessoas de sua terra de origem como também com a terra de chegada, é possível pensar que, quanto mais o rock cultiva suas relações com a territorialidade/sonoridade negra, mas ele nos parece potente para configurar sintonias com as formas de sentir e perceber dos grupos historicamente oprimidos.

O projeto de formação da diáspora vai além dos indivíduos que viajam; é também inseparável dos espaços fixos onde pessoas dispersas chegam para recriar comunidades e vínculos, bem como das memórias e dos relacionamentos contínuos e persistentes com os lugares de onde partiram [...]. A diáspora envolve tanto ir quanto permanecer, uma simbiose de conceitos considerados tipicamente opostos, mas sem os quais ela não poderia existir (BUTLER; DOMINGUES, 2020, p. 5)

Podemos falar o mesmo sobre a territorialidade/sonoridade ameríndia e de outros grupos étnico raciais, uma vez que suas expressões se tornam mais potentes a partir dessa guinada — porosa o suficiente para possibilitar que as experiências marcantes da opressão, do genocídio e do epistemicídio pelo quais passam cotidianamente reinjetem, na experiência com o rock, uma pulsão de enfrentamento. Os audiovisuais em rede que articulamos

aqui demonstram que experiências atestam a força transformadora que as matrizes amefricanas e ameríndias podem oferecer ao rock, (re)aproximando-o de um dispositivo de confronto que faz emergir ações políticas e reorganizações nos modos de sentir, perceber e viver a música.

Considerações finais

A questão que permanece para nós, nesse ponto da reflexão, é a do alcance interpretativo que as formulações sobre o rock numa chave diaspórica podem oferecer para o gênero musical e sua potência desestabilizadora, transformadora ou mesmo transgressora, como por muito foi associado. Nos parece que o gesto interpretativo sobre as experiências com o rock está justamente na urgência em reconsiderá-lo não como objeto e, neste caso, antiquado, obsoleto e ineficaz para explicar a juventude, mas como prática viva e, portanto, articulada e permanentemente tensionada aos contextos vividos. Se as discussões sobre juventude, classe, gênero, raça, orientação sexual e interseccionalidade estão extremamente imbricadas com as dinâmicas poéticas, estilísticas, de linguagem e performance dos gêneros musicais, nos parece imprescindível que apostas de diálogo com as práticas cotidianas, variadas cosmovisões e formas de conhecer e fazer música encontrem acolhimento no rock — e em suas dinâmicas de produção, recepção e circulação.

Nas práticas que observamos na região do Recôncavo da Bahia, a partir de suas expressões audiovisuais em circulação nas redes sociais digitais, fica muito evidente um jogo de distinções e identificações que engloba, em um mesmo movimento, valorização de aspectos globais do gênero musical e traços locais de sua expressão, que interpretamos de modo a tornar mais relevante os saberes e tradições ameríndias e amefricanas desses territórios. Se alguns elementos da construção audioverbovisual reafirmam uma gramática mais ampla do pop (configuração cenográfica da live, performance do vocalista, estratégias televisivas de legitimação da cobertura do festival, por exemplo), temos um gesto poético muito potente na construção da gambiarra e do armengue nessas ambiências digitais. Em termos discursivos, as temáticas referentes ao enfrentamento ao racismo e a preocupação com meio

ambiente emergem com destaque, trazendo a força da experiência local para o cerne da discussão.

Quando tais elementos temáticos e discursivos, mas também técnicos, poéticos e estilísticos, passam a compor o próprio conjunto de referências do gênero, o rock nos parece ainda potente como espaço acolhedor de experiências em transformação. Esse esforço ajuda a construir um vocabulário para o rock que busca compreender as mudanças nas formas de sentir e perceber o mundo, a música. Talvez esse vocabulário seja mesmo fiel às experiências que vivemos em um tempo tão sombrio quanto os primeiros anos da década de 2020 e possa atrair, mais uma vez, públicos interessados em fazer, ouvir e disputar valores no rock. Seja na escuta reclusa e privada, seja nos espaços coletivos atravessados pelas plataformas digitais que já não são *outro lugar*, mas constituem um entorno emaranhado às garagens, palcos e bares das cidades, aos grandes lançamentos, às gravações armengadas, aos festivais globais, à praça, ao quintal e às margens do rio.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro/ Editora Jandaíra, 2020.

BUTLER, Kim; DOMINGUES, Petrônio. Diásporas imaginadas: atlântico negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

CRUZ, Caio Amaral da. Sou Bicha do Amor: articulações entre pop, performance e paródia em torno de Lady Gaga, 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador, 2020.

DAWES, Laina. What are you doing here? A black woman's life and liberation in Heavy Metal. New York: Bazzilion Points, 2012.

FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael. Um debate relevante envolvendo ideias fora do lugar. In: FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael (Org.). Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012

GROSSBERG, Lawrence. Reflections of a disappointed popular music scholar. In: BEEBE, Roger; FULBROOK, Denise; SAUNDERS, Ben (Eds.). Rock over the edge: transformations in popular music culture. Durham: Duke University Press, 2012. pp. 25–59

GROSSBERG, Lawrence. Another boring day in Paradise: rock and roll and the empowerment of every day life. In: GROSSBERG, Lawrence. Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture. Durham: Duke University Press, 1997.

_____. Cultural Studies in the future tense. Durham: Duke University Press, 2010.

GUTMANN, Juliana. Audiovisual em rede: derivas conceituais. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2021.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

KRENAK, Ailton. Encontros. COHN, Gabriel (Org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

MESSIAS, José. Gambiarra como mediação: um encontro entre materialidades da comunicação e filosofia da técnica a partir das mídias digitais. E-compós, v. 23, 2020. pp. 1-25,

OLIVEIRA, Luciana de. A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.

QUEIROZ, Tobias. Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste, 2019. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. 276p, Recife, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Fabricio. Da catequese à civilização: colonização e povos indígenas na Bahia. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2014.

SANTOS, Melina. We do rock too: os percursos do Metal ao longo do movimento do rock angolano. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. 315p, Niterói, 2018.

VARGAS, Herom. Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CAPÍTULO 5

Uma leitura do conservador na crônica política da revista Bizz (1985-2001)

CARLOS JÁUREGUI
NÍSIO TEIXEIRA

Introdução

Quem acompanha as notícias do mundo pop deve ter se espantado quando Johnny Rotten (vocalista dos Sex Pistols) afirmou, em 2020, que confiava em Donald Trump e “estava farto dos intelectuais de esquerda”. Mas o punk não era anarquista? Dois anos antes, o também britânico Noel Gallagher chamou atenção ao chamar o líder trabalhista Jeremy Corbyn de *comunista* e dizer que faria tudo para evitar que o político ganhasse a eleição para primeiro-ministro do seu país (até uma reunião do Oasis). Mas, nos 1990, esse mesmo guitarrista não tinha sido um apoiador entusiasmado desse partido?

No Brasil, algo parecido ocorreu quando, nas eleições presidenciais de 2018, Roger Moreira, líder da banda Ultraje a Rigor, e o cantor Lobão se engajaram na campanha do ultra-direitista Jair Bolsonaro. Quando foi que esses músicos de notável irreverência nos anos 1980 se tornaram reacionários? E, nos Estados Unidos (EUA), a participação do guitarrista Jon Schaffer (da banda de *metal* Iced Earth) na invasão do Capitólio

no dia da posse do presidente Joe Biden só não chamou mais atenção porque não faltaram absurdos naquele 6 de janeiro de 2021.

Tal cenário tem feito com que a relação entre o rock e o pensamento conservador receba atenção no debate midiático e acadêmico. Instigados por essas discussões, propomo-nos a olhar para o retrovisor e examinar alguns antecedentes que podem nos ajudar a entender os rumos que o gênero tomou.

Nossa análise parte de uma recuperação histórica que se concentra na força do imaginário de rebeldia e contestação em torno do rock (FRIEDLANDER, 2002), apesar da variedade de nuances que emergem quando falamos de um gênero musical — em suas dimensões econômica, semiótica e técnica/formal (JANOTTI JUNIOR, 2020). Tal incursão, no entanto, nos mostra que as contradições e disputas no campo político têm acompanhado o estilo desde seus inícios.

Em seguida, identificamos evidências de referências ao conservadorismo, a partir da análise da revista *Bizz*, mídia brasileira dedicada à cobertura e crítica musical, com período principal de circulação entre os anos de 1985 e 2001. Como metodologia, levantamos a ocorrência das palavras *conservador/a* e *conservadorismo* em todas as edições do período e propusemos uma leitura das construções narrativas e argumentativas em torno delas.

O rock frente ao conservadorismo

O imaginário construído ao longo da história do rock frequentemente o caracterizou como expressão de rebeldia. A contestação está presente em posicionamentos políticos, roupas extravagantes, guitarras distorcidas e, por que não, em ouvidos e mentes de uma crítica predisposta a associar o gênero (e estilo de vida) com uma atitude de oposição ao status quo.

Um exemplo da relevância da rebeldia para esse universo é a definição proposta por André Forastieri (2014), após uma trajetória de 25 de anos como jornalista e crítico de música, incluindo passagem pela chefia da revista *Bizz*: “Rock é tentação e contestação. É conflito — de gerações, classes, etnias, preferências sexuais, estilos de vida [...] É por princípio contra” (p. 83). Isso fica ainda mais evidente quando o jornalista aponta

o enfraquecimento desse elo como uma das razões para o seu declínio no século XXI:

Mas sim, não há mais rock no Brasil. Seu lado diversão foi devidamente retomado pelos ritmos nacionais, sertanejo, forró, arrocha, tecnobrega — brasileiríssimos e globalíssimos. E o que tinha de contestação, pelo rap e pelo funk [...] Por que um jovem contestador escolheria hoje se expressar com uma guitarra? Não vai conquistar as garotas, não vai escandalizar, não vai ganhar dinheiro, não vai incomodar ninguém, não vai mudar o mundo. Se você está procurando encrenca, melhor trocar a camiseta preta de banda pela máscara negra de *black bloc*. Se está procurando fortuna, por um paletó e um *MBA*. O adolescente que abraça o rock hoje é conservador por excelência. Idolatra defuntos e dinossauros. (FORASTIERI, 2014 p. 88)

A reflexão de Forastieri dialoga com a análise em que Ricardo Alexandre (2013) aponta a perda da capacidade de discordar do senso comum como o grande impasse do rock. De acordo com o jornalista (que também foi diretor da Bizz), haveria uma crise de convicções que reduziria o inconformismo a “cinco ou seis acessórios comprados nas lojas da moda” e levaria à emergência de um *indie-rock* voltado para “microtemas provençais”, revelando uma “incapacidade de se comunicar ou pior, [...] falta de convicção sobre o que comunicar” (ALEXANDRE, 2013, posição Kindle 2127–2145).

A desobediência como elemento chave para entender o rock se faz presente também na reflexão acadêmica. Em seu estudo sobre os primeiros 30 anos do gênero, Paul Friedlander (2002) sustenta que o *amor* e a *rebelião* seriam temas que transcenderiam as fronteiras estilísticas e temporais das diferentes correntes do pop/rock. Desse modo, a negação de valores pré-estabelecidos teria uma recorrência notável, embora se manifeste de formas variadas, na medida em que tais axiologias também se transformam ao longo do tempo:

O clássico dos Rolling Stones *Let's Spend the Night Together* foi polêmico em 1967, mas teria sido uma blasfêmia em 1957 e, ainda, passaria despercebido em 1977, Jeans, camisetas e casaco de couro preto — o “uniforme de guerra” de qualquer roqueiro verdadeiro — eram símbolos rebeldes nos anos 50 e mero padrão da moda nos 80. É importante saber ver e ouvir com os olhos da era sobre a qual você está lendo. (FRIEDLANDER, 2002, p. 20)

As primeiras gerações do rock, surgidas nos Estados Unidos durante os anos 1950, deram voz a adolescentes, que, com o fim da II Guerra Mundial e num contexto de crescimento econômico, puderam se ocupar de questões como o amor, a dança e a festa. Uma profusão de alusões ao sexo por meio de letras e movimentos corporais foram o suficiente para chocar os *adultos* da época. Nesse período, as fronteiras entre expressões culturais de jovens brancos e negros foram intensamente tensionadas, o que ajudou a desnudar a formação racista da sociedade norte-americana e levantou outras questões relevantes do ponto de vista social (FRIEDLANDER, 2002). O país vivenciava a substituição de uma cultura tradicional e agrária por outra jovem e urbana, “que celebrava avanços tecnológicos como a televisão e via o início do *baby boom* (alta taxa de natalidade nos países desenvolvidos)” (CARDOSO FILHO, 2010).

Desde então, deu-se o flerte com a contracultura (na figura dos *beats*), até que, em meados dos anos 1960, essa relação se cristalizou de vez com o movimento hippie e artistas manifestamente descrentes dos valores das sociedades ocidentais capitalistas. Críticas à família tradicional, à cultura consumista, à intervenção estadunidense no Vietnã e à moral cristã eram plasmadas em canções e na formação de comunidades que buscavam estilo de vida alternativos e que frequentemente recorriam ao uso de substâncias psicoativas para vislumbrar tais possibilidades.

O movimento punk, na segunda metade da década de 1970, seria outro momento importante em que o rock levantou bandeiras políticas de forma contundente, tendo como alguns de seus alvos o neoliberalismo de Margareth Thatcher e a falta de perspectiva de jovens desempregados do Reino Unido. Nos anos 1980, a adesão de grandes estrelas do gênero a causas como a defesa dos direitos humanos, luta contra a fome e o combate ao racismo contribuíram para solidificar um imaginário sobre o caráter progressista do gênero.

Tal percurso histórico, no entanto, não se construiu de forma homogênea. Como o próprio Friedlander (2002) pontua, as contradições internas do gênero são notáveis. Após uma primeira geração de roqueiros predominantemente negros (entre 1953 e 1955), surge uma segunda onda notadamente branca e de maior impacto midiático (a partir de 1957). Isso não se deu apenas pelo sucesso do estilo nesse outro segmento da popu-

lação, mas também como uma forma de a indústria da música tornar o *produto* mais palatável aos valores de uma sociedade racista. “Nas duas grandes explosões da música jovem o rock'n'roll nos anos 1950 e o rock na década de 1960 - é a juventude da classe média branca que, colocando-se oprimida em relação à sociedade estabelecida de seus pais, assume a cultura negra como bandeira” (MUGGIATI, 1970, p. 33)

A apropriação do estilo fora dos círculos afro-americanos se estabeleceu de vez com a propagação do rock fora do país nos anos 1960, especialmente na Inglaterra (o que não significou, contudo, o apagamento total e deliberado das origens negras do estilo por parte de todos os artistas). Outra contradição relevante se revela, quando a contracultura (que carregava a contestação em seu próprio nome) perde força, na virada para os anos 1970:

Culturalmente, os valores transmitidos de integridade e idealismo humanitário foram subsequentemente ultrapassados por outros objetivos, o egoísmo e a ganância das décadas seguintes. Os anos 70 deram início à Geração do Eu, e as letras das músicas logo desviaram-se da crítica social para temas menos políticos: sexo, drogas e rock *and roll*. (FRIEDLANDER, 2002, p. 290–291)

Após quase 20 anos de seu surgimento, o rock se incorporava à cultura oficial e expandia não apenas o seu público, mas também suas visões de mundo e seus subgêneros. Algumas dessas vertentes (como é o caso do *hard rock*) buscavam se afastar de causas políticas, enquanto geravam um *hall* de celebridades milionárias. Neste estilo, aliás, a rebeldia (frequentemente manifestada com a destruição de quartos de hotel e o abuso de drogas) costumava se combinar com letras e atitudes sexistas respaldadas por um público majoritariamente formado por homens.

Avesso ao *glamour* dos rockstars, o punk representou uma onda politizada, acessível e de tendências anarquistas, mas a atmosfera violenta em torno do subgênero atraiu a atenção de grupos de ultradireita. A partir dessa sonoridade agressiva, *skinheads* neonazistas britânicos criaram um estilo próprio, que recebeu denominações como *hate rock*, *white power rock* e *nazi rock* (OLIVEIRA, 2016). Contando com a simpatia de organizações políticas como o *National Front* (partido

britânico de posicionamento extremista), o movimento cresceu nos anos 1980, espalhou-se pelo mundo a partir dos anos 1990 e soube usar a internet como veículo eficaz de disseminação. No Brasil, as bandas do subgênero — também conhecido como *hatecore* — ganham impulso em portais que reúnem música, revisionismo histórico e esforços para legitimizar crimes de ódio (OLIVEIRA, 2016).

As contradições ideológicas no rock no final do século, contudo, não precisavam chegar ao extremo da apologia nazista para ter relevância. Se, por um lado, os megaeventos beneficentes protagonizados por estrelas do estilo multiplicavam-se as inscrições em organizações como a Anistia Internacional e *Human Rights Watch*; por outro, alimentavam os lucros da indústria fonográfica e sua capacidade de controlar os rumos da música popular. No Brasil, isso se observa sobretudo em meados dos anos 1980 quando a reorganização da indústria fonográfica encontra a estabilidade financeira do Plano Cruzado (ALÉM, 2018; VICENTE, 2002). De fato, “desde sua origem, o rock transitou entre os extremos de prosperar numa estrutura mercantilista convencional enquanto cultivava a ambição de implodir o próprio sistema que possibilitava essa difusão” (MERHEB, 2012, p.15).

Em última instância, é notável a dificuldade de se identificar um conjunto de valores essenciais às performances contestadoras do rock, mais facilmente observáveis como uma *forma* do que como uma *substância*. Em análise sobre ataques de grupos conservadores contra o gênero nos anos 1990, Lawrence Grossberg (2005) sustenta que os gestos de rebeldia adolescente, somados ao diálogo interracial que o rock promoveu, fizeram com que ele fosse “politizado pelas costas” e de modo superdimensionado. Isto é: “ao reconhecer que o rock não era quieto esteticamente, culturalmente ou socialmente, aqueles que opuseram ao estilo talvez tivessem medo de que essa tentativa de perturbar a economia cultural do gosto e do prazer teria ramificações sociais mais amplas” (p. 203, tradução livre). Desse modo, ao longo da história do rock, houve tanto os que se engajaram de fato em ativismos quanto aqueles que se identificaram com as causas que lhes foram atribuídas pelos seus *detratores*. Afinal, “pode ser excitante ou mesmo divertido estar no lugar do encenqueiro — mesmo

que temporariamente” (GROSSBERG, 1993). Houve também quem sentisse a necessidade de anunciar: *it's only rock'n roll*.

A revista Bizz no embate político

O Em 15 de janeiro de 1985, poucas horas após Tancredo Neves e José Sarney vencerem as eleições presidenciais indiretas para a presidência da República no Brasil, encerrando um período de mais de 20 anos de ditadura militar, o AC/DC encerrava o quinto dia do festival *Rock in Rio* com a meta canção de referência (e cadência) marcial *For those about to rock, we salute you* — com direito à presença de um canhão disparando no palco (MCKINNON; BRIAN, AC/DC, 1985, 1h39min). A ocasião não passou batida: mais cedo, o ator Kadu Moliterno, mestre de cerimônias do festival, abriu aquele dia dizendo “vamos acreditar que vai mudar. Vamos acreditar que vai mudar pra valer. E vem aí agora o primeiro show da democracia brasileira: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens!” (MOLITERNO in KID ABELHA E OS ABÓBORAS SELVAGENS, 1985). Em seguida, o grupo, com a vocalista e compositora Paula Toller à frente, entra no palco com uma imensa bandeira do Brasil para, em seguida, cantar *Porque não eu* — outro título, aliás, oportuno para a ocasião em que o país, afinal, confirmava sua volta à democracia.

Poucos meses depois, em agosto daquele ano, o lançamento da Bizz foi associado a essa ocasião de revigoramento da sociedade brasileira e do próprio mercado musical, que tinha o rock, sobretudo nacional, como epicentro e o *Rock in Rio* como vitrine. Aí o rock brasileiro, derivado de um percurso que remetia à Jovem Guarda e ao Tropicalismo, forjado nas décadas anteriores, encontrava um rock internacional que se abria e se mesclava com referências latinas e africanas. Assim, a questão é maior que o evento em si: é “resultado de tensões, contradições e acúmulos de manifestações culturais, econômicas e políticas ao longo dos últimos 30 anos” (SOUZA, 1995, p. 77). Soma-se a isso o contexto mais amplo de um circuito cultural que incluía o Circo Voador no Rio de Janeiro, além de uma série de bares em diversas capitais nos quais apresentações ao vivo aconteciam, com a circulação de uma miríade de *fanzines* e publicações alternativas dedicadas ao gênero.

Nesse contexto, emergiram programas radiofônicos e emissoras focadas no rock, (como a rádio Fluminense no Rio, a 89 FM em São Paulo e, nos anos 1990, a Geraes FM em Belo Horizonte), além de filmes musicais que evidenciaram essa cena, sobretudo no Rio, como *Bete Balanço* e *Areias Escaldantes*. Souza (1995) observa que a Bizz foi um agente importante no desdobramento desse processo de especialização discursiva, por trazer novos marcos de discussão para a crítica musical brasileira para além (mas ainda sob a influência) do debate sobre importação cultural e engajamento (político e antropofágico) do rock então em voga. Nas décadas de 1960 e 1970, os cadernos de cultura tinham uma tendência a abraçar a produção artística nacional, ou aquelas que se identificavam com as causas populares, e tratavam com reserva os produtos e a lógica da indústria cultural, frequentemente identificada com objetivos *imperialistas* ou de *dominação* cultural. Mas nas décadas de 1980 e 1990 isso se inverte, e aquela concepção seria aos poucos desmantelada por outra que legitimava a cultura internacional de massas; afinal, os próprios jornalistas que entravam nas redações por essa ocasião já tinham vivenciado (e não como jornalistas) a experiência de fruição dessa cultura. Da mesma forma, percebe-se movimento similar no circuito cultural dos anos 1990, mas com a profusão de selos e festivais que sinalizavam novos nomes ainda na cena do rock. A revista Bizz testemunha a oscilação desse arco, com a gradativa ênfase ao então novo cenário do internacional popular (SOUZA, 1995; FRIAS FILHO, 2000; BARROS E SILVA, 2000).

A reverberação desse aspecto no rock brasileiro, sobretudo nas discussões entre o caráter antropofágico vs. mimético de alguns artistas e grupos, é reiterada por alguns dos jornalistas da revista, como Bia Abramo e Alex Antunes (ALÉM, 2018, p. 77–78). Numa primeira fase da publicação, entre os anos de 1985 e 1989, sobretudo com José Augusto Lemos à frente (ele fica na publicação até outubro de 1993), o debate incluía ainda o *mainstream* vs. *underground* (cena na qual alguns dos jornalistas da publicação atuavam como músicos) e, nele, a discussão em torno das influências das bandas de rock brasileiras pelo *mainstream* inglês. Porém, na transição de 1989 para 1990, com André Forastieri à frente (que ficou até setembro de 1993), houve uma implosão desta *exclusividade* rock e a revista defendeu uma outra MPB como Música Pop Brasileira, mas também abordou

assuntos como drogas e comportamento. Esse aspecto foi acentuado a partir de outubro de 1995 com a transformação da Bizz em ShowBizz, mas incluiu, pelo menos até 1997, ensaios sexistas sobre o corpo feminino e textos com passagens homofóbicas — quando a revista parece rever procedimentos (ALÉM, 2018). O último número foi publicado em julho de 2001. Meses antes, na edição em torno do *Rock in Rio* daquele ano, a revista tinha alcançado bons resultados em termos de vendagem: 50 mil cópias, bem acima da média dos 15 mil exemplares mensais. Era metade, porém, do que havia sido seu melhor desempenho: 100 mil cópias em 1991 — coincidência ou não, no mesmo ano em que acontecera outra edição do *Rock in Rio*.

