

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS
MESTRADO

ANANDA ZAMBI DE ALBUQUERQUE

A TECNO(CONTRA)CULTURA DO ROCK BRASILEIRO EM 1986

SÃO LEOPOLDO

2023

ANANDA ZAMBI DE ALBUQUERQUE

A TECNO(CONTRA)CULTURA DO ROCK BRASILEIRO EM 1986

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes

SÃO LEOPOLDO

2023

A345t Albuquerque, Ananda Zambi de.
A tecno(contra)cultura do rock brasileiro em 1986 /
Ananda Zambi de Albuquerque. – 2023.
119 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do
Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação, 2023.

"Orientador: Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes."

1. Contracultura. 2. Tecnocultura. 3. Rock brasileiro.
4. Videoclipe. 5. Cartografia. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

*Eu sou assim há séculos atrás
E nos olhos do meu filho eu vejo o rosto do meu pai
Não tenho guerra com ninguém
Nem vendo solução
Sou um espírito selvagem
Sem buscar aprovação*

Maglore, *Espírito Selvagem* (2022)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Madalena, por me incentivar a estudar sempre mais e por, nos momentos críticos do mestrado, sempre aparecer com um lanchinho.

Ao meu pai, Fabio, por nunca desdenhar dos meus sonhos mais idealistas.

Aos meus irmãos, André e Tazio, pela inspiração criativa.

À CAPES, por viabilizar a realização da minha pesquisa.

Ao grupo de pesquisa TCAv, que me abriu as portas, a mente e o coração de maneira encantadora e irreversível.

Ao professor Tiago Lopes, pela orientação atenciosa, empática e incentivadora, o que foi fundamental durante todo este percurso, tornando o caminho mais leve.

Ao rock brasileiro, que me trouxe amigos, amores, trabalhos, conhecimento e reconhecimento, moldando a personalidade e o caráter de quem sou hoje e de quem pretendo ser no futuro.

RESUMO

Durante os anos 1980, o rock brasileiro — ou “BRock” — tornou-se um relevante porta-voz pelo fim da ditadura civil-militar. Para além da esfera musical, o universo cultural do BRock foi também atrelado à sua dimensão visual, uma vez que artistas dependiam de encartes, cartazes, fotos, vídeos, roupas e outras materialidades para divulgação de seu trabalho e consolidação de sua identidade. Nesse contexto, o formato videoclipe se tornava um marco da visualidade do BRock desse período. Esta pesquisa pretende, portanto, compreender as audiovisuais do rock brasileiro dos anos 1980, manifestadas, especificamente, em videoclipes de bandas lançados em 1986, ano mais próspero do movimento BRock. Epistemologicamente, a pesquisa insere-se em uma perspectiva tecnocultural, baseada no pensamento de autores como Shaw (2008) e Fischer (2013), e adota a cartografia benjaminiana como lastro metodológico das incursões sobre os materiais observados. As análises evidenciam as características principais das audiovisuais dos videoclipes observados, apresentadas em três constelações: urbanidade, performance e reminiscência, em que foram identificados resquícios de traços contraculturais atualizados na tecnocultura audiovisual dos anos 1980. Assim, a pesquisa conclui que uma determinada tecno(contra)cultura que tomou forma no território nacional na década de 1980 foi decisiva para que a insatisfação com os sistemas normativos político e social vigentes pudesse ser manifestada através da música, tendo sido o movimento Brock — mesmo que incorporado ao show business — um importante agente causador de rupturas e desagregações estéticas no campo midiático, as quais contribuíram para moldar a identidade de uma época.

Palavras-chave: Contracultura. Tecnocultura. Rock Brasileiro. Videoclipe. Cartografia.

ABSTRACT

During the 1980s, Brazilian rock — or “BRock” — became a relevant spokesperson in favor of the end of the civil-military dictatorship. In addition to the musical sphere, the cultural universe of BRock was also linked to its visual dimension, once artists depended on inserts, posters, photos, videos, clothes and other materials to publicize their work and consolidate their identity. In this context, the video clip format became a landmark of BRock’s visuality of that period. This research intends to understand the audiovisual aspects of Brazilian rock in the 1980s, manifested specifically in video clips released in 1986, the most prosperous year of the BRock movement. Epistemologically, the research is part of a technocultural perspective, based on the concepts of Shaw (2008) and Fischer (2013), and adopts the Benjaminian cartography as methodological ballast for the incursions on the observed materials. The analyzes highlight the main characteristics of the audiovisualities of the video clips in question, presented in three constellations: urbanity, performance and reminiscence, in which remnants of updated countercultural traits in the audiovisual technoculture of the 1980s were identified. So, the research concludes that a certain techno(counter)culture that took shape in the national territory in the 1980s was decisive for dissatisfaction with the current political and social normative systems to be manifested through music, with the BRock movement – even if incorporated into show business – an important agent causing aesthetic ruptures and breakdowns in the media field, which contributed to shaping the identity of an era.

Keywords: Counterculture. Technoculture. Brazilian Rock. Video Clip. Cartography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem do clipe de <i>Subterranean Homesick Blues</i> (1967), de Bob Dylan.....	38
Figura 2: Imagem do clipe de <i>Strawberry Fields Forever</i> (1967), da banda Beatles.....	38
Figura 3: Imagem do clipe de <i>Bohemian Rhapsody</i> (1975), da banda Queen.....	39
Figura 4: Imagem do clipe de <i>Thriller</i> (1983), de Michael Jackson.....	40
Figura 5: Imagem do clipe de <i>América do Sul</i> (1975), de Ney Matogrosso.....	42
Figura 6: Imagem do clipe de <i>Você Não Soube me Amar</i> (1982), da banda Blitz.....	43
Figura 7: Imagem do clipe de <i>Telefone</i> (1983), da banda Gang 90 & As Absurdettes.....	43
Figura 8: Imagem do clipe de <i>A Mulher Invisível</i> (1984), de Ritchie.....	44
Figura 9: Capa de <i>As aventuras da Blitz</i> (1982), da banda Blitz.....	46
Figura 10: Capa de <i>Barão Vermelho 2</i> (1983), da banda Barão Vermelho.....	47
Figura 11: Foto de divulgação da banda RPM.....	47
Figura 12: Álbuns de figurinhas das bandas RPM e Blitz.....	48
Figura 13: Cartaz do filme <i>Rock Estrela</i> (1985), de Lael Rodrigues.....	49
Figura 14: Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> (1968), de vários artistas.....	54
Figura 15: Nuvem de palavras dos gêneros musicais do BRock.....	63
Figura 16: A guitarra elétrica nos videoclipes.....	69
Figura 17: O culto aos ídolos nos videoclipes.....	70
Figura 18: A abordagem do tempo nos videoclipes.....	72
Figura 19: Os primatas em <i>Homem Primata</i>	74
Figura 20: Os Titãs na jaula em <i>Homem Primata</i>	75
Figura 21: Personagens do clipe de <i>Homem Primata</i>	75
Figura 22: O espírito anárquico em <i>Homem Primata</i>	76
Figura 23: O aspecto urbano de <i>Homem Primata</i>	77
Figura 24: A vulnerabilidade social em <i>Revanche</i>	78
Figura 25: Personagens de <i>Revanche</i>	79
Figura 26: Os cenários de <i>Revanche</i>	80
Figura 27: O autoritarismo em <i>Revanche</i>	80
Figura 28: Contrastes em <i>Revanche</i>	81
Figura 29: A boemia em <i>Revanche</i>	81
Figura 30: Detalhes em <i>Revanche</i>	82
Figura 31: A banda na periferia em <i>Alagados</i>	83
Figura 32: A esperança em <i>Alagados</i>	84

Figura 33: Contrastes em <i>Alagados</i>	85
Figura 34: As vestimentas em <i>Alagados</i>	85
Figura 35: O urbano e a vida noturna em <i>Louras Geladas</i>	87
Figura 36: Os personagens de <i>Louras Geladas</i>	88
Figura 37: A performance musical em <i>Louras Geladas</i>	89
Figura 38: O urbano em <i>Envelheço na Cidade</i>	90
Figura 39: A performance musical em <i>Envelheço na Cidade</i>	91
Figura 40: Frame do clipe de <i>Envelheço na Cidade</i> e capa de <i>Vivendo e não aprendendo</i> (1986).....	92
Figura 41: Personagens de <i>Toda Forma de Poder</i>	92
Figura 42: O protagonismo dos Engenheiros em <i>Toda Forma de Poder</i>	93
Figura 43: O aspecto interiorano de <i>Toda Forma de Poder</i>	94
Figura 44: O culto aos ídolos em <i>Toda Forma de Poder</i>	94
Figura 45: Os personagens de <i>Tempo Perdido</i>	96
Figura 46: A performance de Renato Russo.....	97
Figura 47: John Lennon em <i>Tempo Perdido</i>	97
Figura 48: Astros do rock em <i>Tempo Perdido</i>	98
Figura 49: Efeitos especiais e cenários de <i>Fátima</i>	99
Figura 50: As imagens sacras em <i>Fátima</i>	100
Figura 51: Os personagens de <i>Fátima</i>	100
Figura 52: Relação entre passado e futuro em <i>Fátima</i>	101
Figura 53: A referência a <i>Gimme Shelter</i> em <i>Só o Fim</i>	102
Figura 54: Tristeza e solidão em <i>Só o Fim</i>	102
Figura 55: A destruição em <i>Só o Fim</i>	103
Figura 56: A crítica a chefes de estado em <i>Só o Fim</i>	104
Figura 57: Diagrama das coleções de videoclipes.....	105

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 “EU NASCI NA ÉPOCA ERRADA”: SERÁ?.....	11
1.2 PROBLEMATIZAÇÃO.....	16
1.3 OBJETIVOS.....	18
1.4 CONTEXTUALIZAÇÃO E SELEÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA.....	18
1.4.1 1986: o ano de ouro do BRock.....	18
1.4.2 Corpus de pesquisa.....	23
1.5 ESTADO DA ARTE.....	26
2. AUDIOVISUALIDADES E TECNOCULTURA DO ROCK.....	30
2.1 A TECNOCULTURA.....	30
2.1.1 A tecnocultura audiovisual.....	31
2.1.2 Da audiovisual ao videoclipe.....	35
2.1.3 O audiovisual no BRock.....	45
3. A CONTRACULTURA NO ROCK BRASILEIRO.....	50
3.1 A CONTRACULTURA E O ROCK.....	50
3.2 MUDANÇAS (CONTRA)CULTURAIS NO BRASIL.....	53
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE.....	59
4.1 A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA.....	59
4.2 ANÁLISE: PRIMEIRAS INFERÊNCIAS.....	62
4.2.1 Música urbana.....	63
4.2.2 Gritos na multidão.....	65
4.2.3 Acrilic on canvas.....	68
4.2.3.1 A simbologia da guitarra elétrica.....	68
4.2.3.2 Culto aos ídolos.....	69
4.2.3.3 Reflexões sobre o tempo.....	71
4.3 CONSTELAÇÕES.....	73
4.3.1 Urbanidade.....	73
4.3.1.1 “O homem ainda faz o que o macaco fazia”.....	74
4.3.1.2 “Mas se tudo deu errado, quem é que vai pagar por isso?”.....	77
4.3.1.3 “A arte de viver da fé, só não se sabe fé em quê”.....	82
4.3.1.4 “Loiras geladas vêm me consolar”.....	86

4.3.2 Performance	89
4.3.2.1 “Juventude se abraça, se une pra esquecer”.....	90
4.3.4.2 “Se tudo passa, talvez você passe por aqui”.....	92
4.3.3 Reminiscência	95
4.3.3.1 “Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas”.....	95
4.3.3.2 “E no terceiro dia, ninguém ressuscitou”.....	99
4.3.3.3 “Crianças, isso é só o fim”.....	101
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
6. EPÍLOGO – 2022: 40 ANOS DE BROCK	109
7. REFERÊNCIAS	113

1. INTRODUÇÃO

1.1. “EU NASCI NA ÉPOCA ERRADA”: SERÁ?

Eu vim de uma família artística. Alguns escrevem, outros pintam (mais especificamente minha mãe), vários tocam algum instrumento. Na verdade, todos desenvolveram mais de uma habilidade criativa. Eu, por exemplo, além de jornalista musical, também sou artista – ou como minha síndrome de impostora me permite dizer: componho bem, canto mais ou menos e toco mal.

A música sempre esteve presente no meu cotidiano. Minhas memórias da infância e da adolescência me remetem a audições frequentes de vários estilos de música: meu pai com seu rock clássico, como Beatles; minha mãe com muito Gilberto Gil e Cássia Eller; e meu irmão do meio, Tazio, bem, pude acompanhar sua transição de Nirvana para música alternativa brasileira, passando por Los Hermanos. Nessa época e em meio a essa salada cultural, ganhei meu primeiro violão e me viciiei em ouvir rádio FM, mais especificamente aquelas que tocavam pop rock nacional e pop internacional, como Jovem Pan e Mix. Gostava de Akon, Justin Timberlake, Fergie, Ashley Tisdale, Skank, Charlie Brown Jr., NX Zero e (já de) Capital Inicial.

Alagoas, estado onde vivi até meus 18 anos, não é tão movimentada culturalmente quanto outros lugares do Brasil, o que faz com que todo evento um pouco diferente seja uma grande e isolada novidade. Nesse contexto, eu ia a vários shows nacionais que aconteciam, mesmo que eu não gostasse tanto das atrações ou que conhecesse pouco. Muitas vezes, procurei conhecer antes as músicas dos artistas para que, quando eles se apresentassem em Maceió, eu já soubesse alguma coisa. Foi numa dessas situações que conheci mais a fundo o trabalho dos Titãs. Lembro de entrar no site deles em uma lan house perto do colégio lá pelo ano de 2008, e a música — que era reproduzida automaticamente — era “Anjo Exterminador”, lançada no *MTV Ao Vivo* (2005). E aí eu entrei de novo, de novo e de novo no site, buscando mais informações e gostando daquilo. Eu já sentia simpatia pelo Paulo Miklos, mesmo.

O negócio é que desde muito nova tenho tendência a ser fã de carteirinha das coisas. Já fui fã de ex-BBB, do Wagner Moura, do NX Zero, e aos 14 anos virei titânica. Comecei a baixar todas as músicas e discos da banda que apareciam para mim. Viajei para ver shows, fui a hotéis e aeroportos para encontrá-los pessoalmente, fiz amigos, namorados, e talvez a coisa mais valiosa disso tudo foi mesmo o que conheci e aprendi: quando a gente é fã engajada, a gente conhece as referências das referências das referências dos nossos ídolos, e, nesse caso,

acabei pesquisando não só sobre os Titãs, mas também sobre o universo do rock nacional dos anos 1980. Por exemplo, acabei me aprofundando também, a princípio, nas obras de Legião Urbana, Os Paralamas do Sucesso e Engenheiros do Hawaii. Até tive uma banda em que eu era cantora e backing vocal e tocávamos esse tipo de repertório, incluindo Raimundos, dos anos 1990. Ter me fascinado por esse tipo de música no auge da adolescência – tempo de impulsos, rebeldias e descobertas – me fez questionar na época se a cultura dos anos 1980 e/ou se viver nessa década era melhor. Eu achava que sim. Às vezes ainda acho, mas sempre tento voltar, porque eu considero que pensar assim é uma besteira.

Nessa época, eu queria fazer da arte minha profissão, que nem os meus ídolos que tanto me afetavam. Meu desejo era criar, fosse em qual área fosse: teatro, letras, artes visuais, moda, cinema, música (claro). Durante alguns poucos meses, por ironia do destino, também já quis produzir videocliques(!). No fim, enveredei pelo jornalismo, mas pelo visto esta dissertação mostra que não deixei meus devires criativos mais profundos de lado.

Com o tempo, fui querendo buscar mais informações sobre a música brasileira, mas o que antes era apenas uma sede de conhecimento musical virou um compromisso pessoal de estudar esse tema, principalmente o recorte do BRock. O divisor de águas que provocou essa mudança foi o livro *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80* (2014), que passei meses namorando e finalmente comprei quando iniciei a faculdade de comunicação. De autoria do jornalista Ricardo Alexandre, é um detalhado livro-reportagem sobre esse gênero musical — que, neste trabalho, veremos que ultrapassa os limites do aspecto sonoro. Contando a história do rock brasileiro desde as suas primeiras experiências no país, nos anos 1950, até os anos 1990, Alexandre alega que aconteceu uma “ressaca” do BRock.

Ler esse livro me motivou de tal maneira a consumir todo tipo de conteúdo relacionado ao tema. Outros títulos fundamentais para minha pesquisa inicialmente pessoal foram *Madame Satã, o templo do underground dos anos 80* (2006), de Marcelo Leite de Moraes; *ABZ do Rock Brasileiro* (1987), de Marcelo Dolabela; e *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock* (2017), escrito pelo polêmico artista do gênero Lobão.

Conforme fui me aprofundando nesse tema e, paralelamente, ganhando experiência na área do jornalismo musical (o que aumentou meu repertório, minha sensibilidade e minha capacidade de análise e argumentação a respeito do assunto), fui percebendo que existia uma coisa em comum entre muitos dos mais importantes discos de rock brasileiro dos anos 1980: eles foram lançados no ano de 1986. Achei o fato um tanto específico e também comecei a investigar os motivos por conta própria, mas já notando que essa curiosidade poderia resultar em um bom projeto de pesquisa de mestrado.

O projeto virou esta dissertação, que não poderia ter sido escrita numa época mais interessante: Em 2022, quando as principais bandas do BRock completaram 40 anos de existência e fizeram turnês comemorativas. Para além da pesquisa, fui a esses shows a fim de observar e tentar compreender como o movimento se atualiza nos dias de hoje. Há quem já não suporte mais o rock brasileiro ou quem o ache um gênero datado, mas pude perceber, tanto nos meus objetos de pesquisa quanto nas apresentações dos artistas estudados, que o BRock ainda é um movimento que continua com uma potência muito forte e que nunca parou de conquistar novos fãs. Ou seja: foi se renovando mesmo depois de tanto tempo e em condições históricas e sociais tão diferentes.

Nesta pesquisa, tento responder por que isso ainda acontece, mas o fato de eu voltar a ser afetada pela mesma paixão que eu tinha lá nos meus 15 anos ao consumir novamente o mesmo rock brasileiro que me moldou talvez seja uma das respostas. A verdade é que, parando pra pensar, eu não poderia fazer um trabalho diferente deste. Muito do que conheci, aprendi e conquistei na minha vida foi com o rock brasileiro dos anos 1980. E eu, que sempre fui rebelde (quase) sem causa, com o BRock aprendi a questionar e a reivindicar. Eu soube que não era a única a ser assim como sou e eu descobri que os motivos da revolta poderiam ser legítimos. O tempo passou e, de fato, nossos ídolos não são iguais ao que eram, mas ainda são os mesmos. Afinal, o homem ainda faz o que o macaco fazia.

* * *

O surgimento do rock está diretamente ligado à construção da cultura jovem, quando a insatisfação e o inconformismo com o comportamento e com o modo de vida vigentes tomavam conta dos *baby boomers* – a grande geração nascida depois da Segunda Guerra Mundial, nos anos 1950 e 1960. A valorização de um ideal adolescente, junto à explosão demográfica, causou grande mobilização no mercado consumidor, fazendo com que surgisse uma demanda especial para esse tipo de público. O *rock 'n' roll* nasceu nesse contexto. A guitarra elétrica, sua marca registrada, representava a necessidade de se expressar — fosse na maneira de se comportar, fosse na de se comunicar — com ousadia e criticidade.

O desenvolvimento do rock no Brasil seguiu uma cronologia parecida, com os primeiros registros do gênero datando dos anos 1950. Mas foi nos anos 1980, 30 anos depois, que o ritmo no país adquiriu características próprias e que a cultura jovem, favorecida pela abertura econômica e pela expansão da indústria cultural no Brasil, se consolidaram.

Na sua história e nos seus princípios, o rock traz consigo a forte característica de contestar padrões culturais, agregando sentimentos subversivos, não só no que diz respeito a questões políticas, como também à expressão da sexualidade e à rejeição aos valores da classe média (MERHEB, 2012). Segundo Rodrigo Merheb (2012, p. 14), “a experimentação com novas tecnologias, sonoridades e letras de comentário ou incitamento à rebelião garantiu ao rock seu lugar na história como linha auxiliar dos movimentos sociais que confrontavam o *establishment*”.

Já a contracultura pode ser definida como ruptura ou “tradição de romper com a tradição” (MERHEB, 2012, p 20). Ela surge como um questionamento às normas hegemônicas de costumes — comportamento social, religião, sexo, instituições sociais e padrões estéticos. A contracultura teve seu auge nos anos 1960, com o movimento hippie (e quando a Guerra Fria estava no seu ápice), e na década de 1970, com o surgimento do punk. Nos anos 1980, a contracultura ainda se fez presente no âmbito musical no punk e no hip hop, numa época em que, mesmo com menos adeptos, ainda assim causou transformações significativas na sociedade, como a disseminação de comunidades alternativas — onde, em vez de se contestar o sistema e/ou abandoná-lo, exercitava-se a prática da negociação — e de práticas religiosas e místicas (CARVALHO, 2008).

No Brasil, tanto Os Mutantes quanto os tropicalistas, por exemplo, flertavam com a contracultura. O movimento contracultural foi um importante elemento de enfrentamento à ditadura civil-militar, que durou de 1964 a 1985 (PORFÍRIO, s.d.). Nesse sentido, o rock brasileiro dos anos 1980 — ou “BRock”, termo criado pelo jornalista Arthur Dapieve para designar esse rock que adquiriu feições brasileiras — se tornou um grande porta-voz do fim de um período de censura e repressão (KUHNS; ALVES; BRUTTI; WOLTMANN, 2017).

Para além da Inglaterra e dos Estados Unidos, principais berços do rock, esse estilo musical se desdobrou e se adaptou em dezenas de países nos cinco continentes, misturando-se com sonoridades locais. O BRock, por exemplo, tornou-se um nicho peculiar por agregar diversos gêneros musicais, como o new wave, o punk, o pop, o ska, etc. É o que argumenta, em depoimento a Marcelo Leite de Moraes para o livro *Madame Satã, o templo do underground dos anos 80*, o músico Akira S, ao afirmar que as bandas de rock nacional tinham um estilo próprio, e que houve coisas que só aconteceram no Brasil (apud DE MORAES, 2006).

A consolidação do rock afetou não só o aspecto sonoro, mas também a visualidade da época, nas suas mais variadas formas. Para além da esfera musical, o universo cultural do rock, apesar de estar fortemente apoiado nas mensagens de contestação direcionadas ao público por meio do som, é também vinculado à sua dimensão visual, já que artistas dependem de encartes,

cartazes, fotos, vídeos, roupas e outras materialidades para divulgação de seu trabalho e consolidação de sua identidade. Nesse contexto, o videoclipe apresenta-se como um importante marco histórico da visualidade do BRock, tanto para o ecossistema da música quanto para o ecossistema da mídia. O videoclipe “é um produto de uma época, circunscrito num contexto cultural” (SOARES, 2013, p. 30-31), cujo formato midiático evidencia a tecnocultura audiovisual do momento, ao mesmo tempo que a modifica.

Segundo Ariane Holzbach, foi nos anos 1980 que o videoclipe se consolidou, com o surgimento da Music Television (MTV) nos Estados Unidos, quando o formato se tornou relevante e interessante para vários meios, já que o clipe ajudou a indústria da música a se reinventar, unindo diferentes mídias, como cinema, televisão e rádio FM (HOLZBACH, 2014). Assim, “a consolidação do videoclipe nos anos 80 evidencia de que maneira os usos e materialidades das mídias naquele período definiram um complexo processo de convergência cultural e como as relações entre as diferentes mídias impactaram situações sociais vigentes” (2014, p. 342). Enquanto nos EUA os videoclipes se desenvolveram principalmente através das jukeboxes, ou seja, de máquinas eletrônicas que tocam músicas (e, dependendo do equipamento, mostram imagens aleatórias durante a canção) quando inseridas moedas ou fichas, aqui no Brasil o formato audiovisual se aprimorou de maneira bastante influenciada pela televisão, que sempre foi muito musical no país desde seu surgimento e que foi seu principal meio de divulgação. Apesar de seus precursores, o videoclipe não está engessado em padrões e é um importante espaço de experimentação audiovisual, possibilitando que também se faça, nele, uma arte de vanguarda, ou seja, que rompe com padrões hegemônicos e preestabelecidos, o que se pode relacionar com a contracultura como um conceito. Dito isso, o videoclipe foi importante para o desenvolvimento de novas linguagens, principalmente audiovisuais, exercendo um papel fundamental não só na evolução tecnocultural do vídeo, como também no ecossistema da indústria musical, fazendo com que se intensificassem os processos de circulação, produção e consumo de discos e se firmasse uma identidade visual do rock brasileiro dos anos 1980.

Apesar dos videoclipes no Brasil surgirem oficialmente nos anos 1970, com o lançamento do programa Fantástico, da Rede Globo – que se tornou o principal agente de realização e veiculação de clipes daquele período, elevando a qualidade estética das produções –, foi nos anos 1980, principalmente na segunda metade da década, que o volume de produção aumentou, aliado a uma popularização do aparelho televisivo, do lançamento em discos de trilhas sonoras de novelas e da maior profissionalização e segmentação da indústria musical brasileira. Além disso, em 1986, a inflação do país diminuiu, o que gerou um aumento do poder

de compra da população brasileira e estimulou o consumo, inevitavelmente, de bens culturais. Sob essas circunstâncias, o BRock, que já era um dos gêneros musicais mais populares no país nessa época, viveu o seu auge, produzindo alguns de seus discos mais bem-sucedidos e, conseqüentemente, havendo uma profissionalização maior em vários âmbitos do rock brasileiro, sendo um deles nos videoclipes, que subiram de patamar nos âmbitos tecnológico e discursivo.

Nesta pesquisa, adotamos um olhar tecnocultural sobre os videoclipes, o que significa dizer que buscamos observar como tecnologia e cultura se articulam e se modificam. No caso do videoclipe – um formato que, embora se apresente como uma fusão entre diferentes técnicas e linguagens audiovisuais –, esse olhar se amplia pela identificação de audiovisualidades, isto é, pelos traços (audio)visuais que se manifestam nas materialidades dos materiais observados, os quais possibilitam evocar, pelos fios da memória, imagens da cultura brasileira, da história da música e das tecnologias audiovisuais.

Isto posto, a presente pesquisa tem como principal objetivo **compreender a tecnocultura dos videoclipes de rock nacional dos anos 1980**. O ano de 1986 foi escolhido como marco temporal de referência por reunir uma série de características e condições, que serão detalhadas mais adiante, tornando-o o ano mais frutífero do BRock ao longo da década de 1980. Dessa maneira, considerando a relevância do rock no movimento contracultural brasileiro, este estudo tem como proposta analisar videoclipes do gênero desse período, tendo em vista elaborar um pensamento sobre uma possível tecno(contra)cultura brasileira alicerçada na visualidade desse formato de produção artística e de publicização das bandas.

A seguir, apresento o processo de problematização que levou à questão de pesquisa, baseada no método intuitivo de Bergson. Também trago o objetivo geral e os específicos do trabalho, o corpus que compõe os objetos de pesquisa (com nove videoclipes de diferentes artistas do gênero) e o estado da arte, em que são citados trabalhos acadêmicos correlatos às temáticas que motivam esta dissertação.

1.2 PROBLEMATIZAÇÃO

Para melhor formular o problema de pesquisa, utilizei o método intuitivo de Henri Bergson, que consiste em um procedimento elaborado, com regras estritas e que visa a buscar o que o autor chama de “precisão” na filosofia – uma precisão tão rigorosa quanto a ciência costuma apresentar. Bergson considera a intuição um ato simples, mas nem por isso ela deixa de apresentar uma multiplicidade qualitativa e direções diversas (DELEUZE, 2004).

Essa metodologia é composta por três atos, que determinam as três regras do processo. O primeiro diz respeito à posição e à criação de problemas, aplicando a prova do falso e do verdadeiro às respectivas questões e denunciando os falsos problemas, que são de dois tipos (inexistentes ou mal colocados); o segundo, à descoberta e ao reposicionamento dos mistos (o virtual, que é o modo de ser, e o atual, que é o modo de agir), respeitando as diferenças de natureza; e o terceiro, a colocar os problemas mais em função de tempo que de espaço (DELEUZE, 2004).

Um dos meus problemas iniciais de pesquisa, adaptado da pergunta presente no projeto enviado para o processo seletivo de ingresso no mestrado, foi o seguinte: “Os materiais audiovisuais de rock nacional produzidos em 1986 representavam e/ou refletiam as transformações sociais e comportamentais pelas quais o Brasil passava na época? Se sim, como?”. Mas pode-se avaliar que a pergunta apresenta falsos problemas, tanto um mal colocado quanto um inexistente. O primeiro implica questões como o do não ser, o da desordem ou o do possível provocando uma resposta binária, entre sim ou não, que pode levar a pesquisa por água abaixo caso a resposta seja negativa; e o segundo traz mistos mal analisados, agrupando elementos que se diferem por natureza. Assim, uni as duas perguntas e adaptei para: “Como as audiovisualidades presentes nos videoclipes de rock nacional de 1986 se manifestavam e como elas representavam e/ou refletiam as transformações histórico-sociais provocadas pelo fim da ditadura militar no país?”. Entretanto, esse problema de pesquisa ainda apresentava algumas inconsistências, como por exemplo a questão do amplo recorte contextual. Afinal, de que mudanças histórico-sociais eu queria falar?

