



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Cultura, música e juventude: o festival Rock in Rio e o processo
de redemocratização

Roberto Alexandre de Jesus Martins

São Gonçalo

2022

Roberto Alexandre de Jesus Martins

Cultura, música e juventude: o festival Rock in Rio e o processo de redemocratização

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Rio de Janeiro.

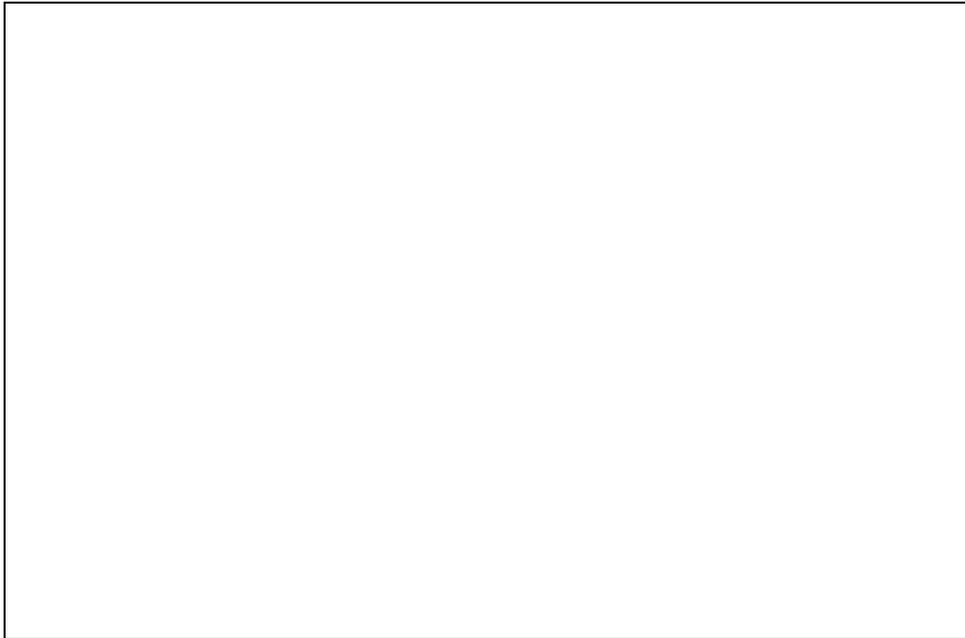
Linha de pesquisa: Território, Relações de Poder e Movimentos Sociais

Orientador: Prof. Dr. Rafael Vaz da Motta Brandão

São Gonçalo

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDER SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D



Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Roberto Alexandre de Jesus Martins

Cultura, música e juventude: o festival Rock in Rio e o processo de redemocratização

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Rio de Janeiro.

Linha de pesquisa: Território, Relações de Poder e Movimentos Sociais

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Rafael Vaz da Motta Brandão (UERJ – orientador)

Renato Soares Coutinho (UFF – arguidor)

Gelsom Rozentino de Almeida (UERJ – arguidor)

Izabel Priscila Pimentel da Silva (UERJ – suplente)

Pedro Henrique Pedreira Campos (UFRRJ – suplente)

DEDICATÓRIA

A Bebel e Aurora,
Sem música não há vida. Inspirem-se!

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi desenvolvida durante a pandemia mundial de covid-19. Sendo assim, foram dois anos de isolamento, que acabaram interferindo no curso do nosso mestrado, obrigando um avançar tecnológico que talvez demorasse mais de uma década para acontecer. Faltaram encontros verdadeiros, apertos de mão e abraços, pois tudo ficou virtual. Mas, valeu, foi algo inédito, demonstrando nossa capacidade de sobreviver e se adaptar. A todos que estiveram a par, incentivaram e deram qualquer forma de apoio, meu muito obrigado.

Agradeço especialmente ao professor Rafael Vaz da Motta Brandão que, com toda paciência, felicidade e vontade, orientou-me nesse percurso do mestrado. Mais que um orientador, foi um produtor tal qual os produtores musicais que indicavam os caminhos de muitos dos discos e artistas que abordamos na pesquisa. Sem falar nas suas competentes aulas a destrinchar a complexa obra de Gramsci.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da FFP/ UERJ, coordenação, professores e funcionários. À CAPES pela bolsa que proporcionou dignidade para realizar este trabalho. Aos professores Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva, que inspirou com seu curso a realização do capítulo I; Célia Cristina da Silva Tavares, a primeira a resistir conosco, retomando os encontros de forma virtual; Luís Reznik, por elevar a nossa moral, com dicas, críticas e incentivos durante os seus seminários; Márcia de Almeida Gonçalves, que apontou e encorajou, desde a graduação, que nosso tema poderia ser uma possibilidade de pesquisa acadêmica; Ronaldo Vainfas, por descomplicar a história cultural e a vida.