Além (2018) resume e mapeia o histórico editorial da revista entre agosto de 1985 e julho de 2001, o que inclui idas e vindas pela editora Abril, Azul (desdobramento da editora para o segmento jovem) e Símbolo (Quadro 1). A Bizz, no entanto, voltou a circular com o nome original pela Abril apenas em 2005, encerrando as edições mensais em 2007. Depois foram veiculadas só edições especiais. A última, em 2011, foi sobre... o *Rock In Rio* (ALÉM, 2018, p. 12).

Editora	Edição de circulação		Período de circulação		Capas	
	Início	Final	Início	Final	Início	Final
Azul	Nº. 0	Nº. 15	agosto/ 1985	setembro/ 1986	Mick Jagger	Robert Smith
Abril	Nº. 14	Nº. 122	outubro/ 1986	setembro/ 1995	Morrissey	Fernanda Abreu
Azul (ShowBizz)	Nº. 123	Nº. 153	outubro/ 1995	abril/ 1998	Carlinhos Brown	Rolling Stones
Abril (ShowBizz)	Nº. 154	Nº. 169	maio/ 1998	abril/ 2000	Prodigy	15 anos de revista
Símbolo	Nº. 170	Nº. 192	maio/ 2000	julho/ 2001	Madonna	Bono Vox

Quadro 1 — Arco editorial da Bizz (1985–2001)

Fonte: elaborado pelos autores a partir de Além (2018, p. 12)

Em que pese a importância da compreensão completa da linha histórica da publicação, a organização deste trabalho não a seguiu necessariamente.

De posse dos sete CDs que integram a coleção integral da revista e volumes especiais de seu maior período de circulação entre 1985 e 2001 (BIZZ, 2005), buscamos na ferramenta de pesquisa da interface pela palavra-chave *conservador* (detectando também *conservador/a* e *conservador/ismo*). Como resultado, encontramos 184 ocorrências, distribuídas em 164 textos (alguns traziam a palavra mais de uma vez).

Destes 164 textos, destacamos 122 que são de formato diverso, como pequenas notas, minibiografias e colunas/seções variadas, nomeadas como *Prêmio Bizz*, *Show Bizz*, *Minha coleção*, *Meu instrumento* ou *Cabra Cega*. Com uma formatação mais facilmente demarcável, encontramos 11 textos sobre shows/ao vivo; 18 textos de crítica sobre discos, sendo três referentes à coluna *Discoteca Básica*, e 33 entrevistas.

Neoliberalismo, rock e jornalismo musical

Embora este trabalho não se proponha a fazer uma discussão exaustiva em torno do pensamento conservador, é importante delimitar os parâmetros que guiarão a interpretação dos textos onde foram detectadas referências explícitas ao conservadorismo.

De acordo com o mapeamento das ideologias políticas proposto por Andrew Heywood (2010), o termo *conservador*, historicamente relacionado a atitudes moderadas ou prudentes, começou a ser usado especificamente em referência a posições políticas, nos Estados Unidos e Reino Unido, a partir do século XIX:

Como ideologia política, o conservadorismo é definido pelo desejo de conservar, que reflete em uma resistência à mudança ou, ao menos, uma desconfiança com relação a ela. Porém, embora o desejo de resistir a mudança possa ser um tema recorrente no conservadorismo, o que o distingue de credos políticos rivais é o modo como os conservadores defendem seus pontos de vista: eles se apoiam na tradição, creem na imperfeição humana e tentam preservar a estrutura orgânica da sociedade. (HEYWOOD, 2010, p. 75)

É possível destacar, dentre as diferentes formas que essa matriz ideológica tomou, o *conservadorismo tradicional* — centrado na defesa de instituições e valores que protegeriam o frágil tecido social — e a chamada *nova direita* — que, ganhou força a partir dos anos 1970, após

o período de expansão econômica do pós-guerra. Esta corrente levanta a bandeira do livre mercado, com a defesa de um Estado Mínimo desligado da atividade econômica, porém autoritário do ponto vista social e moral (HEYWOOD, 2010). O pensamento neoliberal se encaixaria na chave da *nova direita*:

Ele é contrarrevolucionário: seu objetivo é impedir, e se possível reverter, a tendência ao “grande” governo e a intervenção estatal que caracterizou a maior parte do século XX. No início, o neoliberalismo teve maior impacto nos dois países em que os princípios econômicos do livre mercado estiveram mais firmemente estabelecidos no século XIX, o Reino Unido e os Estados Unidos. Porém, tanto no caso do “thatcherismo” britânico quanto no do “reaganismo” americano, o neoliberalismo fez parte de um projeto ideológico mais amplo da *nova direita* que visava unir a economia do *laissez-faire* a uma filosofia social essencialmente conservadora. (HEYWOOD, 2010, p. 63, destaques no original)

Percebemos, dessa forma, que a história da Bizz quase coincide com a ascensão dos governos neoliberais e conservadores de Ronald Reagan (1981-1988) e George W. Bush (1989-1993), nos EUA, e Margaret Thatcher (1975-1990) e John Major (1990-1997), no Reino Unido. O democrata estadunidense Bill Clinton assume o posto de 1994 a 2001 e Tony Blair vence as eleições britânicas em 1997, tornando-se o mais longo primeiro-ministro trabalhista, no cargo até 2005. Estes dois últimos marcariam um refluxo no conservadorismo, enquadrando-se na corrente conhecida como *Terceira Via*. Esta tensionaria parcialmente a hegemonia da nova direita, por mostrar-se progressista no campo social e moral, apesar de comungar de um ideário econômico liberal¹.

No caso brasileiro, como visto, a revista surge com o início do período da redemocratização em 1985, passa pelos governos José Sarney, Fernando Collor, Itamar Franco e finaliza com Fernando Henrique

1. Desde o seu surgimento, a Terceira Via foi questionada por sua aceitação de preceitos econômicos como austeridade fiscal, redução de impostos e privatização de empresas estatais. Nesse sentido, não passaria de uma face mais amigável da hegemonia neoliberal. Mais recentemente, a filósofa política Nancy Fraser (2018) cunha o termo “neoliberalismo progressista” para se referir à combinação dessa matriz econômica (que esvaziou o padrão de vida das classes médias e baixas) com discurso e ações localizadas favoráveis à diversidade e ao multiculturalismo.

Cardoso (1995-2002). Todos eles conservadores em alguma medida, com exceção de FHC, visto por apoiadores como um progressista da *Terceira Via*, mas qualificado por atores políticos mais à esquerda e economistas *heterodoxos* como neoliberal (ARAUJO; GENTIL, 2021).

É nesse contexto que se situam as edições da revista Bizz que compõem o nosso objeto. De saída, chama a atenção o período com alto número de ocorrências de textos que mencionam o conservadorismo entre 1987 e 1990, tendo como pico o próprio ano de 1987 (25 ocorrências). Uma diminuição notável se observa em 1991, coincidindo com o fim do governo Reagan e a renúncia de Thatcher. A partir de então, as menções anuais se mantiveram sempre abaixo de 10, atingindo o menor número em 1996, quando tínhamos Clinton na Casa Branca e FHC no Planalto; um ano depois, Blair se mudaria para a casa 10 da Downing Street em Londres (Gráfico 1).

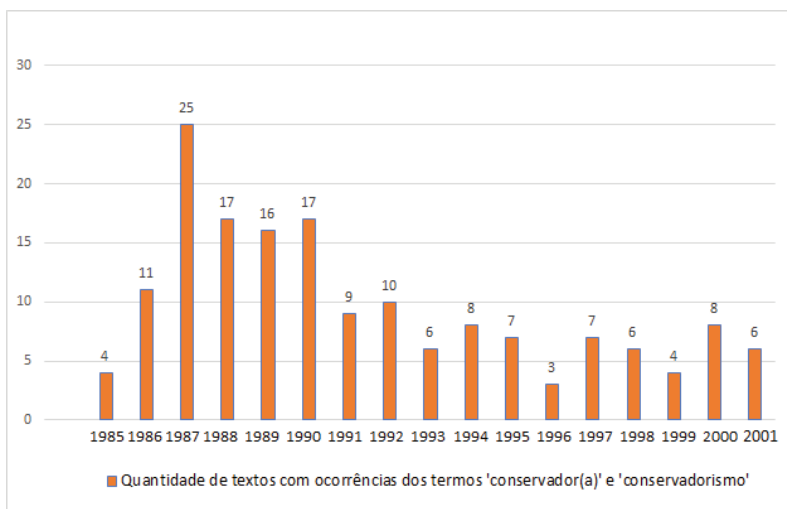


Gráfico 1 — Histórico de ocorrências (1985-2001)

Fonte: elaboração dos autores

Embora nossa análise não se proponha a encontrar uma causalidade direta entre os governos vigentes e a variação no número de ocorrências, é interessante observar como o abrandamento do ciclo conservador coincide com a diminuição de menções explícitas a esse posicionamento

político-ideológico. Nesse sentido, além da ascensão da Terceira Via (a partir de 1994), é possível levar em conta o estilo mais moderado dos também conservadores Bush e John Major (respectivamente sucessores de Reagan e Thatcher), e do presidente Itamar Franco, que assume Brasil após o impeachment de Collor.

As críticas diretas e explícitas a Reagan e Thatcher de fato apareceram com frequência na revista, mas não é possível detectar um apoio explícito aos seus sucessores a partir do recorte feito. Dessa forma, em vez de focar nosso estudo nessa correlação (que exerce sobretudo um papel contextual²), optamos por deixar que os padrões narrativos e argumentativos que emergissem da leitura dos textos coletados guiassem nossa análise.

Com isso, foi possível destacar duas formas típicas pelas quais Bizz convocou a ideia de conservadorismo: 1) o comentário (via de regra negativo) por parte de artistas ou dos próprios jornalistas acerca de um contexto de conservadorismo político e social (com frequente menção ou alusão a figuras do Estado); e 2) a percepção de que o rock se tornava conservador frente a outros gêneros, especialmente aqueles que dominavam as pistas de dança.

***“The man’s too strong”*: artistas diante do conservadorismo**

O destaque aos governos Thatcher-Reagan, como acabamos de mencionar, dá-se numa chave narrativa em que o conservador é tido como algo ultrapassado e reacionário. Isso se vê explicitamente no antagonismo a gestos interpretados como censura e liberdade de expressão.

Assim, há todo um conjunto de textos em torno da onda conservadora representada por essas figuras que se enuncia, de saída, por dois lugares de fala: jornalistas da revista que empregam o termo em textualidades de relato (notas) ou comentário (artigos e críticas de discos,

2. Ainda que esta pesquisa tenha surgido de uma inquietação com o engajamento de figuras do rock na novíssima onda conservadora representada pela ascensão de líderes como Donald Trump (EUA), Boris Johnson (Reino Unido) e Jair Bolsonaro (Brasil), sempre que nos referirmos a conservadorismo, teremos em vista o período compreendido entre 1985 e 2001 e os valores e posicionamentos políticos colocados em discussão àquela época. Além da interpretação de Nancy Fraser (2018), as análises de Wendy Brown (2019) e Chamayou (2020) trazem contribuições valiosas para a compreensão do retorno (ou recrudescimento) do neoliberalismo no século XXI

shows ao vivo e, em menor grau, de filmes e outros produtos culturais) e artistas e outros que não fazem parte do corpo editorial da revista, mas participam na condição de entrevistados ou colaboradores eventuais. Claro que esta segunda opção pode ser muitas vezes condicionada pela primeira, seja instigada por uma pergunta direta ou produzida durante o processo editorial (com o destaque do termo para titulação, legenda etc). Nesse sentido, são raras as dissonâncias entre revista e entrevistado/a em torno da acepção crítica na maneira em que o termo conservador se apresenta no contexto sócio-político. O conservador emerge não só entre o público jovem no dizer do *jazzista* Pat Metheny (METHENY in RONDEAU, 1985), mas também na provocação editorial do jornalista Marco Antônio de Menezes para Mark Knopfler, o guitarrista e cantor líder da banda Dire Straits.

BIZZ - Reagan fez um governo conservador e foi reeleito com maioria esmagadora. Os jovens votaram nele. Ao mesmo tempo, a gente vê aqui uma explosão do rock sem precedentes. Será que os roqueiros do passado votariam em Reagan?

Mark - Bom, pra começar nem todos eles votaram em Reagan. As linhas de identificação é que se tornaram confusas. As mesmas coisas têm significados diferentes quando vistas de perspectivas diferentes... (KNOPFLER in MENEZES, 1985, p. 27)

Numa linha próxima à de Knopfler/Metheny, Jello Biafra, ex-vocalista da banda punk Dead Kennedys — um campeão das ocorrências no levantamento — afirma que:

... algumas pessoas que tinham a cabeça muito aberta, e eram ativistas nos anos 60, agora se tornaram ultraconservadoras e ficam procurando gurus que lhes ensinem o que fazer. E toda religião, quando você tenta forçá-la para outra pessoa, é uma forma de fascismo e também uma forma de capitalismo (BIAFRA in MENEZES, 1986, p. 45)

Alguns textos, sobretudo entrevistas, permitem um espaço maior para o debate em torno da emergência de um novo conservadorismo. É o caso de Midnight Oil, que, na voz do vocalista Peter Garrett lamenta os “tempos conservadores” que trataram a banda com suspeita e incerteza, sobretudo pela postura artística do grupo ao defender os aborí-

genes, povos originários australianos (GARRETT in RONDEAU, 1988); ou Annie Lennox (ex-Eurythmics) em questões de gênero: “eu percebi o quanto eu era limitada como mulher e como ser humano contemporâneo. Ainda existem civilizações ligadas ao sistema familiar e a estruturas de pensamento que tendem ao conservadorismo social. Era previsível uma revanche antiprogressista depois do movimento liberal dos anos 60” (LENNOX in MANUCCI, 1988, p. 57); ou R.E.M.: “Agora, como lá atrás, há uma América subterrânea, sob uma maioria ultracarenta, conservadora, que subsidia as contra-revoluções do mundo (algo que o R.E.M. canta em *Welcome to the Occupation*), que se embriaga de dinheiro fácil, poder e consumo e desenvolve paranoia intensiva com relação a sexo, drogas e rock’n’roll” (BAHIANA, 1988, p. 51).

Interessante notar que nos EUA o conservadorismo está mais associado à reação da sociedade, como em duas ocasiões (1987 e 1990) em que se comentou a nota de classificação indicativa do *Parents Music Resource Center* (PMRC) e sua fiscalização como exemplos disso. Nas ocorrências inglesas, por outro lado, ele é mais associado a uma instituição (partido, rádio, imprensa...). Todavia, em nota publicada em 1999, um alvo institucional estadunidense detectado foi o *Grammy*: “Sempre conservador, privilegiando o critério mais importante para a indústria - *money* -, o primo-irmão do Oscar costuma dar históricas bolas fora. Confira...” (ShowBIZZ, 1999, p. 12). E, no caso inglês, o “carnaval moralista” de setores da sociedade em geral diante da turnê do Beastie Boys (ESCOBAR, 1987, p. 39)

Na Inglaterra, em 1988, sob sentido crítico predominante, o termo aparece tanto associado ao Partido Conservador (PC) inglês quanto ao caráter conservador da indústria fonográfica, sobretudo as rádios. Nesta chave explicitamente política, Andy Taylor (Duran Duran) comenta sua quase votação no PC inglês pelo “argumento estúpido” do imposto de renda (TAYLOR in RIMMER, 1986, p. 33), partido pelo qual Ian Curtis (Joy Division) teria tentado convencer sua mulher a votar (SÓ, 1998, p. 47). Fernanda Abreu, que voltava de lá, confirma o paradoxo britânico: “Londres, às vezes, é meio hipócrita porque os jovens são rebeldes, é o lugar onde as coisas acontecem e ao mesmo tempo eles são superconservadores, tem a rainha...” (ABREU in MARTINS e GRECHI, 1995, p.55).

A coletânea *Alvin Lives (in Leeds)* contra o *Poll Tax*³³ traz outro exemplo de paradoxo: recado social e mobilização das bandas punks com *covers* dançantes contra o governo Thatcher (NAPORANO, 1990, p. 94). E ainda inclui-se aí o contraponto do movimento 2Tone ante os *skinheads* e o conservadorismo inglês (PUCCI, 1990, p. 65). Antes do *Poll Tax*, outra mobilização dos roqueiros ingleses foi em torno da participação deles no *Red Wedg*⁴. Ben, do Everything but the girl, se aprofunda mais na crítica, abordando também a atuação política de entidades representativas de classe. “Até o sindicato dos músicos é conservador, não luta o suficiente pelos seus membros e não é politizado o bastante. O que tem que ser feito é fazer com que os jovens entendam que a música pop pode ser política, que os músicos têm cérebro e opiniões e não só se vestem bem”. (JOORY, 1987, p. 44-46).

Nos anos 1990, o partido Conservador inglês expressava os mesmos sentimentos com que 30 anos antes poderiam “bufar indignados” para bandas como os Rolling Stones ou The Pretty Things (FERRI, 1993, p. 61). Mas desta vez miravam a ícone *dancer* mor: Madonna. Ela “causou”, obviamente, quando de sua turnê *The Girlie Show* por solo inglês em 1993: “Ela é uma perversa confusa. Seu livro *Sex* é um péssimo espetáculo, que coloca mulheres decentes em risco”, disse Robert Spink, membro do Partido Conservador inglês (SPINK apud LEMOS, 1993, p. 40). Em novembro de 1994, a revista publica uma entrevista em que a artista, claramente provocada pelo entrevistador, polemiza ao expressar sua admiração pela arquitetura fascista ao mesmo tempo em que defende direitos iguais para as mulheres. (DIEDERICHSEN e RUIZ,

3. “*Poll Tax* (oficialmente *Community Charge*: ‘imposto comunitário’) foi o imposto proporcional instituído pelo governo Thatcher em 1989 na Escócia, e em 1990 no restante do Reino Unido, o qual custearia os governos locais (“*councils*”, semelhantes a prefeituras) por meio de uma taxa única a ser cobrada por habitante, independentemente da sua renda ou capacidade econômica.” <https://pt.wikipedia.org/wiki/Poll_tax>

4. *Red Wedge* foi um coletivo de músicos formado no Reino Unido em 1985, que tentou envolver os jovens com a política em geral, e as políticas do Partido Trabalhista em particular, durante o período que antecedeu as eleições gerais de 1987, na esperança de derrubar o Governo conservador de Margaret Thatcher. <https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Wedge> Tradução livre.

1994, p. 54-63). Nesta mesma edição, aliás, a revista debate a aplicação da Criminal Justice & Public Order Bill (CJB) na Inglaterra:

O Partido Conservador inglês (de direita, claro) está tentando acabar com a tradição inglesa das subculturas alternativas, dos estilos de vida muito loucos, das tão decantadas "tribos" da ilha, do individualismo que difere da norma tediosa. A idéia é um pacote de leis chamado Criminal Justice & Public Order Bill que foi aprovado pelo Parlamento no fim de outubro. A pretexto de combater os crescentes índices de criminalidade na Grã-Bretanha, as novas medidas irão reprimir a vida alternativa e minar liberdades democráticas antiqüíssimas. Um dos principais alvos da CJB ou "*the Bill*" (como é chamado o pacote) são as raves, diversão de sete entre dez pessoas com menos de 30 anos na Inglaterra. (ROCHA, 1994, p. 34-35)

A questão segue em debate na publicação no ano seguinte, quando um colaborador analisa a reverberação da CJB inglesa nos *squats* holandeses (TUINSTRAN, 1995, p. 22-23). E, nos EUA não uma lei, mas uma proposta, mereceu destaque da publicação

Matreiramente embutida num pacote que muda as leis de telecomunicações nos EUA, o senador reaçã James Exon conseguiu aprovar uma proposta que passa a considerar criminoso a transmissão de sexo pela Internet. [...] Quem desrespeitar a "recomendação" estará sujeito a dois anos de prisão e passível de uma multa de cem mil dólares. (HALFOUN, 1995, p. 24)

Fora do cenário anglófono temos uma entrevista com Manu Chao:

Um grande problema dos dias de hoje é que está havendo uma radicalização das pessoas, e não só dos partidos políticos. Na França, há a Frente Nacional, que é de extrema direita e teve muitos votos, mas que está decaindo por não apresentar uma proposta realmente convincente. Mas eu me preocupo bem menos com isso do que com outro meio que está transmitindo ideais direitistas: o futebol. Os maiores ativistas da direita na Europa estão nos estádios. Há muitos movimentos conservadores que vivem, nascem e se criam nos campos. Não é gente que vota em partidos, mas no seu time, no seu bairro. Não há organização de extrema direita na Espanha que consiga votos, provavelmente porque a lembrança dos tempos de Franquismo ainda esteja muito viva. Então, sobra o futebol. Tem muito fascista no Barcelona, no Real Madrid e em outros times. (CHAO in MAXX, 2000, p. 32)

No Brasil, a crítica de Dinho Ouro Preto à censura sofrida pela canção *Veraneio Vascaína* demonstra que o país ainda sofria ecos do final da ditadura militar (ABRAMO, 1986, p. 54–55). A crítica ao regime é retomada numa edição de 1989, em que, além do belo depoimento de Jorge Mautner (NEUFVILLE, 1989, p. 43–50), uma biografia relata a trajetória comum das bandas Capital Inicial, Legião Urbana e outras bandas do DF, ressaltando a herança do punk e a contraposição ao regime: “eles compartilham um segredo de quatro letras chamado punk, que tinha acabado de dinamitar o conservadorismo do rock mundial com a anarquia do Sex Pistols e uma trupe de bandas iradas e debochadas.” (MARCELO, 2000, p. 35). O confronto entre punk e conservadorismo, aliás, é mencionado em relato que relembra o lançamento da canção *Anarchy in the U.K* pelos Sex Pistols como um

“verdadeiro atentado ao conservadorismo do Reino Unido: em três minutos, o vocalista Johnny Rotten berrava mensagens de terror político, social e religioso, xingava a principal publicação sobre música da ilha (o *New Musical Express*, cujas iniciais formam a palavra inimigo em inglês) e convocava a plenos pulmões a destruição da ordem vigente.” (SMITH, 2001, p. 66).

Em pleno regime militar, o primeiro show da Legião Urbana foi na Festa do Milho de Patos de Minas em setembro de 1982 ao lado da Plebe Rude e terminou com a polícia levando todos para a delegacia para prestar esclarecimentos sobre as letras.