Então, a princípio, delimitei um recorte: a contracultura, pelo viés do rock, abordando o ritmo como parte de um movimento que questionava e negava a cultura vigente, visando a quebrar tabus e contrariar normas e padrões culturais que dominavam uma determinada sociedade. Assim sendo, pude reescrever e modificar o problema de pesquisa mais uma vez, aplicando melhor um dos principais conceitos da linha de pesquisa e evidenciando um aspecto específico.

A partir dessa reflexão, pensei em abordar o termo tecno(contra)cultura como um eixo central da minha pesquisa, o que levou a mais uma redefinição da pergunta e redistribuição dos atuais e virtuais. Dessa forma, cheguei no seguinte problema de pesquisa: **como a tecno(contra)cultura brasileira se atualiza nos videoclipes do BRock lançados em 1986?**, sendo a tecno(contra)cultura brasileira o meu virtual e os videoclipes de rock nacional lançados em 1986 os meus atuais.

1.3 OBJETIVOS

Esta pesquisa tem por objetivo geral investigar como as audiovisualidades da tecnocultura se manifestam no rock brasileiro dos anos 1980, buscando compreender, principalmente, como a ideia da contestação é enunciada através de videoclipes lançados no ano de 1986. Dentre os objetivos específicos, estão:

1. Mapear materialidades audiovisuais do BRock de 1986 a partir de artefatos visuais e sonoros de bandas da época — capas de disco, roupas, fotos, performances, videoclipes, dentre outros;
2. Identificar, nos materiais selecionados, procedimentos tecnoestéticos que enunciem a ideia de contestação na tecnocultura do BRock;
3. Perceber tendências e atualizá-las à luz dos fenômenos contemporâneos, buscando compreender, nas durações, as continuidades e as rupturas do BRock 1986 em nossa época.

1.4 CONTEXTUALIZAÇÃO E SELEÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA

1.4.1 1986: o ano de ouro do BRock

Em 1985, aconteceu no Rio de Janeiro o Rock in Rio, um grande festival de música pop idealizado pelo empresário Roberto Medina que colocou o Brasil e a América do Sul na rota de shows internacionais e que institucionalizou a cultura jovem nacional da época, que estava diretamente ligada ao rock. Após o evento, essa cultura jovem se consolidou de vez no país, onde foi formado e fomentado um mercado consumidor direcionado principalmente para adolescentes e jovens adultos. Foram criados novos programas de televisão, inspirados nesse modo de vida, que movimentavam a cultura jovem de então, como a série Armação Ilimitada e o programa musical Mixto Quente, ambos da Rede Globo. Surgiram novas coleções de roupas e rádios-rock, como a rádio Cidade, do Rio de Janeiro, e a 89 FM, de São Paulo. Bandas que foram escaladas para o mega festival e que ainda eram emergentes, como Paralamas do Sucesso e Kid Abelha, tiveram que deixar as danceterias e passaram a fazer shows em ginásios, tamanho sucesso de público (ALTA FIDELIDADE, 2020). Houve também mudanças em bandas importantíssimas nessa cena musical, como a saída de Cazusa do Barão Vermelho e as primeiras pausas da Blitz e do Ultraje a Rigor. Mesmo assim, o BRock teve que deixar, na

marra, de ser amador, e as circunstâncias do momento no país colaboraram para isso. O rock em 1986 era *mainstream*.

Apesar de esse ano ter sido ruim no âmbito mundial, com acontecimentos trágicos como a explosão do ônibus espacial Challenger e o acidente nuclear em Chernobyl, o Brasil vivia, um ano após a redemocratização do país, um momento de otimismo com a abertura política. Além do primeiro civil em 21 anos na Presidência da República, o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) — oposição ao regime ditatorial — elegeu 22 governadores dentre os então 23 estados da federação. Além da renovação no Executivo, o PMDB também renovou grande parte da bancada legislativa, ocupando a maioria absoluta das cadeiras no Congresso Nacional (LOBÃO, 2017).

No âmbito econômico, não era diferente. No dia 28 de fevereiro, o presidente José Sarney, junto com seu Ministro da Fazenda, Dilson Funaro, instaurou uma nova moeda nacional, o cruzado, através do Plano Cruzado, numa tentativa de parar a inflação — que, no ano anterior, chegou a alcançar 230% (ALTA FIDELIDADE, 2020a) —, congelando preços e aumentando salários, fazendo com que a economia, pelo menos nesse ano, melhorasse. Isso fomentou ainda mais a cultura jovem. Segundo Sergio Miceli, “em 1986, o Brasil ocupava o décimo lugar em investimento publicitário e o sexto com gastos em propaganda na televisão, além de estar entre os maiores produtores mundiais de livros, discos e aparelhos televisores” (MICELI, 1994, p.42-43). Outro exemplo do desenvolvimento da cultura jovem em escala massiva na época foi a expansão do mercado de revistas, havendo aí a segmentação (MICELI, 1994), o que inclui as revistas especializadas em música.

Segundo Ricardo Alexandre, em seu livro *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*, quando o cruzado entrou em vigor, houve um aumento no poder de compra e no número de novos consumidores no mercado por causa da estabilidade econômica que ocorreu naquele primeiro momento de troca da moeda oficial do país. “A reboque, a música pop nacional viveu seus tempos de maior prosperidade” (2014, p. 266). A venda de discos cresceu exponencialmente, chegando a faltar a matéria-prima dos LPs. Segundo Luiz Felipe Carneiro (2020), em 1986 a indústria do disco cresceu 45% em relação ao ano anterior, e o gênero musical rock era o que mais tocava nas rádios, transformando-se em um *big business*, ou seja, em um grande negócio (ALEXANDRE, 2014).

Consequentemente, por parte dos artistas e da indústria musical, havia menos insegurança. Até mesmo por causa do fim do regime militar, havia uma maior sensação de liberdade para se cantar sobre qualquer tema, incluindo críticas sociais. Também ocorria a pretensão de se fazer um trabalho mais “adulto”, “sério”. Com isso, surgiu a necessidade de

uma maior sofisticação do rock brasileiro. Um indicativo disso é que, conforme Luiz Felipe Carneiro, em 1986 já não existia mais uma cultura forte de lançar singles antes de discos: fazia-se logo o disco completo (ALTA FIDELIDADE, 2020).

Aliado a uma maior profissionalização e à segmentação da indústria fonográfica na segunda metade dos anos 1980, provocadas pela revolução tecnológica e informacional, o BRock — e a música brasileira em geral — acabou produzindo algumas de suas obras mais bem-sucedidas e cultuadas em 1986. Como veremos a seguir, elas apresentam características que rompem com os padrões vigente do rock *mainstream* brasileiro da época, tanto no aspecto sonoro quanto no visual ou verbal.

Cabeça Dinossauro, o terceiro disco dos Titãs, foi produzido regado a um sentimento de injustiça e indignação por parte do conjunto após o episódio da prisão em flagrante de dois membros da banda, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes, por porte de heroína. Tony conseguiu ser liberado após pagamento de fiança e Arnaldo permaneceu quase um mês na cadeia, já que este foi enquadrado como traficante e aquele como usuário, e o crime de tráfico é considerado inafiançável. Ao fim, o guitarrista foi condenado a seis meses de detenção e o vocalista a três anos, ambos em regime aberto (MOREIRA, 2010). Esses acontecimentos prejudicaram consideravelmente a banda dentro e fora dela, com cancelamento de shows e conflitos internos, e provocaram uma mudança significativa no que seria criado pela banda desde então, pois “estavam pintados para a guerra e com gosto de sangue na boca” (MOREIRA, 2010, p. 44). Assim, *Cabeça Dinossauro* é um disco intenso, com predominante sonoridade punk e letras de crítica social.

Por sua vez, já fora de Lobão e os Ronaldos por se sentir limitado a fazer um pop rock mais tradicional (MARTINS, 2016), Lobão lançou seu primeiro disco solo em abril de 1986, chamado *O Rock Errou*. A imprensa da época interpretou esse título como uma crítica ao BRock, já que no álbum o músico explorava sonoridades não só do rock, mas também oriundas de outros ritmos, como samba, soul, entre outros – foram convidados músicos de outros gêneros musicais para gravar o álbum, como por exemplo Torcuato Mariano, guitarrista que havia trabalhado com nomes consagrados da MPB. Na época o artista já fazia críticas a seus colegas contemporâneos. Mas Lobão explica, no *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock* (2017), que “o intento não era, de forma alguma, eliminar o rock, mas deixar de lado aquilo que eu achava estar errado naquele momento no rock” (p. 265). Além da mistura sonora, esse disco, assim como os das bandas já citadas, também toca no tema da precária realidade política, econômica e social que o país vivia naqueles anos. Para completar a quebra de paradigmas, a capa da obra é bastante provocativa: uma foto de Lobão vestido de padre e Danielle Daumerie

– sua então namorada e que também participa do disco – nua com um véu na cabeça. Segundo Arthur Dapieve, foi o primeiro disco do artista a atingir 100 mil cópias vendidas, apesar de, ainda assim, segundo o músico, não ter havido tanta repercussão na imprensa. Foram emplacadas nas rádios *Canos Silenciosos*, *Noite e Dia*, *Baby Lonest* e *Revanche* (LOBÃO, 2017).

Em 1986, Os Paralamas do Sucesso lançaram *Selvagem?*, terceiro álbum do grupo, no qual deixaram a influência do The Police um pouco de lado e mergulharam no universo das músicas africana, caribenha e brasileira, juju music, samba reggae, lambada e dub – tanto é que esse foi o disco que inaugurou esse ritmo no Brasil (ESSINGER, 2010), com as músicas *Teerã Dub* (versão dub de *Teerã*) e *Marujo Dub* (versão dub de *Melô Do Marinheiro*). Assim, o *Selvagem?* se tornou um divisor de águas do pop brasileiro, já que os Paralamas “não eram mais simplesmente rock pós-punk – tornaram-se uma fantástica máquina de groove multicultural” (ESSINGER, 2010, p. 25). Para Hermano Vianna, antropólogo, roteirista, pesquisador musical e irmão do vocalista Herbert, o futuro do pop naquela época era o pop negro, mesmo que feito por brancos (2010).

Em 1985, o RPM começou a fazer sucesso após o estouro da música *Louras Geladas*, mas foi em 1986 que a banda virou uma febre nacional tal qual uma beatlemania, revolucionando o showbiz do rock brasileiro:

Com a visão empresarial de (Manoel) Poladian e a direção artística de Ney Matogrosso, o RPM saiu a campo para promover seu primeiro álbum com uma superprodução como o BRock jamais viu, antes ou depois. Laser, gelo seco, dois ônibus, duas carretas, equipamentos sofisticados, baita aparelhagem. (DAPIEVE, 2015, p. 123)

Dapieve também conta que a ideia de gravar o *Rádio Pirata Ao Vivo* (1986) surgiu a partir do sucesso nas rádios de uma gravação pirata, ao vivo, para a versão que o grupo fazia nos shows de *London London*, de Caetano Veloso. Diante do ocorrido, a CBS, então gravadora do RPM, tomou a decisão de fazer o segundo disco da banda em um formato ao vivo. O álbum, gravado nos dias 26 e 27 de maio no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, já chegou às lojas sendo disco de platina, e figura entre os discos mais vendidos da história do rock nacional e da indústria fonográfica brasileira¹. O LP conta com alguns sucessos do disco anterior, como *Revoluções Por Minuto*, *Olhar 43*, *A Cruz e a Espada* e *Rádio Pirata*, além de

¹ 7 Curiosidades do disco Radio Pirata ao vivo do RPM, que você não sabia. RPM. Disponível em: <<https://www.rpmbanda.com/2022/05/7-curiosidades-do-disco-radio-pirata-ao.html>>. Acesso em 5 jan. 2023.

versões para a já citada *London London* e para *Flores Astrais*, essa do grupo Secos & Molhados (DAPIEVE, 2015).

Vivendo e não aprendendo, lançado em agosto de 1986 e gravado no Nas Nuvens, estúdio do baixista e produtor musical Liminha (que também produziu *Cabeça Dinossauro* e *Selvagem?*), é considerado um dos melhores e mais bem-sucedidos álbuns do Ira!, e, segundo o vocalista Nasi, representa o estabelecimento da banda no *mainstream*. Explorando, dessa vez, a vertente do pós-punk, o disco reúne originalmente 10 faixas, incluindo os sucessos *Dias de Luta* e *Flores em Você* e as versões ao vivo dos hits *Gritos na Multidão* e *Pobre Paulista*. Para Edgard Scandurra, guitarrista e backing vocal do grupo, é o disco mais subjetivo da banda, pois apresenta uma atmosfera conceitual, que pensa no moderno, mas sem ser pretensioso (SCANDURRA, 2007).

Os Engenheiros do Hawaii, que flertavam com o rock progressivo, com a MPG — Música Popular Gaúcha — e com Nei Lisboa, lançaram seu primeiro LP, *Longe demais das capitais*, depois de só um ano de banda. O trabalho foi relativamente bem-sucedido, pois as músicas *Segurança* e *Sopa de Letrinhas*, já presentes na coletânea regional *Rock Grande do Sul*, lançada em janeiro do mesmo ano – na qual também marcaram presença bandas como Replicantes, TNT e DeFalla –, os projetaram para o eixo Rio-São Paulo. Segundo Arthur Dapieve, apesar do *Longe demais das capitais* alcançar sua venda mais expressiva no próprio Rio Grande do Sul, foi depois desse disco que a banda começou a fazer turnês no Rio de Janeiro (2015). O álbum, além das duas canções que entraram de última hora na coletânea gaúcha, conta também com *Todo Mundo é uma Ilha* e *Fé Nenhuma*, mas *Toda Forma de Poder* foi o maior sucesso do disco e, de certa forma, do grupo.

A Legião Urbana, após um bem-sucedido disco de estreia, autointitulado (1985), continuou emplacando hits com o álbum *Dois* (1986). Enquanto o primeiro traz mensagens mais diretas com um tom mais punk, o segundo é mais lírico, introspectivo e metafórico, e traz o violão como marca fundamental da sonoridade do trabalho. *Dois* foi produzido por Mayrton Bahia — com quem a banda estendeu a parceria nos lançamentos posteriores — e sua capa, bege, em alto relevo, com a frente do vinil apenas com os nomes do grupo e do disco, foi inspirada no álbum branco, dos Beatles, que apresenta o mesmo conceito. É do segundo álbum do Legião os sucessos *Quase Sem Querer*, *Eduardo e Mônica*, *Índios* e *Tempo Perdido*.

O Capital Inicial surgiu em 1982, mas só em 1986 o álbum de estreia, autointitulado, foi lançado, depois de muito a banda tentar gravar por uma grande gravadora — no caso, a PolyGram. Para Ricardo Alexandre, o som do grupo, na época, era influenciado pelo punk-

funk do Talking Heads e pela sonoridade sombria das bandas The Cure e Bauhaus (2014), legitimando, assim, o conjunto como um dos principais representantes do pós-punk de Brasília.

O Camisa de Vênus, grupo de punk rock de Salvador – terra do pai do BRock, Raul Seixas, que viria a apadrinhar a banda posteriormente – continuou, no álbum *Correndo o Risco*, com o espírito debochado e influenciado por bandas como The Clash, Sex Pistols e Buzzcocks. O álbum conta com sucessos como *Simca Chambord* e *Deus me Dê Grana*, e faz críticas “à alienação e denúncias de realidades sociais” (SANTOS, 2012, p. 11). O disco também apresenta uma versão punk de *Ouro de Tolo*, de Raul. O sucesso rendeu à obra um disco de platina.

Outros discos importantes do BRock lançados em 1986 são: *O concreto já rachou*, da Plebe Rude; *Pânico em SP*, dos Inocentes; *Cadê as armas?*, d’As Mercenárias; *Todas ao vivo*, de Marina Lima; *Lulu*, de Lulu Santos; *O futuro é vórtex*, d’Os Replicantes; *Vida difícil*, de Leo Jaime; *Cidades em torrente*, do Biquíni Cavado; entre outros.

No ano seguinte, o país entrava em crise novamente devido aos ônus a curto prazo do Plano Cruzado, como a escassez de produtos e a ausência de controle de gastos públicos, o que consequentemente se refletiu na indústria fonográfica brasileira do período e foi determinante para o início do declínio do rock brasileiro dos anos 1980.

1.4.2 Corpus de pesquisa

Os empíricos desta pesquisa são compostos por nove videoclipes de nove artistas do BRock lançados no ano de 1986, que estão disponíveis para visualização na plataforma YouTube. A seleção desse *corpus* se deu em uma tentativa de visualizar um panorama geral do movimento musical, levando em conta as singularidades sonoras e imagéticas de cada artista, contemplando bandas de diferentes portes e de diversas regiões do Brasil. Outro critério para a escolha desses músicos como objetos de estudo foi seus respectivos status dentro da indústria musical da época, baseado na categorização proposta por Arthur Dapieve no livro *BRock: o rock brasileiro dos anos 80* (2015). Por exemplo, há bandas que explodiram nos anos 1980 – o que o autor acaba definindo como “primeira divisão” –, como Titãs, Os Paralamas do Sucesso, RPM, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii e Lobão, e artistas que são considerados pelo autor como de uma segunda divisão, ou seja, que foram sucesso apenas de crítica ou de público, como Capital Inicial, Camisa de Vênus e Ira!. Buscou-se analisar os videoclipes do Brock de uma maneira geral, abarcando-se objetos de realidades e características diferentes.

Naturais de São Paulo, os Titãs começaram como um conjunto que misturava pop, new wave e rock retrô, com uma abordagem, na maioria das músicas, mais romântica. Após um episódio de prisão de dois integrantes da banda por porte de drogas, a revolta tomou conta e o estilo musical do grupo mudou radicalmente para um rock mais pesado, fortemente influenciado pelo punk, tanto na sonoridade quanto nas letras, que apresentam forte crítica social. O primeiro disco dessa nova fase foi *Cabeça Dinossauro* (1986), de onde saiu a música *Homem Primata*, um dos clipes que serão analisados neste trabalho.

A banda também paulistana Ira! nasceu em 1981 com o encontro de Edgard Scandurra e Nasi ainda na época da escola. Mas o grupo, que tem estilo inspirado no movimento mod, no punk e no pós-punk, só gravou dois anos depois o seu primeiro compacto e apenas em 1985 lançou um LP, o *Mudança de Comportamento*, que gerou boa vendagem para uma banda iniciante. Em 1986, o Ira! lançou *Vivendo e Não Aprendendo*, um dos discos mais bem-sucedidos da banda, sucesso tanto de público quanto de crítica. Nele, foram registrados os hits *Dias de Luta*, *Flores em Você* e *Envelheço na Cidade*. As duas últimas canções ganharam videoclipe, e analisaremos neste trabalho o de *Envelheço na Cidade*.

Já no Rio de Janeiro, Os Paralamas do Sucesso, assim como os Titãs no início da carreira, também traziam consigo um ar de amadorismo e irreverência, que também foi se profissionalizando, ganhando mais peso nas guitarras, apropriando-se de outros gêneros musicais, como reggae e ska, e tocando em assuntos mais sérios, como a pobreza e a desigualdade social. *Alagados*, cujo emblemático clipe será analisado, é uma dessas canções, que foi um dos maiores sucessos do álbum *Selvagem?* (1986), trabalho em que o conjunto assumiu de vez sua brasilidade. É um dos álbuns mais respeitados da banda e, segundo Silvio Essinger, um divisor de águas do pop brasileiro (ESSINGER, 2010).

Liderado por Paulo Ricardo, o RPM foi uma das bandas de maior sucesso do BRock, mas um sucesso fulminante. O grupo tinha fortes influências de tecnopop, synthpop e pós-punk, e foi uma das primeiras bandas do gênero no *mainstream* a investir não só nas músicas, como também na própria imagem, com vestimentas padronizadas, e na performance marcante, com show de luzes e raios laser, fazendo com que o RPM soasse mais profissional que as demais bandas do rock nacional da época. Eles bateram todos os recordes de venda de discos, superando o “rei” Roberto Carlos, com seus dois primeiros discos: *Revoluções por Minuto* (1985) e *Rádio Pirata ao Vivo* (1986). É desse primeiro que vem a música *Louras Geladas*, que viria a ganhar um clipe no ano seguinte e que será um dos vídeos analisados neste trabalho.

Ex-integrante da Vímiana (banda de rock progressivo composta por alguns que se tornariam grandes nomes do rock nacional, como Ritchie e Lulu Santos) e da Blitz, Lobão foi

baterista de artistas como Gang 90 & As Absurdettes e Marina Lima antes de partir para a carreira solo. Influenciado pela new wave, pelo pop rock e pelo pós-punk, o cantor chegou a montar um conjunto chamado Lobão e Os Ronaldos, com o qual emplacou sucessos como *Me Chama* e *Corações Psicodélicos*, mas foi como apenas Lobão que lançou o disco *O Rock Errou* (1986). Assim como *Selvagem?*, também mistura rock com sonoridades brasileiras. O carro-chefe da obra foi a música *Revanche*, que ganhou um videoclipe que analisaremos neste estudo.

A banda soteropolitana Camisa de Vênus surgiu em 1980 com uma verve mais punk e sarcástica que a de seus contemporâneos brasileiros. Ela conseguiu furar a bolha do eixo Rio-São Paulo e entrar no circuito *mainstream* do BRock com seu primeiro compacto, lançado em 1982, ano em que importantes bandas do movimento estavam surgindo, o que, conseqüentemente, mostrou que o estilo musical estava se consolidando (DAPIEVE, 2015). Após os bem-sucedidos discos *Camisa de Vênus* (1983), *Batalhão de Estranhos* (1985) e *Viva (ao vivo)* (1986), o grupo liderado por Marcelo Nova lançou no mesmo ano o *Correndo o Risco*, terceiro álbum de estúdio, que conta com os sucessos *Simca Chambord*, *Deus me dê grana* e *Só o fim*, música mais tocada daquele ano² e cujo clipe será observado na pesquisa.

Na seara de bandas de Brasília, o Capital Inicial é fruto da cisão da banda Aborto Elétrico, que se desdobrou, além do Capital, no Legião Urbana. Inspirado pela sonoridade pós-punk, o grupo, liderado por Dinho Ouro Preto, surgiu em 1983, mas só três anos depois que conseguiu conquistar as gravadoras e lançar o seu primeiro LP, *Capital Inicial* (1986), recebendo elogios da crítica especializada³. Nesse álbum, estão sucessos como *Leve Desespero*, *Música Urbana*, *Veraneio Vascaína* e *Fátima*, esta última uma música reflexiva e contestatória cujo videoclipe também faz parte do corpus deste trabalho.

Legião Urbana, a outra parte do Aborto Elétrico, é uma das maiores representantes do rock de Brasília e até mesmo do Brasil. O conjunto, liderado por Renato Russo, é muito influenciado pelo rock britânico e pelo pós-punk, e as letras de suas canções se destacam pelos temas nostálgicos, reflexivos e contestatórios. Em 1986, a banda lançou *Dois*, que, assim como o *Legião Urbana* (1985), teve uma ótima repercussão. Porém, ao contrário do primeiro, que era regado a uma politização punk, o álbum *Dois* era mais lírico, e com mais violões e teclados

² ENTREVISTA Marcelo Nova: “Detesto cover... Cover de mim mesmo pior ainda”!. Imprensa Rocker. 2010. Disponível em: <<https://imprensarocker.wordpress.com/2010/05/26/entrevista-marcelo-nova-%E2%80%9Cdetesto-cover-cover-de-mim-mesmo-pior-ainda%E2%80%9D/>>. Acesso em 8 mar 2022.

³ NERY, Mario. Capital lança rock feito para dançar. Folha de S. Paulo. 29 jul. 1986. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br//leitor.do?numero=9578&anchor=4298010&pd=62cf331ac605d3a2cc46ed93f183fd77>>. Acesso em 8 mar 2022.

(DAPIEVE, 2015). Um dos sucessos oriundos desse disco é a música *Tempo Perdido*, cujo videoclipe está presente no *corpus* deste estudo.

Por fim, os representantes do Rio Grande do Sul nesta pesquisa são os Engenheiros do Hawaii. Natural de Porto Alegre, a banda, mais influenciada pelo rock progressivo – enquanto seus conterrâneos, em maioria, estavam bebendo mais da fonte do punk –, surgiu em janeiro de 1985, no mesmo dia em que começou o primeiro Rock in Rio. Devido ao sucesso dos hits *Segurança* e *Sopa de Letrinhas* na coletânea *Rock Grande do Sul*, que reunia artistas do rock do estado, logo gravou seu primeiro LP, o *Longe demais das capitais* (1986), que conta com as músicas já citadas e com *Toda forma de poder*, que, assim como *Sopa de letrinhas*, também ganhou um videoclipe, um dos que serão analisados neste trabalho.

1.5 ESTADO DA ARTE

Em uma pesquisa de trabalhos acadêmicos correlatos às temáticas tratadas nesta dissertação, encontrei 66 publicações, entre teses, dissertações e artigos, numa janela de tempo de 21 anos, acerca de questões relacionadas a videoclipe, música, rock nacional, anos 80, contracultura e Brasil. A pesquisa foi realizada em ferramentas como Google Acadêmico, repositório da Unisinos e banco de teses e dissertações da CAPES. Fazendo um refinamento mais acurado, selecionei 49 materiais publicados nos últimos 15 anos.

No artigo *Juventude, corpo e produção de sentidos nos clipes de rock brasileiro dos anos 80*, de Gabriel Guimarães e Denise da Costa Oliveira Siqueira, os autores dissertam sobre as emoções provocadas pela construção e pela reconstrução de sentidos através da linguagem corporificada presente nos clipes de *Eu não matei Joana D'Arc*, da banda Camisa de Vênus, e *Astronauta de Mármore*, do Nenhum de Nós – ambas bandas importantes do cenário de rock oitentista do Brasil – e dos comentários dos respectivos vídeos no YouTube. Além disso, o artigo fala do posicionamento do rock no meio midiático e explica os fatores circunstanciais do desenvolvimento do gênero nos anos 1980 no Brasil, que envolveram distensão e consequente fim da ditadura militar brasileira, crise econômica nacional, crise política internacional e influências culturais oriundas do punk inglês (GUIMARÃES; SIQUEIRA, 2014). Assim, o trabalho situa e, de certa forma, justifica o despertar da efervescência criativa musical presente no BRock. Também fala sobre a importância da performance e da expressividade do corpo na experiência de ouvir e “ver” música ao mesmo tempo, não só em videoclipes, como também em shows ao vivo, por exemplo. Segundo os autores, essa experiência, além de ser um repositório de representações, pode mexer com emoções e afetos:

“A expressão corporal efetua um papel de significação das ações do indivíduo perante os outros. [...] Nessa ambiente o corpo é claramente cultura, pois representa um ato simbólico da produção de sentidos e da expressão de emoções em um grupo social” (GUIMARÃES; SIQUEIRA, 2014, p. 331-332).

Já o texto *A visualidade da geração do BRock*, de Mauro Sérgio de Senna Araújo e Ana Paula Zarur, analisa, pelos vieses sócio-histórico, discursivo e interpretativo, as capas dos LPs das bandas e dos artistas de rock brasileiro dos anos 1980. Os autores ressaltam a importância da consolidação da cultura jovem no rock em geral, dado que esse fenômeno transformou o Brasil principalmente na década de 1980 e em várias instâncias, inclusive esteticamente, com mudanças, por exemplo, na moda e nas artes visuais. Isso refletiu nas capas dos discos de vinil lançados na época, que são objetos de expressão artística e que, de certa forma, antecipam o conteúdo dos álbuns. Segundo os autores, as capas dos principais LPs do BRock receberam bastante influência de movimentos artísticos como a pop art, o pós-modernismo e a cultura retrô, como por exemplo nos discos *As Aventuras da Blitz* (1983), da banda Blitz; *Cabeça Dinossauro* (1986), dos Titãs; e João Penca e seus Miquinhos Amestrados (1983), do conjunto de mesmo nome, respectivamente (ARAÚJO; ZARUR, 2014).