Aos professores Carlos Mauro de Oliveira Júnior e Gustavo Vilella Lima da Costa pelo apoio e indicações nos tempos da graduação. Agradeço aos integrantes da banca, Gelsom Rozentino de Almeida e Renato Soares Coutinho, por terem aceitado o convite e pela receptividade, tornando a qualificação algo produtivo e divertido, além das muitas contribuições para a dissertação e para além do próprio mestrado.

Aos colegas do mestrado e doutorado. A turma de ingresso 2020, pelo apoio mútuo em dias difíceis, em particular, Vanessa Leite, Leticia Bomfim, Alex Silva, Hellen Corrêa e Tamyres Araújo.

Agradeço especialmente aos funcionários, gestores e colaboradores de instituições públicas e privadas que têm promovido a digitalização e disponibilização

on-line de acervos e fontes. A qualquer cidadão, com ou sem vínculos institucionais, que entende a internet como um território de informação e compartilha todo tipo de documentos na rede. Aos autores e seus livros incríveis. Aos pesquisadores que citamos ao escrever pelo esmero e competência de suas produções acadêmicas.

Agradeço a toda comunidade da FFP, um lugar que amo.

A todos os professores que tive na vida.

Aos familiares, amigos, colegas, conhecidos que em algum momento dispensaram algum segundo sequer de interesse pelo que estava sendo desenvolvido.

Geração Coca-Cola

Renato Russo

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês nos empurraram
Com os enlatados dos U.S.A., de 9 às 6.
Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez –
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?
Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

RESUMO

MARTINS, Roberto Alexandre de Jesus. Cultura, música e juventude: o festival Rock in Rio e o processo de redemocratização. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2022.

A dissertação tem a finalidade de analisar o festival *Rock in Rio* durante o período da “redemocratização”, sob a perspectiva da cultura jovem que pôde emergir, de forma espontânea, tornando-se mote propulsor para realização de um megaevento que foi alvo de debates políticos, religiosos e econômicos. Um momento ímpar que faz do evento, desde o momento da sua idealização, anúncio, planejamento, organização e realização, um território onde orbitaram – seja em reportagens de periódicos, telejornais e publicações – discursos, debates, silenciamentos, apagamentos, disputas de narrativas, contradições e idiosincrasias da sociedade brasileira. Para tanto, partimos da análise dentro da história cultural, com um horizonte onde perpassam elementos da nossa história política e social. Problematicamos o rock brasileiro e a ideia de que nada acontecera na década anterior à realização do espetáculo, a fim de diferenciar a década de 1980 entre o original e *sui generis*. Amparado pelos conceitos de representação, memória, tempo e território, averiguamos a importância da juventude brasileira, entendendo-a como agente de mudanças culturais, sociais, políticas e econômicas daquele período.

Palavras-chave: Ditadura; Juventude; Rock Brasileiro; Redemocratização; *Rock in Rio*.

ABSTRACT

MARTINS, Roberto Alexandre de Jesus. Culture, music and youth: the Rock in Rio festival and the redemocratization process. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2022.

The dissertation intends to analyze the Rock in Rio festival during the period of "redemocratization", from the perspective of the youth culture that could emerge, spontaneously, becoming a propelling motto for the realization of a mega-event that was the target of political debates, religious and economic. A unique moment that makes the event, from the moment of its idealization, announcement, planning, organization and realization, a territory where they orbited – whether in newspaper reports, television news and publications – speeches, debates, silencing, erasures, narrative disputes, contradictions and idiosyncrasies of Brazilian society. To do so, we start from the analysis within cultural history, with a horizon where elements of our political and social history permeate. We problematized Brazilian rock and the idea that nothing had happened in the decade prior to the performance of the show, in order to differentiate the 1980s between the original and sui generis. Supported by the concepts of representation, memory, time and territory, we investigated the importance of Brazilian youth, understanding it as an agent of cultural, social, political and economic changes of that period.