Uma década depois, o rock encararia seu próprio conservadorismo: em ranking sobre os melhores discos do estilo, *Da lama ao caos* fica em 13º lugar, e Chico Science comenta como o álbum foi “uma experiência nova que acabou com o conservadorismo da MPB e conectou a musicalidade brasileira com o mundo. Esse disco faz parte desse caminho, desses outros discos que estão na lista. São coisas que eu absorvi ao longo da minha vida.” (SHOWBIZZ, 1997, p. 38–47). A fala de Fred 04 em reportagem sobre a origem comum das bandas Nação Zumbi e Mundo Livre S/A parece complementar a argumentação:

Há dez anos, duas bandas viam seus destinos se cruzarem. De um lado, o Lamento Negro, futura Nação Zumbi, com referências de maracatu e

hip-hop. Do outro, o Mundo Livre S/A, com quase dez anos de estrada entre o samba de Jorge Ben e o punk. "São duas vertentes bem definidas, com temática e sotaque semelhantes", diz Fred 04, líder do Mundo Livre. "Termos formado uma cena no Recife num momento em que a cidade se desvincilhava da tradição conservadora e regional... A gente tem sempre uma atitude comum." (Fred 04 in MATIAS, 2000, p. 55)

Aliás, este conservador como algo que transparece como espécie de desafio estético a ser transposto, já começa a aparecer na revista em 1987, o maior ano de ocorrências do termo. Como nesta entrevista em que Sting discute a relação da política com a estética na composição do poprock:

Onde será que a gente acaba tocando jazz, onde será que a gente ainda está tocando música pop? Estou interessado nas fronteiras dos dois territórios. Realmente, não estou interessado no centro. O centro é reacionário e é conservador e nunca vai mudar. Estou interessado nas fronteiras das duas áreas, porque quando elas se encontram voam fagulhas, e é aí que está a criatividade. (STING in MENEZES, 1987, p. 26)

Peter Murphy, do Bauhaus, também toca nessa relação

Está difícil obter uma diversificação maior, mais criativa. O comercialismo ainda predomina em coisas como o pop sintetizado. A tendência geral é essa, meio direitista, como eu costumava chamar. Para independentes como o 4AD (N. do T. - Selo do Bauhaus), é difícil nadar contra essa corrente. Um clima bem conservador, comercial, pop. Parece que estamos andando para trás. [...] O cara entra no estúdio com uma melodia e um trecho das letras e o produtor faz o resto do trabalho. Pode até virar um hit. Mas não existem mais estrelas nem cantores mágicos. Exceto eu, *probably...* (Risos) (MURPHY in NEUFVILLE, 1987, p. 70-76)

Mas também há a noção do conservador associado à ideia de *prudência* como na primeira turnê pela Oceania do B52's, modestamente concebida após a morte do ex-integrante, o compositor e guitarrista Ricky Wilson e a pouca receptividade inicial do álbum *Cosmic thing* (RONDEAU, 1990, p. 24-27). Ou mesmo tal acepção esticada para o campo mais estético em que a "cautela e o conservadorismo inato" do processo de composição de Bruce Springsteen em uma música específica é sacudida por seu empresário, Jon Landau, invertendo as expecta-

tivas nos quais o produtor tende a ser mais racional e o artista, instintivo (MARSH, 1987, p. 51–58).

“Give a little respect”: o fim do homem roqueiro

Em 1989, Neil Tennant, do Pet Shop Boys, qualifica o rock como conservador, pois o pop é quem contribuiu mais nos últimos 15 anos para a renovação musical (LEMOS, 1989, p. 34–36). A entrevista do Depeche Mode, por ser um outro ator dessa corrente, reitera a percepção, mas já puxando novamente para uma crítica ao conservadorismo da sociedade (LEMOS, 1989, p. 16–20). Em artigo, Forastieri e Lemos, de alguma forma, apontam para o caráter cíclico da vida política e social. Por essa perspectiva, eles fazem articulações entre a onda conservadora com Nixon na presidência dos EUA (1969–1974) e a forma como a novidade e a psicodelia do movimento hippie foram apropriadas pela indústria cultural naquele mesmo período (FORASTIERI; LEMOS, 1990, p. 34–35). Em trecho de outro texto, referente ao show de Erasure, no qual a dupla de Andy Bell e Vince Clarke foi discriminada pela plateia, Forastieri parece completar o raciocínio apresentado anteriormente:

Depois veio a Aids e uma reversão à hipocrisia habitual. Cantores-símbolos da estereotipia: o machão Bruce e a gostosona Madonna (Michael Jackson não vale: sua sexualidade não é ambígua, é inexistente). Com a peste rondando e uma reaganiana reviravolta conservadora em ação, a estética gay explícita abandonou o *mainstream* quase por completo. Restou o tecnocabaré de grupos como os Pet Shop Boys, o Depeche e o próprio Erasure; o gênero "intelectual sofredor" de Morrissey e cia.; e o underground panssexual da dance music. Por acaso, gente que faz muito sucesso nestes tristes trópicos, onde machõezinhos desinformados reagiram à festa *kitsch* promovida pelo Erasure aos gritos de "bicha". E você que pagou para entrar é o quê, minha nega? (GIL; FORASTIERI, 1990, p. 56).

Assim, ante a força da música dançante, o grupo Tek Noir novamente atribui uma chave conservadora à indústria, mais especificamente aos produtores de rock, sem interesse por coisas novas (GIL, 1990, p. 18). Aqui outro destaque vai para nota de 1998 que destaca como a artista Dana International polemizou com o conservadorismo em Israel (e nova-

mente aqui o elemento *disco*, o *queer*...). Segundo a imprensa israelense, ela teria inclusive recusado uma oferta para substituir Geri Halliwell nas Spice Girls (ShowBIZZ, 1998, p. 12). A dance music também reposicionou o U2 no modo de trabalho interno e na imagem externa, como fala o guitarrista The Edge em entrevista à International Features Agency reproduzida pela revista:

Por um tempo fomos o maior grupo *cult* do mundo. Não foi fácil ser considerado *establishment* de uma hora para a outra. Mas não sentimos culpa por fazer sucesso. Jamais apostamos no que fosse seguro e acessível. Não somos nem um pouco conservadores. O interesse por dance music, por exemplo, tem a ver com coisas que nos inspiraram antes, em outras ocasiões. [...]. Não que Larry não goste, mas costuma parar e perguntar: "Cadê a melodia?" Ele não aprecia ser substituído por computadores. Mas acho que a dance music está passando por uma pequena crise por não aparecer nada fora do comum, como Prodigy, Chemical Brothers e Underworld. Ela está se partindo de novo. Talvez seja essa a natureza da dance music. (THE EDGE in VAN DE KEMP, 1998, p. 24)

Observação semelhante recai sobre a banda de rock Scorpions em álbum analisado pela revista, que o associa às pistas de dança:

O problema é que *Eye To Eye* está cheio de batidinhas eletrônicas ras-teiras, do tipo que toca nas mais conservadoras pistas de dança. Aí não há fã que agüente. É verdade que a voz fanha e o sotaque de Klaus estão em forma e as guitarras eventualmente têm bons momentos [...] De qualquer maneira, os Scorpions têm um nome a zelar, não são Roxette e deveriam se dar mais ao respeito. (ARAÚJO, 1999, p. 62)

Terence Trent D'arby, ante a dominação da dance music nas paradas, responde:

Boa música é boa música. Se alguém faz um grande disco, não importa se é dance music ou country... Essas coisas não são importantes. Estamos vivendo uma das épocas mais conservadoras desde aquela anterior ao punk. Há bons discos, mas a maioria não é grande coisa [...] a mídia que decide dar atenção a ela, tipo "não está acontecendo nada, não há nada novo no rock, então vamos voltar nossa atenção para a dance music". Tem sido assim desde o início do rock'n'roll. As inovações nunca deixaram de acontecer na dance music. [...] A gran-

de maioria da dance music sempre teve a ver com a cultura negra, mas ela só recebe atenção quando não há nada mais acontecendo. Quando você falou em dance music, eu pensei mais em *acid house*. É claro que o hip hop foi a força musical dominante da década de 80 - alimentou todo o resto, sem dúvida. Também há coisas interessantes na *acid*, mas não tem muito a ver comigo. (D'ARBY in LEMOS, 1990, p.14–17).

Camilo Rocha relembra como a música eletrônica é política sim, de maneira direta e indireta: “O underground da música eletrônica está ligado a vários movimentos alternativos, que vão de ecologia a direitos civis. A Inglaterra é onde isso fica mais evidente. Afinal, lá o próprio ato de organizar uma rave sem licença prévia virou crime previsto em lei”. (ROCHA, 2000, p. 29). Ao ser entrevistado na coluna *Minha coleção*, Camilo Rocha é lembrado no texto como “um guerreiro da dance music contra o império do rock”:

Era uma coisa de marcar território. O que me incomodava e ainda me incomoda é o purismo e o conservadorismo. Nunca tive problemas com o rock. Ainda gosto de Sex Pistols, Clash, Buzzcocks, T. Rex, Velvet Underground, o pessoal dos 80. Não vou muito atrás das coisas novas, até porque não tenho tempo para ouvir tudo, mas não me fecho. Se alguém vier me mostrar, ouço com atenção. Assim de cabeça, de nomes atuais, posso citar Radiohead, Primal Scream, Beck - aquelas que não se fecham no rock e na ortodoxia." (ROCHA in BIANCHINI, 2001, p. 73)

Considerações finais

A Chegamos ao final deste trajeto deixando, obviamente, alguns balanços da coleta realizada de fora do recorte privilegiado pela análise. Nas críticas de discos e shows, por exemplo, o conservadorismo também estava frequentemente associado pela revista a uma chave negativa que podemos traduzir em alguns casos como *zona de conforto; nostalgia; pouca ousadia*. Já em um olhar externo para os discos, o conservadorismo aparecia mais em críticas a capas e encartes diversos. No campo midiático, relatos sobre censura de clipes, mudanças editoriais radicais em publicações sobre música — de conservador para liberal e vice-versa — incluindo críticas à própria Bizz. Outra abordagem interessante detectada foi como algumas bandas criticaram outras por uma postura conservadora, da mesma forma como alguns jornalistas também o fizeram.

Além disso, olhando em retrospectiva: a crítica interseccional indicada por Além (2018) de fato se verifica em páginas de fotos objetificando o corpo feminino. Também irônicos trechos que hoje poderiam nitidamente soar *mansplanning* em perfis de Cuca, Courtney Love e Juliana Hatfield quando o termo *conservadora* é atribuído a elas. Ou seja: há um elemento conservador da própria revista que se manifesta nessa direção. E, nesse sentido, observamos limitações da metodologia escolhida para este estudo. A coleta de ocorrências do termo *conservador/a* e seus correlatos é pouco eficaz para observar quando o conservadorismo atua por meio de gestos editoriais ou declarações que não apontam ou assumem esse posicionamento de forma manifesta. Considerando o conjunto de valores compreendidos nesse campo ideológico (defesa das tradições, manutenção do status quo, autoritarismo social e, nas últimas décadas, o liberalismo econômico...), é possível que um ator social *faça parte* de uma onda conservadora e *reproduza* esses gestos, mesmo quando *reivindique* o status de progressista.

Por outro lado, a partir da abordagem proposta, foi possível reiterar como conservadorismo e contestação seguiram juntos ditando o ritmo do rock. Mais do que isso, o recorte construído nos permitiu observar as especificidades de uma fase relevante na trajetória do gênero. Detectamos, assim, em meio à miríade de textualidades, que críticas ao conservadorismo, seja por meio de posicionamentos editoriais ou da opinião de artistas, refletem, em grande medida, a impressão de que o século XX se encerraria com o triunfo do neoliberalismo. De forma geral, a análise demonstra que o que havia de reprovável no sujeito rotulado como conservador era sua postura no campo dos costumes e da moral, enquanto a formação econômica liberal (em grande medida responsável pela manutenção das *coisas como são*) passava despercebida como se fosse um componente natural do mundo. Àquela altura, quando até a *esquerda* hegemônica buscava uma *terceira via*, criticar o capitalismo poderia parecer um pouco *careta*. E hoje, quando fazemos esta reflexão, é inevitável especular sobre como seria a Bizz no mundo (e no Brasil) que se configura com a Crise Financeira de 2008, a ascensão da China, o Plano Biden e o horror (do roqueiro) *bolsonarista*.

Referências bibliográficas

ALÉM, Fernando de Castro. A revista BIZZ, o rock nacional e a indústria cultural (1985-2001). Tese. Doutorado em História. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados: UFGD, 2018.

ALEXANDRE, Ricardo. Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993–2008). Porto Alegre, Arquipélago Editorial, 2013. Ebook Kindle.

ARAÚJO, Victor Leonardo de; GENTIL, Denise Lobato. O primeiro governo FHC (1995-1998): o neoliberalismo escancarado. In: ARAÚJO, V. L. de; MATTOS, F. A. (orgs.). A economia brasileira de Getúlio a Dilma - novas interpretações. São Paulo: Hucitec, 2001.

BARROS E SILVA, Fernando de. Fugindo das cidades. Bravo!, n. 37, out 2000. pp. 22–23.

BIZZ. 20 anos — A coleção completa da maior revista de música do Brasil. São Paulo: Abril. 2005. 192 edições + especiais. 7 CDs.

BROWN, Wendy. Nas ruínas do neoliberalismo. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock. E-compós, v. 13, n. 2, maio/ago 2010.

CHAMAYOU, Grégorie. A sociedade ingovernável: uma genealogia do liberalismo libertário. São Paulo, Ubu Editora, 2020. Ebook (Kindle).

DAPIEVE, Arthur. Mídia e cultura brasileira. In: ALMEIDA, Cândido Mendes (Org.). Cultura brasileira ao vivo — cultura e dicotomia. Rio de Janeiro: Imago, 2001. pp. 167–178.

FORASTIERI, André. O dia em que o rock morreu. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2014.

FRIAS FILHO, Otavio. “Foram-se os festivais”. Bravo!, n. 37, agosto de 2000. pp. 16.

FRASER, Nancy. Do neoliberalismo progressista a Trump — e além. Política e sociedade - Revista de Economia Política. v. 17, n. 40, 2018.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: uma história social. Rio de Janeiro:

Ed. Record, 2002.

GROSSBERG, Lawrence. Rock and popular music: politics, policies, institution. In: BENNET, Tony FRITH, Simon; GROSSBERG, Lawrence; SHEPPERD, John Shepherd; TURNER, Graeme (Org.). Rock AND POPULAR. Londres, Routledge, 2005.

HEYWOOD, Andrew. Ideologias Políticas, [v.1]: do Liberalismo ao Fascismo. São Paulo: Ática, 2010.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Gêneros musicais em ambientações digitais. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

KID ABELHA & OS ABÓBORAS SELVAGENS. Rock in Rio. Apresentação ao vivo. Rio de Janeiro, 15/1/1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CGYWVqtMYd8>>

MACKINNON, Angus Young; BRIAN, Joseph. For those about to rock (we salute you). AC/DC. Rock in Rio. Apresentação ao vivo. Rio de Janeiro, 15/1/1985. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=b-68QwIGt6wA>>. [em 1h 39min]

MERHEB, Rodrigo. O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MUGGIATI, Roberto. Rock — o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

OLIVEIRA, Pedro Carvalho. Transmitindo ódio: o papel do hate rock e da internet na difusão de ideias neofascistas no tempo presente. Escritas, v. 8, n. 2, 2016. pp. 47–59

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

VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de doutorado. Doutorado em comunicação. USP. São Paulo. 2002.

Textos da Revista Bizz mencionados

ABRAMO, Bia. A hora da verdade. Bizz. Setembro de 1986, ed. 14. pp. 54–55

ARAÚJO, Bernardo. Scorpions: Eye To Eye. East West/Warner. Discos. ShowBizz. Julho de 1999, ed. 169. pp. 62

BAHIANA, Ana Maria. Bem vindos à ocupação. Bizz. Março de 1988, ed. 32. pp. 50-52

BIANCHINI, Fábio. Minha coleção – Camilo Rocha – Fé na eletrônica. Bizz. Fevereiro de 2001, ed. 187. pp. 72-73

DIEDERICHSEN, Detlef; RUIZ, Cristina et al. Madonna vira o jogo. Bizz. Novembro de 1994, ed.112. pp. 54-63

ESCOBAR, Pepe. Beastie Boys – feios, sujos e malvados. Bizz. Setembro de 1987, ed. 26. pp. 38-40

FERRI, Rene. Bom para os ouvidos e para o bolso – Zero de comportamento. Discos. Bizz. Maio de 1993, ed. 94. p. 61

FORASTIERI, André; LEMOS, José Augusto. Ligue-se... sintonize-se... caia fora (do sistema). Bizz. Maio de 1990, ed. 58. pp. 34-35

GIL, Marisa Adam. Tek Noir. Bizz. Junho de 1990, ed. 59. p. 18

GIL, Marisa Adam; FORASTIERI, André. Dupla dinâmica - homorock. Bizz. Junho de 1990, ed. 059, p. 52-56

HALFOUN, Robert. Sexo proibido nas ondas da internet. Bizz. Maio de 1995, ed.118. p. 24

JOORY, Eva. Everything but the girl - tudo menos isso. Bizz. Agosto de 1987, ed. 25. pp. 44-46

LEMONS, Anamaria G. de. Quem quer dançar com os Pet Shop Boys? Bizz. Janeiro de 1989, ed. 42. pp. 34-36

LEMONS, Anamaria G de. Andrew Fletcher - o tecno nunca foi tão pop. Bizz. Maio de 1989, ed. 46. pp. 16-20

LEMONS, Anamaria G. de. Terence Trent D'Arby - cartas na mesa. Bizz. Janeiro de 1990, ed. 54. pp. 14-17

LEMONS, Anamaria G. de. Madonna - Afinal, a fêmea fatal. Bizz. Outubro de 1993, ed. 99. pp. 40-43

MANUCCI, Stefano. Annie Lennox - a fera na selva. Bizz. Abril de 1988, ed. 33. pp. 56-59

- MARCELO, Carlos. O nascimento do Aborto. Bizz. Janeiro de 2000, ed. 174. pp. 34–45
- MARSH, Dave. Bruce Springsteen. Bizz. Agosto de 1987, ed. 25. pp. 51–58
- MARTINS, Sérgio; GRECHI, Cláudia. Fernanda Abreu - Fernanda sangue bom. Bizz. Setembro de 1995, ed. 122. pp. 52–59
- MATIAS, Alexandre. Nações do mesmo mundo. Bizz. Agosto de 2000, ed. 181. pp. 56–57
- MAXX, Matias. Manu Chao - andar com fé eu vou. Bizz. Junho de 2000, ed. 179. pp. 30–35
- MENEZES, Marco Antônio. Jello Biafra - a cabeça falante dos Dead Kennedys. Bizz. Fevereiro de 1986, ed. 17. pp. 44–45
- MENEZES, Marco Antônio. Uma tarde com Sting. Bizz. Janeiro de 1987, ed. 018. pp. 24–29
- NAPORANO, Fernando. Zona franca. Bizz. Setembro de 1990, ed. 62. p. 94
- NEUFVILLE, Jean Yves. Peter Murphy - Chute no olho. Bizz. Novembro de 1987, ed. 028. pp. 70–76
- NEUFVILLE, Jean Yves. Jorge Mautner - três décadas na trincheira do Kaos. Bizz. Abril de 1989, ed. 45. pp. 43–50
- OLIVEIRA, Daniel de. Jello Biafra - cidadão instigado. Bizz. Setembro de 2000, ed. 182. pp. 44–47
- PUCCI, Celso. The 2 Tone Story - Vários (Chrysalis/Emi-odeon). Discos. Bizz. Maio de 1990, ed. 058. p. 65
- RIMMER, Dave. Histórias de fama e fortuna, parte II. Bizz. Abril de 1986 ed. 9. pp. 30–34
- ROCHA, Camilo. Londres - lei reacionária ameaça juventude inglesa. Bizz. Novembro de 1994, ed. 112. pp. 34–35
- ROCHA, Camilo. Existe ideologia na eletrônica. Bizz. Junho de 2000, ed. 179. p. 29
- RONDEAU, José Emílio. Midnight Oil - deserto fértil. Bizz. Setembro de 1988, ed. 38. pp. 42–44

RONDEAU, José Emílio. B 52's – a volta por cima. Bizz. Junho de 1990, ed. 59. pp. 24–27

ShowBIZZ. Informe Bizz – Prêmio mico. ShowBizz. Fevereiro de 1999, ed.163. p.12

SMITH, Abonico R. Sex Pistols escandalizam a TV britânica. Bizz. Junho de 2001, ed. 191. p. 66

SÓ, Pedro. O ídolo dos ídolos. ShowBizz. Março de 1998, ed. 152. pp .46–50

TUINSTRA, Rob. Onda reacionária se espalha pela Europa. Bizz. Fevereiro de 1995, ed. 115, pp. 22–23

VAN DE KEMP, Bert. The Edge – faxina milionária. Bizz. Novembro de 1998, ed. 160. pp. 20–24

CAPÍTULO 6

Guitarras conservadoras: rock como trilha sonora da convocação a atos políticos do neoconservadorismo brasileiro

SIMONE EVANGELISTA

SIMONE PEREIRA DE SÁ

Introdução

Segundo levantamento do jornal Folha de S.Paulo, a partir de 134 bilhões de execuções no YouTube, os gêneros musicais mais populares do Brasil são o sertanejo, o funk e o gospel¹. Todavia, quando o assunto são campanhas e manifestações políticas vinculadas ao presidente Jair Bolsonaro, a parada de sucessos segue uma lógica diferente. No *jingle* da campanha que o conduziria ao posto mais alto do país, em 2018, sons de forró, associados à cultura popular brasileira, dividiram espaço com acordes do hino nacional ao som de rock. Historicamente ligado a ideais de juventude e rebeldia (FRIEDLANDER, 2002) e retrato do processo de transição política, invasão tecnológica e desemprego entre os jovens brasileiros dos anos 1980 (ROCHEDO, 2011), o rock pareceu se adequar ao projeto político do então candidato: o de que sua postura enérgica e carismática seria capaz de promover mudanças radicais nos caminhos da política nacional.

1. Disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/geografia>>.

Passado o primeiro ano de governo, o próprio presidente compartilhou, com seus contatos de WhatsApp, uma campanha para convocar a população a participar de protestos marcados para o dia 15 de março de 2020. Após meses de disputas orçamentárias entre o poder executivo e membros do poder legislativo e ruzgas com o Superior Tribunal Federal, os protestos tinham como finalidade reforçar a popularidade de Bolsonaro e *defendê-lo* da atuação dos demais poderes — em casos mais radicais, argumentando pelo fechamento das referidas instituições. A descoberta das mensagens levantou dúvidas sobre o nível de envolvimento do presidente e de seus assessores e apoiadores nas manifestações, o que viria a suscitar pedidos de *impeachment* do mesmo. Para além da quebra de decoro institucional, o episódio teve desdobramentos mais dramáticos: em meio à disseminação do Covid-19, milhares de brasileiros ignoraram os alertas contra aglomerações. O próprio presidente, que fizera um pronunciamento oficial ao lado de Luiz Henrique Mandetta, então Ministro da Saúde, pedindo aos manifestantes que ficassem em casa, voltou atrás e participou dos protestos em Brasília, onde apertou as mãos de manifestantes apesar de ter tido contato direto com pessoas infectadas.

As manifestações ocorreram menos de um mês após diversos protestos contra o governo federal registrados durante o Carnaval. Entre marchinhas ironizando o presidente e gritos de “Fora Bolsonaro” registrados em inúmeras festividades, destacam-se os desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, onde diferentes agremiações veicularam mensagens de repúdio em seus sambas-enredo e em suas apresentações. Enquanto isso, o vídeo compartilhado pelo presidente para convocar seus apoiadores aos atos parecia reiterar a estratégia sonora de sua campanha. Embora teoricamente não tenha sido desenvolvido pela sua equipe, a peça audiovisual traz uma trilha sonora que articula rock, música clássica e sons de protestos passados.

Este trabalho parte das convocações que antecederam o episódio para analisar o papel da música nas narrativas de chamamento coletivo às manifestações. Em meio a um processo de crescimento do consumo como um marcador identitário relevante (GIDDENS, 1992), partimos da premissa de que os gêneros musicais podem ser parte importante nas disputas políticas contemporâneas, sobretudo pelas relações afetivas

que os atravessam. Argumenta-se que tais escolhas não são inocentes ou casuais, mas buscam se apropriar de determinados sentidos e afetos vinculados a diferentes gêneros, contribuindo para fortalecer um sentimento de nacionalismo específico, característico dos movimentos políticos recentes no país.