Por fim, o historiador Gustavo Moura, no artigo *Dentadura postiça: o rock durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)*, afirma que o rock, desde o seu surgimento, traz a contracultura consigo, e a mantém em um certo nível, mesmo que em algum momento de sua trajetória o ritmo tenha se tornado uma arte comercializada para as massas, fenômeno que inevitavelmente se repetiu na história do rock brasileiro (MOURA, 2015). O texto também discorre sobre as medidas do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – o mais duro decreto emitido pela ditadura, que deu plenos poderes à presidência da república e institucionalizou formas de repressão, como a tortura – que mais afetaram as produções artísticas, como a proibição de manifestações populares com caráter político e a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas (2015). O texto cita a forte censura que sofreu Raul Seixas, roqueiro que “defendia uma sociedade alternativa, fora dos padrões estabelecidos pelos governos e sociedade” (MOURA, 2015, p. 88) e que, para o autor, é o patriarca do BRock.

Enquanto realizava esta “pesquisa da pesquisa”, identifiquei que há muitos trabalhos publicados sobre o BRock e seu potencial discursivo, bem como estudos analisando o movimento musical relacionando-o com o contexto histórico-social da época. Porém, percebi uma lacuna no que diz respeito a trabalhos publicados sobre as audiovisualidades desse gênero musical. Há material, mas pouco, e são artigos, teses e dissertações principalmente sobre capas de LPs e a moda da época. O mais próximo do meu tema são publicações que refletem sobre a

recepção e a reconstrução de sentidos dos videoclipes do BRock nos comentários dos vídeos postados no YouTube, como por exemplo o artigo *‘Ôôhhh tempinho bom!!’: Videoclipes no Youtube e a reconfiguração do rock nacional dos anos 80*, de Ariane Holzbach, publicado em 2015 na revista Logos.

Além disso, também houve dificuldade em encontrar pesquisas mais afinadas com o tema de minha dissertação publicadas nos últimos cinco anos. Por exemplo, há materiais suficientes que se aprofundam nos estudos do formato videoclipe, mas a maioria foi publicada nos anos 2000 ou no início dos anos 2010.

* * *

Ao longo deste trabalho, irei me aprofundar no contexto histórico-cultural em que o BRock se desenvolveu, enfatizando o papel crucial da contracultura nesse movimento musical e visando debater sobre as especificidades de suas audiovisualidades, buscando pensar como a tecnologia audiovisual disponível no Brasil na época influenciou a produção, a estética e a midiaticização dos videoclipes de rock brasileiro no ano de 1986.

Para isso, inicialmente abordarei o conceito de tecnocultura, baseando-me em Shaw (2008), que discute a cultura pautada pela técnica. Em seguida, desenvolverei um pouco mais o tema da tecnocultura audiovisual, que inclui reflexões sobre audiovisualidade, ethnicidade, molduras, estética e imagem dialética, à luz de Kilpp (2002; 2015), Arantes (2005) e Peixoto (1993), relacionando tais conceitos com os objetos desta pesquisa. Vou discorrer, ainda, sobre a história do videoclipe no mundo e no Brasil, novamente tecendo comentários acerca de teorias do audiovisual, a partir do pensamento de autores como Michel Chion (2011), que aborda a audiovisão, Arlindo Machado (1990; 2000), com seus conceitos sobre o vídeo, e Erkki Huhtamo (2013), com a screenologia, ou seja, o estudo das telas.

Após isso, projetarei um panorama do espectro audiovisual do BRock, identificando características em comum entre seus diferentes produtos, como as cores vibrantes, a comercialização dos corpos dos artistas e o apelo jovem, e citando exemplos que evidenciam a potência desse objeto de estudo. Em complemento, irei adentrar no tema da contracultura, relacionando-o ao rock enquanto um amplo movimento cultural, focando o movimento que ocorreu no Brasil e levando em conta sua configuração nos anos 1980. Ao fim da parte teórica, farei um panorama do ano de 1986 no Brasil e no rock nacional, explicando como e por que foi um ano crucial na história do país e do gênero musical, em que diversas circunstâncias

concatenadas fizeram com que o Brasil vivesse uma nova fase política e econômica e elevasse o fenômeno do BRock a outro patamar.

Em seguida, vou discorrer sobre o arranjo metodológico utilizado, baseado na cartografia de Walter Benjamin, que visa a buscar, de maneira flutuante e desviante, elementos de produção de sentidos nos empíricos, e organizá-los em constelações e coleções. Após a montagem dos agrupamentos, farei uma dissecação dos videoclipes estudados, destacando as particularidades de cada grupo e objeto e analisando-os pelo viés tecnocultural, relacionando-os com aspectos próprios da contracultura.

Ao final, apresento os resultados da análise dos objetos de estudo, que mostram a presença de elementos característicos do rock em sua essência. Eles evidenciam, por meio de sons e imagens, rastros de aspectos contraculturais próprios do gênero musical, ao mesmo tempo que se atualizam na maneira de expressar sonoramente, verbalmente e visualmente, de acordo com as possibilidades disponíveis nos anos 1980 no Brasil.

2 AUDIOVISUALIDADES E TECNOCULTURA DO ROCK

Esta pesquisa se apoia no marco referencial teórico que circunscreve e embasa a perspectiva das audiovisualidades e da tecnocultura, trabalhada na linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS. Essas abordagens visam a compreender como os produtos audiovisuais midiáticos, convencionais ou não, se configuram com base em uma cultura que se desenvolve de acordo com a evolução da técnica.

2.1 A TECNOCULTURA

O conceito de tecnocultura consiste, segundo Debra Shaw, na investigação da relação entre tecnologia e cultura, buscando compreender como ela interfere no cotidiano e nas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais nas quais vivemos, ou seja, na forma de experienciar o mundo e a vida como um todo (SHAW, 2008). Martin Lister acrescenta ainda, em *New Media: a critical introduction*, que “a sociedade é (e sempre foi) constituída por seres humanos, máquinas e ferramentas” (apud FISCHER, 2013, p. 44), fazendo com que o desenvolvimento de técnicas e atualizações de objetos ocorra, muitas vezes, em conjunto com mudanças culturais, econômicas, sociais e comunicacionais. Nesse último aspecto, a tecnocultura se faz presente nas materialidades midiáticas e nos usos e apropriações praticados por esses produtos e pelos seus espectadores. Indo por uma linha de raciocínio semelhante, o teórico Marshall McLuhan defende que os meios de comunicação são extensões do ser humano e eles devem ser analisados levando-se em conta todo o contexto e o conjunto: “Qualquer extensão – seja da pele, da mão, ou do pé – afeta todo o complexo psíquico e social” (MCLUHAN, 1974, p. 18). O autor acredita que o meio é a mensagem, ou seja, que a mídia “configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (p. 23), fazendo com que a mensagem dos meios e das tecnologias seja a mudança de escala, cadência ou padrão que eles introduzem nas coisas humanas (1974).

Apesar da tecnocultura existir desde a pré-história, foi na modernidade, principalmente a partir do final do século XVIII, que houve uma forte aceleração no desenvolvimento de novas tecnologias “que mudaram os padrões de trabalho e vida social e influenciaram instituições culturais e sua expressão em formas de arte como pintura, arquitetura, dança, teatro e literatura” (SHAW, 2008, p. 3). Ou seja, os produtos que moldam uma sociedade, independentemente de

sua natureza, acabam influenciando em todos os âmbitos e sentidos (MCLUHAN, 1974, p. 37). Além disso, a evolução dessas tecnologias gera uma espécie de acúmulo de memória e de retroalimentação constante.

Em se tratando do aspecto artístico no geral, pode-se concluir que ele não proporciona apenas prazer e entretenimento, mas também reflete as mudanças culturais ocorridas e representa o estado do conhecimento de mundo da época correspondente (SHAW, 2008). Nesta pesquisa, irá se trabalhar o recorte da tecnocultura audiovisual videoclíptica, abordando teorias relacionadas às audiovisualidades das mídias – principalmente em se tratando do som, do vídeo e do videoclipe –, e analisando-os à luz dos conceitos e princípios da contracultura.

2.1.1 A tecnocultura audiovisual

Esta pesquisa toma como base teórica a tecnocultura audiovisual. Sua principal potência é o que chamamos de audiovisualidade, que é um devir que se atualiza em diversos formatos, suportes e mídias (FISCHER, 2013). Ela é uma virtualidade que se atualiza – no caso, se materializa – no audiovisual, que engloba não só formatos mais tradicionais, como o cinema, mas também o vídeo, a televisão, a fotografia, o som, as mídias digitais, os jogos, as redes sociais, entre outros (KILPP, 2015). O grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAv) pensa o audiovisual sob três dimensões: a técnica, a discursiva e a cultural. Enquanto a primeira visa a procurar e analisar essas potenciais qualidades audiovisuais em produtos frequentemente não reconhecidos como tal, inspirada em conceitos propostos por Eisenstein e Bergson, a segunda compreende o audiovisual como um campo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, o que desencadeia mudanças na técnica, no discurso, na circulação, no consumo e em outros âmbitos (KILPP; MONTAÑO, 2015). A terceira dimensão se preocupa com a linguagem, com suas configurações, usos e apropriações, onde “são estudados e analisados os construtos audiovisuais como modos singulares de expressão e significação da experiência do mundo” (KILPP; MONTAÑO, 2015, p. 35).

Debra Shaw também aborda em seu livro a tecnocultura no âmbito audiovisual. Em se tratando das materialidades audiovisuais, Shaw afirma que o estudo desses objetos, como cinema e televisão, por exemplo, é importante não apenas porque são onipresentes atualmente, mas também porque “qualquer diagnóstico das condições contemporâneas deve levar em conta a ampla influência dessas tecnologias e seus efeitos em todos os outros aspectos da cultura” (SHAW, 2008, p. 4).

Também se pode considerar nesta pesquisa o estudo das ethicidades dos videoclipes de rock brasileiro dos anos 1980. A ethicidade é um conceito proposto por Suzana Kilpp (2002):

[...] enquanto subjetividades virtuais, atualizam-se enunciativamente em certas e diferentes molduras e moldurações, e seus sentidos são negociados (emoldurados) em diferentes instâncias entre emissor e receptor (ou consumidor, ou espectador, tanto faz), que ainda compartilham, de modo desigual e diferenciado – mas minimamente – de certos imaginários que tornam os sentidos comunicáveis (KILPP, 2002, p. 21).

Assim, os enquadramentos – ou molduras – oferecidos pelos dispositivos disponíveis também fazem parte do processo de agenciamento de sentidos e de produção de territórios de significação (2002).

Considerando que os meus empíricos são videoclipes, um elemento fundamental a ser estudado é o som, já que eles são produzidos a partir das músicas dos artistas. Para Michel Chion,

O som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer o som nos trabalhe fisiologicamente (ruídos da respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos, ou que veríamos de outra forma (CHION, 2011, p. 33).

O valor acrescentado, que Chion cita anteriormente, corresponde ao valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem a ponto de dar a crer que esse fenômeno decorre naturalmente do que vemos, que a informação já está contida na imagem. O autor explana, em seu livro *A audiovisual: som e imagem no cinema*, alguns tipos de valor acrescentado, como pelo texto e pela música. Enquanto o primeiro destaca a importância da voz como suporte da expressão verbal no audiovisual, o segundo consiste em trazer efeitos ora empáticos, ou seja, que exprimem participação na emoção da cena, dando ritmo e tom em função de códigos culturais de emoções, como alegria, tristeza e movimento, ora anempáticos, que representam músicas que manifestam uma indiferença perante à situação que se desenrola na imagem, facilmente passíveis de serem ignoradas. Dito isso, pode-se considerar que o som – ou melhor, a música – no videoclipe possui um papel empático.

Se o som em sua totalidade já afeta as nossas percepções e sentidos, a música, que é composta por elementos mais complexos, como ritmo, harmonia e melodia, é mais capaz ainda de mudar a forma como vemos o mundo e o lugar que ocupamos nele, sendo também afetados pela forma como ela é tocada, comercializada, distribuída e gravada, por quem toca ou por com quem você a ouve (BYRNE, 2014), o que reforça a ideia da música como um elemento não

apenas sonoro e estético, mas sim múltiplo e complexo. Se formos considerar a etimologia da palavra – vem do grego *mousiké*, que significa “arte das musas” –, podemos observar que a música contemplava um espetáculo multimídia, acrescentando à performance musical poesia, filosofia, dança e teatro, com direito a indumentárias e efeitos especiais (MACHADO, 2000). Segundo Arlindo Machado, até o período do Renascimento, no século XVII, a música abarcava uma ampla gama de interesses, que iam

Da metafísica às ciências naturais, da política à educação, da ética à religião, enquanto questões que hoje seriam consideradas de ordem estritamente musicais (como os estudos de harmonia, contraponto e forma sonora) podem ser encontradas em tratados de cosmologia, matemática, poética, retórica, arquitetura, teologia e estética. (MACHADO, 2000, p. 155).

Michel Chion (2011) também faz comentários sobre o videoclipe no livro *A Audiovisão*. Ele define o produto como “espécie de liberdade horizontal” e acrescenta que as cadeias paralelas de imagens e sons muitas vezes não têm relação precisa, não tem compromisso com narrativas ou linearidades, mas ao mesmo tempo demonstram “uma vigorosa solidariedade perceptiva, marcada pela disposição regular, de tempos em tempos, de pontos de sincronização” (2011, p. 36). Arlindo Machado complementa que o clipe, conforme se aprimora ao longo dos anos, “já não é algo que vem depois da música, tampouco um acessório à música: ele passa a fazer parte do processo integral de criação. Imagem e som nascem juntos, fazem parte de uma só e mesma atitude criativa” (MACHADO, 2000, p. 184).

As materialidades audiovisuais (incluindo os videoclipes) são desenvolvidas, muitas vezes, para dispositivos compostos por telas. Erkki Huhtamo defende que é urgente compreender os papéis culturais das telas – não só as suas presentes manifestações, mas também conhecer suas formas primitivas e os modos pelas quais elas se desenvolveram, entendendo as telas como superfícies de informação. “Esse foco não se limitaria às telas como artefatos projetados, mas também se estenderia aos seus usos, às suas relações de intermediação com outras formas culturais e aos discursos que as contextualizaram em diferentes eras e lugares” (HUHTAMO, 2013, p. 3). Por isso, o autor propõe a criação de um campo de pesquisa chamado *screenologia*, que consistiria em “uma forma de relacionar diferentes tipos de telas uns com os outros e averiguar a sua significância dentro da transformação de esquemas culturais, sociais e ideológicos de referência” (2013, p. 4). Um exemplo de que as telas são superfícies de informação é o formato em que as imagens são produzidas: a escolha da proporção de tela – ou seja, a relação entre altura e comprimento do retângulo formado pela

janela da câmera – é feita a depender de onde elas serão veiculadas. Filmes destinados à projeção em salas de cinema geralmente têm uma proporção mais panorâmica, como por exemplo a tela 2:1. Já para imagens captadas que têm como destino final a apresentação em TV, opta-se por uma proporção adaptada ao tamanho das telas dos televisores. As televisões no século XX tinham uma proporção mais estreita e, por isso, as produções audiovisuais feitas exclusivamente para veiculação nelas, como a maioria dos videoclipes dos anos 1980, como iremos ver mais adiante, tinham esse formato, a fim de procurar preencher devidamente a tela.

O vídeo é um dos produtos audiovisuais que se utilizam de uma tela para transmitir o seu conteúdo. Com seu surgimento vindo das possibilidades do aspecto expressivo da televisão, ele transformou a imagem eletrônica como algo da cultura do nosso tempo desde a segunda metade do século XX, extrapolando os limites do meio de comunicação televisual, “avançando, de um lado, na experimentação das possibilidades da linguagem eletrônica, e buscando exprimir, de outro, as inquietações mais agudas dos homens de nosso tempo” (MACHADO, 1990, p. 10). Para Lawrence Grossberg, o videoclipe, um dos frutos desse desenvolvimento da tecnocultura videográfica, é o ponto de cruzamento das duas formas culturais mais importantes desta segunda metade do século: a televisão e o rock (GROSSBERG, 1993).

Um elemento importante na produção de sentidos na tecnocultura audiovisual e nos videoclipes é a estética. Apesar de associarmos o conceito de estética com o estudo do belo e da arte, tradicionalmente ele também está vinculado a um conhecimento que não é adquirido de forma intelectual ou racional, e sim através da sensibilidade (ARANTES, 2005), ou seja, também envolve afecções e percepções. Assim, pode-se analisar que o rock nacional de 1986, recorte temporal deste trabalho, foi diretamente afetado pelo acúmulo de sensações provocadas pelos acontecimentos tanto do passado quanto daquele momento – já que o passado se acumula constantemente, ao mesmo tempo que se conserva indefinidamente (BERGSON, 2006) –, bem como pelo atravessamento do que vigorava nas artes no Brasil e no mundo naquele período.

Dito isso, outro conceito a ser trabalhado nesta pesquisa é o das passagens, que diz respeito ao entrelaçado, ao “entrelugar”, isto é, o olhar para a justaposição de elementos que aparecem nos limites, nas fronteiras dos objetos (PEIXOTO, 1993), onde se encontram imagens dialéticas, ou seja, anacrônicas. Essa ideia se relaciona com os meus empíricos no aspecto dos videoclipes datarem de um período de transição política e artística no país, situação essa que faz com que se tornem mais evidentes elementos da tecnocultura audiovisual de diferentes tempos, enriquecendo a análise desses objetos. Além disso, o próprio vídeo é um produto conhecido por se apresentar em um lugar de interstício de linguagens e por ser um

ambiente propício para experimentações múltiplas e sobrepostas. Um exemplo é a televisão (1993).

Assim, esta pesquisa envolve não o estudo do rock brasileiro dos anos 1980 enquanto puro movimento musical, mas toda a potência audiovisual e discursiva que se carrega junto dele – e ainda, no caso, como Benjamin, Adorno e Deleuze acreditavam que a arte deveria ser: com um devir crítico, reflexivo e de resistência (ARANTES, 2005).

2.1.2. Da audiovisão ao videoclipe

Uma música ou até mesmo um simples som não estão atrelados somente a qualidades auditivas. Quando escutamos um som, por meio da nossa percepção, algo nos afeta, seja em maior ou menor grau. As consequências disso podem envolver o despertar de sensações, como a evocação de memórias, lembranças, sonhos, ideias, que através desse imaginário podem se concretizar em imagens. E a combinação entre som e imagem gera uma percepção específica que Michel Chion chama de audiovisão, que consiste numa espécie de contrato audiovisual em que esses dois elementos se influenciam e se transformam, fazendo com que não consigamos ver a mesma coisa quando ouvimos nem ouvir a mesma coisa quando vemos (CHION, 2011). Assim, esse fenômeno proporciona uma imaginação visual, que “pode fazer desencadear potencialidades novas, impossíveis de experimentar na forma exclusivamente sonora” (MACHADO, 2000, p. 157). Como exemplo de “som visualizado”, Machado afirma que o cinema foi o primeiro meio a materializar uma música produzida inteiramente com imagens, através do método óptico de registro de sons, fazendo com que toda a trilha sonora do filme seja convertida em informação luminosa e fotografada na película, ganhando propriedades de imagem (2000).

Um dos formatos midiáticos que são fruto do fenômeno da audiovisão, e no qual os objetos da minha pesquisa se baseiam, é o vídeo. Apesar de comumente o associarmos a qualquer tipo de imagem em movimento, ele tem algumas características que se diferem de outros tipos, como a cinematográfica, que surgiu com uma técnica analógica. Segundo Arlindo Machado, em *A Arte do Vídeo*, o formato audiovisual consiste na imagem eletrônica, ou seja, uma imagem “codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas” (1990, p. 7), o que inclui videogames, videodiscos, videotextos, etc. Seu surgimento está diretamente ligado ao desenvolvimento da televisão, já que o vídeo nasceu através da difusão no modelo *broadcasting* (transmissão por ondas eletromagnéticas) dessa imagem eletrônica – que era, em seus primórdios, a principal função do meio de comunicação televisual, ser uma “rádio com

imagem sincronizada” – e foi experimentado nos estúdios de emissoras e em laboratórios experimentais de TV das universidades americanas e europeias.

O vídeo enquanto expressão artística, afirma Machado, executa uma função cultural de vanguarda, em que amplia os horizontes, explora novos caminhos, experimenta outras possibilidades de utilização e reverte a relação de autoridade entre produtor e consumidor, forçando um progresso da instituição convencional da televisão, que é bastante inibida pelo peso de interesses externos (1990). Além disso, também é importante ponderar e considerar aqui que, em seu estudo sobre as telas, Huhtamo acredita que elas flutuam entre a imaginação e o mundo das coisas, situando-se “numa zona limítrofe entre o material e o imaterial, o real e o virtual” (HUHTAMO, 2013, p. 5-6). Em pouco tempo de história, o vídeo já se impôs como experiência estética autônoma e revolucionária:

Com a introdução do sistema numérico (tratamento digital da imagem em computadores), é a própria natureza, o estatuto e a substância da imagem técnica que se transformam radicalmente, produzindo uma revolução tão decisiva na história da representação plástica do mundo quanto a que ocorreu no Renascimento, com a sistematização do modelo clássico (MACHADO, 1990, p. 10-11).

Conforme a linguagem videográfica foi se desenvolvendo, um novo tipo de produto audiovisual foi se aperfeiçoando e, aos poucos, se consolidando: o videoclipe. Segundo Thiago Soares (2004), uma das primeiras definições que se teve de videoclipe é a de imagens rápidas, frenéticas, sem obrigação de contar uma história linear (podia ser somente uma justaposição de imagens para se vender a música), com prazo de validade, produzidas com o intuito de divulgação musical – ou seja, com forte apelo comercial. É um gênero televisivo que ganhou popularidade nos anos 1980 com o surgimento da Music Television (MTV), emissora de televisão dedicada a exibir ininterruptamente videoclipes nos Estados Unidos (2004). Apesar de ser um produto que nasceu vinculado à TV, o videoclipe apresenta um formato livre, oferecendo infinitas possibilidades de criação, firmando-se assim como um espaço de experimentação (CORRÊA, 2007). Para Machado, em pouco tempo de existência, o videoclipe já “se impôs como uma nova forma de expressão dentro do universo do vídeo e rapidamente ganhou espaço dentro e fora da televisão, conquistando amplo contingente de adeptos e provocando uma pequena revolução no interior das indústrias do vídeo e do disco” (MACHADO, 1990, p. 169).

Em seu livro *A televisão levada a sério* (2000), Arlindo Machado categoriza os realizadores de videoclipes em três grupos. O primeiro – e o mais primitivo – é o que faz o

clipe promocional basicamente como ilustração de uma canção preexistente; o segundo é formado por uma pessoa do cinema e do vídeo experimentais que, junto com músicos, acabou transformando esse formato num campo vasto e aberto para a reinvenção do audiovisual; e o terceiro é o que trabalha o videoclipe como uma forma audiovisual plena e autossuficiente, “capaz de dar uma resposta mais moderna à busca secular de uma perfeita síntese da imagem e do som” (MACHADO, 2000, p. 182). Considerando essa divisão, pode-se concluir que os empíricos deste trabalho fazem parte do segundo e/ou do terceiro grupo.

A popularização dos videoclipes aconteceu na década de 1980, período que marca uma revolução informacional mais intensa, mas as experimentações com a integração entre imagem e som já aconteciam antes, e o rock foi fundamental para o desenvolvimento dessa linguagem audiovisual. Já nos anos 1960, artistas do gênero faziam “filmes promocionais”, ou seja, vídeos que fugiam dos padrões das performances ao vivo e apresentavam imagens que buscavam trazer mais descontração e intimidade entre os músicos e a audiência. Um exemplo é o vídeo de *Subterranean Homesick Blues* (1967)⁴, de Bob Dylan. Dirigido por D. A. Pennebaker, ele foi gravado em um beco em Londres com uma câmera portátil, 16 milímetros e película preto-e-branca (SOARES, 2013), e conta com o cantor norte-americano mostrando, em sucessão, trechos da música em questão escritos em papéis, evidenciando, assim, um caráter alternativo.

Figura 1: Imagem do clipe de *Subterranean Homesick Blues* (1967), de Bob Dylan

⁴ DYLAN, Bob. Bob Dylan - Subterranean Homesick Blues (Official HD Video). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0>>. Acesso em 31 maio 2022.



Fonte: Reprodução

Outro exemplo famoso e bem-sucedido de filme promocional é o de *Strawberry Fields Forever* (1967)⁵, dos Beatles. Dirigido por Peter Goldmann, o vídeo apresenta imagens dos integrantes da banda em paisagens características dos parques da Inglaterra – terra natal do conjunto – e outras de caráter psicodélico, utilizando técnicas e efeitos como stop motion e animação combinados com cenas desconexas, abstratas e experimentais (PAIVA, 2021):

Figura 2: Imagem do clipe de *Strawberry Fields Forever* (1967), da banda Beatles



Fonte: Reprodução

Segundo Laura Josani Andrade Correa, a banda Queen lançou, em 1975, seu primeiro videoclipe: *Bohemian Rhapsody*⁶. Estudiosos consideram esse como o primeiro videoclipe intencionalmente produzido segundo este conceito então nascente no audiovisual, já que foi

⁵ THE BEATLES. The Beatles - Strawberry Fields Forever. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtUH9z_Oey8>. Acesso em 31 maio 2022.

⁶ QUEEN Official. Queen – Bohemian Rhapsody (Official Video Remastered). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>> Acesso em 30 maio 2022.

concebido com o objetivo de divulgar o disco da banda e isso foi devidamente alcançado (CORRÊA, 2007). Dirigido por Bruce Gowers, o clipe mostra imagens ora do conjunto performando no palco, ora dos integrantes cantando em primeiríssimo plano em frente a um fundo preto, com jogos de luz e sombra:

Figura 3: Imagem do clipe de *Bohemian Rhapsody* (1975), da banda Queen



Fonte: Reprodução

Mas foi a partir de 1983 que o formato videoclipe se estabeleceu no mercado fonográfico. O clipe de *Thriller*⁷, de Michael Jackson, revolucionou as produções audiovisuais do pop, pois tem um enredo linear, tal qual um filme – o trabalho tem quase 14 minutos de duração, podendo ser considerada, para além de um videoclipe, um “vídeo musical”. Apresenta efeitos especiais sofisticados, com caracterizações minuciosas de lobisomens e zumbis, e uma das coreografias mais marcantes da música pop mundial, utilizando, assim, “a linguagem cinematográfica como estratégia de distinção” (SOARES, 2013, p. 197).

Cabe acrescentar que o orçamento destinado à produção também foi enorme para os padrões da época. O videoclipe chegou a ser comercializado em VHS, incluindo making of. Dirigido por John Landis, conhecido por filmes como “Os irmãos cara de pau” (1980), o clipe conquistou um Grammy de melhor vídeo musical longo e três prêmios no MTV Video Music Awards (VMA), além de ter impulsionado significativamente, na época, a venda do disco homônimo (1982), contribuindo para que *Thriller* se tornasse o segundo álbum mais vendido da história dos Estados Unidos⁸.

⁷ JACKSON, Michael. Michael Jackson - Thriller (Official Video). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>>. Acesso em 30 maio 2022.

⁸ “THRILLER”, clipe de Michael Jackson que revolucionou a música, completa 35 anos. G1. 2 dez. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/12/02/thriller-clipe-de-michael-jackson-que-revolucionou-a-musica-completa-35-anos.ghtml>>. Acesso em 30 maio 2022.

Figura 4: Imagem do clipe de *Thriller* (1983), de Michael Jackson



Fonte: Reprodução

Já a história do videoclipe no Brasil tem ligação direta com o desenvolvimento da televisão brasileira. Desde os primórdios da TV no país, nos anos 1960, existiam programas que produziam e exibiam performances ao vivo. A maioria era de artistas da Bossa Nova, da MPB – gêneros musicais vinculados à elite, em consonância com a classe social que consumia televisão na época – e da Jovem Guarda, fenômeno jovem dos anos 1960. Nos anos 1980, as bandas emergentes do BRock eram presença frequente em programas de auditório, como o programa da Hebe, apresentado pela Hebe Camargo, o *Perdidos na Noite*, apresentado por Fausto Silva, e, principalmente, o *Cassino do Chacrinha*, líder de audiência nas tardes de sábado da TV Globo e apresentado por Abelardo Barbosa, esse considerado um dos padrinhos do BRock por ter sido o comunicador que mais atraiu artistas da música pop nacional da época para seu programa, conseqüentemente dando muito espaço e visibilidade às bandas de rock que estavam começando (ENCARNAÇÃO, 2015).

Na década de 1980, houve uma segmentação de programas de videoclipe, então surgiram e se popularizaram vários que se dedicavam exclusivamente à música, com o formato “paradas de sucesso”, como *Espetáculos Tonelux* e *Clube dos Artistas*, da TV Tupi, e *Globo de Ouro*, da Rede Globo (SOARES, 2013). Porém, o programa que provocou um aumento significativo no nível de produção e no aumento do consumo de videoclipes no Brasil, transformando-se no balizador de qualidade no segmento no país, foi o Fantástico, da TV Globo, que foi ao ar pela primeira vez em 1973.