Keywords: Dictatorship; Youth; Brazilian Rock; Redemocratization; Rock in Rio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 - Clube da Esquina.	29
Figura 2 - Beto Guedes, Milton Nascimento e Lô Borges na Praia de Piratininga, Niterói.....	31
Figura 3- Roberto Medina apresenta o projeto do Rock in Rio.....	37
Figura 4- Cartaz do Festival de Woodstock.	38
Figura 5 - Cartaz do I Festival de Verão de Guarapari.....	41
Figura 6 - Matéria da Manchete sobre o Festival de Guarapari.	43
Figura 7 - Cartaz do festival Dia da Criação	43
Figura 8 - O Dia da Criação, anúncio no jornal O Globo.....	44
Figura 9 - Cartaz do Festival I Feira de Música Experimental do Nordeste.	45
Figura 10 - Cartaz do Festival I Colher de Chá.	46
Figura 11- Cartaz do I Festival de Águas Claras.....	47
Figura 12 - I Festival de Águas Claras nas páginas da Manchete.	49
Figura 13 - Cartaz do festival Banana Progressyva.....	50
Figura 14 - Cartaz II Festival de Águas Claras.	51
Figura 15 - Cartaz III Festival de Águas Claras	52
Figura 16 - Cartaz do festival Som, Sol & Surf Saquarema "76	56
Figura 17 - Nota do O Globo sobre o Concerto Pirata no Clube Monte Líbano.....	58
Figura 18 - Cartaz do Festival Hollywood Rock 1975.....	58
Figura 19 - Som, Sol & Surf no Jornal do Brasil.	60
Figura 20 - Som, Sol & Surf nas páginas da Manchete.....	62
Figura 21- Rita Lee, Dom Pepe, Raul Seixas, Angela Ro Ro, Saquarema 1976	65
Figura 22 - Relato do Nelson Motta ao O Globo sobre o festival.	66
Figura 23 - Show de Milton Nascimento em Três Pontas, 1977.....	79
Figura 24 - Balanço Musical dos anos 1970	89
Figura 25 - A Cor do Som no Parque Ibirapuera, 1980.....	94
Figura 26 - Punk Rock.....	97
Figura 27 - Cultura Punk na virada da década.....	99
Figura 28 - Made in Brazil Punk	100
Figura 29 - A Revista Pop Apresenta o Punk.....	101
Figura 30 - Genesis em turnê pelo Brasil.	103

Figura 31 - Ritaleemania.	104
Figura 32 - Baby Consuelo lota a Praia do Arpoador.....	107
Figura 33 - Conjuntos no início da década.....	108
Figura 34 - Os Milionários da MPB.	113
Figura 35 - MPB: músicos ricos música paupérrima.	117
Figura 36 - New Wave: o rock dos anos 80.	121
Figura 37 - André de Biase e o elenco feminino jovem de Menino do Rio.....	132
Figura 38 - Hollywood, marca de cigarros que virou moda.....	134
Figura 39 - Circo Voador no Arpoador, 1982.....	136
Figura 40 - Adesivo da Maldita.....	137
Figura 41 - Espanha-82. Brasil rumo ao tetra.....	140
Figura 42 - Democracia Corinthiana, liberdade para além do campo.	141
Figura 43 - Seleção Feminina de Vôlei.	145
Figura 44 - O Brasil descobre o Volei.....	146
Figura 45 - Candidatos a governador do Rio, ainda com Emílio Ibrahim pelo PDS.	150
Figura 46 - Material da Campanha: Diretas Já, desenvolvido pela Exclam.....	164
Figura 47 - Rock in Rio, nota na Coluna do Zózimo.	172
Figura 48 - Banner de jornal sobre aumento de preços.	184
Figura 49 - O veto do Cardeal.	185
Figura 50 - Prefeito Marcelo Alencar garante.	185
Figura 51 - Igreja faz cruzada contra rock.....	186
Figura 52 - CNBB x Rock in Rio.....	187
Figura 53 - Maluf apoia o Rock in Rio.....	188
Figura 54 - Encontro de Tancredo e Medina.....	190
Figura 55 - A Profecia de Nostradamus.....	192
Figura 56 - Programação do Rockódromo.	193
Figura 57 - Elenco Nacional.....	194
Figura 58 - Registros dos artistas durante o festival pela Manchete.....	201
Figura 59 - Detalhes de elenco e público. Baby e Pepeu em destaque.....	211
Figura 60 - Encerramento em clima de vitória.	227
Figura 61 - O Caudilho desagradou do "rei" a própria filha.	229
Figura 62 - Protestos, apelos e a nota oficial.....	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - “UM WOODSTOCK PARA O BRASIL”: OS FESTIVAIS DE ROCK DA DÉCADA DE 1970 E OS EMBATES PELA MEMÓRIA	24
1.1 - Apagamentos e silenciamentos da memória no rock brasileiro dos anos 1970	25
1.2 - “Um Woodstock para o Brasil”: os festivais da década de 1970.	37
1.3 - Som, Sol e Surf: Saquarema 76.....	55
1.4 - Os embates pela memória.....	64
CAPÍTULO 2 - 1982: O VERÃO QUE DUROU MAIS DE UMA DÉCADA.....	82
2.1 - A “lenta, segura, gradual e inevitável” abertura política	86
2.2 - As pequenas tribos aglomeradas na conversão do universo pop brasileiro	89
2.3 - Camadas de tempos: resquícios dos 70 e promessas de recomeço para os 80.	114
2.4 - New Wave: todo mundo vai ser famoso 15 minutos por dia	120
2.5 - Sol, surf e cigarros: o Circo Voador nas ondas da Maldita	130
2.6 - Uma “briza” no coração do Rio contra o fator delta	148
CAPÍTULO 3 - “ROCK BRASILEIRO-REDEMOCRATIZAÇÃO-ROCK IN RIO”: UM TERRITÓRIO SIMBÓLICO DA DÉCADA DE 1980.....	158
3.1 - Rock brasileiro em ebulição e disputa.....	160
3.2 - Diretas já! Mas não muito	164
3.3 - <i>Die Traumdeutung</i> : mais lucidez empresarial do que sonho	172
3.4 - O Rei da Voz em Noite de Gala.....	176
3.5 - Rockódromo, território da discórdia.....	181
3.6 - Elenco: um pingo nos “is” na história do festival.....	193
3.7 - Rock in Rio: da ressaca das Diretas à embriaguez de liberdade	199
CONCLUSÃO.....	234
REFERÊNCIAS	243
Bibliografia.....	243
Endereços eletrônicos	246
Documentários	246
ANEXOS	248
ANEXO 1 - Discografia anos 1970	248
ANEXO 2 - Discografia anos 1980	260