No contexto da presente publicação², nos interessa particularmente compreender as relações estabelecidas entre o rock, gênero que se fez muito presente entre as músicas de protesto no período de redemocratização brasileira, nos anos 1980 (ROCHEDO, 2011), e o neoconservadorismo brasileiro. Embora a correlação entre o gênero e valores conservadores não seja um fenômeno inédito, buscamos produzir alguns apontamentos em duas direções: 1) os motivos pelos quais tais apropriações ocorrem em meio a uma conjuntura política favorável à extrema-direita no país e 2) os efeitos produzidos por tais correlações para a elaboração das narrativas de convocação às manifestações. Para tanto, propõe-se dois conjuntos de discussões: 1) o papel dos gêneros musicais enquanto construções sociais cujas relações afetivas constituem experiências e 2) disputas ocorridas em torno da noção de cultura popular, articulando debates caros aos Estudos Culturais às discussões sobre distinção e capital cultural de Bourdieu (2007).

À luz destas discussões, analisa-se quatro vídeos que circularam no YouTube entre 2015 e 2020 com mensagens de convocação para as manifestações. As produções foram selecionadas de acordo com critérios de amostragem intencional do subtipo por intensidade (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011), verificando-se a relevância da trilha sonora, ou seja, a presença marcante da música nas narrativas apresentadas. Nesta etapa, busca-se compreender como a música se integra às narrativas propostas para *materializar* os anseios de seus criadores. Em diálogo com Street (2001), tal empreitada não visa classificar a música como a expressão de um momento histórico particular, mas discutir seu papel na articulação de certas experiências. Ao observar especificamente tal problemática a partir dos gêneros musicais e das relações afetivas que os perpassam, apostamos que tal lente investigativa poderá

2. Uma versão deste capítulo foi aceita para publicação em 2021 no periódico Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.

trazer contribuições para pensar nas disputas de narrativas políticas que vêm sendo encenadas no país ao longo dos últimos anos.

Gêneros musicais, construções sociais e disputas simbólicas

Para investigar os agenciamentos envolvendo diferentes gêneros musicais e contextos políticos, parte-se do princípio de que a música pode ser compreendida enquanto “uma forma de pensamento e ação no mundo” (BLACKING, 1995, p. 235), uma manifestação organizadora de percepções globais e individuais que “pode nos dizer coisas sobre a História que não estão acessíveis por meio de nenhum outro meio” (McCLARY, 1991, p. 29). Embora essa prerrogativa não seja estranha a outras formas culturais — em última instância, todas carregam a potência de refletir seu próprio tempo — a ênfase na música tem como objetivo refletir sobre suas particularidades e sobre o modo como estas atuam na articulação de determinadas subjetividades.

À primeira vista, a ideia de que a música pode nos revelar o inacessível pode parecer um tanto hermética. Em sua interface com a comunicação, tal empreitada se revela desafiadora, sobretudo quando não há letra, ou um *discurso* claramente demarcado a ser observado pelo analista. Além disso, como lembra Fischerman (2004, p. 22), grupos ou indivíduos diversos “ouvem coisas absolutamente distintas quando o objeto de escuta é o mesmo”. Ou seja, é preciso contextualizar, ou desenhar as articulações (HALL, 2003) que circundam as atividades vinculadas à música, já que uma mesma canção pode ganhar significados distintos de acordo com quem a escuta. Para De Nora (2003), essas diferenças podem ser explicadas pelas múltiplas dimensões de agenciamento social nas quais a música está inserida. Em raciocínio semelhante, McClary (1991) argumenta que todos os julgamentos em torno das manifestações artísticas que se enquadram na categoria musical — sejam elas classificadas como boas, ruins, de elite, eruditas, populares, comerciais ou artística — são produto da sociedade e, paralelamente, produzem efeitos sociais.

Aposta-se aqui na noção de gênero musical como um caminho útil para a compreensão dos sentidos sociais que produzem e são produzidos pela música. Em trabalho seminal sobre o tema, Frith (1998) defende que as expectativas e convenções atribuídas aos gêneros são funda-

mentais para orientar as escolhas de acordo com o cenário musical. Tais convenções, pontua Janotti Jr. (2005), são fruto de um processo permanente de negociação e disputa em torno da definição dos gêneros. Assim, se tornam cruciais para a ancoragem de valores que “delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público-alvo) dos produtos midiáticos” (JANOTTI JR, 2005, p. 5).

Assim como a comunicação, entendida por Martín-Barbero (1987) enquanto uma prática social que materializa a cultura cotidiana em meio aos processos de emissão e recepção, a música pode ser compreendida enquanto um agente importante na produção e reprodução de culturas e de identidades. Desta forma, configura territórios afetivos, que por sua vez podem integrar práticas discursivas, estratégias e iniciativas específicas relacionadas à reelaboração contínua das identidades (HALL, 2003). Por outro lado, e buscando evitar visões essencialistas no que concerne ao papel das identidades — que, como lembra Hall, fazem parte de uma construção mais complexa do que perguntas como *quem nós somos ou de onde viemos* (HALL, 2003) —, interessa discutir de que forma certos gêneros musicais se articulam a movimentos políticos, como tem acontecido em diferentes períodos históricos no Brasil. Atenta-se, portanto, para a necessidade de compreender de que forma tais gêneros são mobilizados nas disputas de sentido em torno de questões como identidade nacional e patriotismo.

Para aprofundar essa discussão, cabe destacar a relevância dos aparatos culturais na constituição de laços afetivos, uma vez que produzem modos de engajamento específicos (GROSSBERG, 1997). Se refletir sobre o afeto, como sugerem Seigworth e Gregg (2010), é se debruçar sobre mapas de importância, ou seja, aquilo que importa para determinadas pessoas em determinados momentos, é possível pensar na música como um veículo privilegiado para a elaboração de experiências diversas, inclusive políticas. Aproximando o debate de nosso objeto de pesquisa, em que pese o caráter dinâmico da constituição dos gêneros musicais, existe uma certa estabilidade (ainda que em constante negociação) em relação a questões como formas de escuta e características de cada gênero. As *rodas* características de shows de punk rock e metal não fazem parte dos códigos de fruição de shows e rodas de samba, por exemplo.

Tais práticas produzem diferentes tipos de engajamento e são elaboradas a partir de uma partilha cultural. Entretanto, cabe lembrar que tais relações não são elaboradas de forma autônoma. A música, tal qual outras formas culturais, está permanentemente sujeita a incorporações, cooptações e negociações com agentes hegemônicos em determinados contextos. Assim, quando falamos sobre a dimensão política dos gêneros musicais e a relação com a identidade nacional, é preciso considerar a influência de diferentes formas de poder (STREET, 2001) sobre determinados gêneros em detrimento de outros, buscando compreender que posições de sujeito (HALL, 1997) são articuladas nesses movimentos. Além disso, há que se considerar que trata-se de um processo de mão dupla: por um lado, governos e governantes podem se beneficiar de sentidos prévios atribuídos a determinados gêneros; por outro, a ação política pode contribuir para elaborar novas significações, geralmente atreladas aos projetos de governo dominantes em determinados períodos históricos. Como lembra Woodward (2000), as identidades são construídas de modo simbólico e social, articulando comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008) que emergem de acordo com especificidades de determinados períodos históricos. Uma vez que essa construção identitária é relacional, ou seja, construída a partir de marcações de diferença, cabe perguntar que tipos de identidades nacionais estão disponíveis em cada momento da história e quais são os excluídos das características simbólicas que as compõem.

Em diálogo com Hall (1997), Woodward lembra que tais construções são passíveis de contradições e disputas; logo, as identidades precisam ser negociadas no seio de um grupo para que determinadas marcações de pertencimento sejam aceitas. Ainda que certamente a mobilização de determinados gêneros para a elaboração de discursos políticos não seja suficiente para explicar o engajamento do público, é possível pensar que seu acionamento em certos momentos contribua para materializar determinadas sensibilidades³. Em um momento de forte polarização política

3. Neste sentido, cabe lembrar que a relação entre movimentos nacionalistas radicais e gêneros musicais, sobretudo o rock, tem sido analisada em outros contextos, como movimentos de extrema-direita na Alemanha ou as disputas entre o conservadorismo britânico e a Irlanda do Norte. Para mais informações, ver: Brown (2004) e Martínez (2015).

no Brasil, cabe investigar que sonoridades têm sido utilizadas para representar projetos políticos ligados à direita e à extrema-direita.

Procedimentos metodológicos e descrição do objeto

Para a realização da análise proposta, foram realizadas em um primeiro momento buscas no YouTube por vídeos que estivessem ligados a convocações para os atos de 15 de março de 2020. Inicialmente, os vídeos foram manualmente filtrados de acordo com a existência ou não de uma trilha sonora. Após esta etapa, foram catalogadas 30 produções. Dois gêneros musicais foram predominantes em 29 dos vídeos selecionados: rock e música clássica — em alguns casos, acompanhados por música eletrônica. Tal classificação dos gêneros foi elaborada a partir de sonoridades características dos mesmos, como acordes de guitarra que remetem ao rock, e da identificação de músicas conhecidas dentro de certos gêneros, caso de trechos instrumentais de *Il Guarany*.

Em um segundo momento, a partir da hipótese de que gêneros musicais podem ter papel relevante no estabelecimento de uma *continuidade narrativa* em mobilizações políticas recentes no Brasil, realizamos um novo levantamento. Em busca por vídeos de convocação aos protestos de 26 de maio de 2019, a favor da reforma da Previdência e contra as ações do Superior Tribunal Federal, foram encontrados dez vídeos com fundo musical relevante. A maior parte dos vídeos encontrados (nove) apresentava trechos ou a íntegra do *jingle* da campanha de Bolsonaro à presidência, remetendo aos protestos daquele momento como uma continuidade do movimento que alçou o ex-militar ao Executivo. Além disso, ao seguir os rastros digitais dessas produções, recebemos a indicação de vídeos relacionados ao protesto que pode ser considerado a semente da ascensão do conservadorismo no Brasil: as manifestações pelo impeachment da então presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores.

Com base nesses dois levantamentos, analisamos quatro vídeos para compreender sentidos e afetos mobilizados pelos gêneros utilizados nas trilhas sonoras. Os critérios para esta seleção final foram a relevância da música nas narrativas das mesmas, atestada pela existência de trechos

nos quais a trilha sonora aparece em primeiro plano, e a não repetição entre as produções.

A primeira delas, intitulada “Vídeo de ativistas convoca manifestação de apoio a Bolsonaro em 15 de março”⁴, consiste naquele que pode ser considerado um dos vídeos mais relevantes — senão o mais importante — da movimentação que originou as manifestações. Em 25 de fevereiro, a jornalista Vera Magalhães revelou, no site *BR Político*, que o vídeo em questão havia sido compartilhado pelo presidente Jair Bolsonaro (MAGALHÃES, 2020). A versão analisada foi publicada por um veículo de comunicação, o canal *Poder 360*, em sua conta no YouTube.

Após uma rápida imagem de um olho com a bandeira nacional em close, o vídeo começa ao som de um solo de guitarra tocando o hino nacional em ritmo bastante lento. A produção é permeada por imagens de protestos provavelmente realizados em março de 2015, uma vez que os participantes se apresentam com camisas verde e amarelas da seleção brasileira, bandeiras do Brasil e cartazes com dizeres como “Fora Dilma” e “Golpistas, CorrruPTos”, que caracterizaram aquelas manifestações. Enquanto isso, as seguintes frases aparecem na tela, sempre em verde e amarelo: “Porque esperar pelo futuro se não tomarmos de volta o nosso BRASIL? Qual futuro desejamos para nossos filhos e netos? BASTA! O Brasil só pode contar com você! O que você pode fazer pelo BRASIL? Todo poder emana do povo. Vamos resgatar o nosso poder”. Neste momento, o som é acelerado, passando a tocar o hino nacional mais rapidamente em ritmo alegre, provocando a sensação de animação.

O texto prossegue: “Vamos resgatar o BRASIL. Juntos somos mais fortes”. A partir daí as imagens dos protestos são substituídas por uma montagem com Jair Bolsonaro e a bandeira brasileira, seguida por uma nova imagem de protestos, desta vez na praça dos Três Poderes, em Brasília. “Somos Capazes SIM. E temos um presidente cristão, patriota, capaz, justo e incorruptível”, afirma o texto, enquanto Bolsonaro aparece ao lado da esposa Michelle, evocando a imagem da “tradicional família brasileira”. Por fim, surgem imagens do atentado sofrido pelo então candidato em outubro de 2018 enquanto o texto lembra que Bolsonaro “sofre

4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ohHAXJevMI>>.

e luta por esta nação”. A música atinge o clímax no fim, subindo alguns decibéis enquanto o texto convoca: “Dia 15 de março, mostre que você é patriota, ama o Brasil e defende o presidente Bolsonaro. Dia 15 de março, todos juntos em favor do Brasil”. O solo de guitarra com o hino nacional ainda permanece por alguns segundos na tela.

O segundo vídeo, “15 de Março - Manifestação em todo Brasil em apoio ao governo Bolsonaro #DesculpeJairMasEuVou”⁵ e, como o próprio nome indica, pretende se apresentar como uma paródia do programa Jornal Nacional. A produção traz diversos trechos de reportagens com inserções sonoras e imagéticas buscando ridicularizar jornalistas, partidos e instituições que criticam o presidente. As cenas são interrompidas em alguns momentos para que uma voz convoque para as manifestações. A trilha sonora é acionada após 10 minutos de vídeo, quando tem início uma música instrumental eletrônica tensa. Na tela, um trecho da Bíblia: “Ai de você, destruidor, que ainda não foi destruído! Ai de você, traidor, que não foi traído! Quando você acabar de destruir, será destruído; quando acabar de trair, será traído” (Isaías 33:1). Entre 10m24s e 10m50s, a imagem é substituída por uma bandeira do Brasil que tremula ao som do hino nacional tocado em ritmo de rock em velocidade acelerada, com destaque para o som da guitarra. A frase “15 de março” em verde e amarelo aparece na tela. Na sequência, a trilha é substituída por uma voz “cantando” a trilha sonora do Jornal Nacional em tom jocoso. Imagens ridicularizando o apresentador William Bonner encerram o vídeo.

Já em relação às manifestações de maio de 2019, destaca-se o vídeo “Convocação para o dia 26/05”⁶ publicado pelo canal “Terça Livre”, conhecido por seu envolvimento com questões associadas ao movimento conservador brasileiro. Na produção, diversos youtubers célebres pela produção de vídeos em apoio ao presidente Jair Bolsonaro e suas políticas, como Allan dos Santos, criador do canal, e Daniel Lopez, autor do livro “Manual de sobrevivência do conservador no século XXI”, conclamam o

5. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jZErQp7MX7Y>>.

6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GKRCu8DBgu0>> Posteriormente, em consonância com o desaparecimento de diversos vídeos postados em “Terça Livre”, sobretudo relacionados à pandemia de Covid-19, a produção passou a ter acesso restrito apenas a membros pagantes do canal.

público a participar da manifestação ao som de rock pesado. Diferentemente das produções anteriores, o vídeo é uma compilação de imagens gravadas por cada um dos youtubers em seus respectivos quartos/escritórios. A trilha sonora, a princípio, aparece em tom mais baixo, servindo como pano de fundo para os chamamentos proferidos por cada um dos youtubers. Nos trechos finais, o tom aumenta enquanto as informações sobre a manifestação aparecem na tela. Apesar da relação estreita entre os protagonistas e o *bolsonarismo*, não há uma menção direta ao presidente, o que parece reforçar a suposta independência das manifestações.

Entre os vídeos relacionados a protestos pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, nos chamou a atenção a produção “A maior manifestação da história do Brasil”⁷, publicada pelo canal do Movimento Brasil Livre (MBL). A produção traz alguns dos principais representantes do movimento — que, não por acaso, terminariam eleitos a cargos no legislativo estadual e federal nas eleições seguintes — no alto de um trio elétrico cercados por uma multidão na Avenida Paulista, em São Paulo (SP). Embora o vídeo em questão não seja uma convocação, e sim um registro das manifestações, dois elementos se mostraram potencialmente relevantes para a análise aqui apresentada: a popularidade da produção, que somava mais de 300 mil visualizações, e a trilha sonora. O vídeo é entremeadado por acordes de rock pesado em momentos estratégicos, como cenas de cartazes levantados por manifestantes e no final, quando a tela é tomada por frases como “seja oposição” em verde e amarelo.

Apesar de fugir do escopo inicial de análise, o vídeo em questão contribui para reforçar a noção de que um gênero musical, o rock, atua como elemento importante na elaboração de uma espécie de coesão narrativa entre momentos distintos da política nacional. Evidentemente, nem todos os manifestantes que exigiram a saída da presidente Dilma Rousseff necessariamente apoiaram a candidatura e posteriormente o governo de Jair Bolsonaro. Contudo, é possível pensar na apropriação do rock nas manifestações posteriores - quando o próprio MBL já havia retirado seu apoio oficial ao governo recém-eleito - como uma maneira

7. O vídeo não está mais disponível no canal. O acesso, entretanto, continua possível por meio da página do MBL no Facebook: <<https://www.facebook.com/watch/?v=289787311145419>>.

de remeter a 2015, quando de fato houve mobilizações mais intensas que contribuíram para o processo de *impeachment*.

A trilha sonora das manifestações pró-Bolsonaro

A escolha dos gêneros que vão compor, junto com gritos de protestos, narrações irônicas e gravações oficiais, a trilha sonora das convocações no ambiente digital, não ocorre ao acaso, mas parece designada para reforçar ideais como autenticidade, bravura e diferenciação em relação àqueles que não saíam de casa. Apresenta-se, a seguir, algumas chaves interpretativas para compreender a predominância do rock, seguido por música erudita como trilha sonora predominante dos vídeos analisados.

As apropriações do rock para a defesa de ideais notadamente conservadores e, simultaneamente, para o combate ao *status quo*, supostamente representado pelos poderes legislativo e judiciário, ilustram as disputas simbólicas em torno do gênero e sua relação com a política. Associado a ideias de rebeldia juvenil, o rock também tem sido objeto de discussões sobre música e conservadorismo, destacando-se a afirmação de “valores heteronormativos, branco e de privilégios, especialmente sob a perspectiva das canções do chamado rock clássico” (JANOTTI JUNIOR; PILZ; ALBERTO, 2019, p. 2). A relação entre rock e conservadorismo não é nova e vem sendo ensejada por autores como Grossberg (1992; 1997) há pelo menos três décadas. Entretanto, parece significativo notar que, apesar de trabalhos que ressaltam o potencial do gênero para a articulação política em campos mais progressistas, como ressaltam Farias e Cardoso Filho (2019), o rock seja sistematicamente apropriado pela direita radical brasileira.

Historicamente associado a manifestações políticas a partir de noções como resistência e autenticidade (FRITH, 1996), o rock se tornou um gênero importante no cânone das músicas de protesto no Brasil nos anos 1980 (ROCHEDO, 2011). Três décadas mais tarde, nomes célebres daquele momento, como Lobão e Roger Flores, vocalista da banda Ultraje a Rigor — cuja música *Inútil* fora justamente um dos hinos do

movimento Diretas Já⁸, ganharam destaque em redes sociais por posicionamentos politicamente conservadores. Enquanto isso, influenciadores digitais proeminentes da autoproclamada nova direita brasileira, como o youtuber Nando Moura, também evidenciam sua relação com o gênero⁹.

Ainda que o *ethos* roqueiro como espaço de resistência seja posto em xeque em determinados eventos, como shows marcados pelo confronto entre anti e pró-bolsonaristas (JANOTTI JUNIOR; PILZ; ALBERTO, 2019), tais apropriações no caso dos vídeos publicados em 2019 e 2020, parecem acioná-lo para explicitar as próprias ambiguidades da proposta: apoiar o poder Executivo em seus movimentos de insubmissão contra os demais poderes, em tom semelhante ao utilizado por Bolsonaro em sua campanha eleitoral. Em conjunto com as imagens, o gênero emerge nas narrativas analisadas remetendo a emoções bastante presentes em grandes espetáculos de rock: multidões que vivem um momento de êxtase comunitário, impulsionadas por performances amplamente enérgicas e sexualizadas de seus ídolos (PATTIE, 2007). Os solos de guitarra associados à figura de Jair Bolsonaro e seus defensores também acionam valores associados ao que Frith e McRobbie denominam de *cock rock*, no qual a performance é “uma explícita, crua e frequentemente agressiva expressão da sexualidade masculina” (FRITH; MCROBBIE, 1990, p. 374).

Ao descrever o rock enquanto uma “formação sonora”, Grossberg enfatiza que tanto a identidade quanto os efeitos do rock “são mais abrangentes do que sua dimensão sonora” (GROSSBERG, 1997, p. 104). Para o autor, o gênero media um conjunto de relações que vão permitir, entre outras, a emergência de disputas no cenário político. Em direção semelhante, Street (2001) destaca o potencial da música não apenas como algo que representa, mas que afeta determinados períodos históricos a partir de atravessamentos entre instâncias comerciais, políticas,

8. O movimento Diretas Já reivindicou eleições presidenciais diretas no Brasil no pleito de 1985. A letra de *Inútil* ironizava a suposta incapacidade de votar da população: “A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ Inútil/ A gente somos inútil”. Lobão, por sua vez, foi declarado eleitor e apoiador de Bolsonaro, mas rompeu com o bolsonarismo posteriormente..

9. Vocalista da banda de heavy metal Pandora, Nando Moura utiliza frequentemente códigos do gênero como roupas pretas, guitarras e sons relacionados nos vídeos publicados em seu canal.

estéticas e institucionais. Para retomar Grossberg (1997), faz-se necessário analisar como o afeto pode ser uma dimensão de acesso ao popular, permitindo vislumbrar um conjunto de práticas que confere sentido às experiências cotidianas. É a partir desta dimensão dialógica envolvendo as relações afetivas e a música que compreendemos a aparição de valores conservadores ligados a um certo tipo de rock.

Cabe destacar ainda que a inserção de tais trilhas nas narrativas não ocorre em momentos fortuitos; sua presença reforça sensações de grandiosidade e urgência, frequentemente em associação direta com a imagem de Jair Bolsonaro. Em análise sobre a campanha eleitoral de Bolsonaro nas redes sociais, Azevedo Junior e Bianco (2019) argumentam que sua eleição foi construída a partir de uma “narrativa mítica (e mística) que o retratou como o salvador da pátria, um herói que luta contra os valores do mal em busca da redenção e da restituição da nação a uma idade de ouro” (AZEVEDO; JUNIOR; BIANCO, 2019, p. 22). Ao conjugar movimentos musicais mais lentos quando o presidente aparece em cenas prosaicas ao lado da esposa, por exemplo, com sons mais enérgicos rememorando o episódio em que o mesmo foi esfaqueado, a trilha sonora das produções remete a uma continuidade desse discurso. Se para os autores a comunicação política *mitologizada* de Bolsonaro ganhou popularidade nas mídias sociais por ser um ponto de interseção entre a linguagem das redes sociais e a gramática do espetáculo típica da televisão (*idem*), os vídeos de seus apoiadores parecem seguir o mesmo expediente. Enquanto palavras simples de ordem aparecem sobre fundos verde e amarelos *toscas*, a trilha sonora remete a grandes espetáculos de rock e, ópera e filmes épicos, em uma confluência de linguagens.

Por outro lado, cabe perguntar que construções sociais em torno do gênero favorecem tais apropriações. Duas relações adicionais podem ser pontuadas: a associação entre o rock e ideais de juventude e transformações políticas, elaborada tanto no contexto do pós-guerra norte-americano quanto ao longo da década de 1980 no Brasil (ROCHEDO, 2011).