Com o intuito de misturar entretenimento e informação, o programa reservava, em cada edição, um espaço para a exibição de vídeos musicais. Em 1974, foram exibidos dois vídeos relacionados a artistas com forte aspiração e importância contracultural: *Secos e Molhados*,

interpretando “Rosa de Hiroshima”, “Sangue Latino” e “O Vira” e mostrando bastidores de um show no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, e Raul Seixas com “Gita”, dublando a música com imagens temáticas ao fundo. Esse último foi um dos primeiros com imagem colorida, utilizando o *chroma key*, recurso pouco utilizado para esse fim até então⁹.

Com o sucesso de audiência, alinhado à novidade (também bem-sucedida) das coletâneas de trilhas sonoras de novelas e ao pleno interesse das gravadoras em manter uma relação com o até então único programa nacional que dedicava um horário fixo semanal a videoclipes de música brasileira, o Fantástico passou a não só exibir esses clipes, como também produzir os seus próprios, “fazendo com que o vídeo musical brasileiro conseguisse ‘cruzar’ a fronteira do privado e adquirir status de público e de articulador da indústria fonográfica” (SOARES, 2013, p. 226).

Isso posto, o primeiro vídeo lançado publicamente e oficialmente rotulado como videoclipe no Brasil foi *América do Sul*¹⁰, de Ney Matogrosso, em 1975, no programa Fantástico, da Rede Globo (CORRÊA, 2007). Dirigido por Nilton Travesso, o clipe conta com nada mais que o artista seminú, com adereços com pelos, dançando em meio à natureza, e com imagens aéreas do local. Esse videoclipe revolucionou o formato no Brasil não só por ter sido pioneiro, mas também por ter sido gravado em externa – uma exigência do próprio Ney.

Figura 5: Imagem do clipe de *América do Sul* (1975), de Ney Matogrosso

⁹ MEMÓRIA Globo. Música. Memória Globo. 29 out. 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/noticia/musica.ghtml>>. Acesso em 25 jun. 2022.

¹⁰ NEY Matogrosso - América do Sul - Clip Fantástico. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>>. Acesso em 30 maio 2022.



Fonte: Divulgação

Esse clipe recebeu boas críticas da imprensa especializada e até ganhou um prêmio no exterior. Segundo Thiago Soares, sua estética já evidenciava a construção de uma imagem geradora de uma ideia de identidade nacional que parecia “negociar com o período de abertura política do Brasil nos anos 80, em que, notadamente, se assistia e consumia produtos transnacionais da cultura de massa” (2013, p. 227).

Para se manter próxima ao público jovem – seus maiores consumidores – e sincronizar a estreia dessas produções com a de LPs, o Fantástico investia em uma linguagem audiovisual que desse um tom de vanguarda, com luzes coloridas, gelo seco e closes nos cantores (SOARES, 2013). Um exemplo que contém essas características e que cabe nesta pesquisa é o clipe de *Você Não Soube me Amar*¹¹, da Blitz, de 1982 e produzido para o programa:

Figura 6: Imagem do clipe de *Você Não Soube me Amar* (1982), da banda Blitz

¹¹ BLITZ - Você não soube me amar (Áudio HQ). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i4PiyTpDX1c>>. Acesso em 4 jul. 2022.



Fonte: Rede Globo

Apesar de não contar com a grande produção da Globo, o grupo Gang 90 e as Absurdettes lançou o videoclipe de *Telefone*¹² no ano seguinte e com uma linguagem audiovisual igualmente moderna, inovando nos cortes e no modo de trabalhar com a imagem, utilizando ferramentas de projeção e de sobreposição de imagens, brincando com luz e sombra, mas sem deixar de destacar cores quentes o tempo todo, honrando o estilo new wave que a própria banda trouxe ao Brasil:

Figura 7: Imagem do clipe de *Telefone* (1983), da banda Gang 90 & As Absurdettes



Fonte: Reprodução

¹² GANG 90 & As Absurdettes # Original. 1983 Telefone. YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=knay1whxxHs>>. Acesso em 4 jul. 2022.

Outro clipe que foi uma novidade na época por ter sido filmado em película 35mm foi o da música *A Mulher Invisível*¹³, do Ritchie, lançado em 1984:

Figura 8: Imagem do clipe de *A Mulher Invisível* (1984), de Ritchie



Fonte: YouTube

Na década de 1980, surgiram no país novos programas de exibição de videoclipes, alguns exclusivamente com esse fim, apresentando clipes nacionais e internacionais, como *Som Pop* (TV Cultura), *Super Special* (Bandeirantes), *Clip Clip* – que inaugurou o som estéreo, ou seja, um sistema de reprodução de áudio que utiliza dois canais independentes sincronizados, na televisão brasileira (ALTA FIDELIDADE, 2020) – e *Aventura Musical* (Globo), *FM TV* (TV Manchete), *B.B. Video-Clip* e *Videorama* (TV Record) e outros, fazendo com que se iniciasse um crescimento ainda maior na quantidade e, conseqüentemente, na qualidade dessas produções audiovisuais.

A MTV só chegaria aqui no país em maio de 1990, seguindo os mesmos padrões da emissora nos Estados Unidos e na Europa: videoclipes 24 por dia, 7 dias por semana. Ela revolucionou e renovou o gosto musical do brasileiro. Assim, pode-se perceber que os clipes brasileiros evoluíram tecnoculturalmente com rapidez, principalmente entre os anos 1970 e 1990, fazendo com que o BRock, um dos gêneros musicais mais expressivos nesse ínterim, pudesse desenvolver suas audiovisualidades próprias em várias mídias, mas principalmente experimentando e explorando a interação entre som e imagem ao máximo em seus videoclipes.

¹³ RITCHIE. Ritchie - A Mulher Invisível (1984). YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BKsIJJ9XqIU>>. Acesso em 12 dez 2022.

Após essas recapitulações históricas, pode-se observar que o rock brasileiro dos anos 1980 apresenta características diferentes das do movimento histórico que teve seu auge nos anos 1960 e 1970 no Brasil e no mundo. De qualquer modo, podemos, sim, reconhecê-lo como um movimento que tinha uma premissa contracultural, conceitualmente falando, cujas materialidades audiovisuais e ferramentas tecnoculturais evidenciavam seu aspecto questionador e de quebra de paradigmas.

2.1.3 O audiovisual no BRock

Depois de um grande festival internacional de música como o Rock in Rio, da redemocratização do país, da economia relativamente estabilizada no Brasil, da revolução tecnológica (que culminou na intensificação da globalização) e da supervalorização da juventude, a cultura brasileira mudou. A consolidação do BRock foi uma dessas mudanças, que ocorreu também por conta de novas formas de consumir, de produzir e de se expressar, o que influenciou as audiovisualidades do gênero musical.

Um dos meios que o movimento transformou foi a moda. Juventude passou a significar não mais uma faixa etária, mas, sim, um estado de espírito. Por isso, jovens, adultos e até mesmo idosos passaram a usar mais jeans e roupas coloridas, por exemplo. Arthur Dapieve (2015) afirma que um estilo parecido também vingou na época do Tropicalismo – apesar da sonoridade não soar totalmente roqueira, os artistas pertencentes ao movimento artístico tinham atitudes relacionadas à cultura do rock e, mais propriamente, à contracultura (ARAÚJO; ZARUR, 2014).

No âmbito sonoro, o BRock também teve forte inspiração no movimento contracultural, principalmente no que dizia respeito ao punk. Para além do princípio do gênero musical que tinha como lema o “faça você mesmo”, o rock brasileiro dos anos 1980 extraiu do punk a ideia de compor músicas com poucos e fáceis acordes, esquecendo um pouco o virtuosismo, que reinava, por exemplo, nos anos 1970 (ARAÚJO; ZARUR, 2014).

Para Mauro Sérgio de Senna Araujo e Ana Paula Zarur, em *A visualidade da geração do BRock*, “nos anos 80, comprar música significava também comprar imagem.” (2014, p. 36). Por isso, os produtos midiáticos produzidos pelo BRock, como os discos de vinil, também eram um meio muito importante de expressão artística. As capas eram frequentemente inspiradas na pop art (de novo, cores vibrantes) ou no pós-modernismo (neutralidade e nostalgia); dois extremos – característica tal que pode se relacionar com as passagens de Benjamin (2009).

As artes também eram muito influenciadas pela cultura pop da época, como quadrinhos, séries de TV e desenhos animados (ARAÚJO; ZARUR, 2014). Um exemplo é a capa de *As Aventuras da Blitz* (1982), de cores vibrantes e inspirada nas HQs. O disco inclusive veio com um gibi contando a história de sua música de trabalho, *Você Não Soube Me Amar* (ALTA FIDELIDADE, 2020):

Figura 9: Capa de *As aventuras da Blitz* (1982), da banda Blitz



Fonte: Reprodução

Segundo Araújo e Zarur,

Na maioria das capas de BRock a tipografia e a diagramação eram tratadas como meios de expressão definitivamente artísticos. O valor maior legibilidade e inteligibilidade da ordem simbólica, perdia espaço para o caráter subjetivo e diferenciado que podia ser agregado à capa através da tipologia. (2014, p. 40)

Tanto nas capas de disco quanto nos videocliques e nos demais produtos culturais do gênero musical, a figura do artista costuma, muitas vezes, ser central, com fotografias e imagens dos músicos. Em um esforço de transformar os corpos e rostos dos artistas em ídolos, eles se tornam, assim, conhecidos pelo grande público e viram objeto de consumo de massa (ARAÚJO; ZARUR, 2014). Um exemplo é a capa do segundo disco da banda Barão Vermelho, o *Barão Vermelho 2* (1983), que é composta basicamente pelos rostos dos integrantes em primeiro plano:

Figura 10: Capa de *Barão Vermelho 2* (1983), da banda Barão Vermelho



Fonte: Reprodução

A questão da identidade visual bem pensada e definida ultrapassou os limites dos produtos audiovisuais fonográficos. As bandas do BRock, ao longo dos anos 1980, foram se preocupando cada vez mais com sua imagem não só em capas de LPs e compactos, como também em vestimentas e cenografias de shows, principalmente após ocorrer uma maior profissionalização da indústria fonográfica brasileira e do movimento musical a partir da segunda metade da década. O RPM, por exemplo, era uma grande referência nesse quesito, pois fazia shows superproduzidos e os integrantes se vestiam uniformizados:

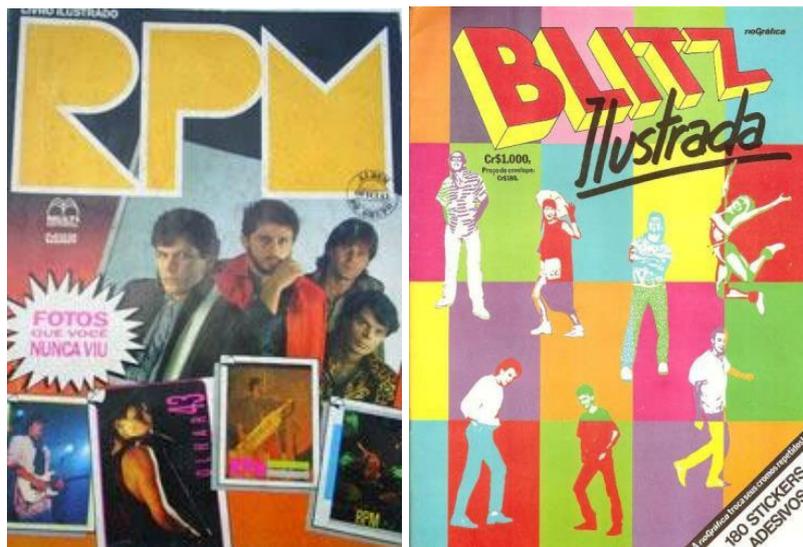
Figura 11: Foto de divulgação da banda RPM



Fonte: Reprodução

Assim como a Blitz, o RPM também virou álbum de figurinhas, provando mais uma vez que o BRock ultrapassou os limites de um gênero musical, sendo não apenas um fenômeno fonográfico, mas um acontecimento marcante na cultura pop do país:

Figura 12: Álbuns de figurinhas das bandas RPM e Blitz



Fontes: Sites Registro Dissonante e Troca Figurinhas

Outro exemplo de banda que também se transformou em um fenômeno mercadológico foi o Ultraje a Rigor. De acordo com o jornalista Luiz Felipe Carneiro, o sucesso do primeiro LP do grupo, *Nós vamos invadir sua praia* (1985), foi tão grande que eles viraram kit da antiga loja Sears, com direito a bolsa, blusa, chaveiro, broche, agenda, adesivo, entre outros objetos (ALTA FIDELIDADE, 2020).

Ainda, um indicativo do grande sucesso comercial do rock brasileiro dos anos 1980 foi a sua influência determinante nas produções cinematográficas nacionais. Após o sucesso de *Menino do Rio* (Calmon, 1982)¹⁴, que retrata o cotidiano da juventude carioca naquela época, surgiu uma nova safra de filmes fortemente influenciada pela cultura jovem e pelo rock, com longas-metragens temáticos e que traziam na trilha sonora e no elenco os astros do BRock, muitas vezes como protagonistas. Alguns exemplos são os filmes *Areias Escaldantes* (De Paula, 1985)¹⁵, que contava com participações dos Titãs, do Ultraje a Rigor e do Lobão; e a “trilogia do rock brasileiro dos anos 80”, dirigida por Lael Rodrigues: *Bete Balanço* (Rodrigues, 1984)¹⁶, que tinha no elenco o Barão Vermelho; *Rock Estrela* (Rodrigues, 1985)¹⁷, protagonizado por Leo Jaime e com participações de Supla, Paulo Ricardo, Virginie Boutaud

¹⁴ MENINO DO RIO. Direção: Antônio Calmon. Brasil: Embrasil, 1982.

¹⁵ AREIAS ESCALDANTES. Direção: Francisco de Paula. Produção: Paulo Sérgio de Almeida. Brasil: Ouro Nacional. 1985

¹⁶ BETE BALANÇO. Direção: Lael Rodrigues. Produção: Carlos Alberto Diniz, Marcelo Laffitte, Patrick Moine e Tizuka Yamasaki. Brasil. 1984.

¹⁷ ROCK ESTRELA. Direção: Lael Rodrigues. Produção: Carlos Alberto Diniz e Marco Aurélio Marcondes. Brasil: Embrasil, 1985.

e Celso Blues Boy; e *Rádio Pirata* (Rodrigues, 1987)¹⁸, que foi inspirado na canção de mesmo nome do RPM.

Figura 13: cartaz do filme *Rock Estrela* (1985), de Lael Rodrigues



Fonte: Wikipedia

Assim, as audiovisualidades do BRock se atualizaram nas mais diversas materialidades audiovisuais, transcendendo os limites convencionais da indústria fonográfica.

¹⁸ RÁDIO PIRATA. Direção: Lael Rodrigues. Produção: Lael Rodrigues e José Frazão. Brasil, 1987.

3 A CONTRACULTURA NO ROCK BRASILEIRO

Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira (2009), a contracultura como um fenômeno histórico foi um movimento social libertário radical que colocava em xeque as questões políticas e comportamentais vigentes na época, além de valores centrais da cultura ocidental, como por exemplo a racionalidade científica. Para além da mudança estética, evidenciada, por exemplo, pelos cabelos compridos e pelas roupas coloridas, a contracultura foi um movimento catalisador em todo o mundo, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, nas décadas de 1950 e 1960, quando se fortaleceu uma cultura marginal, em que eram debatidos assuntos relacionados a “novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas” (PEREIRA, 2009, p. 8). Havia questionamentos acerca da individualidade, do misticismo e de drogas alucinógenas. E as críticas eram feitas não só dentro de casa, mas também em escolas, ruas, instituições e até mesmo dentro de movimentos sociais (PEREIRA, 2009).

De acordo com Luiz Carlos Maciel (apud PEREIRA, 2009), além da designação da contracultura pelo seu viés histórico, isto é, como um conjunto de movimentos de rebelião que ganhou força durante os anos 1960 e 1970, também pode-se referir a ela como algo mais geral, mais abstrato, uma postura de enfrentamento à cultura convencional que pode se manifestar a qualquer tempo, em diferentes épocas e situações. “Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social” (PEREIRA, 2009, p. 22). Nesta pesquisa, pretende-se trabalhar principalmente com a segunda definição, relacionando-a com o que se evidenciava do movimento contracultural nos anos 1980 aqui no país a partir do rock brasileiro da época.

3.1 A CONTRACULTURA E O ROCK

O processo de surgimento da contracultura está intimamente ligado ao surgimento do rock, já que ambos se desenvolveram juntos, têm como princípios o questionamento e a quebra de paradigmas e contam com uma participação juvenil muito forte. Por exemplo, o músico Billy Mundi faz uma interessante relação entre contracultura e rock ao falar do que acontece em shows desse estilo musical:

No espelho convencional, o artista procura fazer que o público se identifique com ele e nele se anule. É uma técnica reacionária. No *rock* são os músicos

que devem se identificar com o público e se anular no público. É um sentimento revolucionário. O som amplificado, que corta toda possibilidade de comunicação não só com a pessoa ao lado mas de cada pessoa consigo mesma. As luzes relampejantes, que diluem as relações de espaço e anulam a capacidade de orientar-se segundo o hábito embrutecedor do espaço tridimensional. Então tudo explode. Explode a segurança que o Sistema oferece. Explode a segurança que oferecem a rotina e os hábitos, aceitos passivamente porque são mais cômodos e ajudam a sobreviver. O homem se encontra consigo mesmo e ao mesmo tempo confundido com uma multidão infinita de outros homens. Não somos gente de espetáculo, não fazemos espetáculo. Somos apenas provocadores de um rito. (apud PEREIRA, 2009, p. 73)

Nessa época, o *rock 'n' roll*, ritmo essencialmente negro que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, ligado à dança e ao entretenimento, acabou se transformando na expressão máxima de descontentamento e rebeldia do jovem, unindo música (ou arte) com comportamento: “É a chamada juventude transviada, com suas *gangs*, motocicletas e revoltas contra os professores nas salas de aula. São os ‘rebeldes sem causa’ tão retratados, não importa se justa ou injustamente, pelos filmes da época e encarnados na figura de James Dean” (PEREIRA, 2009, p. 9-10). Mas a ideia de juventude aqui posta não está relacionada apenas à idade — apesar da população dos EUA na época ser basicamente de jovens —, mas sim a um espírito juvenil (2009).

Com o passar dos anos, o *rock 'n' roll* se transformou em *rock*, ou seja, em um tipo de música mais contemplativa e política, e foi embranquecido (DUNN, 2021). Para José Adriano Fenerick, enquanto o *rock 'n' roll* é um gênero musical, o *rock* é uma atitude, uma forma cultural, uma arte autônoma em que o experimento é um aspecto crucial e necessário (FENERICK, 2021). Pereira se aprofunda nessa definição, declarando que:

No quadro da contracultura, o *rock* é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas (PEREIRA, 2009, p. 42-43).

Apesar de já haver uma espécie de movimento contra-hegemônico desde os anos 1950 com os *beatniks* — geração de poetas, músicos e artistas estadunidenses que adotavam um estilo de vida boêmio, anárquico e antimaterialista e que tinham como principais expoentes os escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs —, o momento considerado chave para a consolidação da contracultura como um movimento legítimo e da renovação do *rock* como um reconhecido e proposital meio de questionamento político e social foi o encontro

entre os Beatles e Bob Dylan em 1965 nos Estados Unidos (FENERICK, 2021). Os primeiros eram (e são) o maior fenômeno pop do mundo. O segundo veio da *folk music* e de um histórico de músicas de protesto, principalmente na época do movimento dos Direitos Civis.

Assim, o encontro entre Dylan e os Beatles proporcionou ao grupo inglês descobrir contracultura e aderir a ela de forma incontestada, sem, contudo, aderir à música *folk* ou à música de protesto. Os Beatles, então, passariam a ser o veio principal, dada a sua situação de expoente máximo da música pop da década de 1960, do processo de criação do rock, apresentando-se como um tipo de música distinto artística e socialmente do rock and roll. (FENERICK, 2021, p. 15).

A partir daí, nos anos seguintes, foram realizados grandes e históricos festivais de rock, como o de Monterey, o de Woodstock e o de Altamont. Neles, foram revelados artistas como Jimi Hendrix e Janis Joplin. A terceira edição do festival da Ilha de Wight, na Inglaterra, em 1970, contou com a presença, dentre outros nomes, dos brasileiros Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, todos do movimento tropicalista. Para Pereira, estes eventos foram “grandes momentos de atualização da utopia da contracultura: da transformação, da revolução aqui e agora” (2009, p. 72-73).

No Brasil, houve um forte desenvolvimento de linguagens e canções originais cantadas em português para o *rock'n'roll*, mas a transição para o rock ocorreu com a Tropicália, movimento vanguardista com orientação contracultural (FENERICK, 2021). Dito isso, o rock se tornou um tipo de manifestação artística própria da contracultura.

Apesar disso, ela também apresenta contradições. Por exemplo, o fato de o movimento ter sido majoritariamente composto e liderado por jovens brancos de classe média alta e residentes de grandes centros urbanos do Ocidente, ou seja, pessoas privilegiadas pela cultura dominante questionando os valores estabelecidos dos quais elas mesmas se beneficiavam. Para Pereira,

É a recusa radical destes princípios mais do que consagrados que parece emprestar ao rótulo *contracultura* seu forte sentido, justificando sua fácil aceitação de ambos os lados das barricadas. Tanto da parte daqueles que se colocavam ao lado do novo fenômeno, quanto da parte dos que lhe faziam oposição, o que se pressentia era uma ruptura, no sentido mais essencial da palavra, com a ordem dominante. E aí talvez — na sua fúria, na falta de sistematicidade de sua crítica — esteja a dimensão essencial da radicalidade da contracultura. (PEREIRA, 2009, p. 24).

Em resumo, o movimento contracultural e o rock mantêm uma expressiva ligação. O ensaísta e pensador sobre contracultura Luiz Carlos Maciel (apud PEREIRA, 2009) os relaciona tomando como ponto chave a guitarra revolucionária de Jimi Hendrix:

Do ponto de vista estritamente musical, a obra de evaix encerra a grande lição cultural do rock. Foi essa música que praticamente estabeleceu o método fundamental de criação da contracultura. Consiste basicamente em recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, levá-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura. Misticismo irracionalista, filosofia oriental, astrologia, especulação metafísica, hedonismo primitivista etc., geralmente considerados bobagens infantis pelo melhor pensamento moderno, foram transformados nas principais disciplinas da academia do *underground*. (MACIEL apud PEREIRA, 2009, p. 68-69).

Aplicando tais conceitos a esta pesquisa, pode-se relacionar esse aspecto contraditório com a constituição do movimento musical a ser trabalhado, o BRock. Afinal, seus principais expoentes também eram brancos, em sua maioria, de classes abastadas e, mesmo sob essas condições privilegiadas, faziam músicas de protesto. O que não deslegitima o movimento e nem o torna menos revolucionário.

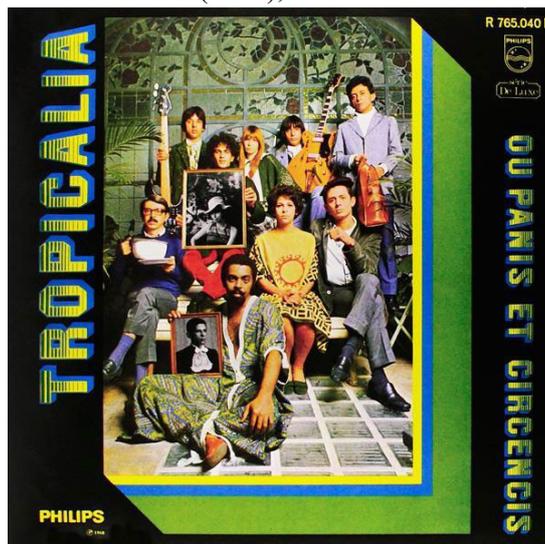
3.2 MUDANÇAS (CONTRA)CULTURAIS NO BRASIL

Segundo Cesar Augusto de Carvalho, em *Viagem ao mundo alternativo: A contracultura dos anos 80* (2008), a contracultura no Brasil esteve, pelo menos aparentemente, mais atrelada a manifestações artísticas. O autor lembra que, em plena ditadura militar, era mais difícil apresentar um comportamento rebelde, mas também aponta que “em qualquer momento de sua história, mesmo quando as questões estéticas ou literárias pareciam predominar, a proposta contracultural indicava uma preocupação que dizia respeito à ‘vida real, às relações sociais e suas normas jurídicas ou ideológicas’” (LAPASSADE E LOURAU, 1972, p. 92, apud CARVALHO, 2008, p. 27).

Enquanto nos Estados Unidos o fenômeno já se estabelecia como um movimento irreversível e revolucionava o modo de vida no Ocidente, um novo movimento cultural e político de vanguarda estava começando a dar as caras no Brasil, em 1967: a Tropicália. Segundo Pedro Duarte, em *Tropicália ou Panis et Circencis* (2018), o Tropicalismo, criado por músicos e escritores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat, Torquato Neto e José Carlos Capinam, foi um movimento que buscava refletir criticamente sobre a formação do país, utilizando o trabalho estético e

audiovisual, com as músicas – que misturavam rock, samba, MPB, psicodelia e outros gêneros musicais –, as roupas, os shows, os instrumentos, etc., como uma forma de reflexão cultural e política (DUARTE, 2018) em meio à ditadura militar instaurada em 1964. Em 67, Gilberto Gil fez uma apresentação no III Festival da TV Record representando uma resposta a essa contestação. O artista tocou a música *Domingo no Parque* com o trio de rock progressivo Os Mutantes – formado por Sérgio Dias, Arnaldo Baptista e Rita Lee (que viria a ser considerada, posteriormente, a rainha do rock brasileiro) –, o que gerou muitas vaias, mas mais ainda aplausos. Segundo Carlos Calado, em *Tropicália: a história de uma revolução musical*, foi a primeira vez que guitarras elétricas entraram no palco de um festival de MPB (CALADO, 2008). O instrumento enfrentava resistência por parte de alguns músicos, principalmente por artistas da Música Popular Brasileira – entre eles, Elis Regina –, pois a crença era de que ele simbolizava o estrangeirismo (CALADO, 2008) e, por consequência, o imperialismo americano. Em 1968, mesmo ano em que foi promulgado o Ato Institucional nº 5, o mais restritivo da ditadura militar brasileira, foi lançado *Tropicália ou Panis et Circencis*, um dos álbuns mais representativos da contracultura brasileira.

Figura 14: Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), de vários artistas



Fonte: Reprodução

Além da Tropicália, outros artistas brasileiros se tornaram referência com relação a um novo rock brasileiro e a uma expressão artística contestatória. Um deles foi Raul Seixas, um dos patriarcas do gênero musical, segundo o jornalista Arthur Dapieve (2015). O baiano iniciou a carreira no fim dos anos 1950 fazendo rock iê-iê-iê com Os Panteras, espécie de Jovem

Guarda de Salvador (DAPIEVE, 2015), mas foi nos anos 1970 que Raulzito se estabeleceu misturando rock 'n' roll com ritmos nordestinos e abordando temas provenientes do misticismo, como por exemplo a Sociedade Alternativa, filosofia que prega a liberdade irrestrita, como o próprio artista canta na música de mesmo nome: “*Faz o que tu queres / pois é tudo da lei*”, frase inspirada nos dizeres do ocultista Aleister Crowley.

Em 1978, foi decretado o fim do AI-5 pelo General Ernesto Geisel, em um movimento de retomar, como o bordão já dizia, de maneira “lenta, gradual e segura”, a democracia no país e conduzir o poder de volta às mãos dos civis. Assim, com uma abertura política à vista, pode-se dizer que a MPB encerrou ou mudou o foco da pauta artística da ditadura, deixando uma lacuna para novas expressões musicais e explorando novos temas a serem discutidos. Isso possibilitou uma renovação do rock, por exemplo, e conseqüentemente renovou uma atitude rebelde e transgressora própria do gênero musical (MOREIRA, 2010). Ricardo Moreira reflete sobre o que poderia vir a ser o rock brasileiro nesse período de transição política:

O rock brasileiro já havia sido um pouco de tudo. Uma brincadeira de adolescente com Celly Campello e sua turma. Inofensivamente rebelde com a Jovem Guarda. Mutante e vanguardista com a Tropicália. Lisérgico e pirados nas viagens progressivas do Vimana e de seus contemporâneos. E mulato e infiel com o híbrido rock-mpbista de Raul Seixas, Erasmo Carlos e Rita Lee. Parecia agora estagnado em sua estrada evolutiva. Teria chegado a hora de a pedra voltar a rolar? (MOREIRA, 2010, p. 11)

Depois da tendência do rock progressivo nos 1970, no fim dessa década e no início dos anos 1980 surgiram concomitantemente no Brasil duas vertentes do rock muito diferentes entre si, mas que se tornaram duas das principais influências do BRock: o punk e a new wave. O primeiro se baseia na filosofia do DIY (“Do it yourself”, ou “faça você mesmo”), autorizando as pessoas a tocarem instrumentos mesmo sem saber, caracterizado por músicas de compassos rápidos, ruidosas e cruas, e transmitindo mensagens questionadoras e de protesto. Já o segundo consiste num gênero musical mais pop e alegre, o que se reflete também na identidade visual, com o abuso de cores. Eventos importantes que consolidaram os ritmos no país foram o festival punk Começo do Fim do Mundo, realizado em 1982, que tinha como atrações algumas bandas como Cólera, Inocentes, Ratos de Porão e Olho Seco, e o Festival MPB Shell de 1981, em que foi apresentada a primeira música new wave do Brasil, *Perdidos na Selva*, interpretada pela Gang 90 & As Absurdettes, conjunto liderado por Júlio Barroso.