INTRODUÇÃO

A década de 1980, no Brasil, foi um momento recheado de vários eventos que tinham uma mesma motivação: a busca pela liberdade. Hoje, com o devido distanciamento histórico, percebemos a necessidade de resgatar o primeiro festival *Rock in Rio*, realizado em 1985, a fim de analisar os fatos que o antecederam e o desenrolar das consequências sócio-culturais de que o evento foi catalizador e, ao mesmo tempo, causa e efeito. Afinal, em que medida há verdade, no senso comum, de que tanto a geração jovem dos anos 1980, e o primeiro *Rock in Rio* como sua representação, simbolizavam – em alguns discursos – uma geração narcisista, alienada, egoísta, hedonista e pouco politizada?

Nesse sentido, a pesquisa proposta objetiva analisar o *Rock in Rio Festival* como representação das “mentalidades” da década de 1980 e da cultura da juventude que pôde emergir, de forma espontânea, tornando-se mote propulsor para realização de um megaevento que foi alvo de debates políticos, religiosos e econômicos, e que deu ênfase à vanguarda e ao protagonismo da cidade do Rio de Janeiro, no período da chamada “redemocratização”. Um momento ímpar que fez do evento, desde o momento da sua idealização, anúncio, planejamento, organização e realização, um território onde orbitaram – seja em reportagens de periódicos, telejornais e publicações – discursos, debates, silenciamentos, apagamentos disputas de narrativa, contradições e idiosincrasias da sociedade brasileira.

Além disso, ao recuperar a questão da memória acerca da década de 1970, portanto, ampliando o recorte temporal inicialmente proposto entre os anos de 1982 e 1985, pretendemos romper com outro senso comum: o de que houve um hiato cultural no período dos “anos de chumbo” da ditadura brasileira e a noção de que o *rock* brasileiro fora uma invenção dos anos 1980 ou mesmo do próprio *Rock in Rio*.

Sendo assim, é possível problematizar o impacto de que o *Rock in Rio* foi causa e consequência, num momento particular e importante para o país. Sem deixar de considerar que – até ali, na década de 1980 – o Brasil era um país de população majoritariamente jovem. Jovens que não estavam à margem dos acontecimentos, mas sim marginalizados pelo “sufoco” do aparato burocrático e repressor do Estado e cerceados pelos valores morais e de bom costume da sua sociedade conservadora.

O *Rock in Rio* aconteceu durante dez dias ininterruptos, entre os dias 11 e 20 de janeiro de 1985, na cidade do Rio de Janeiro. Foi o primeiro megafestival de música

internacional realizado em território nacional. Apresentaram-se artistas brasileiros como: Baby Consuelo, Barão Vermelho, Eduardo Dusek, Elba Ramalho, Erasmo Carlos, Gilberto Gil, Ivan Lins, Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens, Lulu Santos, Moraes Moreira, Ney Matogrosso, Paralamas do Sucesso, Pepeu Gomes e Rita Lee. Além de nomes internacionais, dentre os quais: AC/DC, Al Jarreau, B52's, George Benson, Go-Go's, Iron Maiden, James Taylor, Nina Hagen, Ozzy Osbourne, Queen, Rod Stewart, Scorpions, Yes e Whitesnake. Em sua maioria, artistas e bandas, em dias alternados, realizaram mais de uma apresentação.