Por fim, cabe pontuar que a categoria rock empregada até aqui de modo genérico refere-se a diferentes sonoridades características de diferentes subgêneros. Conforme argumenta Janotti Junior, os afetos movidos pelo rock são atravessados por “determinadas configurações de

campos temáticos (melancolia, euforia, violência, obscuridade, leveza etc...) que são articulados através de estratégias discursivas” (JANOTTI JUNIOR, 2003, p 6). Tais estratégias vão acionar ideias como lento/rápido, superficial/profundo, leve/pesado, produzindo “zonas de sentido que irão dar coesão ao gênero através da apropriação cultural das temáticas presentes no consumo cultural” (idem).

Embora a quase totalidade dos vídeos apresente apenas melodias ilustradas por cenas de manifestações e/ou frases de efeito, pode-se dizer que as trilhas sonoras em questão evocam em diversos momentos as estratégias discursivas pesado/profundo/distorcido, que evocam o *heavy metal* pesado, e rápido/pesado/distorcido, associadas uma sonoridade mais eufórica e violenta. Efeitos semelhantes são produzidos no acionamento de músicas clássicas e eletrônicas em vídeos que fizeram parte do recorte inicial desta pesquisa: variações de velocidade vão apontar para momentos de contemplação seguidos por momentos de tensão, evocando a necessidade urgente de ir às ruas. Contudo, considerando a ocorrência significativamente mais expressiva de sonoridades roqueiras, é possível pensar que, para além dos efeitos produzidos pelas sonoridades em si, há um conjunto de sentidos e afetos que são convocados pelos vídeos, o que nos provoca a pensar em circuitos de circulação e consumo do gênero e em sua influência para a configuração de movimentos políticos conservadores.

Apresença que se produz nas ausências: capital cultural e conservadorismo

Um segundo aspecto que nos chama a atenção é o distanciamento dos gêneros historicamente associados ao popular e ao popular periférico no Brasil. Em conjunto com dados demográficos sobre o perfil de apoiadores de Jair Bolsonaro, com forte presença de homens de classe média e classe média alta (HOMEM..., 2019), o levantamento sinaliza o papel dos gêneros escolhidos na elaboração de mensagens de distinção.

Neste sentido, consideramos pertinente resgatar a discussão sobre capital cultural proposta por Bourdieu (2007). De acordo com o teórico francês, existem três formas de capital: o econômico, que diz respeito aos bens materiais, o social, ligado à rede de relações interpessoais cons-

truídas por cada indivíduo, e o cultural, associado aos conhecimentos (valorizados) adquiridos. Bourdieu menciona ainda a existência do capital simbólico, uma forma de reconhecimento e prestígio originado nas diferentes formas de capital acumulado.

A classificação da cultura entre o que se enquadra e o que não se enquadra como capital cultural acumulado está relacionada ao conceito de *habitus*, definido por Bourdieu como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983, p. 65). Tal princípio tem como base a ideia da mediação entre as percepções de mundo de cada indivíduo e suas condições sociais de existência. Neste sentido, o autor afirma que a preferência por formas de arte mais *puras* estaria diretamente ligada à acumulação de capital cultural, uma vez que cultura legítima “pode obter, em diversas oportunidades, um altíssimo rendimento simbólico e proporcionar um grande benefício de distinção” (BOURDIEU, 2007, p. 62).

Em um país fortemente marcado por questões como racismo e desigualdades de gênero, a oposição entre cultura popular e cultura erudita é insuficiente para abranger processos de estigmatização e de diferenciação de gêneros musicais. Contudo, cabe lembrar a identificação por parte produtores e consumidores de gêneros como o rock e o *heavy metal*, com cânones da música clássica, diferentemente de gêneros como o samba, o axé ou o funk (HOLZBACH et al., 2015). Além disso, é interessante notar que, apesar da proximidade do presidente Jair Bolsonaro com diversos artistas do universo sertanejo, que lhe fizeram inclusive uma homenagem após a eleição de 2018 (GONÇALVES, 2018), o gênero não é mencionado uma única vez no material analisado.

Tais apagamentos se alinham às colocações de Martín-Barbero (2001) sobre a valoração negativa de manifestações relacionadas à cultura popular. Para o teórico, a ideia de povo que emerge com o surgimento da sociedade capitalista consolida a criação das categorias *culto* e *popular*. O segundo se torna sinônimo do “in-culto”, nomeando “um modo específico de relação com a totalidade social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 25). O povo, portanto,

seria destituído de cultura por natureza, uma vez que não tinha acesso à educação que o poder aquisitivo da burguesia poderia pagar. Essa concepção seria fundamental para reforçar a lógica de dominação por parte das classes sociais abastadas.

A trilha sonora das convocações às manifestações aciona um conjunto de sentidos que dizem respeito não apenas à presença, mas à ausência de outras sonoridades. A não utilização de gêneros mais populares, sobretudo aqueles historicamente estigmatizados por sua origem periférica, como samba e funk, corrobora a ideia de que os apoiadores da causa dialogam com formas culturais mais próximas da noção de “culto” — que, por sua vez, remete a noções de “progresso” e “civilização” consolidadas no ideal Iluminista (MARTÍN-BARBERO, 2001). Há que se ressaltar ainda a proeminência contemporânea de artistas brasileiros vinculados justamente a estes gêneros na elaboração de críticas sociais diversas, ocupando o lugar de transgressão outrora dominado pelo rock¹⁰.

Neste sentido, a escolha de determinados gêneros musicais em detrimento de outros dialoga também com elementos importantes que integram o imaginário associado ao conservadorismo e ao neoconservadorismo, pilares da militância *bolsonarista*. Enquanto o primeiro surgiu no século XVIII pautado pela defesa de valores e instituições tradicionais, como a monarquia e a religião cristã, o segundo movimento emergiu após a Segunda Guerra. Em reação a uma suposta crise moral causada pelo abandono dos valores tradicionais e das diferenças *naturais* entre os indivíduos, o neoconservadorismo defende o reestabelecimento da *ordem* e a implantação de um Estado mínimo (ALMEIDA, 2018).

Essa espécie de nostalgia por comportamentos e normas de tempos menos complexos (GROSSBERG, 2018), nos quais havia pouca ou nenhuma discussão sobre tópicos como fluidez de gêneros ou racismo estrutural, também se reflete nas trilhas sonoras dos vídeos elencados. Enquanto as diferentes sonoridades roqueiras podem ser associadas a bandas e subgêneros que fizeram sucesso no passado, a presença da música

10. Ao fazer tal afirmação, não desconsideramos a existência de nomes conservadores relacionados aos gêneros em questão. Entretanto, chamamos a atenção para a visibilidade de artistas progressistas associados a gêneros periféricos no cenário midiático, fenômeno que não se repete no rock ou na música erudita contemporânea.

erudita, reitera valores conservadores remetendo, também, a movimentos históricos nacionalistas. Assim, para além de uma análise isolada de um ou outro gênero musical, interessa pensar em como rock e música clássica, no contexto analisado, articulam conjuntamente a emergência de afetos estreitamente vinculados aos valores bolsonaristas.

Considerações finais

O processo de apropriação de gêneros musicais na elaboração de conexões afetivas que podem ter efeitos políticos pode ser exemplificado sobremaneira no solo de guitarra com trechos do Hino Nacional, presente desde a campanha política *bolsonarista*; enquanto clássicos do rock internacional e nacional ficaram conhecidos por ironizar e questionar a política e o status quo, aqui opera-se um deslocamento dessa energia para uma ideia particular de nacionalismo. Pode-se dizer, assim, que o recurso nostálgico opera como um marcador afetivo potente destas articulações, que conjugam sonoridades até pouco tempo distantes em um ideal de restauração e distanciamento de gêneros periféricos.

Concordando com Grossberg, para quem o afeto define “diversas organizações de intensidade e sentimento que dão textura e um senso de realidade vivida às nossas vidas” (GROSSBERG, 2018, p. 91), é possível pensar nas conexões mediadas por gêneros musicais como elementos importantes para a própria percepção da realidade. É a partir dessa organização — ou dos mapas de importância, para retomar Seigworth e Gregg — que certos gêneros podem, simultaneamente, materializar disputas políticas e lhes dar condições de existência (GROSSBERG, 1997). Ao indagar que sensibilidades são acionadas a partir da música, em articulação com determinadas imagens em vídeos de convocações para manifestações políticas conservadoras, buscamos compreender de que forma a música afeta e é afetada pelas disputas políticas recentes no Brasil.

Evidentemente, o recorte aqui utilizado está longe de compreender a relação entre todo o espectro de apoiadores do conservadorismo e determinados gêneros musicais. Dentre diversos exemplos, destaca-se o de Dante Mantovani, nomeado para o cargo de diretor da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 2019. Em seu canal no YouTube,

Mantovani afirmou que “o rock ativa as drogas, que ativam o sexo livre, que ativa a indústria do aborto, que ativa o satanismo. O próprio John Lennon disse que fez um pacto com o diabo” (SOARES, 2019, on-line). Logo, mais do que estabelecer qualquer tipo de relação naturalizada entre gêneros musicais e conservadorismo, interessa pensar em tais movimentos como parte de um processo sempre inacabado de disputas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. Neoconservadorismo e Liberalismo. In: SOLANO, Esther (Ed.). O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BASEIO, Maria Auxiliadora; SILVA, Lourdes Ana P.; SERGL, Marcos Júlio. A identidade nacional brasileira em O Guarani: literatura e música em diálogo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 21, n. 36, 2019. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/500/649>>

BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washington Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. O que falar quer dizer. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BROWN, Timothy. Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and “Nazi Rock” in England and Germany. *Journal of Social History*, v. 38, n. 1, 2004. pp. 157–178

DENORA, Tia. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HOLZBACH, Ariane; SANTOS, Melina; EVANGELISTA, Simone; OLIVEIRA, Thaiane. Heavy Metal x Funk: disputas de gênero na cultura pop a partir do canal Mamilos Molengas. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (Orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA, 2015. pp. 131–150.

HOMEM, branco e conservador: o perfil do manifestante pró-Bolsonaro em SP. *Exame*, 27 mai 2019. Disponível em: <<https://cutt.ly/Eibnqei>>

FARIAS, Daniel; CARDOSO FILHO, Jorge. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. *Revista ECO-Pós*, v. 22, n. 3, 2019. pp. 37–61 Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27410>

FISCHERMAN, Diego. Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. Métodos de pesquisa para internet. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FRITH, Simon. Performing Rites. On the value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____.; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. Screen education, v. 29, 1978. pp. 3–19

GONÇALVES, Carolina. Cantores sertanejos homenageiam Bolsonaro em Brasília. Agência Brasil (EBC), 11 dez. 2018. Disponível em: <<https://cutt.ly/KibWZgf>>

GROSSBERG, Lawrence. We Gotta Get out of this Place: popular conservatism and postmodern culture. Nova York: Routledge, 1992.

_____. Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture. Durham/Londres: Duke University Press 1997.

_____. Under the Cover of Chaos: Trump and the Battle for the American Right. Londres: Pluto Press, 2018.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: SOVIK, Liv. (Org.) Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JUNIOR, Aryovaldo; BIANCO, Erica. O processo de mitificação de Bolsonaro: Messias, presidente do Brasil. Revista ECO-Pós, v. 22, n. 2, 2019. pp. 88–111. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5>

JANOTTI JUNIOR, Jeder. 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 ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Niterói, 1 jun. 2005. Anais...

_____; PILZ, Jonas; ALBERTO, Thiago. “F** K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018. In: XXVIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Porto Alegre, 11 jun. 2019. Anais...

MAGALHÃES, Vera. Bolsonaro manda vídeo por WhatsApp convocando para ato anti-Congresso. BR Político, 25 fev. 2020. Disponível em: <<https://cutt.ly/Gd9Yadd>>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia. México: Gustavo Gilli, 1987.

MARTÍNEZ, Robert. Punk Rock, Thatcher, and the Elsewhere of Northern Ireland: Rethinking the Politics of Popular Music. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, v. 48, n. 1, 2015. pp. 193–219

McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

PATTIE, David. *Rock music in performance*. Nova York: Springer, 2007.

ROCHEDO, Aline. “Os filhos da revolução”: A juventude urbana e o Rock Brasileiro dos anos 1980. 2011. 152f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SEIGWORTH, Gregory; GREGG, Melissa. An inventory of shimmers. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (Eds.). *The affect theory reader*. Londres: Duke University Press, 2010.

SILVA, Olga. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. 2011. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SOARES, Ingrid. Rock induz às drogas e ao satanismo, diz novo presidente da Funarte. *Correio Braziliense*, 02 dez. 2019. Disponível em: <<https://cutt.ly/myHJVCm>>

STREET, John. Rock, pop and politics. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (eds.). *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 7–72

CAPÍTULO 7

Problemas de performance no rock: presença, memória e fabulação durante a pandemia de covid-19

THIAGO SOARES

VICTOR DE ALMEIDA NOBRE PIRES

Introdução

A proliferação das lives durante a pandemia do Coronavírus, a partir do mês de março de 2020, no Brasil, instaurou regimes de presença em que o tempo presente, a simultaneidade e a conexão entre sujeitos eram importantes estatutos de capacidade de interação para romper com o isolamento social. As lives eram, portanto, aberturas de canais para interações ao vivo em redes sociais digitais, em geral, para instaurar pactos de conversação, entretenimento e debate a partir de tácitos acordos entre participantes.

No amplo conjunto de possibilidades, foi no contexto da música que as lives promoveram aberturas de zonas de contato através de redes sociais digitais e plataformas de compartilhamento de vídeo e ganharam adesão mercadológica. Segundo pesquisa de opinião da empresa de tecnologia especializada em pesquisa digital MindMiners, 76% do público que assistiu a alguma live musical durante a pandemia “gostaria

que o formato continuasse a existir” em contexto pós-pandêmico¹. Ao mesmo tempo, o uso excessivo do formato também pautou um suposto esvaziamento das audiências, devido à “saturação” das lives, atreladas aos planos de reabertura das cidades durante a pandemia.

Para além destes questionamentos e diante de um amplo espectro de especulações, a proposta deste capítulo é reconhecer um conjunto de práticas existentes da indústria musical como centrais no entendimento, adesão e ampla lógica de mercantilização das lives no contexto das redes sociais digitais. Utilizando de três casos circunscritos ao universo do rock, aposta-se em três movimentos interpretativos para a compreensão da importância que a apresentação ao vivo musical possui na cultura do entretenimento na medida em que acionaria estados emocionais constituídos pela noção de presença. Num primeiro momento, é importante definir as bases do que se pode chamar de “aovivismo” (PIRES, 2019), ou seja, os pactos materiais, discursivos e afetivos da experiência de música ao vivo, retirando de cena a ideia de que haveria uma “pureza” ou uma ontologia do “*ao vivo*” em espetáculos presenciais — argumento já defendido por Auslander (2008) ao reconhecer que mesmo uma ida a um show ao vivo é repleto de atividades mediadas (assistir ao espetáculo por telões, celulares ou mediado por inúmeras tecnologias audiovisuais).

Num segundo momento, debater as performances ao vivo implica em reconhecer as bases da noção de presença no campo da Comunicação (GUMBRECHT, 2010; MARTINS e CARDOSO FILHO, 2010; FECHINE, 2008), a partir dos paradoxos em torno tanto da ideia de que estar ao vivo instauraria intensificações na experiência de fruir música quanto no princípio de que o arquivamento de performances musicais em plataformas digitais implicaria em múltiplas ativações a partir das zonas de contato com os materiais arquivados. Ou seja, a perspectiva

1. A cantora sertaneja Marília Mendonça, que morreu tragicamente em 2021, conseguiu arregimentar um pico de audiência com a conexão de 3,3 milhões de espectadores simultâneos em sua live realizada dia 16 de abril de 2020, em seu canal no YouTube. No dia seguinte, já eram 54 milhões que tinham assistido ao espetáculo arquivado, com retorno para marcas apoiadoras através de ativação de compras online, incentivo ao e-commerce e contribuição para ajuda a causas humanitárias. Dados presentes na reportagem: <<https://www.cnnbrasil.com.br/business/2020/04/17/lives-musicais-sao-caminho-sem-volta-na-relacao-entre-marcas-e-consumidores>>.

é detalhar que dentro de uma cultura do arquivamento (TAYLOR, 2013) nas redes sociais digitais e diante da plataformização da cultura (POELL, NIEBORG e VAN DIJCK, 2020), os regimes de presença se modulam a diferentes materialidades comunicacionais, abrindo espaço para fabulações, invenções e manipulações sobre “*estar ao vivo*” diante de espetáculos musicais.

Num terceiro momento, propõe-se a interpretação de diferentes materiais musicais com a finalidade de debater as zonas especulativas entre memória, invenção e simulação de três experiências geradas a partir de materiais ao vivo dentro do universo do rock: 1) a presença de hologramas em espetáculos musicais como o imbricamento entre memória e invenção na cultura musical, em que trejeitos, ações e expectativas operam sobre comportamentos e corpos restaurados (SCHECHNER, 1988); 2) a retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia como a narrativização da memória e a ativação de uma presença que se faz a partir de regimes de presença em torno da simultaneidade; 3) a possibilidade de fabulação sobre uma performance ao vivo, a partir da inserção de camadas sonoras como aplausos, barulhos e ambiências sonoras como estratégia de produção de presença num momento histórico de fratura de uma cultura presencial.

A partir deste conjunto de episódios, podemos pensar sobre as articulações da música, seu segmento ao vivo e as suas materialidades nas recriações de experiências junto ao público. Assim, esperamos, além de refletir sobre o atual estado da música ao vivo midiática, contribuir para a compreensão de uma visão não-essencialista das performances midiáticas — sempre tidas como instâncias menores às performances incorporadas dentro da construção de uma noção de autêntico no rock, com aponta Auslander (2017) — pensando como a memória, fabulação e a presença são produzidas articulando bandas, fãs e plataformas digitais.

Lives musicais e problemas de performance

Discutir as lives musicais significa apresentar o entrelaçamento de problemas de pesquisa tanto do campo da Música quanto da Comunicação, mais precisamente os enlaces entre performances musicais ao vivo e seus inúmeros processos de mediatização. É preciso reconhecer um

conjunto de “problemas de performance” (MADRID, 2009) no tocante à execução da música ao vivo em plataformas digitais. Na produção acadêmica sobre cultura musical, o estudo da performance significou

uma ampla variedade de paradigmas de fazer música, desde as visões ortodoxas que separam composição e performance ao questionamento dessa dicotomia, às especulações práticas e filosóficas trazidas pela prática da performance movimento dos anos 1970 e 1980 nas tradições ocidentais e não ocidentais” (MADRID, 2009, p. 1).

Assim, segundo Madrid, as questões de performance abordadas por estudiosos do campo da musicologia orbitaram em torno da interpretação de textos musicais, acessibilidade da música aos ouvintes, performances musicais como textualidades e improviso – por exemplo. “A performance não existe para apresentar obras musicais, mas sim, as obras musicais existem para dar ao intérprete algo para representar”, atesta Madrid.

Planejamento de espetáculos musicais, técnicas e execuções, roteiros de shows, dispositivos técnicos, repertórios, entre outros, são questões que ajudam a entender como os espetáculos musicais são pensados para serem exibidos em plataformas online. Do campo da Comunicação e mais detidamente dos processos de midiaticização, debater as lives musicais implica em reconhecer a plataformização da cultura, as ingerências das materialidades dos meios de comunicação como importantes ambientes reguladores das performances e questões que orbitam sobre os conglomerados de mídia e suas ações mercadológicas em contextos digitais. As problemáticas de investigação sobre as lives convergem para o reconhecimento de que se trata de desdobramentos da música ao vivo, de um novo estágio da plataformização da música e da formação de redes sócio-técnicas a partir de gêneros musicais.

A música ao vivo apresenta um largo e profícuo campo de estudos tanto na área de Comunicação quanto na Música, evidenciando potências e limites das abordagens interdisciplinares. Para além dos aspectos musicológicos em torno das performances ao vivo, Phillip Auslander (2008) cunha o termo “liveness” para refutar qualquer abordagem binária que reivindicassem a *pureza*, o essencialismo ou a ontologia da performance ao vivo de música. Para o autor, os estados de fruição e

consumo da música ao vivo em shows já são experiências mediadas por inúmeros dispositivos: telões, aparelhos de celulares, distribuição de caixas sonoras, entre outros. Forma-se, segundo o autor, um contínuo de ações simultâneas ao ato de experienciar música, apontando para um esgarçamento da ideia de estar presente a um espetáculo musical. Ou seja, estar ao vivo num espetáculo presencial não significaria estar *mais presente* na sua relação com a música, uma vez que haveria uma série de mediadores tecnológicos humanos e não-humanos que incidiriam sobre a fruição do espetáculo. A proposta de Auslander é retirar de cena o argumento de que a experiência midiática, gravada, registrada e arquivada, seria *menor* que aquela ao vivo. Na concepção do autor, são experiências de produção de sentido e de sensibilidades distintas, apontando para quadros complexos que incidem sobre agências dos sujeitos em suas relações com materiais sonoros.

Ao traduzir para português o termo “aovivismo”, Pires (2019) incorpora uma dinâmica de intimidade e de produção de presença ao termo na fruição de espetáculos musicais no contexto brasileiro. Eventos da música independente que mobilizam espaços privados como casas, salas de estar e adaptam o ambiente doméstico para a fruição de um espetáculo ao vivo de música, como é o caso da plataforma *Sofar Sounds*, aderem ao debate sobre produção de música ao vivo a partir da rubrica da poética do cotidiano, da produção do espaço íntimo como aquele também *artístico* e musical. O aovivismo seria uma condição de experiência que insere o espaço privado como *espetacular* e especular, um pacto de regimes de presença regulados e tecidos por convenções de gêneros musicais, de performances e de valores construídos dentro das culturas musicais — seja em espaços mais consagrados como arenas, casas de espetáculo (como pensa Auslander), seja na domesticidade da casa (como aponta Pires).

Ainda sobre a noção de aovivismo, Pires articula a construção de temporalidades complexas da performance documentada a partir de uma constante presentificação, um sentimento de “agoridade” (TAYLOR, 2013), geradas pelos arquivos das performances em processos de reativação (AUSLANDER, 2018). Ou seja, pensar o ao vivo não se reduz apenas a levar em consideração a condição de produção do produto midiático — em tempo real, sem edição ou *em direto* — mas também

às relações com audiências, práticas de consumo e estratégias de divulgação. Como as lives musicais são construídas de maneira heterogênea (articulando diversos suportes, plataformas, formatos, práticas produtivas, práticas de consumo, técnicas de gravação, territorialidades e sonoridades), entende-se que esta heterogeneidade permite reconhecer que se trata de um texto em situação (FECHINE, 2008). Sendo assim, pensemos que um show musical gravado em 2018 e transmitido durante a pandemia numa plataforma digital em 2020 e apresentado como uma live *musical* apresentaria uma nova condição de *ao vivo*, na medida em que reivindicaria uma nova produção de presença.