Em janeiro de 1982, surgiu no Rio aquele que viria a ser um dos principais palcos e incentivadores do rock nacional: o Circo Voador. O espaço, localizado na praia do Arpoador,

tinha como objetivo inicial acolher apresentações de grupos teatrais no verão carioca, entre eles o Asdrúbal Trouxe o Trombone, formado por Perfeito Fortuna, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita – esse fundaria, pouco tempo depois, a banda Blitz, uma das pioneiras e mais revolucionárias do Brock. A banda integrava música e teatro em suas performances e brincava com linguagens midiáticas, como rádio e televisão. Coube a ela fazer o show de inauguração da tenda. O jornalista Luiz Felipe Carneiro, em um vídeo do seu canal do YouTube, Alta Fidelidade, define o grupo como uma “vanguarda paulista ensolarada” (ALTA FIDELIDADE, 2020^a).

Algumas semanas após a criação do Circo, em março de 1982, uma rádio FM de Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro, foi reformulada para se transformar numa emissora fora do padrão vigente, defendendo uma programação própria, “de lados B, exclusividades e ‘hits’ próprios” (ALEXANDRE, 2014, p. 98). Era a Fluminense FM, também conhecida como Maldita, uma rádio rock voltada para o público jovem, algo até então inédito. Nela, tocavam bandas como The Who e Dire Straits, e, a partir do envio de uma fita cassete da gravação do mesmo show da Blitz de inauguração do Circo Voador, passou a rodar o sucesso *Você Não Soube me Amar* (ALEXANDRE, 2014). A partir daí, a rádio, que já era conhecida por divulgar o novo pop mundial, também ganhou fama de incentivadora do rock brasileiro, já que passou a colocar no ar várias bandas até então desconhecidas do rock nacional.

De 11 a 20 de janeiro de 1985, aconteceu a primeira edição do Rock in Rio, um dos primeiros grandes festivais do Brasil, que colocou o país na rota dos shows internacionais, um feito até então inédito. Com estrutura de ponta e com apoio das gravadoras, das rádios e da imprensa – sendo inclusive transmitido nacionalmente pela Rede Globo (ALEXANDRE, 2014) –, ele levou ao Rio grandes nomes da música pop mundial do momento, como Queen, Scorpions, Iron Maiden, AC/DC, James Taylor, Rod Stewart, Yes e The B-52’s, e foi um importante painel para bandas de rock brasileiro que estavam relativamente começando, como Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens e Os Paralamas do Sucesso. No dia 15 de janeiro, ou seja, concomitantemente ao Rock in Rio, o primeiro presidente civil desde o golpe de 1964 foi eleito: Tancredo Neves. Assim, a sensação que vigorava era a de que “tudo acontecia pela primeira vez e ao mesmo tempo” (2014), gerando um sentimento de entusiasmo com o futuro. No fim do show do Barão Vermelho no festival, que ocorreu no dia da eleição, na música *Pro*

Dia Nascer Feliz, o vocalista Cazuza declarou: “Que o dia nasça lindo pra todo mundo amanhã, com um Brasil novo, com a rapaziada esperta”¹⁹.

Apesar do cotidiano ditatorial ter acabado, na prática, por volta do ano de 1988, quando foi promulgada a nova Constituição do país, a retomada oficial do regime democrático no Brasil em 1985 foi um marco importante, pois acelerou um processo de abertura política e econômica que já estava acontecendo. Marcelo Leite de Moraes afirma, em *Madame Satã – O Templo do Underground dos Anos 80*, que as transformações ocorriam também “na sociedade, na política, na música, no comportamento sexual, no modo de vestir das pessoas e na forma de encarar a vida” (2006, p. 53).

A redemocratização culminou em um *boom* criativo no país, já que tanto tempo de repressão – quando o pessimismo e a expressão punk *no future* (sem futuro, em inglês) viraram lugares-comuns – fez com que todo tipo de manifestação fosse liberada ao mesmo tempo, como uma bolha que explode. Em entrevista a Moraes, o jornalista Alex Antunes acredita que:

O fim da ditadura coincidiu com a renovação do rock, e da cultura jovem em geral, causando uma comoção naquela safra das artes – não só na música, mas no teatro, na performance, no cinema e vídeo, na literatura e assim por diante, em várias linguagens (DE MORAES, 2006, p. 10).

Para Arthur Dapieve, a produção da nova geração de roqueiros traduzia irreverência e rebeldia juvenis naquele momento, marcado pelo fim da ditadura militar e pela mobilização nacional pelas eleições diretas (apud ZAN, 2001). Alex Antunes acredita que esse momento coincidiu com a renovação do rock e gerou uma comoção no campo das artes em geral, que, depois de décadas de repressão, viveu um “desabrochar”:

Foi como se três gerações do pop, com as suas respectivas marcas: a mais espontânea dos anos 60, a mais engajada dos anos 70, a mais cínica dos 80, tivessem ficado encapsuladas sob a repressão do governo militar, e acabassem por desabrochar todas ao mesmo tempo. (apud DE MORAES, 2006, p. 10)

Com a economia em vias de se estabilizar, houve um aumento do poder de compra da população que fez com que também crescesse o consumo de produtos relacionados ao rock brasileiro. Segundo o pesquisador Jeder Janotti Jr., em *Aumenta que isso aí é rock and roll: Mídia, gênero musical e identidade*, “o consumo está ligado [...] a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo

¹⁹ BARÃO Vermelho - Rock In Rio - 15.01.1985 (Show Completo). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8bbsCPKLnUM>>. Acesso em 28 jun. 2022.

importantes nichos de negociação” (JANOTTI JR, 2003, p. 12). Washington Olivetto exemplifica essa mudança de relação do consumo com uma mudança de comportamento:

Foi nos anos 80 que ocorreu uma antecipação e um prolongamento da juventude. Até então, uma menina de 13 anos era uma menina, depois passou a ser uma mulher; uma mulher de 40 anos era uma senhora e ali passou a ser uma gatinha (apud ALEXANDRE, 2014, p. 238).

Sendo assim, a ascensão do rock brasileiro está intimamente ligada ao crescimento e à consolidação da cultura jovem no país. Para o sociólogo José Roberto Zan, em *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*, esse movimento refletia “a consolidação da cultura de massa no Brasil, associada à intensa urbanização, à formação de uma sociedade de consumo, à expansão da indústria cultural e à inserção do país no processo de mundialização da cultura” (ZAN, 2001, p. 116-117), fenômenos globais esses que, segundo McLuhan, aconteceram graças ao desenvolvimento dos meios elétricos (1974). Dessa forma, podemos perceber que, de fato, o ambiente em que vivemos se transforma de acordo com a evolução das tecnologias.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE

A pesquisa adota as cartografias (CANEVACCI, 2004) como abordagem metodológica principal, com vistas a encontrar semelhanças e diferenças entre as músicas, as letras e os cliques trabalhados. Além disso, desenvolvi um levantamento de materiais audiovisuais do BRock, a partir do qual realizei uma flânerie e coletei imagens relacionadas ao rock nacional dos anos 1980, incluindo fotos de bandas e capas de LPs. Por fim, realizei uma pesquisa flutuante pelo YouTube, encontrando cerca de 30 videocliques do gênero musical lançados em 1986, entre eles vídeos de artistas como Titãs, Os Paralamas do Sucesso, RPM, Legião Urbana, Lobão, Capital Inicial e outros. Dentre esses materiais, selecionei nove vídeos, e os dissequei a partir da coleta de frames da tela do notebook e de uma escavação relacionada à história das músicas e dos cliques, considerando ainda o contexto e de que maneira eles foram produzidos. Com relação às capturas de tela, optei por não fazer nenhuma edição nelas, principalmente nenhum recorte de imagem, com o intuito de evidenciar alguns aspectos técnicos que foram utilizados na produção dos videocliques – por exemplo, os diferentes formatos dos suportes utilizados nas captações de imagens, que, ao serem disponibilizadas no YouTube, produzem estranheza por não se “encaixarem” no formato retangular padrão da plataforma.

4.1 A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA

A cartografia é a ciência dos mapas. O método de Walter Benjamin, que pretendi utilizar nesta pesquisa, adapta o conceito de cartografia do mapeamento geográfico do espaço urbano, das metrópoles, buscando encontrar, através da ação do flâneur – figura inspirada no personagem criado pelo escritor Charles Baudelaire –, referências afetivas e subjetividades, que muitas vezes estão escondidas, mas que também constituem a identidade de um lugar. Dessa forma, o narrador benjaminiano visa a “tornar familiar o que é estrangeiro e, ao contrário, estranho o que é familiar” (CANEVACCI, 2004, p. 105). Segundo Canevacci, em *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*,

Só através de um processo de desfamiliarização daquilo que é costumeiro é possível chegar à sua superação lógica e empírica. Desenvolver uma capacidade segundo a qual tudo aquilo que nos parece familiar, costumeiro, óbvio, deverá ser recebido, analisado e sistematizado como se fosse vivido pela primeira vez. A palavra inglesa é *displacement*: colocar e colocar-se fora dos próprios lugares tradicionais, do próprio lugar-comum (CANEVACCI, 2004, p. 105).

Ou seja, esse método coloca retalhos, resíduos, farrapos – tudo o que parece ser secundário ou excêntrico – como objetos principais de estudo, renovando princípios e perspectivas (2004). Sendo assim, o que Benjamin quer dizer é que, para ele, método é desvio, ou seja, é “deixar-se comandar por aquilo que queremos compreender, por aquilo que procuramos; o objeto é que convoca, instrui, chama”. (MOLDER, 2010, p. 52).

A cartografia benjaminiana é colocada em prática por meio do mapeamento dos objetos empíricos em constelações, coleções e dissecações, levando-se em conta os agenciamentos de sentidos. Segundo Adorno, a constelação compreende o deslocamento dos fatos empíricos da vizinhança ao distanciamento em relação ao sujeito cognoscente. Desse modo, “da constelação é possível deduzir a trama que liga os fatos empíricos, os quais podem assim se inserir no processo do despertar, da redenção, do acabamento” (ADORNO apud CANEVACCI, 2004, p. 113). Maria Filomena Molder, em *Limiaries e passagens em Walter Benjamin*, explica como se dá a organização desses agrupamentos: “As ideias são constelações eternas e quando os elementos são apreendidos como pontos em tais constelações, os fenômenos são dispersos e salvos ao mesmo tempo” (2010, p. 37). Já Mariana Souto deixa mais claro o conceito do termo ao relacioná-lo com a astronomia, campo que define as constelações como “agrupamentos imaginários de estrelas”. Elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São uma questão de perspectiva”. (SOUTO, 2020, p. 157). Porém, é importante esclarecer que esses conjuntos não são definidos apenas pela proximidade dos objetos, mas também pela possibilidade de relações entre eles. Sobre constelações filmicas, a autora deixa claro que é possível colocar em comparação frames dos produtos audiovisuais, mas que também pode-se trabalhar com elementos menos palpáveis, que não se concentram nem se isolam em uma só imagem (SOUTO, 2020).

As coleções buscam categorizar os elementos sonoros e imagéticos organizando-os em agrupamentos que seguem critérios de sentidos e afecções. As dissecações, utilizadas na metodologia das molduras proposto por Suzana Kilpp (2002), consistem em retirar os elementos audiovisuais do fluxo e analisá-las isoladamente em suas paradas, também agrupando-os em territórios de significação e levando em conta o agenciamento de sentidos provocados pelas montagens e pelas sobreposições dessas molduras. Em *Passagens* (2009), Walter Benjamin fala da figura do colecionador, que, segundo o autor, transfigura as coisas, despindo-as de seu caráter de mercadoria e lhes conferindo um valor afetivo: “O colecionador

sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado [...], mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis”. (BENJAMIN, 2009, p. 46).

Os capítulos *Walter Benjamin, antropólogo das metrópoles*, do livro *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana* (2004) de Massimo Canevacci, e *Método é desvio: uma experiência de limiar*, de Maria Filomena Molder, do livro *Limiares e passagens em Walter Benjamin* (2010), apresentam conceitos e procedimentos metodológicos que julgo adequados para o estudo e a produção da minha dissertação, além de que podem ajudar a compreender as particularidades do meu objeto de pesquisa, o movimento BRock.

Pode-se fazer uma importante relação da minha pesquisa com a questão da imagem dialética, ou seja, aquela na qual o novo se entrelaça com o velho, tornando-se uma imagem de sonho, como um fetiche (CANEVACCI, 2004). Canevacci traz como exemplo de imagem dialética a mercadoria – no caso, a prostituta, que é simultaneamente vendedora e mercadoria. De certa forma, os artistas dos anos 1980 com os quais trabalharei se encaixam nessa condição, visto que, além de suas músicas, que são literalmente comerciáveis, seus rostos e corpos também são, já que eles estampam seus produtos a fim de se criar uma cultura do ídolo de massa.

Porém, a principal motivação de desejar utilizar o método cartográfico na minha pesquisa é a compatibilidade com a questão das passagens, que “contêm um elemento de redenção, do qual podem ser ‘despertados’ para encontrarem na sociedade sem classes sua realização”. (CANEVACCI, 2004, p.113). Na minha pesquisa, pode-se relacionar o conceito de passagem com o ano de 1986 na cultura pop brasileira e no BRock em específico, visto que o país vivia um momento de transição histórica e, portanto, cultural: o fim de uma longa era de repressão e o início de uma promissora liberdade, ou seja, a permissão de viver o passado não vivido ao mesmo tempo que um futuro de possibilidades infinitas e sem restrições, trazendo uma sensação de sonho e de utopia. Visualmente, isso gerou imagens em que o velho se entrelaça com o novo, criando uma coalescência de elementos predominantes das décadas de 1960 e 1970 com os originários da década de 1980 – estes que também apresentavam inferências visuais sobre o futuro, sobre uma promessa de felicidade. É possível associar isso a um dos critérios do método de Benjamin que envolve a experiência do flâneur e a montagem de constelações:

A humanidade deve conciliar-se, não somente em relação ao futuro, como também, e ainda mais, em relação ao passado, razão pela qual o tema da

incompletude da história - tido como idealístico por Horkheimer - para Benjamin devem-se dirigir, através da *recordação*, às formas de sofrimento dos que conheceram a discriminação da falta de felicidade. Essa injustiça do passado não pode ser esquecida, mas se apresenta como o "incompleto" que a história deve redimir. (CANEVACCI, 2004, p. 112)

No artigo *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema* (2020), Mariana Souto destaca a presença fundamental da anacronia no movimento constelar e no método cartográfico como um todo. Evocando alguns autores, como Susan Buck-Morss, Mariana ressalta a importância de se fazer uma análise levando em conta não só as diferenças de temporalidade, mas os arquétipos históricos que se evidenciam nesse processo no geral, em que se revela o aparecimento de algo na história que possa decifrar o presente (BUCK-MORSS, 1979, apud SOUTO, 2020). Assim, a autora acredita que uma constelação deve lidar com a noção de historicidade, mas de maneira abrangente.

Colocando o método em prática nas análises filmicas, Souto ressalta que não basta pensar os objetos apenas individualmente, ou seja, num modelo pesquisador-filme, mas também se deve questionar as relações entre os materiais audiovisuais (SOUTO, 2020) – no caso, entre os videoclipes. Dessa forma, importa pensar a disposição dos empíricos na constelação, “percebendo o tamanho que cada obra ocupa no conjunto e sua relevância no todo. É crucial atentar não apenas para os pontos, mas também para os intervalos entre eles, as articulações, as distâncias” (2020, p. 161).

Leva-se em conta que, nessa metodologia, tão importante quanto o resultado da cartografia é o seu processo de feitura, de montagem, observando também o modo como ela está ordenada e exposta (SOUTO, 2020). Nesta pesquisa, apresento um breve mapeamento das sonoridades e das letras das músicas aqui trabalhadas, identificando semelhanças e diferenças entre elas e, finalmente, na cartografia dos videoclipes, dissecos e verifico quais são as características tecno(contra)culturais que estão evidenciadas neles (e na relação entre eles), organizando-os em constelações e coleções.

4.2 ANÁLISE: PRIMEIRAS INFERÊNCIAS

Optei por, no princípio, desmembrar os elementos audiovisuais e investigá-los separadamente, ou seja, identificar particularidades pelos vieses sonoro, verbal e visual. Primeiro, apresentarei um panorama geral sobre as sonoridades das bandas aqui trabalhadas. Após isso, falarei um pouco sobre o teor das letras das canções estudadas. No terceiro ponto,

parto para uma investigação inicial realizando coleções imagéticas preliminares e, por fim, avanço sobre a análise dos videoclipes em sua forma completa.

4.2.1 Música urbana

Para uma investigação sonora inicial, realizei uma pesquisa buscando identificar quais são os estilos musicais de Titãs, Lobão, Os Paralamas do Sucesso, RPM, Engenheiros do Hawaii, Ira!, Legião Urbana, Capital Inicial e Camisa de Vênus. No procedimento, pude perceber que a fonte que fazia essa categorização de maneira mais direta era o site Wikipedia. Assim, fui nas páginas do site relacionadas às respectivas bandas e verifiquei a quais estilos musicais os artistas eram associados – em sua maioria, eram a mais de um, e muitas vezes a ritmos que são ramificações do rock. Coloquei essas informações em uma tabela e, depois, organizei-as em uma nuvem de palavras no site Mentimeter. Os gêneros e subgêneros mais citados foram “rock”, “rock alternativo”, “pós-punk” e “new wave”. Em segundo plano, aparecem “rock progressivo” e “pop rock”. Em terceiro plano estão mais de dez derivações do rock, como por exemplo “synth-pop”, “punk”, “art rock” e “folk rock”:

Figura 15: Nuvem de palavras dos gêneros musicais do BRock



Produzido pela autora

É possível perceber que alguns desses gêneros musicais fazem parte da história do movimento contracultural, como o próprio rock, o rock progressivo e o punk. Pode-se notar também a forte presença de estilos que têm sua raiz nos ritmos próprios da contracultura, como o pós-punk e a new wave, derivados principalmente do punk. Por isso, essa nuvem de palavras também evidencia um caráter contracultural ou os resquícios desse movimento nos objetos de estudo desta pesquisa.

Em se tratando de maneira mais específica das músicas relacionadas aos videoclipes trabalhados nesta dissertação, podemos observar que, de fato, muitas delas se encaixam nas classificações identificadas acima. *Homem Primata*, *Toda Forma de Poder* e *Fátima*, por exemplo, se aproximam muito do pop rock. Já *Revanche* e *Só o Fim* remetem a um rock mais tradicional.

Louras Geladas mistura elementos de pop rock e new wave. Para o jornalista Arthur Dapieve, *Louras Geladas* foi composta para ser um hit, justificando que a canção é “um bem-humorado rock deprê à la Classix Nouveaux, com um baixo de dar taquicardia” (DAPIEVE, 2015, p.121). O próprio vocalista do RPM, Paulo Ricardo, em entrevista para o Jornal do Brasil em 1986, admite que a faixa foi composta com a intenção de ser uma música para cima e de fácil penetração (DAPIEVE, 2015).

Já *Tempo Perdido* e *Fátima* se aproximam mais do pós-punk. Enquanto a música da Legião apresenta nítida influência da banda inglesa The Smiths – a ponto de os brasileiros serem comparados a ela, que de fato é uma das influências do grupo de Brasília –, a faixa do Capital Inicial é um rock com arranjo épico-apocalíptico (DAPIEVE, 2015).

Uma das canções que destoam um pouco das demais no quesito sonoro é *Envelheço na Cidade*, que se aproxima do rock alternativo e do mod revival. A sonoridade da música do Ira! é influenciada pelo *mod* – subcultura nascida na Inglaterra cujos adeptos eram ligados em moda e em ritmos musicais como jazz, R&B, ska jamaicano e *beat music* –, que tem como alguns de seus expoentes as bandas inglesas The Who e The Jam.

Outra canção peculiar – talvez a mais diferente, sonoramente falando – dentre os objetos de estudo é *Alagados*. No documentário *Os Quatro Paralamas* – dirigido por Paschoal Samora e Roberto Berliner, que dá um panorama sobre a trajetória da banda a partir de uma conversa com os membros principais e com o “quarto elemento” do grupo, o empresário José Fortes, junto a imagens de arquivo –, Herbert Vianna conta que a música *Alagados* foi influenciada por ritmos periféricos, como salsa, calypso e reggae, que ele conheceu através de Hermano Vianna. Silvio Essinger descreve detalhadamente a sonoridade da música:

Um teclado techno [...] dá o susto na abertura. Em seguida, a guitarra de Herbert surge mansa, tocando frases entre o *hi life* africano e a guitarrada do Pará. Baixo e bateria arrematam logo depois, com reggae e um tanto de bloco afro da Bahia. Além de inusitada para os padrões do pop-rock brasileiro, a música soa como um grande salto de sonoridade, misturando de forma inédita percussão eletrônica e tamborins (ESSINGER, 2010, p. 24-25).

A participação de Gilberto Gil nos vocais da música também não foi por acaso, visto que o artista, na década de 1970, estava em profunda conexão com a música negra – como por exemplo com Bob Marley e com o Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro do Brasil.

Em suma, podemos perceber que a sonoridade das bandas estudadas e das músicas trabalhadas tem como base elementos de estilos musicais que surgiram como parte do movimento contracultural dos anos 1960 e 1970, como o rock e o punk, mas sobretudo de subgêneros derivados desses ritmos, como por exemplo o pós-punk e a new wave, o que pode ser interpretado como uma manifestação do que ainda resta da contracultura das décadas passadas. Além disso, a fusão feita por algumas bandas com ritmos mais distantes do rock, como o ska e o reggae, também pode ser vista como uma quebra de padrões sonoros e tecno-estéticos.

4.2.2 Gritos na multidão

Nesta seção, apresento algumas reflexões sobre um dos elementos mais marcantes do rock brasileiro produzido nos anos 1980: as letras. Elas são conhecidas por geralmente terem um tom de protesto e de crítica, principalmente com relação à situação política da época, ou seja, a ditadura militar. Segundo Danilo Sorroce, à medida que ocorria a abertura política no Brasil, a ousadia e o protesto das músicas eram ampliados com mais vigor, e, apesar do afrouxamento da ditadura militar, “o país ainda sofria com a censura e o cerceamento da liberdade de expressão que ainda naquele momento não poupava as produções culturais” (SORROCE, 2014, p. 28). Por isso, pode-se perceber que a expressiva maioria das músicas estudadas nesta pesquisa têm algo de contestador nas suas letras – algumas de maneira mais direta, outras mais metafóricas.

Dentre o grupo de letras evidentemente de protesto, estão a maioria dos meus objetos de estudo. Entre elas, a letra de *Homem Primata*.

A música *Homem Primata* faz parte do terceiro álbum de estúdio dos Titãs, *Cabeça Dinossauro*. Ela é de autoria de Sérgio Britto, Marcelo Fromer, Nando Reis e Ciro Pessoa, e interpretada por Britto. Segundo Ricardo Moreira, ela foi composta a partir do refrão criado

por Ciro e Fromer (*Homem Primata / Capitalismo Selvagem / Ôôô*) nos primórdios da banda, e foi concluída pelos outros dois membros durante a turnê do álbum *Televisão* (1985), anterior ao *Cabeça...* (MOREIRA, 2010). O refrão representa bem o tom da música, que é uma crítica direta ao capitalismo, relacionando com uma selvageria pela sobrevivência, o que explica a analogia com a (falta de) evolução do ser humano, representado pelos macacos.

Outra faixa que contesta o status quo vigente de maneira nítida é *Revanche*. É a sexta faixa do disco *O Rock Errou* e é de autoria de Lobão e Bernardo Vilhena. A letra foi feita a partir da frase “a favela é a nova senzala” (presente na letra, inclusive) e desenvolvida após conversas com Lobão sobre a situação política e social do Brasil. Segundo Ana Carolina Martins, o artista se posicionava pelas eleições diretas em seus shows através dessa música (MARTINS, 2016).

Toda Forma de Poder também tem uma letra muito direta e dura. É a música que abre o primeiro álbum dos Engenheiros do Hawaii, *Longe demais das capitais* (1986). Seu clipe chegou a ser rejeitado pela Globo na época do lançamento porque a canção foi considerada, segundo Arthur Dapieve, “triste demais” (2015), já que apresenta uma crítica às formas de governo da época e ao fascismo, como por exemplo nos versos “*E o fascismo é fascinante / Deixa a gente ignorante e fascinada*”).

A música *Só o Fim* é igualmente contestatória. Foi um dos singles do terceiro disco de estúdio do Camisa de Vênus, *Correndo o risco*, lançado em novembro de 1986, e é de autoria do vocalista Marcelo Nova, do baterista Gustavo Mullem e do guitarrista Karl Hummel. A música, inclusive, faz referência a *Gimme Shelter*, dos Rolling Stones, no refrão – o sucesso dos britânicos diz: “*War, children / It's just a shot away*” (“Guerra, crianças, está apenas a um tiro de distância”, em tradução livre), bem parecido com “*Ô, crianças / Isso é só o fim*”, entoado pela banda baiana.

Fátima também é uma música bem forte no que diz respeito a assumir uma atitude crítica. É a última música do primeiro disco do Capital Inicial, autointitulado (1986). Ela é de autoria de Renato Russo e Flávio Lemos, e foi composta na época do Aborto Elétrico, banda formada por membros do Capital e da Legião Urbana antes desses grupos se dividirem. A canção, apesar de levar o nome de uma santa que, segundo a história, num milagre derramou uma lágrima, traz uma forte mensagem de desilusão e ceticismo: fala que não temos mais tempo, que o mundo vai acabar de forma trágica ou que vai piorar, o que fica bem evidente nos versos finais: *E de repente o vinho virou água / E a ferida não cicatrizou / E o limpo se sujou e no terceiro dia / Ninguém ressuscitou.*

Apesar de *Alagados*, d’Os Paralamas do Sucesso, ser uma música que traz uma esperança por dias melhores, ela também põe o dedo na ferida das mazelas sociais da época de maneira explícita. De autoria de Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone, *Alagados* é uma canção singular no BRock, não apenas pelos seus elementos sonoros até então inéditos nesse cenário musical, mas também pela temática de sua letra. Silvio Essinger afirma: “Aquilo não era mais Herbert Vianna falando de si, de seus amores, seus bodes. Era um jovem de 25 anos denunciando a miséria endêmica nos cartões-postais do Brasil e da Jamaica”. (ESSINGER, 2010, p. 25).

Dentre os meus empíricos, há também canções que apresentam um tom de música de protesto, embora não seja a principal mensagem, ou não esteja tão evidente. Uma delas é *Envelheço na cidade*, do Ira!. A faixa é de autoria de Edgard Scandurra e foi composta em 1982 sob o contexto da chegada de seu aniversário de 20 anos. O compositor refletia sobre sua idade e sobre a busca pela juventude eterna que imperava na época. Ele estava em uma estação de metrô, pensando em pessoas que ele nunca mais tinha visto, o que despertou-lhe um sentimento de nostalgia (SCANDURRA, 2021). Esse acaba sendo o principal discurso da música – uma reflexão sobre a passagem do tempo a partir do aniversário do eu lírico –, mas também é possível pescar referências à situação sociopolítica do Brasil da época, como nos versos *Juventude se abraça / Se une pra esquecer*, ou seja, um desejo de se esquecer algo que está implícito.

Tempo Perdido é outra que se encaixa nessa classificação. Renato Russo, autor da música, retirou a expressão *Tempo Perdido* da série de livros de Marcel Proust, chamada *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), um romance em que a memória tem um papel chave na trama e é trabalhada de maneira peculiar: passado e presente se envolvem e se modificam. A música também fala dessa articulação entre tempos, evocando de maneira delicada uma reflexão mais ampla sobre as vulnerabilidades da vida, fazendo críticas à violência (como nos versos *Nosso suor sagrado / É bem mais belo / Que esse sangue amargo / E tão sério / E selvagem*) e dizendo frases que evidenciam uma falta de esperança no futuro (*O que foi escondido / É o que se escondeu / E o que foi prometido / Ninguém prometeu*).

A música que não se encaixa nesses grupos e fica mais deslocada no que diz respeito à temática de sua letra é *Louras Geladas*. Ela foi registrada no primeiro compacto do RPM, lançado em janeiro de 1985, e tem como temática principal a paquera e as dificuldades de relacionamentos amorosos (*Qualquer mulher é sempre assim / Vocês são todas iguais / Nos enlouquecem / Então se esquecem / Já não querem mais*), fazendo um trocadilho com o fato

de “louras” poderem ser tanto as mulheres louras quanto a cerveja (*Na madrugada, na mesa do bar / Louras Geladas vêm me consolar*).