Um imenso espaço foi construído na Ilha Pura, próximo ao Riocentro,¹ até então um descampado pântano, aterrado com 77 mil caminhões de terra, ao custo inicial de US\$ 4,5 milhões. O local da realização do evento ocupou uma área de 85 mil metros quadrados, com dois quilômetros de muro de três metros de altura para cercar o espaço.² Uma subadutora foi instalada para o abastecimento de água, além de uma lagoa artificial de estabilização para evitar um desastre ecológico no complexo lagunar de Jacarepaguá, por causa da água vinda dos banheiros.³

Após as obras de infraestrutura, foram instalados um palco; dois mini-shoppings com quinze lojas cada; duas enormes tendas de *fast food*; dois mini-hospitais; dois vídeocenters; dois bares tropicais em estilo havaiano; 400 banheiros; duas fontes de água (chafarizes) para refrescar o público; 140 roletas; 450 coqueiros e 85 palmeiras, adornando o “deserto” com ares tropicais. Na Estrada dos Bandeirantes, próximo ao terreno, foram montados *campings*, a maioria dos quais com capacidade para três mil barracas.⁴

Para o espetáculo em si, o maior palco já montado no Brasil media 5.600 metros quadrados, capaz de suportar dez toneladas de peso, contendo mil chapas de compensado de madeira, com um teto de estrutura metálica de quinhentas toneladas, reforçado por vigas que continham o mesmo tipo de lingotes utilizados na hidrelétrica de Tucuruí. Para evitar a demora entre uma atração e outra, foi construído um tablado triplo com 26 metros de frente e onze de profundidade, que corria sobre rodas em

¹ O Riocentro é um centro de convenções localizado no bairro da Barra da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro.

² CASTRO, Cid. *Metendo o Pé na Lama: os bastidores do Rock in Rio 1985*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 137.

³ CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: a história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Globo, 2011, p. 38.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

trilhos, possibilitando a preparação do outro palco, enquanto um artista estivesse se apresentando.⁵

Abaixo do palco, doze camarins ficavam dispostos em um corredor, um em frente do outro, brancos, em alvenaria e equipados com ar refrigerado, banheiro, sofás, cadeiras, mesas e espelhos com luminárias. Dividindo o espaço com duas coxias para o som em uma área de mais de cinco mil metros quadrados, havia uma imensa sala de estar para convidados e um restaurante *self-service* que funcionava 24 horas, com capacidade para 120 pessoas.⁶

O som foi importado e alugado da empresa norte-americana Clair Brothers, pesando cem toneladas, com capacidade de 70 mil watts. O sistema possuía 250 caixas de som, distribuídas nas colunas laterais do palco e em quatro torres de luz para evitar atraso na captação do som por parte do público.

Partindo da concepção do *Rock in Rio* como uma celebração de paz e liberdade, a plateia, além de convidada especial, seria a protagonista do evento. Logo, foram usados dois milhões de watts, suficientes para iluminar uma cidade de sessenta mil habitantes, 3.200 refletores espalhados pelo palco e a plateia, e mais quatro torres metálicas de seis metros de altura cada, com 44 refletores.

Vale ressaltar que 80% da luz foi utilizada para iluminar a atração principal do evento: o público. Pela primeira vez no mundo, um festival de música tinha o objetivo de iluminar o público como a maior das atrações. Nada mais justo para uma festa que celebrou a liberdade de toda uma geração (gerações) que podia vir à tona para respirar e sonhar com “um Brasil melhor”.⁷

Em suma, o *Rock in Rio*, em termos numéricos, foi o maior festival de música do planeta em sua época. Um “divisor de águas” que catapultou o país para a rota do *show business* mundial, afirmando um novo “status” para a cultura jovem brasileira e palco onde foi “anunciado” o fim da ditadura civil-militar para toda uma geração. Transformou-se, assim, em um “personagem” representativo da história recente do Brasil, símbolo de uma “geração otimista” com os novos rumos depois de anos de autoritarismo, ao ressaltar um novo papel cultural e participativo dos jovens. Por outro lado, representou também, um território de disputas de poder, onde vários setores da

⁵ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo. Rock in Rio: um festival (im) pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. In: *Patrimônio e Memória*, UNESP, vol. 7, 2011, p. 349.

⁶ CARNEIRO. Op. cit., p. 41.

⁷ *Ibidem*, p. 42

sociedade brasileira exerceram acirrados debates sobre questões sociais, econômicas, religiosas e políticas.