Se as dimensões de espacialidade (a diferença entre espaços públicos e privados) agem sobre a produção de sentido e de presença nas performances de música ao vivo, as temporalidades também precisam ser pensadas neste contexto. Problematizar a midiaticização da experiência musical ao vivo nas lives na cultura digital implica em reconhecer a existência e a potência de um tempo vivido compartilhado. A simultaneidade e a concomitância das ações midiaticizadas apontam para aquilo que Yvana Fachine (2008) chama de semiotização da presença, algo que já ocorre principalmente nas transmissões de televisão ao vivo, e que também se espalha nas experiências audiovisuais da cultura digital. De alguma forma, estamos reconhecendo que apreender as lives musicais no contexto de pandemia implica em reconhecer traços de estudos sobre a condição do ao vivo no campo da música e suas relações com a ideia de suportes e técnicas midiáticas bem como sobre uma história das transmissões ao vivo em outros dispositivos audiovisuais, neste caso, especificamente a televisão. Do ponto de vista da performance musical,

uma das principais funções da televisão ao mediar eventos é reforçar o significado do espetáculo e, ao mesmo tempo, criar uma forma própria de representá-lo, e isso é perfeitamente compreendido pelos atores do evento: os artistas e o público; este compreendido tanto pelas pessoas que foram conferir o evento *in loco* quanto pelas que o assistem pela televisão em qualquer lugar e em qualquer tempo. (PEREIRA DE SÁ; HOLZBACH, 2010, p. 151)

A noção de intimidade com o artista a partir das relações entre fãs e ídolos (mesmo em espaços públicos repletos de mediações tecnoló-

gicas) pressupõe o reconhecimento de que “a performance musical supõe gestos ao mesmo tempo altamente estudados e estilizados e outros apropriados para traduzir a emoção daquele momento, revelando à plateia uma dimensão íntima do músico/*performer*” (PEREIRA DE SÁ; HOLZBACH, 2010, p. 149). Trata-se, assim, segundo as autoras, de uma situação em que pensar e fazer estão juntos, combinando, na mesma cena, o gesto de espontaneidade e de encenação de um artista. Esta dinâmica é um elemento central da experiência de fruição de um show pelo público, ao avaliar sua qualidade a partir de parâmetros tais como adequação, autenticidade, técnica e emoção.

Para além da semiotização da presença através num regime temporal de concomitância, as lives musicais nas redes sociais digitais apresentam o problema do arquivamento (TAYLOR, 2013). Os espetáculos musicais gerados ao vivo são arquivados em plataformas digitais, tornando-se acessível imediatamente após o final, promovendo novos regimes de presença a partir do acionamento e intervenção nestes arquivos com comentários de espectadores que podem intervir, reacionar ou fruir dos efeitos de presença em situação. Este conjunto de problemáticas permite que se faça um gesto em torno da reflexão sobre a trajetória da cultura da música ao vivo em tempos de plataformização da cultura, como debateremos a seguir.

Plataformização da música

A este conjunto de postulações, acrescenta-se outro apontado por Michael Herschmann (2007; 2010) em torno do potencial mercadológico da música ao vivo. Desde a virada da década de 2000, com a crise da indústria fonográfica gerada a partir do ambiente de consumo digital da música, foi o negócio da música ao vivo quem sustentou economicamente artistas, produtoras de espetáculos e toda cadeia produtiva em diferentes contextos culturais. A crise dos formatos de venda de música sustentou o indicador de que seria possível a fusão de negócios da indústria fonográfica com produtoras de espetáculos, gerando um ambiente favorável a fusões, incorporações e estratificação desta cadeia produtiva.

As lives musicais durante a pandemia de Coronavírus integram um novo estágio do que podemos chamar de plataformização da música. Antes de propriamente debater a plataformização da música, é impor-

tante ressaltar o largo percurso de estudos sobre “*plataformização*” que debatiam principalmente dimensões institucionais, infraestruturas de dados, mercados e formas de governança através de plataformas digitais (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020). Segundo os autores, é notável a ausência de análises de como as plataformas transformam práticas culturais e vice-versa, como as práticas em evolução transformam plataformas como construções sociotécnicas específicas. As diferentes perspectivas sobre *plataformização*, que derivam das várias tradições de pesquisa, sugerem que esse processo se desenrola em três dimensões institucionais: infraestruturas de dados, mercados e governança. “A partir de uma perspectiva dos Estudos Culturais, a *plataformização* leva à (re)organização das práticas culturais em torno de plataformas, enquanto essas práticas moldam simultaneamente as dimensões institucionais de uma plataforma” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 5).

Entender as lives musicais sob o espectro da *plataformização* da cultura implica na compreensão das infraestruturas de dados que regem o acesso a *internet*, as dinâmicas de *software* implicadas nestes processos, como os mercados agem e regulam estas práticas e de que maneira ocorrem as regulações políticas e mercadológicas neste contexto. É preciso, portanto, compreender a trajetória de estudos sobre as relações entre música e cultura digital em diferentes ambientes. Neste sentido, cabe retomar a ideia de que a música encontrou nas práticas digitais diversos entraves, desde a ausência de regulação, pirataria, *downloads* ilegais e a existência de plataformas para pirateamento de conteúdos passando pelas taxonomias e organizações em torno dos produtos musicais em ambiências digitais (AMARAL; AQUINO, 2009) até a organização em torno de plataformas de vídeo e áudio como o YouTube (PEREIRA DE SÁ; HOLZBACH, 2010) e a consagração mercadológica do streaming (VICENTE; KISCHINHEVSKY; MARCHI, 2016), a reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil.

Importante pontuar a ambiência do YouTube (PIRES; JANOTTI JR, 2021) como central para a possibilidade de transmissões ao vivo – como se tornaram rotineiras durante a pandemia de Coronavírus. Embora constituído como uma plataforma de armazenamento e compartilhamento de materiais audiovisuais pré-gravados, o YouTube já passou

por diversas experiências de transmissões ao vivo que o consagraram como o principal ambiente para transmissão de lives musicais. No ano de 2009, o grupo U2 realizou a transmissão de um show ao vivo que teve um alcance de mais de 10 milhões de espectadores, sendo um marco na história da transmissão de espetáculos musicais em plataformas de compartilhamento de conteúdos (PEREIRA DE SÁ e HOLZBACH, 2010). Esta experiência mobilizou diferentes redes sociais digitais a partir de comentários, temporalidades e compartilhamentos de relatos que se assemelham às práticas espectatoriais das lives musicais no contexto de isolamento social.

Da primeira transmissão de um espetáculo musical em escala global no YouTube em 2009 para a eclosão das lives musicais igualmente transmitidas maciçamente pela mesma plataforma em 2020 se vão onze anos de experimentos mais e menos bem-sucedidos de transmissão e monetização do espaço da plataforma. Se, na ocasião da transmissão do espetáculo do grupo irlandês U2, em 2009, o debate se dirigia para a ambivalência entre as transmissões pela *internet* e pela televisão; durante a pandemia de Coronavírus, os debates recaíram sobre as transmissões de lives musicais entre as plataformas do YouTube e Instagram. Se o YouTube já contava com experiências de transmissões musicais ao vivo até em escala global, o Instagram, uma rede social digital para compartilhamento de fotografias e fragmentos de vídeos em esfera privada, apareceu como nova plataforma para possibilidades de realização de espetáculos musicais. Questões sobre qualidades técnicas de transmissão aliadas principalmente à aderência sonora além do reconhecimento da possibilidade de mais fácil monetização, consagraram o YouTube como principal plataforma para transmissão de lives musicais durante a pandemia de Coronavírus no Brasil².

Ressalta-se o conjunto de dispositivos estéticos que ordenam a formação de redes sócio-técnicas a partir destes espetáculos. Aposta-se na premissa de que os gêneros musicais são importantes articuladores

2. A consagração do Youtube pôde ser percebida em função da alta adesão mercadológica de marcas e patrocinadores às lives musicais que ocorriam na plataforma, em detrimento ao caráter mais *caseiro* e íntimo dos espetáculos musicais transmitidos pelo Instagram. A forte adesão ao Youtube na transmissão das lives musicais gerou a disputa pela audiência ao vivo e a criação de contas falsas e *links fakes* que não monetizavam os canais dos artistas ou grupos protagonistas das lives.

de engajamentos das lives musicais, sobretudo a partir dos horizontes de expectativas presentes nos gêneros musicais diante de dispositivos audiovisuais (SOARES, 2005). Neste sentido, cabe reconhecer que diferentes gêneros musicais geram balizas regulatórias, performáticas e, portanto, estéticas bastante particulares durante as transmissões das lives. A ostentação presente como um dos traços da música sertaneja (videoclipes exibindo mansões, carros esportivos além de ambientes de shows com enorme parafernália tecnológica) se materializa nas lives musicais de artistas deste gênero musical, como Gustavo Lima, Luan Santana, entre outros.

A seguir, propõe-se refletir sobre três experiências singulares de performance de música ao vivo durante a pandemia que acionam refletir sobre um conjunto de problemas de performance e de presença dentro do universo do rock. A presença de hologramas em espetáculos musicais que apontam para a o imbricamento entre memória e invenção na cultura das lives musicais, permitindo fabular sobre a presença de um artista já morto em cena; a retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia como ativação de um regime de presença em torno da simultaneidade; a possibilidade de especulação sobre uma apresentação musical ao vivo pré-gravada, a partir da inserção de camadas sonoras como aplausos, barulhos e ambiências sonoras como estratégia de produção de presença.

Memória e invenção nos hologramas musicais

Chorão, vocalista do Charlie Brown Jr, falecido em 2013, completaria 50 anos em 2020. Para marcar a ocasião, o filho do cantor e parte da banda que o acompanhou durante o tempo de atividade organizaram uma turnê de celebração que teria início em abril de 2020 e contaria com a presença de outro vocalista — Egípcio da banda Tihuana. Com a pandemia de COVID-19 declarada em março, a necessidade de quarentena como medida preventiva e a proibição de aglomerações públicas, o plano foi adiado.

A alternativa encontrada pelos organizadores durante este período foi a realização de uma live através do YouTube. A transmissão do show que teve patrocínio da Budweiser, Rappi e PayPal foi realizada no dia 30 de maio de 2020³. Quando o espetáculo tem início, a banda toca *Te levar*,

3. Ver: <<https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ>>.

música que ficou conhecida como trilha sonora da novela adolescente *Malhação* da Rede Globo nos anos 1990 e 2000. Palco escuro, músicos começando o show, um microfone colocado no centro do palco e sem vocalista. De repente, se ouve a voz de Chorão: “Sai do chão”. A banda dá prosseguimento à música, imagens do cantor começam a aparecer no telão colocado atrás do palco.

Por meio de edições de imagens dispostas no telão e *autoplay* da voz de registros ao vivo de Chorão cantando a música, a banda toca em sincronia para que a voz de Chorão possa se encaixar no andamento. O que impressiona não é apenas a recriação da performance do cantor por meio da edição audiovisual e sonora junto uma banda ao vivo, mas como essa edição se baseia numa tentativa de recriação também dos trejeitos de Chorão. Conhecido por falar no meio das músicas, a edição traz logo na primeira passagem instrumental da música após o primeiro verso uma saudação: “salve, salve família Charlie Brown”.

Esses atravessamentos entre mídia, tecnologia e performance ao vivo não são novidades no universo da cultura *pop*. Se pensarmos na história da música *pop*, muitos debates são travados sobre a legitimidade ou autenticidade de utilizar ferramentas e softwares para *autoplay*. Casos de bandas que se valem de trilhas de instrumentos pré-gravados ou de *samples* em seus concertos ou, ainda, cantores que dublam ou se valem de *autotune* em suas performances já colocavam em pauta o que fãs e críticos de determinados gêneros musicais entendem como limites de uma *autenticidade*. A partir dos comentários de espectadores no YouTube, percebe-se que, em detrimento à aparição espectral de Chorão em áudio e visual, não há menção ao caráter pré-gravado daquela aparição. A emoção da voz (Figura 1), a louvação à tecnologia (Figura 2) e o apelo emocional da presença (Figura 3) são reações de espectadores.

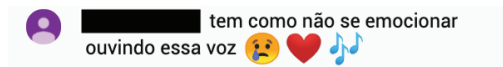


Figura 1 — Comentário de fã do Charlie Brown Jr. no YouTube
Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020⁴

4. Ver: <<https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ>>.

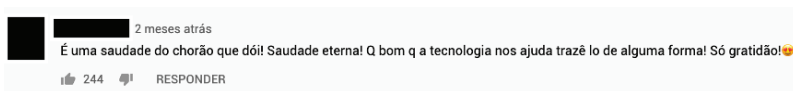


Figura 2 — Comentário de fã do Charlie Brown Jr. no YouTube
 Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020⁵

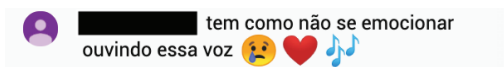


Figura 3 — Comentário de fã do Charlie Brown Jr. no YouTube
 Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020⁶

Rever o arquivo, tocar no presente

No dia 08 de abril, a banda inglesa Radiohead anunciou nas suas redes sociais que a partir daquela semana iriam começar a transmitir uma série de shows ao vivo gravados em diversos momentos da carreira. A transmissão ocorreria através do canal da banda no YouTube e, ao contrário da característica sob demanda da plataforma, as apresentações tinham hora para começar: às 22h (horário de Londres) ou 18h (horário de Brasília). O primeiro show transmitido foi realizado em outubro do ano 2000 na cidade de Dublin. Entre abril e julho, ao todo, foram 13 concertos transmitidos pelo projeto.

O que chama a atenção na iniciativa do Radiohead não era necessariamente a transmissão de shows previamente gravados com hora marcada, mas no agendamento de apresentações que, inclusive, já estavam disponíveis na Internet através da plataforma criada pela banda, a *Radiohead Public Library*⁷. Era como se a banda trouxesse uma aura de ineditismo para conteúdos disponíveis e não inéditos, através de uma transmissão com hora marcada e com as possibilidades de interação do YouTube, como o chat durante a transmissão ao vivo e comentários.

5. Ver: <<https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ>>.

6. Ver: <<https://youtu.be/6YOxrUKkHqQ>>.

7. Repositório criado pela banda, em janeiro de 2020, para disponibilização de toda a discografia e videografia. Além de gravações de shows, aparições em programas televisivos e disponibilizações de gravações inéditas.

A banda não foi a única a propor algo do tipo, festivais de grande porte, como o *Lollapalooza* por exemplo, também realizaram edições online e se utilizaram da *reprise* de conteúdos (shows históricos, melhores momentos) organizados em dias corridos e horários marcados como forma de ativar suas audiências online. O evento iniciado em Chicago nos Estados Unidos e realizado em outros sete países, entre eles o Brasil, revisitou seu arquivo de shows e selecionou shows de artistas que passaram por diversas edições do festival como Paul McCartney, The Cure, Tove Lo, Arcade Fire, Metallica, Ellie Goulding e Lorde.

Essas transmissões que tentam emular uma *aovivacidade* do show gravado, o “*live on tape*” (FECHINE, 2002), parecem articular a ideia de reativação da performance a partir de sua documentação, como colocado por Auslander (2018). Segundo o autor, influenciado por McLuhan, o documento da performance – nesse caso um vídeo, uma fotografia ou um registro sonoro, por exemplo — não seria a performance em si, mas sim um elemento que reativaria a performance original nas circunstâncias atuais. Ou seja, não se trata de levar o espectador para o contexto performance, mas trazer a performance para o contexto do espectador.

Não por acaso, é notável nos comentários dos espectadores como a transmissão de eventos passados ganham uma moldura nostálgica ou saudosa quando reativados. Voltando ao caso do Radiohead, um dos shows transmitidos foi justamente da última passagem da banda pelo Brasil, em abril de 2018. A apresentação realizada no Allianz Parque, em São Paulo, foi transmitida no dia 11 de junho de 2020 e contou com intervenções de fãs brasileiros no chat em tempo real e nos comentários durante a transmissão comentando justamente como foi o show que estavam (re)assistindo online, apresentando traços experienciais do dia do show (Figura 4) e de memórias de vida (Figura 5) que se conectam à banda e ao contexto de origem do espetáculo transmitido.



Figura 4 — Comentário de fã brasileiro em vídeo do show do Radiohead

Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020⁸

8. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=T0uYhclh9f8>>.

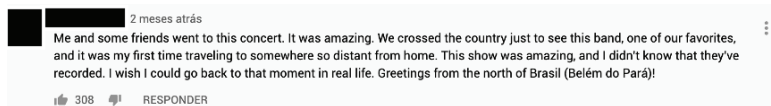


Figura 5 — Comentário de fã brasileiro em vídeo do show do Radiohead
 Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020⁹

Ao vivo imaginado

Dia 30 de março de 2020, o vocalista da banda Tame Impala, Kevin Parker, anuncia nas redes sociais a publicação de um vídeo no YouTube do grupo. *The Slow Rush In a Imaginary Place* é uma remixagem ou uma reinterpretação do álbum *The Slow Rush*, que havia sido lançado no começo do ano, só que chamando a atenção para circunstâncias da *recriação*.

O vídeo traz o álbum inteiro e em ordem original, mas com diferenças: existem pessoas falando, a música reverberar mais longe, a voz apresenta ecos diferentes da mixagem original, é possível ouvir barulho de gritos distantes. A recriação de *The Slow Rush de Parker* é uma remixagem do álbum com o acréscimo de sons e barulhos que simulam uma apresentação ao vivo da banda. Colocando o ouvinte dentro de uma paisagem sonora imaginada, dentro de um cenário de um concerto, com aglomerações e os contornos de uma escuta musical presencial.

Esse lançamento vem na esteira de uma série de desdobramentos que temos acompanhado desde o começo da pandemia de COVID-19, sobretudo com a proibição dos shows ao vivo e aglomerações sociais. Com o álbum novo, o Tame Impala já estava com uma turnê organizada que se iniciaria em março com shows pelo estado da Califórnia, nos Estados Unidos, seguindo para shows no México e circuito de verão na Europa. O que o remix de *The Slow Rush* parece evocar é a importância da construção de ambiências sonoras imaginadas que se acoplam aos materiais pré-gravados. O que o Tame Impala chama de Imaginary Place assume a forma de festivais, shows em casas de show, festas com a música tocando. A utopia e a imaginação a partir da remixagem do álbum retratam possibilidades para essas escutas, como pode ser constatado em comentários de fãs no YouTube que ressaltam a conexão com

9. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=T0uYhclh9f8>>.

ideais de shows ao vivo (Figura 6), dimensões de espacialidades imaginadas de festivais (Figura 7) e traços de uma memória que conecta ao presente da pandemia (Figura 8).

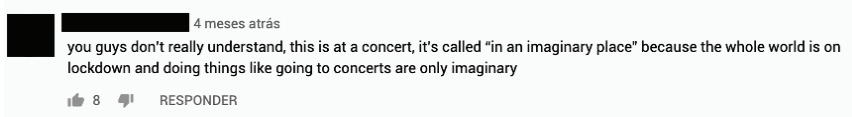


Figura 6 — Comentário de fã do Tame Impala no YouTube
Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020¹⁰

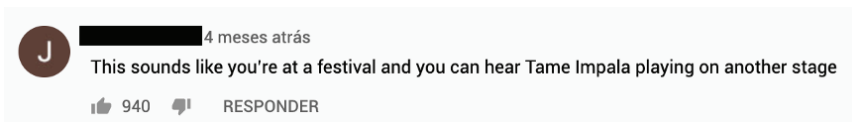


Figura 7 — Comentário de fã do Tame Impala no YouTube
Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020¹¹

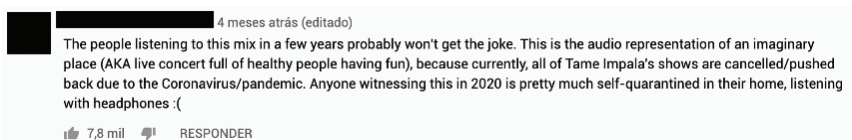


Figura 8 — Comentário de fã do Tame Impala no YouTube
Fonte: Print Screen de comentário no YouTube, 2020¹²

A presença imaginada do Tame Impala e do público em shows, mesmo que fantasiosos, de certa maneira dialoga, segundo aponta Gracyk (1996), com a centralidade que a música ao vivo tem para alguns gêneros. O *ao vivo* sempre foi um balizador importante para o rock. Grande parte dos discos de rock mesmo sendo gravados utilizando técnicas que se baseiam na gravação multipista e não-simultânea, o objetivo ainda é atingir o sentimento da banda se apresentando ao vivo.

O que a experiência do Tame Impala coloca em pauta é justamente como o aovivismo é uma questão central para determinados gêneros

10. Ver: <<https://youtu.be/EA9uRfOJgM0>>.

11. Ver: <<https://youtu.be/EA9uRfOJgM0>>.

12. Ver: <<https://youtu.be/EA9uRfOJgM0>>.

musicais presentes no universo da música contemporânea. E dentro desse contexto, não é a condição de produção e transmissão do produto midiático que confere esse caráter imaginário de ao vivo, a presença, mesmo que fabulada e criada por técnicas de mixagem, exerce, sim, um papel de destaque.

Considerações finais

Mais que analisar as lives como um fenômeno contemporâneo das culturas musicais e midiáticas, postula-se um olhar que compreende a heterogeneidade desses produtos e como eles complexificam a construção do *aovivismo* na música. Pensar estatutos da presença dentro desses casos abre um campo interessante para pensar o ao vivo não como uma prática de produção, transmissão e consumo, mas como uma condição articulada dentro de uma rede sociotécnica complexa. Aqui reconhecemos que o ao vivo não é dado, ele é construído.

Sustenta-se que esta construção discursiva e situacional do *ao vivo* emerge de diferentes maneiras na cultura musical, abrindo frestas no debater das zonas especulativas entre memória, invenção e simulação. A presença de hologramas em espetáculos musicais opera na relação intrínseca entre memória e invenção na cultura musical, questionando valores inscritos nos gêneros musicais e ressignificando práticas dentro do espectro da cultura do rock. A retransmissão de espetáculos arquivados em plataformas digitais no contexto da pandemia opera sob a narrativa da memória e a dimensão experiencial que se faz a partir de regimes de presença em torno da simultaneidade. A inserção de ambiências sonoras simuladas do *ao vivo* cria a possibilidade de fabulação sobre uma performance ao vivo. Os problemas de performance e de presença complexificam as dimensões sensoriais, estéticas e políticas das mídias na comunicação e cultura contemporâneas.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara. “Eu recomendo... e etiqueto”: práticas de folksonomia dos usuários do Last.fm. *Revista Líbero*, ano XII, n. 24, dez. 2009. pp. 117–129

AUSLANDER, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Society*. New York: Routledge, 2008.

_____. *Reactivations: essays on performance and its documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

_____. “Ver é acreditar: A performance ao vivo e o discurso da autenticidade na cultura do rock. In: PIRES, Victor; ALMEIDA, Laís. *Circuitos urbanos e palcos midiáticos: Perspectivas culturais da música ao vivo*. Maceió: Edufal, 2017.

FECHINE, Yvana. *Televisão e presença*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença — o que o sentido não consegue transmitir*. Ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

_____. *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

MADRID, Alejandro. *Why Music and Performance Studies? Why Now?*. Trans — *Revista Transcultural de Música*. v. 13, n. 1, 2009.

MARTINS, Bruno e CARDOSO FILHO, Jorge. *Presença e materialidade na experiência contemporânea*. *Revista Alceu*, v. 11, n. 21, jul./dez. 2010. pp. 145–161

PIRES, Victor. *Rastros da música ao vivo: dos palcos aos shows em salas de estar*. Curitiba: Appris Editora, 2019.

PEREIRA DE SÁ, Simone Maria Andrade; HOLZBACH, Ariane Diniz. #u2youtube e a performance mediada por computador. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, dez. 2010. pp. 146–160

POELL, Thomas; NIEBORG, David e VAN DIJCK, José. *Plataformização*.

Revista Fronteiras – estudos midiáticos, n. 22, v. 1, jan/abr, 2020. pp. 2–10

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 1988.

SOARES, Thiago. O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. *E-Compós*, v. 4, 26 jun, 2005. pp. 43–57

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório — Performance e Memória culturais nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de. *A consolidação dos serviços de streaming: reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil*. Anais da Compós. Goiânia: 2016.