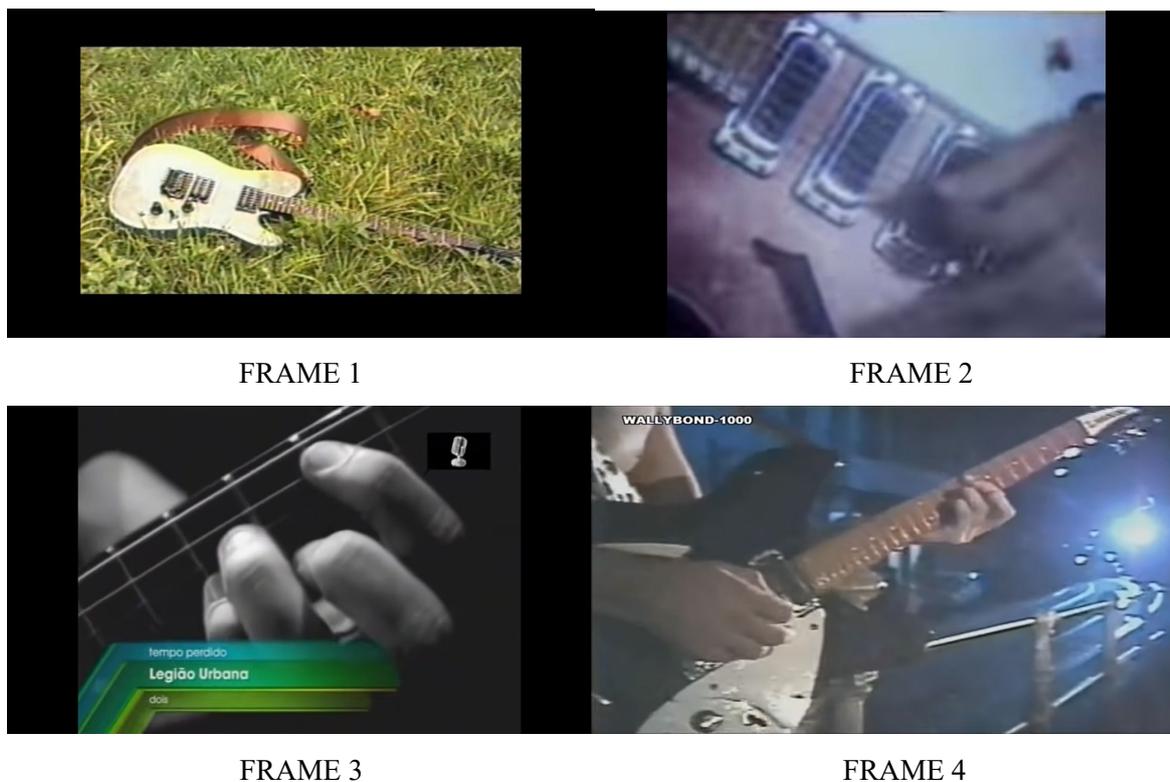
4.2.3 Acrilic on canvas

Nesta etapa, pretendo realizar uma análise inicial das imagens presentes nos videoclipes. Enquanto os assistia, fui percebendo que alguns tipos de imagens apareciam em mais de um vídeo, muitas delas simbolizando características do rock, tanto pelo seu aspecto contracultural quanto pelo aspecto massivo, destacando as particularidades desse recorte de estilo que é o rock brasileiro de 1986. Assim, a minha flaneuria pelas imagens dos videoclipes selecionados resultou em três coleções iniciais: **a simbologia da guitarra elétrica**, o **culto aos ídolos** e **as reflexões sobre o tempo**. Vale pontuar, também, que todos os videoclipes analisados apresentam limitações no YouTube, como a baixa qualidade da resolução das imagens, o que pode interferir na observação.

4.2.3.1 A simbologia da guitarra elétrica

Navegando pelos nove videoclipes, pude perceber que muitos deles, em um momento ou mais de uma vez, focam a câmera nos instrumentos que os artistas tocam, em especial nas guitarras, reforçando a ideia de que o que se vê e se ouve ali é rock, trazendo para o vídeo não apenas o sentido do gênero musical, mas também a carga disruptiva do movimento. O frame 1 é do clipe de *Toda Forma de Poder*. O frame 2, do clipe de *Envelheço na Cidade*. O frame 3, de *Tempo Perdido* e o frame 4, de *Revanche*.

Figura 16: A guitarra elétrica nos videoclipes



FRAME 1

FRAME 2

FRAME 3

FRAME 4

Capturas de tela produzidas pela autora

4.2.3.2 Culto aos ídolos

A segunda constelação preliminar que organizei diz respeito a algo muito presente nos produtos audiovisuais relacionados ao BRock e já apresentado neste trabalho. Nos videoclipes, também é possível identificar os rostos e corpos dos artistas como protagonistas (ou com papéis significativos) de seus respectivos vídeos, o que consequentemente reforça o aspecto dos ídolos como mercadoria, como objetos de consumo de massa. Vale destacar que, nesse agrupamento, todos os videoclipes estão presentes: *Homem Primata* (frame 5), *Revanche* (frame 6), *Alagados* (frame 7), *Louras Geladas* (frame 8), *Envelheço na Cidade* (frame 9), *Toda Forma de Poder* (frame 10), *Tempo Perdido* (frame 11), *Fátima* (frame 12) e *Só o Fim* (frame 13):

Figura 17: O culto aos ídolos nos videoclipes



FRAME 5



FRAME 6



FRAME 7



FRAME 8



FRAME 9



FRAME 10



FRAME 11



FRAME 12



FRAME 13

Capturas de tela produzidas pela autora

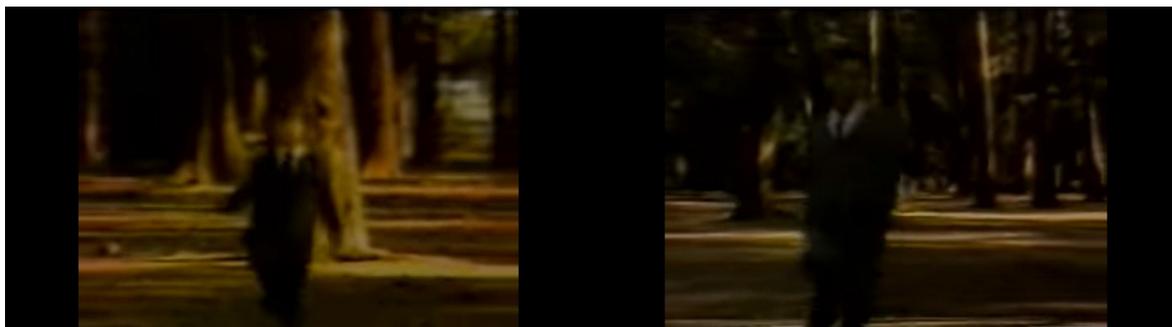
5.2.3.3 Reflexões sobre o tempo

A terceira constelação preliminar que produzi diz respeito à abordagem do tempo nos videoclipes. Os frames 14 e 15 foram extraídos do clipe de *Envelheço na Cidade* e representam o crescimento de alguém, mostrando uma criança menor correndo e, em alguns segundos, uma transição para um homem. A cena também evidencia o tema principal da música, que é o aniversário, o que acaba trazendo, de fato, uma reflexão sobre a passagem do tempo.

Os frames 16 e 17 são do clipe de *Fátima*, em que uma criança assiste, na areia da praia, à televisão, onde são transmitidas cenas históricas, principalmente de destruição. Assim, pode-se supor uma relação entre passado – as imagens na TV – e o futuro, representado pela criança.

Na sequência, vêm os frames 18 e 19, que foram capturados no videoclipe de *Só o Fim* e mostram uma situação parecida com a das imagens anteriores, com a criança em questão representando o protagonista – no caso, o vocalista do Camisa de Vênus, Marcelo Nova. Isso pode indicar a relação entre o personagem no passado, inocente, e no presente, desiludido.

Figura 18: A abordagem do tempo nos videoclipes



FRAME 14

FRAME 15



FRAME 16

FRAME 17



FRAME 18

FRAME 19

Capturas de tela produzidas pela autora

Pode-se perceber que os videoclipes de rock brasileiro de 1986 apresentam, em todos os aspectos, resquícios de elementos característicos do rock em sua essência, seja se assemelhando às suas características primitivas, como em discursos contestatórios e imagens que simbolizam a ideia de rebeldia, seja se atualizando nas tendências audiovisuais e tecnoestéticas dos anos 1980, como nas sonoridades derivativas de subgêneros musicais contraculturais.

4.3 CONSTELAÇÕES

Finalmente, analisarei os videocliques levando em conta o produto em sua forma completa, ou seja, observarei as produções a partir da consonância entre letra, som e imagem.

Com base na realização de diferentes estratégias de flaneuria (em ordem específica ou em modo aleatório, com o som ou sem o som), coletei cerca de 252 capturas de tela dos nove cliques e organizei os objetos de estudo em três constelações, feitas levando em conta três características em comum. São elas: **urbanidade**, **performance** e **reminiscência**. Mais uma vez, reforço que a maioria dos vídeos estudados foi publicada pelos usuários no YouTube com baixa qualidade da resolução de imagem.

4.3.1 Urbanidade

Muitos dos cliques de rock brasileiro lançados em 1986 se passam em um ambiente urbano e se inspiram nesse estilo de vida, que tem algumas características: a alta interação entre pessoas; diversidade de perfis, como pessoas de várias idades e classes sociais; alta ocupação de espaços públicos e privados; diversidade de meios de transporte (RENATO, 2011); efervescência cultural; boemia; entre outros aspectos. O videoclipe de *Alagados*²⁰, dos Paralamas, por exemplo, foi gravado numa comunidade carioca, enquanto *Homem Primata*²¹, dos Titãs, foi gravado em sua maior parte no centro de São Paulo. Um clipe que não foi filmado em externa, mas que simula um ambiente urbano e aborda questões que remetem a grandes cidades, é o de *Louras Geladas*²², do RPM, cuja história acontece numa boate. Outro videoclipe que também se enquadra nessa característica metropolitana é *Revanche*²³, de Lobão.

Aprofundando-me nas coleções aqui organizadas, identifiquei que os cliques pertencentes a esse agrupamento podem apresentar dois tipos de sentidos. O primeiro é a utilização de imagens da cidade como crítica social, em que se encaixam *Homem Primata*, *Revanche* e *Alagados*. Já o segundo abarca como tema principal, tanto na música quanto na imagem, a questão dos relacionamentos amorosos, como em *Louras Geladas*.

4.3.1.1 “O homem ainda faz o que o macaco fazia”

²⁰ OS PARALAMAS do Sucesso. Alagados/ De Frente Pro Crime (Video Clip). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o7N76QdXc6E>>. Acesso em 12 abr. 2022.

²¹ TITÃS (Oficial). #tbtTitãs 1986 - Homem Primata [TBT]. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5OrdXHiO1Qo>>. Acesso em 12 abr. 2022.

²² RPM Loira Gelada 1986 (Video Original). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KKXZS7rdXAk>>. Acesso em 12 abr. 2022.

²³ REVANCHE - Lobão - Clipe Original - Ano 1986 (HQ). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=glu-soXiYYE>>. Acesso em 12 abr. 2022.

O videoclipe de *Homem Primata* foi produzido pelo Fantástico, programa da Rede Globo, e dirigido por José Bonifácio Brasil de Oliveira, o Boninho. Quanto à data de lançamento, existem informações desencontradas: enquanto a Globo afirma que o produto foi exibido na emissora no dia 28 de março de 1987²⁴, no canal oficial da banda no YouTube consta como o clipe sendo, sim, de 1986.

Nando Reis, ex-integrante do grupo, declarou em seu canal na mesma plataforma que o vídeo foi gravado nas ruas de São Paulo e no Zoológico da cidade (REIS, 2021). O clipe é composto por filmagens dos integrantes da banda passeando de carro por São Paulo, por diversas representações de primatas, reais e ficcionais: em cenas de filmes, em documentários, com pessoas vestidas de macacos, com macacos reais – inclusive há cenas dos integrantes dos Titãs interagindo com alguns animais, reiterando o bom humor do material, mas sem deixar de discutir sobre um tema sério:

Figura 19: Os primatas em *Homem Primata*



FRAME 20

FRAME 21



FRAME 22

Capturas de tela produzidas pela autora

²⁴ HÁ 30 anos, os Titãs lançaram o clipe de 'Homem Primata'. Vídeo Show. Globoplay. 8 mar. 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5709000/>>. Acesso em 14 maio 2022.

O clipe também mostra imagens da banda dentro de uma jaula no zoológico. Pode-se considerar que essas filmagens buscam uma mimetização dos macacos em ambiente urbano (em sua maioria presos ou sob controle, já que não são domesticáveis).

Figura 20: Os Titãs na jaula em *Homem Primata*



FRAME 23

Captura de tela produzida pela autora

Esse frame evidencia a performance da banda – mostrando também um protagonismo dela no vídeo. Podemos relacionar essa imagem com um trecho da música que diz: “*Desde os primórdios até hoje em dia / O homem ainda faz o que o macaco fazia*”, e com o refrão: “*Homem primata / Capitalismo Selvagem*”, dando a entender que a sociedade não evoluiu tanto quanto parece ou que os ciclos se repetem. Além do grupo, o clipe também tem como personagens os transeuntes que passavam pela região central da capital paulista:

Figura 21: Personagens do clipe de *Homem Primata*



FRAME 24

FRAME 25

Capturas de tela produzidas pela autora

As imagens a seguir são do início do clipe e aparecem na introdução da música. Nesse momento, os integrantes estão pichando um carro com o nome da banda e, ao fim, um dos

membros do conjunto escreve a letra A no formato símbolo da anarquia, que, segundo o Dicionário Online de Português, é o sistema político que tem como princípio a negação à autoridade, em que o sujeito deve viver de maneira livre, sem interferência governamental²⁵. Segundo Caio Túlio Costa, os anarquistas “têm em mira apenas o indivíduo, sem representantes, sem delegações, produtor, naturalmente em sociedade” (COSTA, 2004, p. 11) e pregando uma nova comunidade:

Figura 22: O espírito anárquico em *Homem Primata*



FRAME 26

FRAME 27

Capturas de tela produzidas pela autora

Esse posicionamento político no clipe pode estar relacionado ao anseio de liberdade depois de duas décadas de ditadura. Também pode-se considerar que esse frame dá a ver qual o tom da letra da música e do vídeo: o de questionamento do capitalismo e da luta de classes provocada por ele. Apesar da mensagem cética e pessimista, ela é transmitida com um certo bom humor, que pode ser notado pela melodia da música feita com acordes em tom maior e pela postura jocosa do grupo no videoclipe.

Figura 23: O aspecto urbano de *Homem Primata*

²⁵ ANARQUIA. In.: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/anarquia/>>. Acesso em 11 jun. 2022.



FRAME 28

FRAME 29

Capturas de tela produzidas pela autora

Os frames 28 e 29 reforçam o protagonismo da banda no videoclipe e mostram, mais uma vez, o ambiente urbano, cosmopolita, o que podemos relacionar com o seguinte trecho da música: “*Eu me perdi na selva de pedra*”. Durante todo o clipe, a banda está vestida com blazers e carregando maletas andando por grandes avenidas da cidade em meio à alta concentração de transeuntes, fingindo que estão indo para o trabalho, para algum ofício mais convencional. Esses momentos, além de remeterem ao discurso da música em questão, também podem ser considerados uma representação do cotidiano e da cultura das metrópoles.

4.3.1.2 “Mas se tudo deu errado, quem é que vai pagar por isso?”

O segundo vídeo que se encaixa no propósito de crítica social é o de *Revanche*, de Lobão. Diferentemente do videoclipe anterior, esse também tem uma natureza de protesto, mas passa um tom mais sóbrio, sério e de muita inconformidade.

O videoclipe da canção é composto majoritariamente por imagens do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, onde foi gravado, dando destaque para situações de vulnerabilidade social, mostrando, por exemplo, moradores de rua e trabalhadores em subempregos, evidenciando esses problemas sociais em um tom de protesto:

Figura 24: A vulnerabilidade social em *Revanche*



FRAME 30



FRAME 31



FRAME 32



FRAME 33



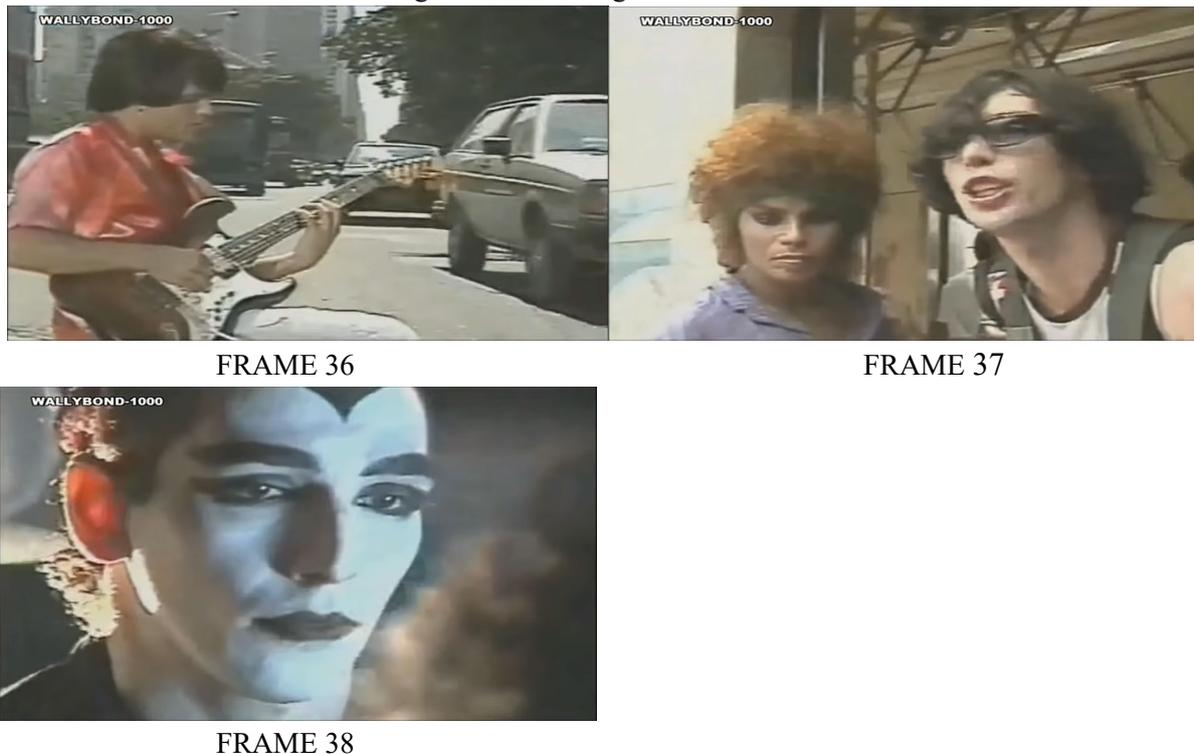
FRAME 34



FRAME 35

Produzido pela autora

Dentre os personagens principais deste clipe estão, além dos cidadãos cariocas em seu cotidiano, seu guitarrista, Elza Soares como participação especial e o próprio Lobão em dois momentos: interpretando ele mesmo e o artista com uma caracterização semelhante a de um vampiro, quando acontece um momento à parte no videoclipe:

Figura 25: Personagens de *Revanche*

Produzido pela autora

É interessante notar que, assim como no clipe anterior, os artistas ocupam os mesmos lugares que a população comum, retirando-se de um pedestal invisível em que são frequentemente colocados, e mostrando que eles também sofrem as agruras do ecossistema das metrópoles, característica essa que acaba servindo de fio condutor para a narrativa do clipe.

Com relação ao ambiente em que o clipe foi rodado, foi em sua maior parte em externa, mas há um momento em que a trama se passa em um cenário produzido dentro de um estacionamento:

Figura 26: Os cenários de *Revanche*



FRAME 39

FRAME 40

Capturas de tela produzidas pela autora

O frame 41 pode representar um autoritarismo ainda vigente, apesar da abertura política oficial, com imagens de militares marchando. A filmagem aparece na hora em que a letra diz: *Mas sempre alguém tenta um salto / E a gente é que paga por isso.*

Figura 27: O autoritarismo em *Revanche*



FRAME 41

Produzido pela autora

O frame 42 mostra uma favela no momento em que é cantada a frase “*A favela é a nova senzala*”, num movimento de *zoom out* – ou seja, quando a câmera se afasta. Já o frame 43 foi retirado da cena curta em que há uma sala de estar montada dentro de um prédio-garagem e em que Lobão encarna outro personagem, filmada à noite. A imagem de um braço de plástico saindo de dentro de uma tela de televisão quebrada aparece simultaneamente com a frase: *E a sala é a nova cela / Prisioneiros nas grades do vídeo*, que pode ser interpretada como uma crítica a uma suposta alienação provocada pelas mídias de massa.

Figura 28: Contrastes em *Revanche*



FRAME 42

FRAME 43

Produzido pela autora

Após essa cena, na parte final do clipe, o artista volta a fazer o papel dele mesmo e canta, dentre outros versos, que *um café, um cigarro, um trago / Tudo isso não é vício / São companheiros da solidão / Mas isso só foi no início*, enquanto acende um cigarro. Isso remete, de certa maneira, à boemia, que é uma característica muito comum das cidades, principalmente das metrópoles.

Figura 29: A boemia em *Revanche*



FRAME 44

Produzido pela autora

Figura 30: Detalhes em *Revanche*



FRAME 45

FRAME 46

Produzido pela autora

Para finalizar, um detalhe interessante que identifiquei nesse videoclipe é a simbologia do semáforo de acordo com a letra da música. No frame 45, a 1 minuto e 3 segundos, traz-se um sentimento de impedimento, de impotência, depois do verso “*E a gente é que paga por isso*”. Já no frame 46, a 1 minuto e 46 segundos, acontece o oposto: ao serem cantadas as frases “*Eu não quero mais nenhuma chance / Eu não quero mais revanche*”, o sinal fica verde, podendo ser interpretado como uma reação à repressão.

4.3.1.3 “A arte de viver da fé, só não se sabe fé em quê”

Segundo Silvio Essinger, os clipes de *Alagados*, com cenas gravadas no Morro de São Carlos, no Rio, e *A Novidade*, gravado na barca Rio-Niterói, foram importantes para Os Paralamas do Sucesso, pois ajudaram o *Selvagem?* a bater a marca de 650 mil cópias vendidas ainda em 1986 (ESSINGER, 2010). O videoclipe de “Alagados”, o objeto de pesquisa em questão, demonstra, nas imagens e nos sons, a contradição do cotidiano nas favelas cariocas, mais especificamente no Complexo da Maré, na cidade do Rio de Janeiro, onde o clipe foi gravado: moradias em condições irregulares, catadores de lixo, vendedores ambulantes, etc., ao mesmo tempo que a alegria e a esperança marcam presença nos rostos e nos corpos dos moradores.

Aqui, diferentemente dos outros clipes, que se passam majoritariamente nas regiões centrais das metrópoles, a banda vai até a periferia. No caso, os Paralamas passeiam pelo local, destacando que os integrantes saíram da sua zona de conforto para evidenciar as mazelas da pobreza dentro da própria favela – o que pode ser considerada uma postura contra-hegemônica na época –, e pontuar sua interação com os habitantes da comunidade.

No frame 47, vê-se casas de palafita. A cena se relaciona com uma das primeiras frases da música: “*Palafitas, trapiches, farrapos / Filhos da mesma agonia*”, e também com a

primeira frase do refrão de “Alagados” que cita três locais: “*Alagados / Trenchtown / Favela da Marê*”, que correspondem às comunidades localizadas em Salvador (BA), Kingston (Jamaica) e no Rio, respectivamente. Essas favelas foram citadas por terem surgido justamente a partir de aglomerados de casas de palafita. No frame 48, pode-se ter uma visão geral da comunidade. Nos frames 49 e 50, vemos os membros dos Paralamas integrados ao local.

Figura 31: A banda na periferia em *Alagados*



FRAME 47



FRAME 48



FRAME 49



FRAME 50

Produzido pela autora

A figura 32 apresenta justamente um dos principais diferenciais desse clipe, em comparação aos demais desta mesma coleção: o vídeo e a música fazem uma reflexão crítica acerca da desigualdade social mundial, mas também mostram a esperança e a resiliência da população periférica, transpondo à música e a seu respectivo clipe um tom positivo, de motivação, que também é reforçado pelos elementos sonoros dançantes presentes na canção. Por exemplo, o frame 51 – a imagem de alguém rezando na beira de um rio – pode ser relacionado, para além da questão da pobreza, com a presença de uma esperança que não se sabe de onde vem, como diz o fim do refrão: “*A arte de viver da fé / Só não se sabe fé em quê*”:

Figura 32: A esperança em *Alagados*



FRAME 51



FRAME 52

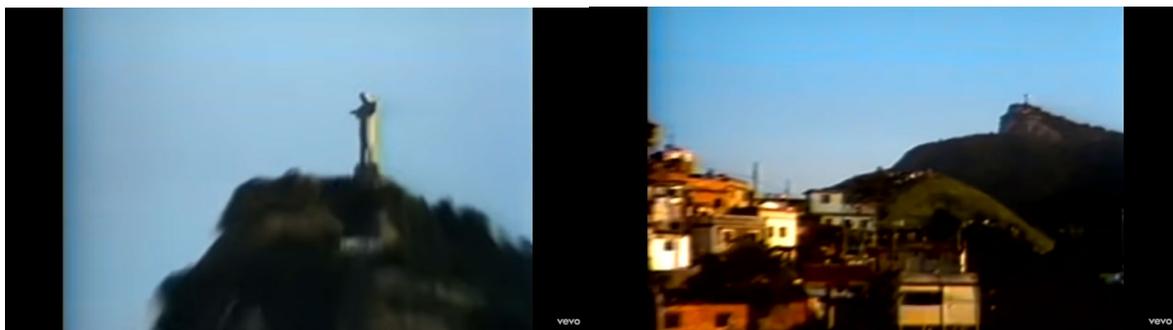


FRAME 53

Produzido pela autora

Destaco estes dois momentos que têm um intervalo de poucos segundos entre eles. O frame 54 mostra o Cristo Redentor, cartão postal do Rio. No 55, a câmera abre e vemos a estátua no fundo da paisagem, desta vez em composição com a favela. O sentido dessas imagens se completa com a parte da letra da canção que diz: *“E a cidade que tem braços abertos num cartão postal / Com os punhos fechados da vida real / Lhe nega oportunidades / Mostra a face dura do mal”*:

Figura 33: Contrastes em *Alagados*



FRAME 54

FRAME 55

Produzido pela autora

A figura 34 representa o estilo das roupas usadas pelos Paralamas no videoclipe. A banda já tem sua identidade visual um pouco mais despojada que outras bandas do BRock, como por exemplo as bandas de São Paulo (talvez por ser do Rio de Janeiro, uma cidade litorânea), então no clipe de *Alagados* o caráter mais tropical das vestimentas dos integrantes se confirma. No frame 56, vê-se a blusa que o guitarrista e vocalista Herbert Vianna usa, colorida e com desenho em quadrinhos – outra característica bem presente no BRock, como já vimos aqui anteriormente.

Figura 34: As vestimentas em *Alagados*



FRAME 56

Produzido pela autora

Dito isso, é notável a presença do pessimismo nesses três videoclipes, tal qual o sentimento que vigorava na época da ditadura – no caso, na primeira metade dos anos 1980. Contudo, também se observa que, enquanto o clipe de *Homem Primata*, apesar de pessimista, se dá sonoramente e visualmente em um tom divertido, o clipe de *Revanche* apresenta como mensagem principal um discurso de revolta, e *Alagados* mostra uma realidade triste, ao mesmo tempo que tem um tom motivacional.

4.3.1.4 “Loiras geladas vêm me consolar”

Este clipe foi o primeiro do RPM²⁶. Com relação à data de lançamento, é mais um vídeo com informações desencontradas: o canal de um usuário diz que ele foi lançado em 1986. Já na página do Facebook da banda, há informação de que é do ano anterior, 1985.

No vídeo, é retratada uma ida à boate. Conta-se a história de uma desilusão amorosa, conforme os versos vão mostrando ao longo da música. A narrativa da canção coloca como um elemento importante a bebida – com “louras geladas” fazendo referência a cervejas –, remetendo, mais uma vez, à boemia, como nos versos *Me embriaguei / e acordei no bordel e Loiras geladas vem me consolar*. Pode-se relacionar esse aspecto da boemia como um traço importante do modo de vida da geração beatnik, já comentada neste trabalho. A seguir, capturas de tela que evidenciam o aspecto urbano – uma boate, representando um elemento do cotidiano das médias e grandes cidades – e a vida noturna:

Figura 35: O urbano e a vida noturna em *Louras Geladas*

²⁶ RELEMBRE os Video Clipes do RPM nos anos 80. RPM. Disponível em: <<https://www.rpmbanda.com/2018/11/relembre-os-video-clipes-do-rpm-nos.html>>. Acesso em 14 jun. 2022.