Ao final da década de 1970, a Lei da Anistia⁸ possibilitou o retorno ao país de nomes importantes do campo político e cultural brasileiro, que se somava à nova geração que estava crescendo sob as influências, a truculência e “sufocamento” ditatorial. Concomitantemente aos modestos “ventos de liberdade”, a crise econômica se agravou. À dívida externa e inflação galopante somaram-se a crise institucional, com a ala interna mais radical do governo desejando a continuidade da repressão e utilizando-se de ações para propagar o terror, como a carta-bomba enviada à OAB e o famoso atentado no Riocentro, em 30 de abril de 1981, no qual houve a tentativa de explosão de duas bombas em um show de MPB, em homenagem ao dia do trabalhador.⁹ Crime sem punição por parte do governo, mas símbolo marcante de que não era mais possível a manutenção do Estado de exceção.

Em 1982 ocorreram as eleições da qual os diversos partidos, como PDS, PMDB, PT, PDT e PTB, foram criados, disputando a predileção dos eleitores. Esta competição eleitoral significou a retomada do voto direto para os governos estaduais, algo que não acontecia desde 1966.¹⁰

As eleições foram marcadas pelo temor de fraude eleitoral, mas de fato abriram o caminho para movimentos que cobravam eleições diretas para o cargo de presidente. O partido do governo foi o grande vencedor na maior parte do país, mas os três principais estados da federação ficaram nas mãos da oposição. Com o processo de abertura política marcado pelo o afrouxamento da censura, o fim do AI-5, a lei de

⁸ Aprovada em 28 de agosto de 1979, a lei nº 6.683 concedeu a anistia a todos aqueles que cometeram crimes políticos ou eleitorais que sofreram restrições em seus direitos políticos em virtude dos Atos Institucionais (AI) e Complementares, entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979. Excluiu do benefício aqueles que foram condenados por crime de terrorismo, atentado pessoal ou sequestro, mas incluiu as esposas de militares que foram demitidos pelos atos institucionais. Além disso, permitiu o retorno à vida político-partidária dos anistiados, desde que em partidos legalmente constituídos. BRASIL. *Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede a anistia e dá outras providências*. Brasília, 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso em: 27/05/2018.

Para um maior aprofundamento sobre o período ver: SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015; KUCINSKI, Bernardo. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001.

⁹ Como demonstram: SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012; GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. As ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁰ Ver: FERREIRA, Denise Paiva; BATISTA, Carlos Marcos; STABILE, Max. A evolução do sistema partidário número de partidos e votação no plano subnacional 1982-2006. *Opinião Pública*, Campinas, vol. 14, nº 2, 2008, p.432-453.

Anistia e eleições distritais, faltava ainda o cumprimento de uma grande demanda da população: o retorno de eleições diretas para presidente, como exigia a emenda Dante de Oliveira.¹¹

Paralelamente, o ano de 1982 foi um momento de grande efervescência cultural. Ano do lançamento do filme *Menino do Rio*, que muito mais do que contar uma história, ditava um “novo” estilo de vida em escala nacional. Foi também o ano que a banda Blitz tocou nas rádios de todo país a música *Você Não Soube me Amar*,¹² tornando-se a pioneira da nova safra do *rock* brasileiro a fazer sucesso com uma nova linguagem. A seleção brasileira era “futebol-arte sem repressão”¹³ e o Sport Club Corinthians Paulista, o time do povo, praticava a “Democracia Corinthiana”.¹⁴ O vôlei era descoberto pela grande massa e os comerciais da marca de cigarros *Hollywood* se tornaram icônicos, aliando esportes radicais e *rock and roll* a um jeito de ser “jovem e saudável”. Pranchas de surfe e *bodyboard* nas ondas, velas de *windsurf* no mar, asas coloridas de asa delta no céu, foi o ano em que o *Circo Voador* aterrissava na cultura carioca e a rádio *Fluminense FM: A Maldita* iniciava a sua nova fase. O Circo e a rádio Fluminense foram dois importantes veículos de propagação das nascentes bandas do *rock brasileiro*.

Voltando à cena política, o movimento das "Diretas Já!" – encabeçado pelos governadores de oposição eleitos em 1982, além de outras personalidades políticas da época, representantes da sociedade civil e artistas – resultou em colossais manifestações em espaços públicos exigindo eleições diretas. Apesar da força destas manifestações populares, a emenda constitucional não foi aprovada pelos parlamentares. E com o país mergulhado em grave crise econômica e cada vez mais dependente dos EUA, somada a um presidente com problemas de saúde e uma população insatisfeita em vários níveis,

¹¹ Em 2 de março de 1983, o deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT) apresentou ao Congresso Nacional proposta de emenda à Constituição prevendo o restabelecimento de eleições diretas para a presidência da República em dezembro do ano seguinte. Em abril, o PMDB lançou oficialmente a campanha nacional de apoio à emenda, com o slogan que ganharia as ruas: "Diretas já". Para maiores informações, ver: <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>. Acesso em: em 29/05/2018.