CAPÍTULO 8

(Não) deixa o rock gaúcho morrer: perenidade e transformação de comunidades e gêneros musicais

CAROLINE GOVARI

FRANK JORGE

“Bom dia, sol nascente”: uma festa, uma frase, uma reflexão

Porto Alegre, 14 de setembro de 2019. Uma festa ocorre em uma casa noturna¹, localizada no bairro Independência da capital do Rio Grande do Sul, que traz em seu teto uma pintura com a seguinte frase: “Deixa o rock gaúcho morrer” (Figura 1).



Figura 1 — Deixa o rock gaúcho morrer
Fonte: Târsis Salvatore. Imagem do bar.

1. Entramos em contato com os proprietários da casa para conversar sobre a inscrição no teto, mas, até o fechamento desse texto, ainda não havíamos recebido resposta.

Nos dias que antecederam a festa, as redes sociais do estabelecimento, voltado ao *underground*, anunciaram: “bandas incríveis, amigos, chopp com preço justo, *refresklamt*, *tattoo*, arte, brechó, sem *minion*, sem intolerância, sem rock gaúcho, sem banda *cover*, cedo e *free*”. Abaixo da imagem de divulgação, um comentário diz: “só pelo ‘sem rock gaúcho’ já estaria valendo só ficar parado no local”.

Em tempo, este tipo de *abordagem/rejeição* não é um fenômeno novo. No final de 2016, uma reportagem estampou a capa do Segundo Caderno do jornal *Zero Hora* com a seguinte pergunta no título: “Por que o rock gaúcho sumiu do mapa?”, falando que a cena musical que havia projetado bandas para fora do Rio Grande do Sul, e também mobilizado o público jovem local, perdeu espaço e prestígio. O jornalista que escreveu a reportagem foi categórico: o rock gaúcho virou lenda. Em dado momento, diz que a audiência questiona: “o rock gaúcho morreu ou está hibernando?”.

Percebemos que essa é uma problemática, que, especialmente nos últimos anos, reaparece frequentemente. Primeiro, a pergunta: “por que o rock gaúcho sumiu do mapa?”; depois, o pedido: “deixa o rock gaúcho morrer”. A partir disso, questionamos: será que a perenidade e/ou renovação da música popular vive justamente deste atrito em ser aceita, ou, paradoxalmente, ser recusada depois de um tempo? Ou, ainda, para ser aceita novamente, depois de um tempo?

Neste texto, então, pretendemos discorrer sobre as características do rock gaúcho e se, por causa de seu *envelhecimento*, ele passou a *cometer algum erro* para ser renegado, mostrando-se longe da rebeldia e da atual cultura juvenil — especialmente a porto-alegrense. Numa primeira hipótese, percebemos que o estereótipo do gênero musical se concretizou e gerou certa dificuldade em se lidar com o termo: este se tornou algo tão teso, tido como algo *requentado*, que remete aos anos 1980, do qual bandas das novas gerações, e até uma parcela do público, parece querer se distanciar.

Mas, primeiro, é preciso entender: que rock é esse que falamos quando nos referimos ao rock gaúcho?

“Ainda ontem encontrei com Flávio Basso”: um pouquinho sobre BRock e o surgimento do rock gaúcho

Brasil, 1980. O rock'n'roll, carro-chefe da indústria musical, começa a tomar conta das rádios e televisões de todo o país. Jornalistas, músicos e críticos denominam esses grupos que surgiram no Brasil pós-abertura política com o fim da Ditadura Militar, evocando uma cultura jovem, que tentava se conectar com ideais de modernidade e cosmopolitismo, de BRock. Dapieve (1995) lembra que um aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Para o autor, o rock, no Brasil, não teria sido possível sem o processo de redemocratização, de abertura de mercado e da tentativa de conexão da juventude brasileira com preceitos globais. Da mesma forma, esta conexão trazia balizas culturais: tratava-se de “um rock (in)decente, cantado em português”. Cantar rock em português induz reconhecer um princípio de debate central para as relações entre cultura pop e identidade nacional. De que Brasil se está falando e qual o sotaque deste rock cantado em português?

Grupos como Titãs, Kid Abelha, Blitz, Os Paralamas do Sucesso, entre outros, colocam o eixo do BRock sobre a Região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, especificamente) e Brasília. Observar a geopolítica do BRock e a força de Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal nas origens e relatos das bandas é fundamental para entender o que estava *dentro* de um conceito hegemônico de rock feito no Brasil. Os sotaques marcadamente cariocas, paulistas e a ilusória ausência de sotaque dos brasilienses concretizavam a *ausência* de estranhamento que artistas roqueiros brasileiros ocasionavam nos sistemas midiáticos – também localizados, maciçamente, nestes três estados, sedes de redes de televisão, rádio e sistemas de comunicação sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo e sucursais em Brasília. Para além da naturalização de uma geopolítica midiática que concretiza as corporalidades provenientes de estados economicamente e politicamente centrais do país, entendemos que a performance do ser *roqueiro brasileiro* está atravessada por valores originários da geografia e de suas origens. Centros e bordas/margens podem ser observados no tocante ao BRock (SOARES; GOVARI, 2020).

A esta construção da centralidade do eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Brasília no BRock, outra ligada a um gênero musical que era a própria tradução do entendimento de brasilidade: a Música Popular Brasileira (MPB). Para Dapieve, o BRock teve que “se livrar” de artifícios de criação musicais enraizados na cultura musical brasileira fortemente marcada pela MPB: “linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido” (DAPIEVE, 1995, p. 201) e, segundo o autor, “falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano”. Em síntese, desenhava-se também características sobre o jovem urbano brasileiro cosmopolita como aquele residente em grandes cidades, conectado a um imaginário global que se ancorava na sedução pelo cinema *blockbuster* americano, pela cultura do videoclipe amparada pela MTV (*Music Television*), que inicia suas atividades nos EUA em 1981 e pelo fetiche pelo rock e gêneros musicais estrangeiros (como a disco music).

A relação de disputa que o rock nacional firmou com a MPB foi um dos fatores que o legitimou como *música jovem* nos anos 1980, conforme atesta Gustavo Alonso (2017). Para Alonso, a cobrança por se nacionalizar o rock (música que aos olhares mais *puristas* era essencialmente estrangeira), induzia em revisitar legados da chamada *música elétrica brasileira* (*elétrica* referente à guitarra elétrica) e, dessa forma, o projeto do Tropicalismo da década de 1960, a Jovem Guarda e a própria MPB. Não sem controvérsia. O Tropicalismo, por seu histórico fundamentalmente institucionalizado, parecia ir de encontro à espontaneidade dos próprios roqueiros do BRock (SOARES; GOVARI, 2020).

Nesse momento de disputas e descobertas, em Porto Alegre, nasce o chamado *rock gaúcho*. Para entender sua constituição, é preciso entender que a capital do Rio Grande do Sul atua como centro de referência, e não o estado como um todo. Foi entre as décadas de 1970 e 1990 que um crescimento da produção artística voltada ao público jovem teve uma maior ebulição em Porto Alegre — e essa ebulição foi muito associada ao bairro Bom Fim. Durante essas duas décadas, de acordo com Pedroso (2019), o bairro foi visto como uma fonte da expressão artística da capital — principalmente em relação à música —, tendo como seus grandes divulgadores os próprios músicos que moravam ou circulavam pelo Bom Fim.

No bairro, até os dias de hoje, há um casarão considerado pela mídia especializada, músicos e público em geral como “a casa do rock gaúcho a partir da metade da década de 1980” (PEDROSO, 2019, p. 69): o Bar Ocidente. Este foi o local onde bandas que viriam a fazer determinado sucesso no Brasil como, por exemplo, DeFalla, Os Replicantes, TNT, entre outras, foram formadas e fizeram seus primeiros shows no bar ou em outros espaços do bairro, com o Escaler e o Bar João. Ou seja, o Ocidente não estava isolado neste contexto, mas operava como um ponto de encontro e articulação entre as pessoas e na própria urbe².

Dentre os assíduos frequentadores do bar Ocidente e do Bom Fim havia um produtor que nas décadas seguintes seria apontado como um ícone da identidade musical e estética do estado: Carlos Eduardo Miranda — o Gordo Miranda —, falecido em 2018. Fundador de grupos como Taranatiriça e Urubu Rei, Miranda sempre foi questionado em entrevistas sobre a *invenção* do rock gaúcho — seja como rótulo midiático, termo ou gênero musical —, onde afirmava: “estrategicamente e mercadologicamente, eu vou dizer que mais de uma vez eu já lutei por isso e apliquei esse nome. Se não falar que é um movimento do rock gaúcho, é uma banda que vai sobressair e outros vão tomar no cu” (MIRANDA apud AVILA et al, 2012, p. 250).

Além disso, para Miranda, o que havia em comum entre as bandas era a vontade de ousar: não era um estilo, mas uma atitude. Utilizar o termo rock gaúcho foi uma forma de chamar a atenção da mídia de outros estados. Em depoimento para o Filme Sobre Um Bom Fim,

2. Para sairmos um pouco do bairrismo que este texto pode acionar, vamos pensar em outros exemplos: em outras capitais, como Rio de Janeiro e Salvador, novos espaços também surgiam para operar como ponto de encontro entre os jovens. No Rio, o Circo Voador teve sua lona levantada pela primeira vez em janeiro de 1982, na praia do Arpoador, em Ipanema. Em outubro do mesmo ano, aportou sob os Arcos da Lapa, no boêmio bairro carioca. Inspirado pelo surgimento e sucesso do Circo Voador no Rio de Janeiro, que desconstruía a noção de circo e reconstruía como palco de apresentações artísticas diversas, apareceu em Salvador, instalado em um terreno à beira mar no bairro de Ondina, o Circo Troca de Segredos. O sucesso desse empreendimento motivou o aparecimento de um outro circo que seguia os mesmos moldes: o Relâmpago, no bairro da Pituba. De acordo com Fernandes (2010), por esses palcos passaram artistas consagrados do país, incluindo os representantes da vanguarda da música nacional e do nascente BRock, além de vários grupos locais.

Miranda reconhece que eles “douravam a pílula” e que não havia muito em comum entre as bandas, com exceção de os mesmos músicos circularem em diferentes formações de diferentes grupos, intercalando entre si, como é o caso do Urubu Rei, DeFalla, Prisão de Ventre, TNT, Os Cascavelletes, Graforrêia Xilarmômica, entre outras. Essa interação entre as bandas, proporcionada pelos espaços de atuação fornecido pelo Bom Fim, foi imprescindível para que o rótulo rock gaúcho fosse consolidado no país (PEDROSO, 2019).

“É melhor não levar mal, mas eu pensava que era o tal”: a melhor cena e o maior movimento musical do mundo!

Para quem é de Porto Alegre, é sabido que o movimento do rock gaúcho até hoje é citado (de forma exagerada, ou não), por membros da cena, como o “maior movimento musical do mundo!”. Depoimentos em documentários e livros (Cf. ÁVILA; BASTOS, 2012) corroboram com esse ideal cristalizado da referida cena. Em Porto Alegre, o rock sempre teve um status, de certa forma, *mainstream*, hegemônico. Por exemplo, em comparação com outras capitais — fugindo do eixo Rio/São Paulo —, Salvador (BA) tem o axé, São Luís (MA) tem o reggae, Belém (PA) tem o tecnobrega. Ou seja, temos aí um contexto de rock aparentemente singular, em comparação a outros estados do Brasil. Além disso, Porto Alegre é vista por seus moradores e pessoas (artistas, músicos, jornalistas etc.) de outros estados como uma cidade fundamentalmente roqueira, fazendo com que isso permaneça presente também no imaginário que se tem da cidade.

Mais do que um rótulo, como Miranda mesmo comentou, o rock gaúcho feito em meados da década de 1980 tinha muita vontade de ousar, sendo caracterizado por sua atitude. Além disso, sempre foi localizado paralelamente ao rock brasileiro; isto é, não foi rotulado ou identificado — nem pela mídia, nem por seus próprios músicos, nem por fãs — como BRock.

Neste caso do rock gaúcho, juntar as peças de um quebra-cabeça é muito mais do que uma figura de linguagem, mas uma expressão que deve ser interpretada literalmente. Afinal, como explicar uma música tão fragmentária e que, embora aparentemente irrelevante para parte da

população e para os demais estados do país é, ainda hoje, um objeto de culto por segmentos da população local?

Algumas de suas particularidades (Cf. GOVARI³, 2020) são:

- Música identificada como amadora, um fenômeno regional, com linguagem debochada, muitas vezes pornográfica e outras vezes abertamente escatológica;
- Vocabulário próprio e imediatamente identificável como, justamente, rock gaúcho;
- Música popular massiva que dialoga com o rock a partir dos anos 1950 (e principalmente o rock britânico, a partir de 1960) e com música popular brasileira;
- Música que mescla punk, new wave, jovem-guarda, rockabilly, chinelagem, brequice, entre outros elementos.

Em especial ao termo *chinelagem*, achamos importante trazer sua definição: de acordo com o dicionário de porto-alegrês, *chinelagem* significa “coisa de chinelão ou conjunto de gente chinelona”:

Termo altamente depreciativo, um xingamento forte. Chamar alguém de chinelão equivale a dizer que o insultado é bagaceiro, pobre, mal arrumado, descomposto, mal-educado, tudo isso junto. Também se usa, mais contemporaneamente, dizer “chinelô”, no mesmo sentido. Usa-se a forma feminina, também, “chinelona” (FISCHER, 1999, p. 46, destaques no original).

É claro que o termo continua significando tudo isso que Fischer (1999) apontou; segue sendo um xingamento depreciativo. Acrescentamos, ainda: *chinelagem* é incômodo, baderna, causar desordem na rua; ter consciência que está incomodando e continuar mesmo assim — justamente *só pela chinelagem*; transtorno e desrespeito às convenções impostas pela sociedade.

Todavia, essa tal de *chinelagem* propagada pelo imaginário de gírias locais do Rio Grande do Sul e que serve para identificar alguma prática não muito bem realizada, antiprofissional, tem uma abrangência um

3. Como a autora, anteriormente conhecida como Nunes, prefere ser nomeada.

pouco maior e, de certo modo, chega a ser um termo que identifica e caracteriza algo sem ser pejorativo, também.

Isto é, tem a ver com algo feito de qualquer modo, sem cuidados, sem correção, ou ainda, uma falha de caráter:

— “Que chinelagem... combinaram comigo em tal horário e não apareceram!”

— “Que baita chinelagem: o contratante não cumpriu o que foi combinado”.

— “Que chinelagem: assaltaram a minha mãe”.

— “Que chinelagem: a lavanderia não tirou a mancha do meu casaco”.

Do ponto de vista de uso como expressão corrente no meio musical em Porto Alegre/ Rio Grande do Sul, principalmente no meio roqueiro dos anos 1980 em diante, tinha a ver com inúmeras coisas, várias acepções: algo interessante pela junção inusitada de elementos artísticos-estéticos, despojamento, seja em termos comportamentais, seja pela irreverência materializada no modo de vestir, falar, modo tocar o seu instrumento musical e cantar desafiando regras pré-estabelecidas:

— “Que chinelagem...o cara misturou hard rock com lambada!”

— “Que baita chinelagem: o cara estava com uma calça boca de sino e uma camiseta baby look mostrando os pelos da barriga e cantando muito!”

— “Que chinelagem: o cara gravou uma versão de um clássico do rock versão karaokê só com timbres eletrônicos!”

— “Que chinelagem: os caras deixaram de propósito na versão final da música uns ruídos e conversas paralelas de estúdio – e ficou muito bom!”

Em função disso, o termo é também uma expressão regional que ficou popular entre os roqueiros gaúchos, sendo difundida por bandas dos anos 1980 e 1990, como Graforrêia Xilarmônica e DeFalla, entre outras. Em síntese, indica uma estética baseada no descompromisso, na ironia, no humor, na tosquice, na energia versus qualidade técnica, na rebeldia em relação às normas profissionais dominantes. Tem a ver com atitude, com modos de postura perante regras impostas, fazendo com que o termo não se restrinja somente ao xingamento — principalmente quando relacionado ao rock gaúcho, onde podemos, finalmente, incluir atributos de atitude, estética e sonoridades.

No documentário *Sobre Amanhã*, Edu K apresenta algumas atitudes que também compreendemos como chinelagem:

E aí no segundo ensaio eu até falei pra eles: pô, tá ficando bom demais, a gente tem que parar de ensaiar, se não vai ficar uma bosta, vão achar que não é o DeFalla que tá tocando, porque vai ficar muito perfeito e aí não dá, né. Tem que ser meio ruim; o DeFalla sempre foi uma banda meio ruim. Então eu sempre prezei esse lado do DeFalla – e não só do DeFalla, de todas as bandas que eu toquei – de que perfeição é um porre, tem que ser meio tosco pra ser legal (EDU K, 2015).

Ou seja, a chinelagem também configura certo apreço pela tosquice; que a técnica não é prioridade para estes artistas.

“Um coração partido não é o fim”: a perenidade e a transformação das cenas musicais

Dentro desse contexto, é importante acionarmos rapidamente um debate que ocorre desde que Will Straw, em 1991, disseminou o conceito de Cenas Musicais na área da comunicação. Em 2014, o pesquisador reflete novamente sobre algumas coisas que uma cena pode ser: 1) uma coletividade; 2) um espaço de montagem; 3) um local de trabalho e espaço de transformação; 4) um mundo ético; 5) o cenário como espaço de travessia, aceleração e desaceleração e 6) um espaço de mediação.

E em 2017, no volume I do e-book *Mapeando Cenas da Música Pop*, Straw traz uma definição atualizada do conceito de cena:

Uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da *efervescência* observável da cidade. Isso não é uma definição completa, mas eu penso que toda definição de cena deve contar com algo como um suplemento de sociabilidade. Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade, mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo. Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. E, como sabemos, esse suplemento se tornou altamente valioso na transformação econômica das cidades, através de um processo que chamamos de gentrificação (STRAW, 2017, p. 79, grifo do autor.).

Will Straw segue sendo um dos mais influentes pesquisadores na recuperação sócio-histórica do termo — e também pela flexibilização do mesmo, em direção ao que o pesquisador aborda como cena cultural (STRAW, 2013). Nossa ideia, em função disso, não é retomar toda a discussão conceitual do termo, visto que muitos/as pesquisadores/as brasileiros/as (Cf. JANOTTI JR; PEREIRA DE SÁ, 2013; AMARAL et al, 2017) vêm investigando este ao longo dos anos e o resultado está em diversas publicações.

Em síntese, cena é um espaço cultural modificável e com certa fluidez, marcado pela constituição e caracterização de alianças e práticas musicais, isto é, um espaço que se reconfigura constante e ativamente. A vida na cidade cria um ambiente totalmente efêmero, o que torna impraticável que uma cena siga a mesma de meados de 1980 até os dias de hoje. Em relação às reconfigurações dessas cenas, observamos diferentes discursividades afetivas onde apontamentos iniciais indicam a existência de diferentes fluxos e circulações a partir de gêneros (e subgêneros) musicais. O desafio da pesquisa, portanto, é reconhecer o estilo fugaz das cenas, entendendo o seu papel produtivo — e até mesmo funcional — na vida urbana (GOVARI, 2020). Em função disso, a noção de cena, aqui neste texto, surge para estimular novas formas de assimilar as negociações musicais, culturais e sociais que ocorrem nos ambientes musicais de uma cidade – neste caso, em Porto Alegre.

É importante ter em mente que essas cenas musicais acabam formando comunidades de determinado gênero musical, que podem reunir um grupo diversificado de gravadoras e outras organizações complexas; fãs, ouvintes e audiências; músicos; e “legados históricos que chegam até nós dentro de formações sociais mais amplas” (NEGUS, 1999, p. 29–30). Por exemplo, todo o contexto de artistas e público que circulavam no Bom Fim em meados de 1980. Essas comunidades são redes de produção cultural, distribuição e consumo, que incluem tecnologias ou materiais artísticos (por exemplo, câmeras, amplificadores); sistemas reguladores (lei de direitos autorais); sistemas de distribuição e locais de exibição (discos compactos, lojas); sistemas de recompensa (gráficos de vendas, prêmios); organizações (gravadoras); sistemas de

apreciação e crítica (*fanzines* e mídia em geral); olheiros (caçadores de talentos, críticos de jornais) e públicos-alvo (LENA, 2012).

Os gêneros musicais que se formam a partir dessas comunidades podem ser alojados em bairros — como podemos usar o caso do Bom Fim —, alimentados por uma cena local ou apoiados pela maquinaria maciça da empresa global. O centro da atividade é o *locus* organizacional de uma comunidade musical. Por exemplo, as bandas de rock gaúcho atuantes na década de 1980 costumavam se apresentar nos mesmos locais. Ou seja: artistas, empresários, fãs, olheiros de gravadoras e qualquer pessoa interessada no gênero precisavam se dirigir a estes espaços para consumir as performances musicais. O rock gaúcho, no caso, dependia destes espaços onde os membros da cena pudessem criar um *locus* organizacional para a música enquanto matéria-prima. Estes músicos e demais atores sociais não estavam espalhados pela cidade: eles estavam concentrados em um bairro específico e seus arredores, onde eram *performers* e audiência para a música ali produzida. Invariavelmente, isso afetou também as características identitárias e musicais que ali foram se consolidando. E é dessas características musicais e identitárias que, ao que tudo indica, quem pede a morte do rock gaúcho quer rechaçar.

Hoje, entendemos que a definição dos gêneros musicais não ocorre somente pelas características do ambiente organizacional e pelas práticas institucionais onde eles surgem, mas também pelas características dos artistas e pela música que eles tocam. Essas dimensões incluem uma lista de atributos como, por exemplo, o desempenho, a tecnologia, os códigos de vestimenta, o vocabulário e a própria nomeação do gênero.

Se prestarmos atenção, perceberemos que as partes interessadas de um gênero musical, ou seja, seus artistas, público e crítica especializada, têm um conjunto de metas ou um conjunto de mudanças para as quais eles afirmam estar trabalhando; algo não muito diferente dos movimentos sociais. Jeniffer Lena (2012) nomina essas metas como “ideais de grupo de um gênero”, que são, basicamente, mudanças que os membros de um gênero buscam realizar — por exemplo, criar uma movimentação vanguarda ou alcançar status de *mainstream*, mas sem perder a estética underground (Cf. CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006;

CARDOSO FILHO; MARRA, 2008), como Os Replicantes, Os Cascavelletes, Júpiter Maçã etc.

Esse ideal de gênero musical tem uma forte semelhança com as sensibilidades das *comunidades críticas*, onde um grupo de pensadores críticos cultiva a sensibilidade a algum problema e desenvolve consenso sobre seus interesses, causas e um senso compartilhado de como algo deve ser tratado ou resolvido. Na música, elas geralmente surgem de queixas com o *status quo*. Tudo isso faz com que esses artistas — ou toda a parte envolvida, como público, imprensa, indústria — saibam o que esperar uns dos outros, isto é, há um conjunto de práticas adotadas por esse grupo que faz com que eles criem uma identidade, como vimos anteriormente.

Aliás, os membros de um gênero musical identificam quem pertence ou não à comunidade. Alguns desses identificadores são demográficos: por exemplo, os membros têm idade, sexo, etnia e tipo de corpo apropriados e provêm de locais geográficos específicos. Geralmente, nada disso é essencial, mas facilita a integração na comunidade. Ademais, os identificadores fundamentados em afinidades eletivas podem incluir qualquer um ou todos os seguintes itens: roupas, acessórios, capacidade de dançar, linguagem distinta, tratamento do cabelo, trabalho corporal, normas sexuais, drogas escolhidas e outros elementos do estilo de vida (RUBISTEIN, 1995).