FRAME 57



FRAME 58



FRAME 59



FRAME 60

Produzido pela autora

A seguir, apresento os principais personagens desse videoclipe, que são os integrantes da banda – os protagonistas – e três mulheres, sendo duas “mocinhas” e uma vilã. A partir deles, é construída a narrativa ficcional do clipe:

Figura 36: Os personagens de *Louras Geladas*



FRAME 61

FRAME 62



FRAME 63

FRAME 64

Produzido pela autora

A figura 37 evidencia a performance musical, que desempenha um papel importante no vídeo e reforça o aspecto de um dos grandes diferenciais do RPM: o atencioso cuidado com a identidade visual da banda, incluindo a utilização de seus corpos como produto cultural de consumo de massa.

Figura 37: A performance musical em *Louras Geladas*



FRAME 65



FRAME 66



FRAME 67

Produzido pela autora

Assim, a música e o clipe falam de um assunto comum às canções e às músicas de rock no geral – a paquera –, mas de maneira não romantizada e desmistificada, evidenciando também materialidades da boemia, como bebidas e bordéis, presentes nas grandes cidades. A vida noturna como um aspecto das metrópoles é o elemento principal desse videoclipe que diz respeito à urbanidade, ao mesmo tempo que o diferencia por retratar apenas esse recorte.

4.3.2 Performance

Outra característica que identifiquei em alguns videoclipes foi a centralidade da performance das bandas. Criei esta coleção levando em conta a teoria de Paul Zumthor que diz que a performance não corresponde apenas a um meio de comunicação, mas também o marca (ZUMTHOR, 2012) e que o videoclipe imprime na música “uma codificação imagética que, muitas vezes, problematiza a sua própria natureza musical”. (SOARES, 2008, p. 5).

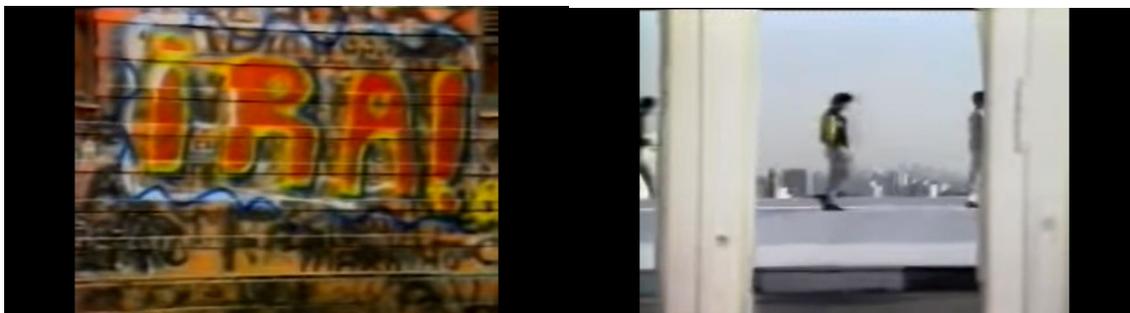
Praticamente todos os clipes que observei têm como protagonistas as próprias bandas, mas algumas narrativas dos videoclipes são constituídas basicamente desse elemento.

Exemplos que se encaixam nessa coleção são os clipes de *Envelheço na cidade*²⁷, da banda Ira!, e *Toda Forma de Poder*²⁸, dos Engenheiros do Hawaii.

4.3.2.1 “Juventude se abraça, se une pra esquecer”

Da banda Ira!, o videoclipe a ser analisado aqui é o de *Envelheço na cidade*, uma das músicas de trabalho e primeira faixa do álbum *Vivendo e Não Aprendendo*. Esse videoclipe, assim como o clipe dos Titãs, começa com pessoas escrevendo o nome da respectiva banda. No caso, como é destacado no frame 68, é um grafite em um muro, já bastante rabiscado. Esse momento também pode ser considerado uma referência à cultura urbana, assim como no frame 69, que mostra os integrantes do Ira! caminhando com vista da cidade ao fundo. As imagens também podem se relacionar com o título da música, isto é, *Envelheço na Cidade*.

Figura 38: O urbano em *Envelheço na Cidade*



FRAME 68

FRAME 69

Produzido pela autora

Destaco a figura a seguir para evidenciar o elemento principal do vídeo: a performance da banda e como ela se atualiza nas audiovisuais videoclípticas. A trama é construída em sua maior parte em cima disto: dos integrantes tocando dentro de um salão antigo, em um ambiente pouco iluminado. Essa ambientação traz uma sensação de maior sobriedade e, aliada à sonoridade mais lírica dessa canção, a postura dos integrantes enquanto dublam a música é mais contida, a não ser pelo guitarrista Edgard Scandurra, que tem uma postura mais audaciosa, como se pode ver na figura a seguir:

²⁷ IRA! - Envelheço na cidade (original - 1986). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xmu0I_nhpw>. Acesso em 12 abr. 2022.

²⁸ ENGENHEIROS Do Hawaii - Toda Forma de Poder (Clipe Oficial 1986). YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mN6a1D7aUJk>>. Acesso em 12 abr. 2022.

Figura 39: A performance em *Vivendo e Não Aprendendo*

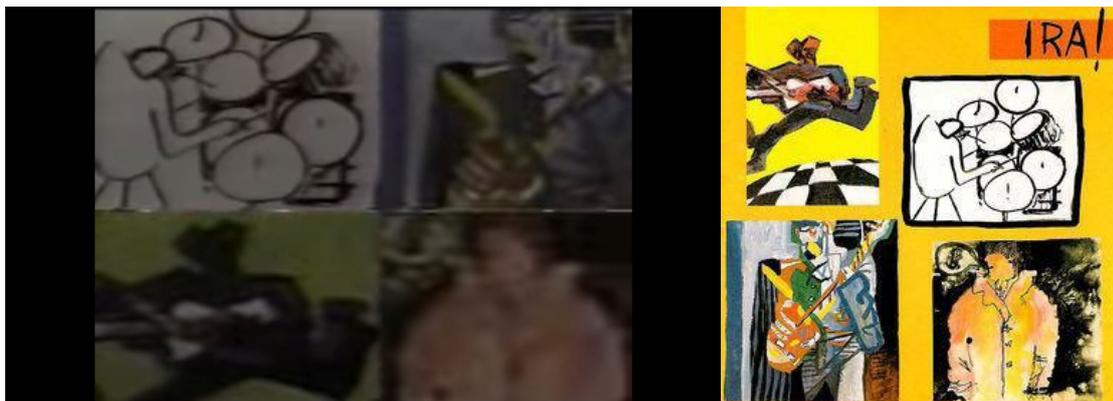


Produzido pela autora

O último frame relativo a *Envelheço na Cidade*, o 74, mostra o fim do clipe, em que transforma as poses acima em desenhos, os mesmos da capa do álbum em que a música foi registrada, o *Vivendo e não aprendendo*. A capa surgiu a partir da arte de Ana Ciça, com o desenho do baterista André Jung, e com a arte de Dora Longo Bahia, que desenhou Scandurra. Daí, surgiram as pinturas de Camila Tajber e Paulo Monteiro, que retrataram Nasi e o baixista Ricardo Gaspa, respectivamente²⁹. Abaixo, a comparação do frame com a capa do LP:

Figura 40: Frame do clipe de *Envelheço na Cidade* e capa de *Vivendo e não aprendendo* (1986)

²⁹ CANAL Brasil. Arte na Capa | Vivendo E Não Aprendendo - Ira!. Canal Brasil. **YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xwkmunI5ti0>>. Acesso em 17 jun. 2022.



Frame 74, produzido pela autora. Fonte da capa: Divulgação

4.3.2.2 “Se tudo passa, talvez você passe por aqui”

Toda Forma de Poder é a música que abre o primeiro álbum dos Engenheiros do Hawaii, *Longe demais das capitais* (1986). A primeira imagem, o frame 75, sintetiza o conceito central desse videoclipe: a banda performando em meio à natureza com participações pontuais – mais precisamente no início e no fim do vídeo – de um homem, interpretado pelo ator Paulo Cesar Pereio, que ao longo do clipe interage com a música, com os integrantes e com o ambiente:

Figura 41: Personagens de *Toda Forma de Poder*



FRAME 75

FRAME 76

Produzido pela autora

Ao contrário do clipe anterior, nesse o grupo está em um ambiente externo e bem iluminado (gravado de dia), o que propicia uma maior exploração do espaço em cena, e os integrantes estão com vestimentas que, apesar de padronizadas, são mais leves e casuais, dando um tom mais informal. Em consonância com a sonoridade da música voltada para o ska e para a new wave, os artistas apresentam uma performance mais expressiva e rebelde.

Os frames 77, 78 e 79 evidenciam novamente, só que de maneira mais clara, o constante protagonismo dos integrantes do Engenheiros no clipe, representados, nessas imagens, pelo vocalista e guitarrista Humberto Gessinger, pelo baixista Marcelo Pitz e pelo baterista Carlos Maltz:

Figura 42: O protagonismo dos Engenheiros em *Toda Forma de Poder*



FRAME 77

FRAME 78



FRAME 79

Produzido pela autora

Os frames da figura 43 mostram o aspecto interiorano do clipe, filmado na natureza, em meio a árvores, rios e cachoeiras – coisa que o diferencia de praticamente todos os outros objetos de estudo desta pesquisa. Até podemos relacionar essa configuração com o nome do disco em que essa música foi gravada: *Longe demais das capitais*:

Figura 43: O aspecto interiorano de *Toda Forma de Poder*



FRAME 80

FRAME 81

Produzido pela autora

Enfim, na última figura correspondente ao videoclipe de *Toda Forma de Poder*, vê-se uma imagem do músico gaúcho Nei Lisboa, cujo estilo musical transita entre o pop rock e a MPB, fazendo um show transmitido pela televisão presente no cenário do clipe, reforçando mais uma vez um culto aos ídolos. No último frame, supõe-se que são os próprios Engenheiros se apresentando na mesma televisão:

Figura 44: O culto aos ídolos em *Toda Forma de Poder*



FRAME 82

FRAME 83

Produzido pela autora

Assim, podemos concluir que o clipe da banda Ira! é urbano e apresenta uma performance dos artistas um pouco mais contida e formal – acompanhando o clima de nostalgia da música –, enquanto o vídeo da música dos Engenheiros do Hawaii se passa em meio à natureza, mas mesmo assim apresenta uma rebeldia nas expressões corporais dos artistas da banda, também fazendo jus à letra contestatória da música em questão.

4.3.3 Reminiscência

Para encerrar, fiz uma coleção com videoclipes em que identifiquei uma frequente utilização de materialidades audiovisuais que evocam a memória e que trazem recordações do passado, sendo boas ou ruins – ou seja, que apresentam um sentimento de reminiscência. Essa característica aparece através de fotos e vídeos de acontecimentos marcantes e de personalidades da história.

Em uma verificação inicial, observo que essa coleção também pode ser subdividida em dois grupos: o primeiro apresenta um sentimento de nostalgia, cuja mensagem principal é de esperança, apesar da melancolia. Já no segundo, está presente uma ideia de desilusão, pessimismo e ceticismo. Faz parte da primeira subcoleção o clipe de *Tempo Perdido*³⁰ da Legião Urbana. Na segunda, encontram-se os clipes de *Fátima*³¹, do Capital Inicial, e de *Só o Fim*³², do Camisa de Vênus.

4.3.3.1 “Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas”

O clipe de *Tempo Perdido* foi dirigido por José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana. Ele é em preto e branco e consiste no conjunto, formado por Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha, performando a canção. Na sua frente, uma televisão mostra fotos de personalidades icônicas da história da música, principalmente ídolos do rock mundial. Segundo Bahiana, em entrevista a Guilherme Bryan no livro *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*, essas imagens são de ícones pop próximos do universo da banda, em fotos antigas, de quando eles tinham 18 ou 19 anos, “no ‘tempo perdido’ antes que eles mesmo se dessem conta de quem eram” (BRYAN, 2004, p. 326). Portanto, o clipe se encaixa na subcoleção que trata do passado de maneira nostálgica, mas trabalhando constantemente com a dualidade da melancolia e da resiliência, diferenciando-a, assim, das demais canções desta coleção.

Na figura 45, apresento os personagens do videoclipe – os próprios integrantes da banda – e, ao fim, uma pessoa que varre o chão cheio de folhas:

³⁰ LEGIÃO Urbana - Tempo Perdido (Video Clipe Oficial). YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SAIOfCg1F_E>. Acesso em 13 jun. 2022.

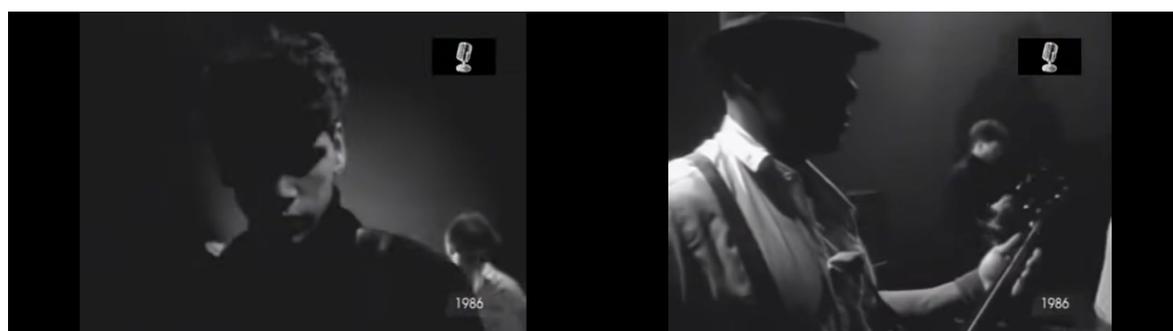
³¹ CAPITAL Inicial - [1986] Fatima (Video Clip). YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KHRGvHJHEcA>>. Acesso em 13 jun. 2022.

³² CAMISA de Vênus - Só O Fim - Clip Original Remasterizado. YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=841V5AjZOX0>>. Acesso em 13 jun. 2022.

Figura 45: Os personagens de *Tempo Perdido*

FRAME 84

FRAME 85



FRAME 86

FRAME 87



FRAME 88

Produzido pela autora

Na figura 46, destaco a performance corporal do vocalista Renato Russo, dançando enquanto joga seus braços aleatoriamente em todas as direções – lembrando inclusive Morrissey, vocalista do The Smiths. Essa se tornou uma marca da presença de palco de Russo.

Figura 46: A performance de Renato Russo



FRAME 89

Produzido pela autora

Na figura 47, apresento imagens de John Lennon, beatle que foi assassinado em 1980, que aparecem enquanto Renato Russo canta o verso: “*Nosso suor sagrado é bem mais belo que esse sangue amargo*”, o que pode ser interpretado como referência à violência sofrida por John, um dos maiores símbolos do rock mundial:

Figura 47: John Lennon em *Tempo Perdido*



FRAME 90

FRAME 91



FRAME 92

Produzido pela autora

A figura 48 sinaliza um dos elementos predominantes e mais importantes desse videoclipe: as fotos. Todas em preto e branco, provavelmente para reforçar a ideia de passado,

identificam personalidades da música pop mundial. Nos frames a seguir, apresento Brian Wilson, Paul McCartney, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan e Van Morrison, respectivamente. São artistas que fizeram parte, de alguma forma, da história da contracultura dos anos 1960 e 1970, e que também se tornam personagens centrais do videoclipe:

Figura 48: Astros do rock em *Tempo Perdido*



FRAME 93

FRAME 94



FRAME 95

FRAME 96



FRAME 97

FRAME 98

Capturas de tela produzidas pela autora

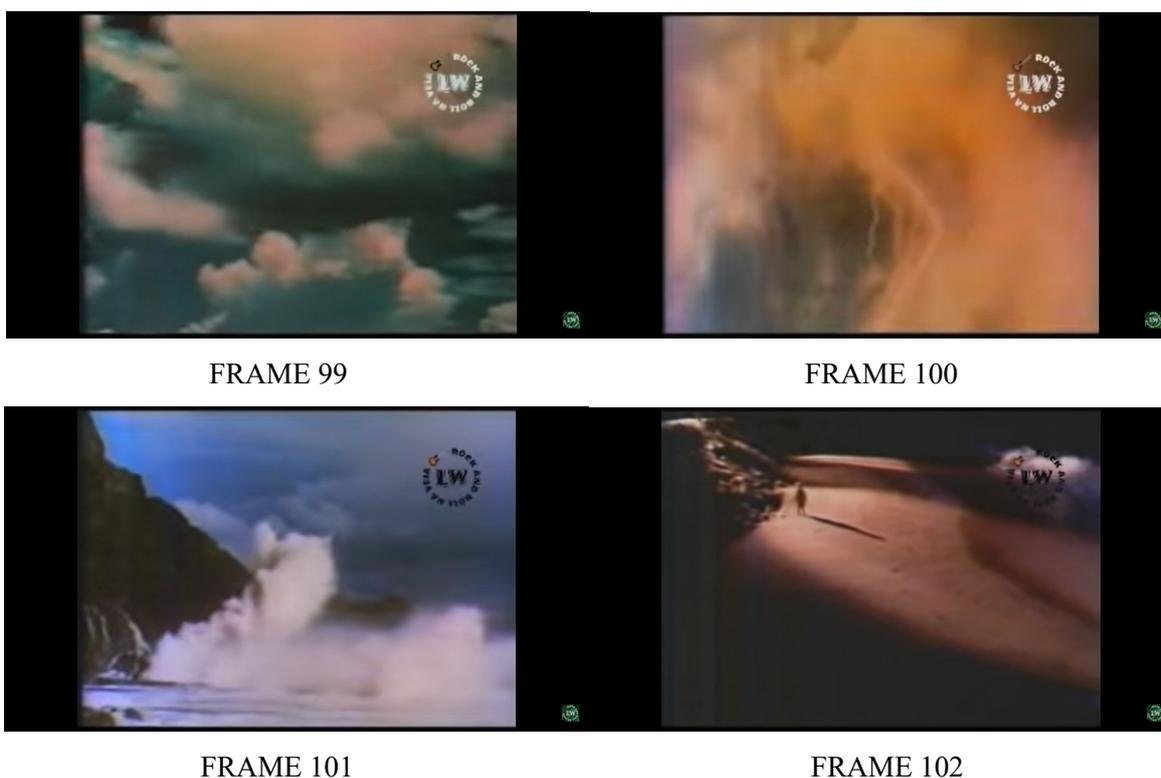
Além disso, também se pode interpretar que essa figura traz a dualidade de ideias presente na canção, principalmente relacionada à questão do tempo, com a coalescência das frases “*Temos todo o tempo do mundo*” e “*Temos nosso próprio tempo*”.

4.3.3.2 “E no terceiro dia, ninguém ressuscitou”

Sobre o clipe de *Fátima*, do Capital Inicial, também há informações desencontradas quanto ao ano de lançamento: em um canal do YouTube, consta que é de 1986; outro diz que é de 1987, mais precisamente no dia 28 de junho³³. Ele foi dirigido por Paulo Trevisan e é mais um videoclipe para o Fantástico.

Esse videoclipe é o mais fantasioso dentre os empíricos desta pesquisa, apresentando animações de nuvens no céu e efeitos especiais de raios caindo, além de uma praia cenográfica:

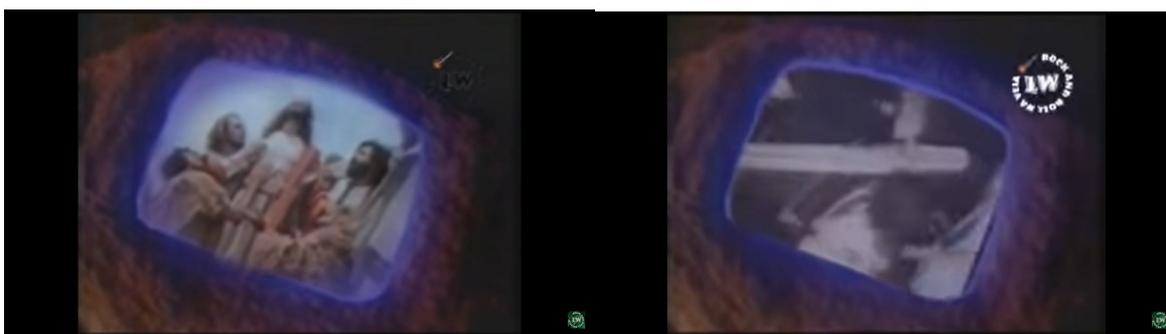
Figura 49: Efeitos especiais e cenários de *Fátima*



Produzido pela autora

A figura 50 representa o lado religioso de *Fátima*. O nome da música é referente à Nossa Senhora de Fátima e a letra da canção é cantada aludindo a histórias cristãs, o que se transpõe também no clipe, com imagens de Jesus Cristo:

³³1987 - Clipe do Fantástico - Capital Inicial - Fátima. YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ju0UJm8gi6A>>. Acesso em 13 jun. 2022.

Figura 50: As imagens sacras em *Fátima*

FRAME 103

FRAME 104

Produzido pela autora

Já os personagens do videoclipe de *Fátima* são, além das personalidades que aparecem na televisão na areia, a criança e a banda:

Figura 51: Personagens de *Fátima*

FRAME 105

FRAME 106

Produzido pela autora

Na figura 52, são mostradas imagens de sofrimento, do passado, como Jesus carregando a cruz, bombas, tanques de guerra, ditadores como Adolf Hitler; e do futuro, com robôs, representações de extraterrestres e naves espaciais, incluindo imagens relativas ao projeto Guerra nas Estrelas, programa militar americano lançado em 1983 com o intuito de criar satélites antimísseis (GALVÃO, 2020).

Figura 52: Relação entre passado e futuro em *Fátima*



FRAME 107

FRAME 108



FRAME 109

FRAME 110

Produzido pela autora

Neste videoclipe, a tela do televisor faz um papel de mensageira, numa tentativa de conscientizar sobre o passado e o futuro (de maneira pessimista).

4.3.3.3 “Crianças, isso é só o fim”

A música *Só o Fim*, do grupo baiano Camisa de Vênus, é inspirada em *Gimme Shelter*, dos Rolling Stones, e faz referência a ela. Essa ponte também aparece no início do videoclipe da respectiva canção, em que o protagonista, Marcelo Nova, pega uma edição de vinil do *Let it bleed* (1969), álbum dos Stones onde foi gravado *Gimme Shelter*, e o joga contra o vento:

Figura 53: A referência a *Gimme Shelter* em *Só o Fim*



FRAME 111

FRAME 112

Produzido pela autora

Este clipe se passa no meio de um deserto, em que o protagonista, Marcelo Nova, caminha sobre as dunas com uma expressão de tristeza e desilusão. O deserto também traz uma ideia de solidão e destruição:

Figura 54: Tristeza e solidão em *Só o Fim*



FRAME 113

FRAME 114

Produzido pela autora

Vê-se também que as imagens do clipe foram tratadas com cores quentes, complementando o sentido de estar isolado em um deserto, quente e seco, que, junto com o sentimento constante de desilusão, combina com os seguintes versos da música: “*Esse calor insuportável não abranda o frio da alma*”.

Na figura 55, são mostradas de fato imagens reais de guerra e destruição, como bombas, tanques de guerra, armas e crianças em situação de pobreza e violência. Essas imagens são em preto e branco, também trazendo à tona uma sensação de frieza e desesperança:

Figura 55: A destruição em *Só o Fim*



FRAME 115

FRAME 116



FRAME 117

Produzido pela autora

Por fim, a figura 56 representa o encaminhamento para a parte final do clipe, na qual se alfineta chefes de Estado. Nesse momento, são cantados versos como “*Ô senhoras / Isso é só o fim*” e “*Ô senhores...*”. Na primeira cena, vê-se imagens da ex-primeira-ministra do Reino Unido, Margareth Thatcher, inclusive com uma manchete de jornal que afirma que ela teria ordenado um ataque, como é possível identificar na última imagem destacada. Logo em seguida, aparece uma imagem de uma revista cuja capa apresenta uma montagem do rosto de Thatcher com um bigode e um chapéu com o símbolo da suástica, fazendo referência a Hitler. Depois, imagens de outros chefes de Estado, fazendo-se, assim, uma dura crítica ao liberalismo e ao genocídio:

Figura 56: A crítica a chefes de estado em *Só o Fim*



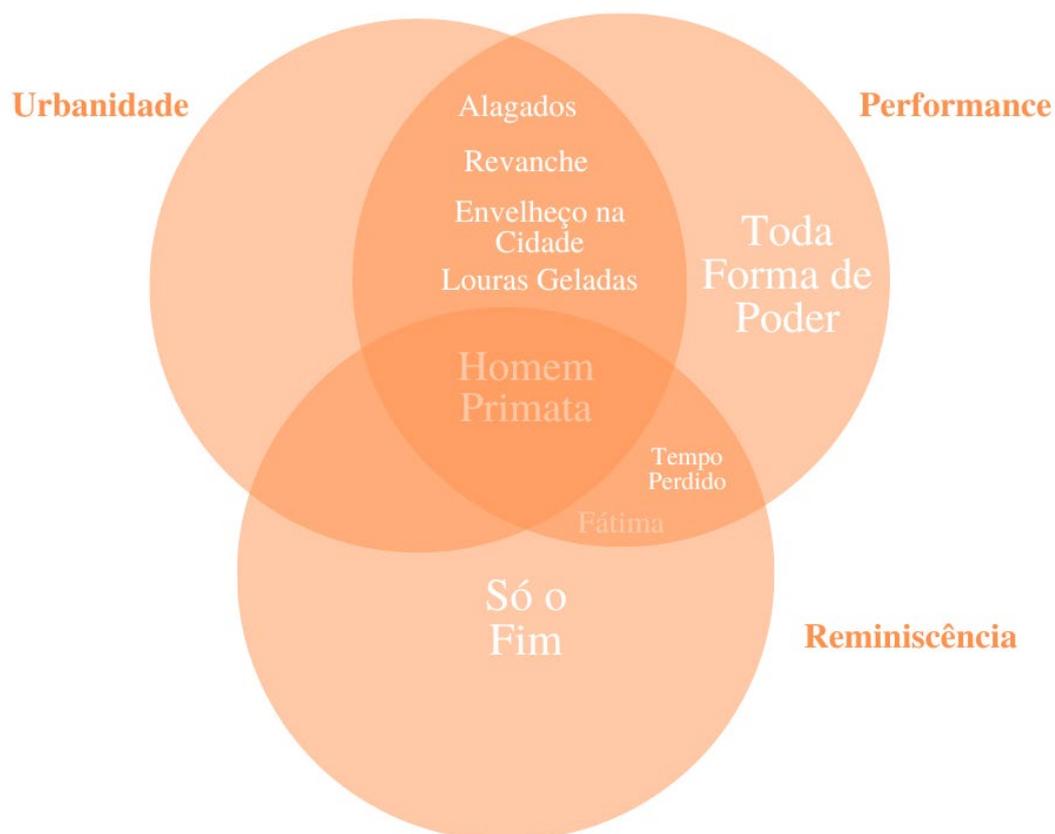
FRAME 118

FRAME 119

Produzido pela autora

Para finalizar esta análise, reflito que a organização dessas coleções foi feita de maneira pertinente, mas é interessante notar que todas elas apresentam, em maior ou menor grau, características dos outros grupos, havendo assim uma fluidez que interliga essas coleções. Por exemplo, o clipe de *Vivendo e Não Aprendendo* remete, em algumas passagens, à urbanidade, assim como o vídeo de *Louras Geladas* também coloca os integrantes da banda como protagonistas da história. Podemos verificar mais detalhadamente no gráfico abaixo:

Figura 57: Diagrama das coleções de videoclipes



Produzido pela autora

Isso mostra que o método cartográfico, com seus processos de flaneuria e organização em constelações e coleções, ajudou a compreender como a tecno(contra)cultura brasileira dos anos 1980 se manifestou no BRock e nos videoclipes lançados em 1986. Também ajudou a identificar quais foram as atualizações do BRock, evidenciando o caráter dialético dos empíricos, que apresentam contradições em si mesmos e semelhanças uns com os outros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o rock brasileiro dos anos 1980 é estudar um fenômeno que está na memória afetiva de grande parte da população do país, tanto dos que viram ele acontecer quanto dos que não viram. É um gênero musical que, mesmo após quatro décadas de seu surgimento, ainda é visto ocupando espaço nas TVs, nos rádios, na internet e nas casas de shows com uma grande popularidade entre pessoas de todas as idades. Em tempos em que tudo é efêmero, isso é sintomático e valioso.