¹² BLITZ. *Você Não Soube Me Amar*. Rio de Janeiro. EMI Odeon: 1982. Compacto (03h43min).

¹³ Ao contrário do uso político da seleção de 1970 pela ditadura nos “anos de chumbo” do governo Médici, a seleção de 1982, considerada tão talentosa quanto a campeã de 1970, alimentou sonhos e tinha em vários dos seus jogadores uma postura bem clara a favor da redemocratização do país.

¹⁴ Ver: *SER Campeão é Detalhe – Democracia Corinthiana*. Direção: Gustavo Forti Leitão e Caetano Biasi. São Paulo: Produção DNA Filmes, Instituto de Artes da Unicamp, 2011. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNYRGt95cWw>. Acesso em: 08/06/2019.

“coube” à classe política e o regime militar realizar um “grande acordo” para a escolha de um novo chefe de Estado civil, eleito por um Colégio Eleitoral.¹⁵

A eleição indireta de Tancredo Neves ocorreu em 15 de janeiro de 1985, marcando o fim da ditadura civil-militar iniciada em 1964. Para uma parte da juventude daquela época, o “anúncio oficial” e a comemoração se deram no *Rock in Rio*, transmitido nos telões da “Cidade do Rock” e celebrado por Cazuzza, vocalista e letrista da banda Barão Vermelho, ao final da canção *Pro dia nascer feliz*, que se tornou uma espécie de hino de um “Brasil novo” que, naquele momento, estava por vir.

Desta maneira, pretendemos analisar alguns sentidos e representações dos hábitos culturais e sociais da(s) juventude(s) da década de 1980. Debatendo o papel do *Rock in Rio* como “território”; símbolo de uma década e as disputas sociais, políticas e culturais que o evento foi catalisador. Busca-se, portanto, desconstruir a ideia de que nada acontecera na década anterior e analisar o *Rock in Rio* como representação das disputas do período da “redemocratização” brasileira.

Nossa metodologia está segmentada em três etapas principais, que compreendem: a) revisão bibliográfica sobre o *Rock in Rio* e os anos 1980; b) artigos e pesquisas acadêmicas que tratam do cenário brasileiro da época em que o festival aconteceu; e c) investigação de registros documentais, fonográficos, iconográficos, além de material dos principais veículos de imprensa da época.

Com a revisão bibliográfica foi possível investigar e confrontar dados para viabilização desta escrita, sendo fundamentais os livros *Rock in Rio: a história do maior festival de música do mundo*,¹⁶ de Luiz Felipe Carneiro, *Metendo o Pé na Lama: os bastidores do Rock in Rio 1985*,¹⁷ de Cid Castro, e *Vendedor de Sonhos: a vida e a obra de Roberto Medina*,¹⁸ de Marcos Eduardo Neves. Estes trabalhos não só foram fontes de

¹⁵ Conforme o historiador Marcos Napolitano, “dada sua grande capacidade de institucionalização político-jurídica e comando efetivo das estruturas de Estado (sistema político, burocracia, aparato repressivo, Forças Armadas), o regime conseguiu negociar com êxito sua autodissolução, mesmo socialmente isolado. A impunidade dos torturadores foi o preço mais caro a ser pago pela oposição, para garantir uma transição ‘sem traumas’. Tancredo Neves, ao mesmo tempo em que denunciava o arbítrio, prometia que não haveria revanchismo.” NAPOLITANO, Marcos. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. Antíteses*, Londrina, n. 15, 2015, p. 23.

¹⁶ CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: a história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Globo, 2011.

¹⁷ CASTRO, Cid. *Metendo o Pé na Lama: os bastidores do Rock in Rio 1985*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

¹⁸ NEVES, Marcos Eduardo. *Vendedor de Sonhos: a vida e a obra de Roberto Medina*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2006.

informações, mas objeto de confrontação de tais informações no levantamento de dados quantitativos do festival.

Para a construção e análise do que se produziu sobre cultura jovem e de como ela se propagou por todo território nacional, recorreremos, principalmente, as obras *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*,¹⁹ do jornalista Ricardo Alexandre, *Rádio Fluminense FM: A porta de entrada para o rock brasileiro nos anos 80*,²⁰ da jornalista e baterista nas horas vagas, Maria Estrella, *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*,²¹ do jornalista, professor e crítico musical Arthur Dapieve, *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*,²² do roqueiro Lobão, *Os filhos da revolução*,²³ dissertação de mestrado da historiadora Aline Rochedo, e *Noites Tropicais*,²⁴ do jornalista, produtor e articulador cultural Nelson Motta, entre outras importantes referências.