O estilo é um recurso simbólico central que os gêneros musicais, como as subculturas (HODKINSON, 2002; HEBDIGE, 2018), empregam para identificar sua relação com o *status quo*, principalmente nos casos em que procuram minar a hegemonia cultural. Porém, nem sempre existe uma diferença musical entre os diferentes estilos. Lena (2012) exemplifica: *riot grrrl*, *straight edge*, *anarco-punk* e *white power* diferenciam suas comunidades por aspectos políticos e filosóficos, e não necessariamente por aspectos musicais ou de estilo.

Os membros de uma comunidade geralmente identificam seu estilo como uma extensão da ideologia de seu grupo, por exemplo:

As bandas também estabelecem alguns laços estéticos. Os Replicantes tinham muito a ver com tudo que o Miranda fizesse, Urubu Rei, A Vingança de Montezuma, aquelas loucuras todas, né. Tudo que saiu

do TNT também tinha a ver com Os Replicantes. E quando o TNT se separa, vem Os Cascavelletes: daí tu tem o Frank Jorge, o Flávio (Júpiter) e o Nei. Aquelas bandas todas ali tinham a ver esteticamente uma com as outras, entendeu? Humor ácido muito forte, um pouco anárquico. Tu não tem um espírito, assim, partidário, entendeu? Tá, era todo mundo meio de esquerda, digamos assim. Ninguém era “coxinha”, no vocabulário de hoje. Tinha uma coisa que era o seguinte: nos anos 1980, tu tinha inimigos mais claros. Até 1988, a gente tava vivendo num País estranho. [...] Mas também tem a questão da sonoridade. Digamos assim, o discurso, acho, era mais importante do que a sonoridade. Quando digo “estética” é isso a que me refiro: uma reunião do discurso com uma certa atitude de palco – e não digo descendência, mas uma noção de que a qualidade da música não depende só da técnica. Entre uma banda de 4 caras limitados, mas que tão lá dando tudo, fazendo música boa, e uma banda de 4 ou 5 caras, supermúsicos, e a música é chata, eu fico com os toscos. É mais interessante, é mais legal, tem mais energia, sabe? Era um pouco esse espírito (GERBASE apud GOVARI, 2018).

Bem, a citação acima retrata os anos 1980. Hoje, inclusive, o quadro político encontra-se diferente. Isso faz com que os próprios gêneros musicais se modifiquem, afinal, gêneros são mutáveis, e, sim, podem ser constituídos e alterados pelas escolhas que os indivíduos e as organizações fazem.

Nesse sentido, há bandas que, mesmo tendo sido formadas nas décadas seguintes, apresentam traços semelhantes ao do rock gaúcho dos anos 1980, como Acústicos & Valvulados, Comunidade Nin-Jitsu, Tequila Baby, Ultramen e Bidê ou Balde. Apesar de bandas como Comunidade Nin-Jitsu e Ultramen, por exemplo, acionarem gêneros como funk, *hard core* e *dub*, são bandas que carregam alguma influência de tópicos como a tiração de sarro, letras incluindo vocabulário interno e com temática sexual, e um humor muito próprio do porto-alegrense — sobretudo nos primeiros discos. Humor, esse, abordado em todas as entrevistas quando atores sociais da cena de 1980, principalmente, buscam justificar uma falha de comunicação existente com os demais estados do Brasil, como vimos o produtor Miranda fazendo em diferentes ocasiões.

Em 2001, Miranda e Wander Wildner sintetizaram esse argumento na Folha de S.Paulo: “O humor gaúcho é muito peculiar, há uma ironia que as pessoas não entendem, levam a sério”, fala Wander Wildner. “Mas um monte de jornalista veio dizendo que era ‘engraçadinho’, quando

não tem nada disso”, continua Miranda. “A galera reclama de ser rotulada como gaúcho, quando não vê que isso é um marketing favorável”, finaliza o produtor. “Modéstia à parte, a gente é mais doido mesmo” (FOLHA DE S.PAULO, 2001).

Mario Arruda da Supervão, banda de São Leopoldo/RS que faz um *electropop*-tropicalista e tem uma abordagem de referenciais culturais que transcende muito sua região-estado-época, fez uma formulação durante o Colóquio Poderes do Som, que ocorreu na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em 2019, sobre este certo *desmerecimento* do rock gaúcho, por novas gerações: em alguma medida, o rock gaúcho está muito identificado com irreverência, sarcasmo, deboche, multiplicidade esquizofrênica de referenciais (*Hippie-Punk-Rajneesh...*) características estas que não dialogam muito bem com os tempos do início do século XXI de jovens introspectivos, críticos permanentes do que já está posto e consagrado. Temos aí, além da questão denominada como *profissionalização e/ou se levar a sério*, mais um motivo que talvez faça com que os atuais movimentos musicais peçam a sua morte. Nem a temática das letras, nem as melodias, nem o humor presente nas bandas de rock gaúcho dos anos 1980 aparecem nas bandas que circulam na atual cena underground porto-alegrense. E nem o público considera plausível manter aquele tipo de rock vivo.

Não deixe o samba morrer /deixa o rock gaúcho morrer: morreu ou não morreu?

É inevitável, ao nos aproximarmos do final deste texto, fazer uma comparação com a canção que se tornou icônica na voz de Alcione: *Não Deixe o Samba Morrer*, composta em 1975 por Edson Conceição e Aloísio Silva. Na canção, Alcione faz uma espécie de pedido para que, quando ela não puder mais pisar na avenida, o próximo sambista siga fazendo samba:

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba para gente sambar

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida

Quando as minhas pernas
Não puderem aguentar

Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Eu vou ficar
Do meio do povo, espiando
Minha escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval

Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final
Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba para gente sambar

Cinco anos depois de *Não Deixe o Samba Morrer*, os Ramones, em *Do You Remember Rock And Roll Radio?*, se preocupam que o rock está morrendo, pois todos os sons estão soando parecidos. A canção, então, faz um apelo pela manutenção do rock, para que ele não morra. Para os Ramones, o rock está morrendo e precisa mudar, caso queira sobreviver — algo que vale até os dias de hoje.

Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go

*Do you remember Hullabaloo
Upbeat, Shindig and Ed Sullivan, too?
Do you remember rock 'n' roll radio?
Do you remember rock 'n' roll radio?*

*Do you remember Murray the K
Alan Freed, and High Energy?
It's the end, the end of the seventies
It's the end, the end of the century*

*Do you remember lying in bed
 With the covers pulled up over your head
 Radio playin' so no one can see?
 We need change, and we need it fast
 Before rock's just part of the past
 'Cause lately, it all sounds the same to me
 Whoah-whoah, oh*

*Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go*

*Will you remember Jerry Lee
 John Lennon, T. Rex and old Moulty?
 It's the end, the end of the seventies
 It's the end, the end of the century*

*Do you remember lying in bed
 With the covers pulled up over your head
 Radio playin' so no one can see?
 We need change, and we need it fast
 Before Rock's just part of the past
 'Cause lately, it all sounds the same to me
 Whoah-whoah, oh*

*Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go
 Rock'n, rock 'n' roll radio, let's go*

Um exemplo interessante, que demonstra a forma como o rock'n'roll se mantém presente em tempos de hegemonia de outros estilos musicais e do *streaming*, é o relançamento do álbum *All Things Must Pass*, primeiro álbum solo (álbum triplo em vinil, originalmente) do ex-beatle George Harrison, que completou 50 anos em novembro de 2020 e ganhará uma edição especial para celebrar este marco. A gravadora Capitol/UME irá disponibilizar o disco que foi produzido por Phil Spector com uma nova edição remixada das fitas originais de Paul Hicks e contou com a produção executiva do filho de Harrison, Dhani. Esta versão *Uber*

Deluxe, custará U\$999,98 (mais de R\$5 mil) incluindo uma caixa de madeira artesanal com oito LPs, cinco CDs, um disco áudio Blu-ray, e dois livros: um álbum de 96 páginas com curadoria da viúva Olivia Harrison, com imagens inéditas e memorabilia da época como letras manuscritas, notas de estúdio e muito mais, além de um livro de 44 páginas narrando a criação de *All Things Must Pass* por meio de extensas entrevistas de arquivo com notas. Já a versão Super Deluxe do disco de George Harrison contará também com os oito LPs, incluindo 42 demos e outtakes inéditos, como gravações de *I'd Have You Anytime*, *If Not for You*, *Nowhere to Go*, *I Don't Want to Do It* e *Run of the Mill*. Provavelmente, este lançamento comemorativo por força da efeméride de 50 anos do lançamento do álbum trazendo raridades, *outtakes*, chamará a atenção de fãs e curiosos, e em não raros casos, adquirirão as diferentes versões disponíveis através de sites de venda; assim como, passará batido por muita gente que, a esta altura do campeonato, não enxergará méritos neste tipo de conteúdo⁴.

Falando em mérito e hegemonia de gêneros musicais — e voltando ao contexto porto-alegrense —, temos este movimento diferente, onde o pedido foi claro: deixa o rock gaúcho morrer. Assim, no imperativo. É claro que algumas coisas precisam morrer para outras irem adiante, mas há as duas músicas citadas anteriormente, entre outros exemplos que poderíamos abordar — e o próprio relançamento do *All Things Must Pass* —, que dizem o oposto. Sendo assim, precisamos pensar: o rock tem prazo de validade? Qual é o lugar do passado e da memória do rock quando delimitado pelas transformações midiáticas e sociais que acontecem em uma cidade? Há o combate entre o engessamento do gênero

4. Um ponto interessante seria observar que a realidade das plataformas de streaming com cada vez mais assinantes e acessos, é, de algum modo, um padrão vigente e podemos prever que, a curto prazo, estas mesmas empresas de tecnologia que oferecem estes serviços de *streaming* musical, criarão novos tipos de opções-padrões de assinaturas, aumentando ainda mais o número de usuários. Lançar neste início de século XXI, algum conteúdo musical em mídia física, CD, vinil, ou qualquer outro formato, a exemplo deste lançamento do álbum de George Harrison (ou algum material autoral de performers-bandas), é como se tentássemos dar um cavalo de pau neste carro que está numa estrada em alta velocidade, para recuperar alguns quilômetros que ficaram para trás; isto é, mídia física até poderá seguir existindo e sendo lançada, mas, talvez, atenderá apenas a pequenos nichos de colecionadores. Mas este é um assunto para outro texto.

versus as novidades e emergências vislumbradas nos acionamentos atuais do que a nova cena reconhece como rock'n'roll. Isto é: não é mais *aquele* rock, o gaúcho.

É preciso considerar também que todas essas formações musicais, tanto das novas ou das antigas cenas, são articuladas a formações identitárias. É só pensarmos justamente nesses agenciamentos entre música e identidade e nas formas que os gêneros musicais fazem certas imposições (Cf. BORN, 2016; BRACKETT, 2003), o que faz com que a própria categorização do rock gaúcho seja, de alguma forma, uma imposição, por isso tantas bandas que vieram depois desse *fenômeno*, nas décadas seguintes, se sentem na obrigação de afirmar: “não, eu não sou rock gaúcho. Eu sou gaúcho, faço rock, mas não faço rock gaúcho”. O rótulo rock *gaúcho* é muito forte, então existe toda uma geração que precisa negar e se diferenciar disso.

O conceito de comunidades imaginárias (BORN, 2016) sustenta essa própria categorização do rock gaúcho, já que a música estimula comunidades imaginárias ao agregar seus adeptos em coletividades baseadas em identificações musicais. Foi o que aconteceu no bairro Bom Fim, com suas mídias, bares, bandas e audiência, consolidando aquela identidade sociocultural e musical. E é o que acontece atualmente, no bairro Independência – ou em qualquer outro bairro da cidade – agregando novas comunidades que não se identificam mais com a música, a cena, e o movimento dos anos 1980. O que distingue o rock produzido em 1980 é um conjunto de fatores que consolidou esse gênero que afeta de forma tão forte. O rock gaúcho é, na realidade, o rock produzido em Porto Alegre, em uma determinada época e em um determinado espaço. E, por isso, para algumas novas comunidades, ele precisa morrer, ficar no passado.

Todavia, independentemente desta ou aquela proposta estética, considerando uma abordagem cronológica dos eventos e influências socioculturais, a música (e cultura *pop* em geral) segue dinâmicas muito próprias, e não raras vezes, um estilo de décadas anteriores, volta valorizado, ressignificado, vira tendência novamente. Ou seja: um gênero musical, tendência de moda, expressões idiomáticas, hábitos de busca e consumo de conteúdos culturais, não surgem ou desaparecem por alguma força espontânea, ou através de uma delimitação ou frase-praga:

de hoje em diante *isto* não existirá mais. São outros fatores — fatores estes principalmente relacionados às construções de sentidos, lógicas de mercado, cenas e cenários culturais, curiosidade e adesão de novas gerações reprocessando conteúdos de outros contextos históricos.

Em contrapartida à frase-praga-pedido-inscrição referida, ocorreu, no mesmo ano da festa “sem intolerância e sem rock gaúcho”, outro movimento artístico na cidade: o espetáculo *De Volta Para a Garagem*. Com texto inicial baseado no *Pode Ser que Seja só o Leiteiro lá Fora*, de Caio Fernando Abreu, e texto final e direção de Bob Bahlis, o espetáculo dizia ser uma “homenagem ao rock gaúcho”, compilando poesia, literatura, música e teatro, tudo ao som de suas mais reconhecidas bandas: Taranatiriça, Defalla, TNT, Os Cascavelletes, Graforrêia Xilarmônica, Os Replicantes, entre outras. Ou seja, o rock gaúcho atuava, na peça, como um guarda-chuva que abrigava tudo o que o rótulo — visivelmente odiado por uns, amado por outros — significou para essa geração que estava recém saindo de uma Ditadura Militar, que queria se expressar e se divertir. É importante, ainda, fazer um deslocamento de década, um exercício de alteridade para entender o período e o local onde essas canções foram feitas. É preciso avaliar onde este movimento foi criado; em que contexto histórico e sob que circunstâncias midiáticas e socioculturais essas músicas foram produzidas. Nesse sentido, vemos no presente um contexto completamente diferente, e aí é possível compreender do que a atual geração busca se afastar.

Em tempo, o Rio Grande do Sul esteve por muitos anos isolado do restante do Brasil, mas nem por isto deixou de receber influências musicais que chegavam de outras regiões do país e do mundo. Mário de Andrade, escritor e pesquisador, identificou e apontou em sua obra *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), as diferentes fontes que ajudaram a constituir os ritmos nacionais: ameríndia, africana, europeia e hispano-americana do Atlântico. A sonoridade da música produzida no Rio Grande do Sul terá influência de todas estes lugares-contextos; ou seja, a música riograndense, rural ou urbana, fronteira ou da região central, litorânea ou metropolitana, será sempre um reflexo desta multiplicidade cultural.

De algum modo, mesmo com o advento da internet, fluxos migratórios naturais, mundo *encurtado* pela facilidade de deslocamento, a

cultura (tradicional ou pop) do Rio Grande do Sul, eventualmente acaba sendo pouco compreendida pelo restante da federação (voltamos ao tópico levantado por Carlos Miranda e Wander Wildner). São os termos regionais, termos em língua espanhola, sonoridades, tipos de arranjos, aspectos semânticos e, também, ocorreram algumas tentativas de rompimento do estado com o restante do país, quando, na verdade, isso não representava a vontade da maioria. Um dos reflexos desta questão acima, é o fato do gaúcho ficar focado em seu chão, seu território, e, assim, suas performances e trajetórias circulam muito pouco pelo próprio país. Este ponto sobre o perfil autocentrado do gaúcho pode, também, de alguma forma, justificar a frase-slogan-paradoxal “deixe o rock gaúcho morrer”.

Em 27 de outubro de 2013 faleceu Lou Reed, provavelmente um dos criadores, compositores e *performers* mais importantes da história da música pop, justamente por saber entender o rock como uma forma concisa e receptiva para materializar expressividades humanas de forma direta — seja no tipo de texto sem metáforas, seja na sonoridade crua, por vezes, experimental. Lou Reed nos ensinou a ser punk, glam, gótico, rocker e a ter conexões com artes plásticas e vanguardas artísticas. Mesmo depois de sua passagem, fica evidente — quase uma obviedade —, que sua obra seguirá sendo escutada, disseminada.

Pois bem, seja considerando o rock gaúcho dos anos 1980, sejam as bandas que produziram conteúdos-shows via a casa que instigou este texto (e outras novas casas e bares, a partir do final dos anos 2010), podemos vislumbrar que há um denominador comum: em ambos os casos, todos vivenciaram este itinerário típico de showbusiness ou underground, de surgir, mostrar-se, arrecadar seguidores, definir, enquanto artistas com melhores condições para execução do seu trabalho, financiados por grandes empresas e agências, conseguiram – e seguirão conseguindo – estabelecer dinâmicas de perpetuação do seu conteúdo artístico-imaterial.

O interessante da história da música popular/pop é justamente a noção de uma evolução não linear e de não adesão obrigatória dos que chegam, sobre o conteúdo anteriormente gerado.

E, como disse Lou Reed: “*Hey, babe, take a walk on the wild side*”.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. et al (Org.). Mapeando Cenas da Música Pop. Vol I. Cidades, Mediações e Arquivos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

AVILA, Alisson et al. Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho / Alisson Avila, Cristiano Bastos, Eduardo Müller. Porto Alegre: Editora Buqui, 2012.

BORN, Georgina. Musical and the Materialization of Identities (Sage). *Journal of Material Culture*, n. 16, v. 4, 2016. pp. 376–388

BRACKETT, David. What a Difference a Name Makes: two instances of African American Popular Music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural study of music: a critical introduction*. Taylor & Francis, 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; FREIRE FILHO, João. *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006. pp. 11–23

_____.; MARRA, Pedro. Do underground para o mainstream sem perder a categoria: análise da trajetória de um músico gaúcho. *Revista Ícone*, v. 10, n. 2, dez 2008.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERNANDES, Claudio G. *Contra Correntes e Cusparadas*. Argumento para documentário cultural. Recife: Mimeo, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de Porto-Alegre*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1999.

GERBASE, Carlos. Entrevista concedida a Caroline Govari. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (60 min.).

GODOY, Diego de; PESAVENTO, Rodrigo. *Sobre Amanhã*. Zeppelin Filmes, 2015. On-line (52 min). Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/>

ogc7-VFy9s0>

GOVARI, Caroline. “Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim”: a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. Tese (doutorado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2020, 375f.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror, 2018.

HODKINSON, Paul. *Goth. Identity, style and subculture*. Oxford: Berg, 2002.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (Orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco, 2013. pp. 73–89.

LENA, Jennifer C. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

MIGOTTO, Boca. *Filme Sobre Um Bom Fim*. Produção de Mariana Muller, direção de Boca Migotto. Epifania Filmes, Porto Alegre, 2015. 1 DVD, 88 min, color, som.

NEGUS, Keith. *Music genres and corporate cultures*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

PEDROSO, Lucio Fernandes. *História de um Bom Fim. Boemia e transgressão de um bairro maldito*. Porto Alegre: 2019.

RUBISTEIN, Ruth. *Dress Code: Meanings and Messages in American Culture*. Boulder: Westview Press, 1995.

SOARES, Thiago.; GOVARI, Caroline. “Eu Quis Comer Você”: Fantasia roqueira num programa televisivo infantil. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 47, n. 53, 2020. pp. 202–222

| Sobre as autoras e os autores

Beatriz Medeiros

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF) com um contrato de cotutela com a Faculdade de Filosofia da Eberhard Karls Universität Tübingen. Bolsista de Excelência Acadêmica da CAPES e bolsista do DAAD. Membro dos grupos de pesquisa MiDlCom, MusiLab e REITE.

Carlos Jáuregui

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor/UFOP) e do Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (Escutas/UFMG).

Caroline Govari

Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com estágio doutoral

no Department of Art History & Communication Studies da McGill University.

Frank Jorge

Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e graduado em Letras pela PUCRS. É coordenador e professor no Curso Tecnólogo de Produção Fonográfica da Unisinos.

Jorge Cardoso Filho

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, um dos líderes do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes — GEEECA. Também integra o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação — TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Bolsista PQ-II (CNPq)

Juliana Freire Gutmann

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades — CHAOS (<https://www.chaos-ufba.com.br>) e integra o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação — TRACC (<http://tracc-ufba.com.br>).

Melina Aparecida dos Santos Silva

Pós-Doutoranda em Comunicação (PPGCOM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Doutora em Comunicação pelo PPGCOM da UFF. Coordenadora da Rede de Pesquisas em

Tecnoculturas Decoloniais - REITE. Integrante do Grupo de Pesquisa ÁFRICAS (UERJ/UFRJ).

Nísio Teixeira

Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro do Grupo de Pesquisa em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (Escutas/UFMG) e Mídia, Opinião Pública nas Relações Internacionais (Mopri UEPB/UFPB).

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP), onde atualmente coordena o subgrupo Criação artística, práticas e políticas culturais. Faz parte ainda de outros centros de investigação internacionais: Investigadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT); Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR); Investigadora Convidada Internacional no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF), no Grupo de Pesquisa História, Cultura e Subjetividade da Universidade Federal do Piauí e Universidade de Brasília (Brasil), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) e no Laboratório de Análise de Música e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (L.A.M.A.).

Simone Evangelista

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Simone Pereira de Sá

Professora Titular da Universidade Federal Fluminense, atuando no curso de Estudos de Mídia e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação

e coordenadora do LabCult - Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação. É bolsista de Produtividade do CNPq.

Thiago Pimentel

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o grupo de Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação, ambos da UFBA, e colabora com o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A.) da UFPE.

Thiago Soares

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenador do grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop), Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq Nível 2.

Tobias Queiroz

Doutor em Comunicação pela UFPE, professor do curso de Jornalismo e docente do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Desenvolvimento Social da UERN. Integra o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A.) da UFPE e é líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Cultura e Sociedade (GCOM) da UERN.

Victor de Almeida Nobre Pires

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, professor da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), membro do Laboratório de Análise da Música e Audiovisual (LAMA/UFPE).



Thiago Pereira Alberto é pós doutorando em Comunicação Social pela UFF. Doutor em Comunicação Social pela UFF com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal. Possui Mestrado em Comunicação Social pela PUC-Minas, Especialização em Produção e Crítica Cultural pelo Instituto de Educação Continuada de Minas Gerais e Graduação em Comunicação e Artes pela PUC-Minas com habilitação em Jornalismo. Faz parte do Labcult (Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração, atuando principalmente nos temas cultura, música, literatura, cinema e artes visuais.

Jonas Pilz é doutor em Comunicação pela UFF, mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo e Publicidade e Propaganda pela Unisinos. Fez parte dos grupos de pesquisa LIC (Laboratório de Investigação do Ciber-acontecimento), no PPGCOM/Unisinos, e MiDlCom (Grupo de Pesquisa em Mídias Digitais, Identidade e Comunicação) e LabCult (Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação), no PPGCOM/UFF. Tem experiência como jornalista musical e pesquisa os emergentes conflitos entre fãs e artistas catalisados por divergências políticas.

Jeder Janotti Jr é pesquisador com Bolsa Produtividade nível 1 do CNPq. É professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de comunicação da UFPE. Possui graduação em Jornalismo pela UFES, mestrado em Multimeios pela Unicamp e doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos, com estágio de doutoramento na McGill University. Tem experiência na área de Comunicação e Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música popular massiva, estudos culturais e cenas musicais.

Esta coleção abriga coletâneas temáticas, abrangendo fenômenos, perspectivas teóricas e estudos em Comunicação e áreas afins.