São inúmeros os trabalhos que abordam esse tema, principalmente analisando o viés discursivo ou a sua relação com a história do Brasil, mas, ao realizar esta pesquisa, me impressionei com a lacuna que existe nos estudos quanto ao aspecto audiovisual do BRock, sendo ainda maior quando se fala nos estudos dos videoclipes lançados no Brasil nos anos 1980 — quase inexistentes, se comparados ao que foi feito sobre os anos 1990, já com a presença da MTV em terras tupiniquins. Essa foi, com certeza, uma das maiores dificuldades enfrentadas na realização desta pesquisa, que consegui driblar com a leitura de livros específicos sobre o tema e também graças a usuários do YouTube que, tão apaixonados pelo assunto quanto eu, publicaram não só videoclipes do BRock lançados em 1986, como também programas de televisão antigos e vídeos atuais que comentam fatos daquela época. Foram recursos que ajudaram, mas que ainda considero escassos.

Além disso, realizar este estudo pelo viés da tecnocultura audiovisual também foi um desafio, visto que são conceitos complexos e dinâmicos. Porém, os percalços provocaram em mim um olhar mais amplo e profundo sobre meus objetos e foram importantes para o desenvolvimento de um trabalho mais denso e enriquecedor.

Enfrentadas as dificuldades, a pesquisa buscou desvendar o universo das audiovisuais presentes no rock brasileiro dos anos 1980 e compreender como elas se atualizam nos videoclipes do gênero lançados em 1986, baseando-se nos conceitos de tecnocultura e contracultura, formulando-se assim o termo tecno(contra)cultura. Para isso, foi realizada, numa primeira etapa, uma retrospectiva da história do rock e pontuada a importância do movimento cultural para a história da contracultura. Após isso, discorri sobre as audiovisuais das mídias sob algumas perspectivas, como do som, da música, da tela, do vídeo, da estética e das ethicidades, trazendo as ferramentas necessárias para analisar e discutir o BRock pelo viés audiovisual.

Ao fazer um panorama geral sobre a evolução do videoclipe, sobre o rock brasileiro e sobre a contracultura no Brasil, pude perceber que a cultura e a comunicação se desenvolveram

de tal modo que um conjunto de circunstâncias ocorridas simultaneamente — como a gradual abertura política, o nascimento da MTV nos Estados Unidos, a segmentação da indústria fonográfica, o primeiro Rock in Rio, o fim oficial da ditadura militar no país — possibilitou que o rock brasileiro dos anos 1980 se tornasse uma febre nacional e atualizasse tanto a música quanto a cultura brasileira. E então, foi no ano de 1986 que isso se tornou mais evidente.

Ao apresentar fatos e circunstâncias históricas e culturais de 1986, percebo que esse período simboliza uma transição significativa de épocas, mais precisamente a passagem de um momento de repressão, precariedade e escassez para um momento de liberdade, prosperidade e sofisticação. Isso gerou, assim, notórias imagens dialéticas, que se tensionam entre si com diferentes tempos coalescendo e na contradição entre rebeldia e adequação ao sistema. Por isso, acredito que o método cartográfico tenha sido o mais adequado para esta pesquisa, com as navegações flutuantes e produções de coleções e dissecações que trouxeram resultados imprevisíveis e interessantes.

Enfim, na análise, optei por fazer inferências iniciais dos três elementos principais de um produto musical audiovisual — o som, a letra e a imagem — isoladamente, o que me trouxe boas reflexões, como o fato de a maioria das sonoridades presentes nas músicas ser de gêneros musicais que são ramificações daquelas vinculadas à contracultura, o que podemos interpretar como resquícios do movimento histórico que permaneceram na cultura dos anos 1980; a questão de a maioria das canções apresentarem críticas sociais, implícitas ou explícitas (e, quando não apresentavam, falavam de hábitos vinculados à rebeldia e à marginalidade, também associados à contracultura); e o fato de as imagens dos videoclipes terem características fundamentais em comum, como a ode ao rock a partir do foco nos instrumentos tocando — principalmente na guitarra elétrica —, o uso dos rostos e corpos dos artistas como produtos de consumo de massa (trazendo novamente a questão das contradições do rock e da própria contracultura) e as filosofias sobre o tempo, reflexões sobre passado versus futuro, o que também traz à tona o dialogismo, tão em voga nesse período estudado no Brasil.

Depois, me aprofundi de fato na dissecação dos videoclipes e na sua organização em agrupamentos de sentidos, nos quais que consegui identificar mais características que podem interligar os materiais audiovisuais da pesquisa sob uma perspectiva multimídia e tecno(contra)cultural, como o tom urbano nos videoclipes, a performance como destaque no vídeo e os fatos reais como base das histórias contadas audiovisualmente. Porém, o mais interessante é que essas coleções também são fluidas, transitando entre si, provando mais uma vez que o ano de 1986 foi singular e transicional no BRock.

Sendo assim, podemos sugerir que uma tecno(contra)cultura é aquela que usufrui das tecnologias existentes para evidenciar a subversão de algo. O rock brasileiro dos anos 1980, mesmo incorporado ao show business, se aproveitou desse espaço disponível para demonstrar insatisfação com o sistema político e social vigente, além de atualizar os padrões tecnoestéticos da época. Então, pode-se concluir que os videoclipes de rock brasileiro de 1986 foram como um grito reprimido entalado na nossa garganta que, quando solto, trouxe sonhos e medos, adaptações e inadequações. Enfim, sentimentos e atitudes ambíguas tão fortes que nos afetam até hoje – e o melhor: nos encantam.

6. EPÍLOGO – 2022: 40 ANOS DE BROCK

Por isso que cês adoram até hoje, né, passados 40 anos, adoram os anos 1980, adoram toda a cultura, porque nunca mais vai existir uma época tão inocente. Não inocente, mas não existia esse marketing que tem hoje, não tinha rede social, não tinha porra nenhuma. Nunca mais vai acontecer, desculpa. Nunca mais.

— Nasi

Coletei o depoimento acima após um show do Ira! em Porto Alegre, que ocorreu no dia 24 de setembro de 2022. Nesse ano, as principais bandas do BRock completaram 40 anos de existência e fizeram turnês comemorativas pela efeméride. Coincidentemente, foi o ano de escrita desta dissertação.

Sendo assim, para complementar a minha pesquisa, resolvi ir a esses shows e tentar conversar com as principais figuras do BRock, na procura de buscar mais informações sobre como foi fazer parte desse fenômeno e de compreender como ele se atualiza nos dias de hoje. Para isso, fui aos shows de Blitz, Titãs, Lobão, Barão Vermelho, Humberto Gessinger, Camisa de Vênus, Ira!, Capital Inicial e Paulo Ricardo, entre junho e novembro de 2022, na capital gaúcha. Com relação às conversas com os artistas, consegui falar rapidamente apenas com Nasi e Lobão, mas algo pude perceber nos espetáculos: o BRock continua tendo uma potência um tanto surpreendente.

No show da Blitz, que aconteceu no dia 4 de junho, no auditório Araújo Vianna, notei que a faixa etária média do público era de pessoas entre 35 e 50 anos — ou seja, de pessoas que não viveram o auge da banda ou, quando viveram, eram crianças —, mas também havia famílias inteiras, com crianças e adolescentes. Pela pouca duração do grupo nos anos 1980, eu fui ao show crendo que Blitz era algo datado. No entanto, para minha surpresa, não foi isso que vi: houve um clima divertido e irreverente, misturando os grandes hits com músicas novas sem esfriar. Além disso, o forte apelo audiovisual também se fez presente: na música *O Homem Avental*, Evandro Mesquita vestiu um avental com um desenho de corpo masculino seminudo e, ao lado, havia uma panela com vários alimentos de plástico. Já em “Biquíni de Bolinha Amarelinha”, as backing vocals Andréa Coutinho e Nicole Cyrne vestiram seios infláveis. Outro momento de apelo visual foi quando o vocalista estendeu uma canga no palco com a imagem da capa do disco *As Aventuras da Blitz* (1982) e jogou algumas em direção à plateia, alegando ser um objeto essencial carioca. Após o show, em que também houve homenagens a

outros artistas do rock brasileiro, como Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso e Raul Seixas, pude perceber que Evandro Mesquita continua sendo tão tietado quanto antigamente.

No dia 25 de junho, no Teatro do Bourbon Country, como parte da comemoração dos 40 anos da banda, os Titãs revisitaram o formato acústico com a formação atual, o trio Sergio Britto, Branco Mello e Tony Bellotto. Intercalando as canções com histórias sobre elas e sobre a banda, os Titãs também fizeram de sua trajetória parte do espetáculo comemorativo, com famílias inteiras celebrando-a na plateia.

O show de Lobão, que ocorreu no dia 9 de julho no Araújo Vianna, foi um dos mais impactantes. Com um repertório antológico, tocando músicas de todos os seus discos, o artista mostrou que ainda mantém o mesmo furor dos anos 1980 e me surpreendeu com algumas declarações, como o brado “Viva a música popular brasileira!” – vindo justo dele, que tanto critica os medalhões da MPB. Entrei no camarim na tentativa de coletar mais informações sobre o clipe de *Revanche*, já que existem poucas nos livros e na internet. Então, ele comentou que foi gravado um videoclipe dessa música produzido pela antiga Rede Manchete — “Melhor que o do Fantástico”, ele disse —, mas que se perdeu.

No dia 12 de agosto de 2022, no bar Opinião, o Barão Vermelho subiu ao palco para tocar os principais clássicos da banda na turnê Barão 40. Com casa cheia e público variado, foi um dos poucos shows — senão o único — que ainda mantém um forte teor político, com críticas explícitas ao governo brasileiro e alertas sociais. Por exemplo, foram mostrados no telão dados do aumento de casos de infecção pelo vírus HIV no Brasil, que vitimou o primeiro vocalista da banda, Cazuzza. Agora com Rodrigo Suricato no microfone, não faltaram homenagens aos antecessores Cazuzza e Frejat, numa forma de reverenciar o legado que o Barão Vermelho deixou na música brasileira. O grupo também fez um tributo a Raul Seixas tocando *Tente Outra Vez*. O show foi catártico e a frase que Suricato disse no início da apresentação pode ser o principal motivo para isso: “Esta história não começou ontem nem vai terminar amanhã”.

Humberto Gessinger é um dos únicos dessa amostra que já não está mais vinculado ao grupo do qual fez parte nos anos 1980 – no caso, Engenheiros do Hawaii. Mas o repertório do show do dia 02 de setembro no Araújo Vianna em nada deveu ao de sua antiga banda: Humberto tocou a maioria dos sucessos dos Engenheiros – e ainda faltou, pois a banda tem uma infinidade de hits. Ele também fez do telão localizado no palco uma ferramenta para visitar momentos importantes de sua carreira e de sua vida. Isso evidencia que ainda prevalece uma atenção e um cuidado com a parte audiovisual do rock brasileiro. A música

trabalhada aqui nesta pesquisa, *Toda Forma de Poder*, foi a que fechou o show, reiterando a importância dela na carreira dos Engenheiros e do próprio Gessinger.

No dia seguinte foi a vez do show do Camisa de Vênus, no mesmo local. Com um público relativamente pequeno e mais restrito — maioria de homens de meia idade —, a banda também demonstrou posicionamento político crítico, mas em apoio à extrema direita (mais uma contradição!). Apesar disso, pode-se dizer que é uma das poucas bandas que mantém a mesma essência rebelde, reforçando uma missão de incomodar e trazendo de nova a figura de um genuíno roqueiro. “Não viemos aqui para paparicar ninguém”, disse Marcelo Nova. A música que encerrou a apresentação foi *Só o Fim*, trabalhada nesta pesquisa. O coro do público estava forte a ponto da banda não precisar cantar. E um dos momentos mais interessantes do show foi quando o *frontman* falou no palco sobre a nostalgia dos anos 1980 presente no imaginário social: “Os anos 1980 eram uma merda. O melhor dia da minha vida é hoje”, contrapondo-se à visão do vocalista do Ira!.

Aliás, no dia 24 de setembro, assisti à turnê comemorativa de 40 anos da banda capitaneada por Nasi, que em cena encarna uma personalidade que lembra a de um *bad boy*. O Ira! apresentou músicas de todos os seus 12 discos lançados, inclusive do mais recente, *IRA* (2020), o que também mostra que o sucesso do conjunto se estende para além do seu auge, nos anos 1980, e permanece até os dias de hoje, após quatro décadas de carreira. O Ira!, assim como o Barão, também criticou a situação política do país no ano passado, e em uma das últimas músicas, *Envelheço na Cidade* — trabalhada aqui nesta dissertação —, o vocalista solicitou à produção que as grades fossem retiradas para que o público ficasse mais perto do palco. O desejo foi atendido e a banda, como característico do rock, quebrou regras.

No mês seguinte, a turnê de 40 anos do Capital Inicial estreou em Porto Alegre, no Araújo Vianna. Capital é, possivelmente, a banda que atualmente tem mais apelo jovem dessa amostra, pois boa parte do público se renovou após a sua edição do Acústico MTV (2000), em que os sucessos do século passado foram repaginados e novas músicas se tornaram as mais pedidas do rádio. Resumindo, esse é um dos grupos do BRock que mais tiveram suas audiovisualidades e sua tecnocultura atualizadas. Com uma super produção audiovisual — um telão de LED e diversos feixes de luz —, com direção de arte de Batman Zavareze (um dos artistas visuais mais requisitados da música brasileira atualmente), o show buscou trazer uma integração entre áudio e visão diferenciada para o público.

O último espetáculo ao qual assisti nessa maratona foi o show de Paulo Ricardo, intitulado *Rock Popular*. O ex-líder do RPM tocou no dia 12 de novembro na capital gaúcha não apenas com repertório próprio de sua antiga banda e de sua carreira solo, mas também com

versões do rock internacional, como canções de John Lennon e U2. Chamou-me a atenção o cuidado que o artista continua tendo com a concepção visual de seu espetáculo: no fundo do palco, havia uma tela com fotos dele no estilo *pop art*, remetendo às cores vibrantes e à iconografia dos quadrinhos, tendência nos anos 1980. Além disso, Paulo Ricardo trocou algumas vezes de figurino durante o show, o que não é muito comum em espetáculos de música brasileira, mostrando que o cantor ainda lida com a moda como peça importante na concepção artística geral de um músico e, no caso, na performance de palco.

Assisti a nove shows de bandas de rock brasileiro dos anos 1980 no ano de 2022 em busca de identificar o que resta do fenômeno do BRock nos dias de hoje. Talvez eu não tenha encontrado uma resposta, mas elas completaram 40 anos de idade e eu tenho 28, ou seja, eu não vivi o auge do movimento – sequer a ressaca –, só o imaginário popular. Mas é impressionante como o gênero ainda lota auditórios, teatros e casas de shows com um público renovado, e pelo visto isso não vai mudar tão cedo. Muitos desses artistas já estão com data marcada para apresentações aqui na cidade em 2023, e elas vão continuar sendo lotadas e o público vai continuar cantando os grandes sucessos.

É evidente que existe uma nostalgia de que os anos 1980 eram melhores, não só no âmbito musical, mas no âmbito geral mesmo. Às vezes eu quase cedo a esse pensamento, então volto à minha opinião mais firme: eu discordo. É o que vivemos hoje que nos possibilita conhecer artistas das mais diversas épocas, tendo a democratização do acesso à informação a nosso favor. A tecnocultura de hoje em dia favorece que a gente conheça o melhor dos anos 1980 sem ter vivido o pior daquela década, por exemplo. A saudade do que não vivemos às vezes nos pega, é verdade, mas quando esse momento chegar, é só nos lembrarmos de Renato Russo: “temos todo o tempo do mundo”.

7. REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: O rock e o Brasil dos anos 80**. Arquipélago Editorial Ltda, 2014.

ALTA FIDELIDADE. Episódio 6 - O Rock no Rio de Janeiro: Fluminense FM, Circo Voador e Blitz | BRock | Alta Fidelidade. **YouTube**. 18 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GjjCvnHmxA8>> . Acesso em 29 out 2022.

_____. Episódio 10 - Rock em SP: Kid Vinil, Ira!, Ultraje, Titãs... Sepultura em MG | BRock | Alta Fidelidade. **YouTube**. 14 de mar. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rEEBenjZSsc>>. Acesso em 29 out 2022.

_____. Episódio 11 - Rock por todo lado: Chacrinha, Rock in Rio e revista Bizz | BRock | Alta Fidelidade. **YouTube**. 28 mar 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=47VBfLsxL0U>>. Acesso em 29 out 2022.

_____. Episódio 12 - Pós Rock in Rio: Cazuza vira solo e RPM vira febre nacional | BRock | Alta Fidelidade. **YouTube**. 11 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e3imJOInI34>>. Acesso em 29 out 2022.

_____. Episódio 13 - 1986: “Dois”, “Selvagem?” e “Cabeça dinossauro” | BRock | Alta Fidelidade. **YouTube**. 25 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7X6KA1Gu1Zw>>. Acesso em 29 out 2022.

ANARQUIA. In.: **Dicio, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/anarquia/>>. Acesso em 11 jun. 2022.

ARANTES, Priscila. Em busca de uma nova estética. In: ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac, 2005. (p. 155-177)

ARAÚJO, M. S. S.; ZARUR, Ana Paula. A visualidade da geração do BRock. **CADERNOS UNIFOA (IMPRESSO)**, v. 02/2014, p. 27, 2014.

BARÃO Vermelho - Rock In Rio - 15.01.1985 (Show Completo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8bbsCPKLnUM>>. Acesso em 28 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração In: **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (p. 47-70).

BLITZ - Você não soube me amar (Áudio HQ). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i4PiyTpDX1c>>. Acesso em 4 jul. 2022.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80**. Record, 2004.

BYRNE, David. **Como funciona a música**. Editora Manole, 2014.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. Editora 34, 1997.

CAMISA de Vênus - Só O Fim - Clip Original Remasterizado. **YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=841V5AjZOX0>>. Acesso em 13 jun. 2022.

CANAL BRASIL. Arte na Capa | Vivendo E Não Aprendendo - Ira!. Canal Brasil. **YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xwkmUNi5ti0>>. Acesso em 17 jun. 2022.

CANEVACCI, Massimo. Walter Benjamin, o antropólogo das metrópoles In: **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARVALHO, Cesar Augusto de. **Viagem ao mundo alternativo**: A Contracultura nos anos 80. Editora Unesp, 2008.

CAPITAL Inicial - [1986] Fatima (Video Clip). **YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KHRGvHJHEcA>>. Acesso em 13 jun. 2022.

CHION, Michel. **Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CORREIA, Laura Josani Andrade. Breve história do videoclipe. In: **8º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste**. Cuiabá: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. p.1-15.

COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo**. Brasiliense, 2004.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: O rock brasileiro dos anos 80. Editora 34, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004. (p. 7-26)

DE MORAES, Marcelo Leite. **Madame Satã**: o templo do underground dos anos 80. Lira, 2006.

DE MOURA, Gustavo Silva. DENTADURA POSTIÇA: O ROCK DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985). **Gnarus Revista de História**. 2015.

DISCOTECA MTV - Ira! - Vivendo e Não Aprendendo. MTV, 2007. **YouTube**. 8 ago. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xmcRUVktKxQ>>. Acesso em 16 jun. 2022.

DOS SANTOS, Wellington Camargo. Correndo o risco: identidade punk nas músicas da banda Camisa de Vênus. **Noctua**, n. 5, 2012.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou panis et circencis**. Editora Cobogó, 2020.

DUNN, Christopher. Prefácio. In: FENERICK, José Adriano (org.). **Nas trilhas do rock**: contracultura e vanguarda. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021. p. 7-10.

DYLAN, Bob. Bob Dylan - Subterranean Homesick Blues (Official HD Video). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBEZvx0>> . Acesso em 31 maio 2022.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo. “Quem não se comunica, se estrumbica”: algumas considerações sobre o rock nacional dos anos 80 e a TV brasileira. **Oficina Do Historiador**, v. 8, n. 1, p. 158-176, 2015.

ENGENHEIROS Do Hawaii - Toda Forma de Poder (Clipe Oficial 1986). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mN6a1D7aUJk>>. Acesso em 12 abr. 2022.

ENTREVISTA Marcelo Nova: “Detesto cover... Cover de mim mesmo pior ainda”!. **Imprensa Rocker**. 2010. Disponível em: <<https://impensarocker.wordpress.com/2010/05/26/entrevista-marcelo-nova-%E2%80%9Cdetesto-cover-cover-de-mim-mesmo-pior-ainda%E2%80%9D/>>. Acesso em 8 mar 2022.

ESSINGER, Silvio. **Selvagem?**. São Paulo: Moderna, 2010.

ETTORE, Júlio. Qual é a história de... "TEMPO PERDIDO"? (Legião Urbana). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UPLc57fvgPs>>. Acesso em 9 jun. 2022.

FELTRIN, Ricardo. Renato Russo faria 60 hoje: "Tempo Perdido" é a mais tocada, diz Ecad. **UOL**. 27 mar 2020. Disponível em <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/oops/2020/03/27/renato-russo-faria-60-hoje-tempo-perdido-e-a-mais-tocada-diz-ecad.htm>>. Acesso em 9 jun. 2022.

FENERICK, José Adriano (org.). **Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021

FEVEREIRO, Ivana. Programas de Clipes dos anos 80... muito antes da MTV. **Autobahn: de volta aos anos 80**. c1997. Disponível em: <<http://www.autobahn.com.br/lembrancas/clipes.html>>. Acesso em 9 ago. 2021.

FISCHER, Gustavo Daudt. **Tecnocultura: aproximações conceituais e pistas para pensar as audiovisualidades. Para entender as imagens: como ver o que nos olha**, v. 1, p. 41-54, 2013.

GALVÃO, Pedro. O que foi o Projeto Guerra nas Estrelas?. **Superinteressante**. 14 fev. 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-projeto-guerra-nas-estrelas/>>. Acesso em 24 jun. 2022.

GANG 90 & As Absurdettes # Original. 1983 Telefone. **YouTube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=knay1whxxHs>>. Acesso em 4 jul. 2022.

GROSSBERG, Lawrence. “The Media Economy of Rock Culture”, in FRITH, S., GOODWIN, A. e GROSSBERG, L (orgs.). **Sound & Vision: The Music Video Reader**. Routledge, London, 1993.

GUIMARÃES, Gabriel; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Juventude, corpo e produção de sentidos nos clipes de rock brasileiro dos anos 80. In: **X Encontro Internacional de Música e Mídia**, 2014, São Paulo.

HÁ 30 anos, os Titãs lançaram o clipe de 'Homem Primata'. Vídeo Show. **Globoplay**. 8 mar. 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5709000/>>. Acesso em 14 maio 2022.

HISTÓRIA. **RPM**. Disponível em: <<https://www.rpmbanda.com/p/historia.html>> . Acesso em 28 jun. 2022

HOLZBACH, Ariane Diniz. Convergência na cultura musical: O videoclipe como sintoma da “revolução” analógica dos anos 80//CONVERGENCE ON MUSICAL CULTURE: THE MUSIC VIDEO AS A SYMPTOM OF THE ANALOGUE “REVOLUTION” OF THE 80S. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 12, n. 2, p. 340-359, 2014.

HUHTAMO, Erkki. Elementos de Screenologia: em direção a uma arqueologia da tela. **Revista de Audiovisual Sala 206**, Vitória, n. 03, p. 1-50, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/sala206/article/view/6228>>. Acesso em 1 dez 2022.

IRA! - Envelheço na cidade (original - 1986). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xmu0I_nhpw>. Acesso em 12 abr. 2022.

JACKSON, Michael. Michael Jackson - Thriller (Official Video). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjJTMAA>>. Acesso em 30 maio 2022.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Editora E-papers, 2003.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. Janelas de Flusser e Magritte: o que é, afinal, um webvídeo?. **Intexto**, n. 23, p. 18-37, 2010.

KILPP, Suzana et al. **Tecnocultura audiovisual**: temas, metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KUHN, Lucas Bortolini et al. O ROCK, A CONTRACULTURA E A DEMOCRACIA BRASILEIRA. **La Saeta Digital: Investigación Jurídica**, março, 2017. Vol. 2. No. 1. Disponível em <<https://www.unae.edu.py/ojs/index.php/invjuridica/article/view/30>>. Acesso em 22 out. 2021.

LEGIÃO Urbana - Tempo Perdido (Video Clipe Oficial). **YouTube**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SAIOfCg1F_E>. Acesso em 13 jun. 2022.

LOBÃO. **Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock**. LeYa, 2017.

LOURAS Geladas, a história do primeiro remix no Brasil. **RPM**. Disponível em <<https://www.rpmbanda.com/2021/06/louras-geladas-historia-do-primeiro.html>>. Acesso em 14 jun. 2022.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. Brasiliense, 1990.

_____. **A televisão levada a sério**. Editora Senac São Paulo, 2000.

MARTINS, Ana Carolina Campos Pereira Serpa. **Lobão**: Do Vímãna à Veja. 2016.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

MEMÓRIA GLOBO. Música. **Memória Globo**. 29 out. 2021. Disponível em:

<<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/noticia/musica.ghtml>>. Acesso em 25 jun. 2022.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: Uma história cultural do rock 1965-1969. Editora Civilização Brasileira, 2012.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). **Brasil: O trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio: uma experiência de limiar. In: OTTE, Georg; SEDYMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 27-75.

MOREIRA, Ricardo. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo: Moderna, 2010.

NERY, Mario. Capital lança rock feito para dançar. **Folha de S. Paulo**. 29 jul. 1986.

Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br//leitor.do?numero=9578&anchor=4298010&pd=62cf331ac605d3a2cc46ed93f183fd77>>. Acesso em 8 mar 2022.

NEY Matogrosso - América do Sul - Clip Fantástico. **YouTube**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>>. Acesso em 30 maio 2022.

OS QUATRO PARALAMAS. Roberto Berliner e Paschoal Samora. Brasil: **TV Zero**. 2021. Netflix.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. Alagados/ De Frente Pro Crime (Video Clip). **YouTube**.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o7N76QdXc6E>>. Acesso em 12 abr. 2022.

PAIVA, Vitor. Imagens incríveis dos Beatles filmando o clipe de ‘Strawberry Fields Forever’ em 1967. **Hypeness**. 12 fev. 2021. Disponível em:

<<https://www.hypeness.com.br/2021/02/imagens-incriveis-dos-beatles-filmando-o-clipe-de-strawberry-fields-forever-em-1967/>>. Acesso em 31 maio 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993. (p. 237-252)

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

PORFÍRIO, Francisco. Contracultura. **Mundo Educação**. Disponível em

<<https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>>. Acesso em 19 out. 2021.

REIS, Nando. Nando Reis - 50 fatos sobre os Titãs (Parte II): Cabeça Dinossauro e Jesus Não Tem Dentes. **YouTube**. 2021. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=uqqtXEXJTXw>>. Acesso em 16 maio 2022.

RELEMBRE os Video Clipes do RPM nos anos 80. **RPM**. Disponível em:

<<https://www.rpmbanda.com/2018/11/relembre-os-video-clipes-do-rpm-nos.html>>. Acesso em 14 jun. 2022.

RENATO. O conceito de Urbanidade. **Urbanidades: Urbanismo, planejamento urbano e planos diretores**. 25 set 2011. Disponível em: <<https://urbanidades.arq.br/2011/09/25/o-conceito-de-urbanidade/>>. Acesso em 4 jul. 2022.

REVANCHE - Lobão - Clipe Original - Ano 1986 (HQ). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=glu-soXiYYE>>. Acesso em 12 abr. 2022.

ROCHEDO, Aline do Carmo. Rock - A Arte Sem Censura: As Capas dos LPs do BRock dos anos de 1980. **História, Imagem e Narrativas, n.13, 2011**.

RPM Loira Gelada 1986 (Video Original). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KKXZS7rdXAk>>. Acesso em 12 abr. 2022.

SCANDURRA, Edgard. Como criei a canção ‘Envelheço na Cidade’. **YouTube**. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EqqyauyblxI>>. Acesso em 17 jun. 2022.

SHAW, Debra Benita. **Technoculture: The key concepts**. Routledge, 2020.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

_____. O videoclipe como performance da canção: Apontamentos para uma análise midiática. **INTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, v. 10, 2008**.

_____. **A estética do videoclipe**. Editora da UFPB, 2013.

SORROCE, Danilo Sérgio. **A canção de protesto e o rock protesto: diálogos da democracia brasileira**. 2014.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, p. 153-165, 2020.

THE BEATLES. The Beatles - Strawberry Fields Forever. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtUH9z_Oey8>. Acesso em 31 maio 2022.

'THRILLER', clipe de Michael Jackson que revolucionou a música, completa 35 anos. **G1**. 2 dez. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/12/02/thriller-clipe-de-michael-jackson-que-revolucionou-a-musica-completa-35-anos.ghtml>>. Acesso em 30 maio 2022.

TITÃS (Oficial). #tbtTitãs 1986 - Homem Primata [TBT]. **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5OrdXHiO1Qo>>. Acesso em 12 abr. 2022.

QUEEN Official. Queen – Bohemian Rhapsody (Official Video Remastered). **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJ9rUzIMcZQ>>. Acesso em 30 maio 2022.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, UNINOVE, São Paulo, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122. Disponível em <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Zan-Musica_popular_brasileira.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Cosacnaify, 2012.