Estas obras, somadas a outras publicações em tom testemunhal e biográfico, com exceção de Maria Estrella e Lobão, apesar de serem fontes riquíssimas, conforme já pontuamos, nos obrigaram a um recuo no tempo, mais especificamente à década anterior, para confrontarmos criticamente uma memória inventada que deposita à geração dos anos 1980 um caráter de “exclusividade criativa”. E, em alguns casos, indo além ao depositar aos mesmos uma vivência contracultural tardia, que causa a impressão de que nada acontecera na década anterior.

No entanto, os autores Alexandre Saggiorato,²⁵ Leon Frederico Kaminski,²⁶ e Igor Fernandes Pinheiro,²⁷ em suas produções acadêmicas, demonstram o contrário sobre a década de 1970: apesar dos “anos de chumbo” da ditadura, existiu no Brasil uma parcela da juventude buscando na vida alternativa, encontrando nas viagens e através de expressões artísticas uma forma de resistência a opressão. Por conseguinte, tivemos jovens brasileiros que vivenciaram a contracultura, conectados com as atitudes e comportamentos da sua geração em termos mundiais. Portando, não sendo esta

¹⁹ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2002.

²⁰ ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.

²¹ DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro Ed. 34, 1995.

²² LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

²³ ROCHEDO, Aline do Carmo. “*Os filhos da revolução*”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 80. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, 2011.

²⁴ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA. 2000.

²⁵ SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Passo Fundo, 2008.

²⁶ KAMINSKI, Leon Frederico. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, 2018.

²⁷ PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Lexington: KDP, 2019.

(contracultura) um fenômeno limitado a feiras artesanais, nem exclusividade das dunas da construção do píer de Ipanema.

Através da análise de periódicos do período pretende-se aprofundar o conhecimento sobre a realização do evento *Rock in Rio* e desenvolver um panorama sócio-cultural mais elaborado dos pensamentos, discursos e representações do período. Por conseguinte, signos da moda, música, hábitos e costumes.

Outro importante recurso de comunicação que nos serviu de apoio foram os registros visuais e audiovisuais produzidos durante e posteriormente ao acontecimento. Segundo Ciro Flamarion Cardoso:

O historiador interessado em trabalhar com fontes iconográficas — seja que as encare como testemunhas de outros aspectos do social, seja como objeto específico de estudos históricos — pode contar, hoje, com uma gama bastante variada de enfoques e métodos disponíveis. A escolha entre eles dependerá, como é natural, do tema a pesquisar, das hipóteses de trabalho formuladas e da natureza e características e corpus de documentos iconográficos que se escolheu.²⁸

Além desta introdução e de uma conclusão, a dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro deles, intitulado “*Um Woodstock para o Brasil: os festivais de rock da década de 1970 e os embates pela memória*”, busca a desconstrução de uma mítica estabelecida sobre a década de 1980 e sua geração, como algo *sui generis*, depositária de uma conexão nunca antes estabelecida com o que estava acontecendo no resto do mundo. A construção dessa memória sobre o passado desabilitaria, simultaneamente, o caráter contínuo do *rock and roll* e da década de 1970 no Brasil. No intuito de desconstruir a ideia de que nada acontecera no decênio anterior, buscaremos demonstrar que os anos 1970 não foram esvaziados de cultura da juventude, muito menos a ideia de que não houve uma contracultura no período, que só seria vivenciada tardiamente nos anos 1980.

O *Rock in Rio* não foi o primeiro festival de rock da América Latina. Portanto, torna-se obrigatório recuar no tempo, a fim de esclarecer este caráter de descontinuidade da cultura e da nossa sociedade, que transformou a década de 1980 como um momento único, detentor de uma exclusividade identitária, que propiciou uma “explosão” de liberdade para nossas juventudes. Neste caso, em vez de uma “explosão”, que remete a

²⁸ CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. Iconografia e História. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, 1(1), 2010, p. 17.

ideia de um *big bang*, preferimos identificar os acontecimentos e a cultura como algo que “emergiu”.

No segundo capítulo, sob o título de “**1982: um verão que durou mais de uma década**”, o debate historiográfico acerca do tempo e temporalidades presentes em Norbert Elias, Krzysztof Pomian e François Hartog é o recurso que legitima nossa narrativa em ritmo de consecutivos, acontecimentos interligados e consequentes.

Eleger o ano de 1982 é relevante por conta da importância do verão daquele ano, principalmente no Rio de Janeiro. Vale salientar, que as sucessões de acontecimentos dos anos 1980 dão conta de que a década durou mais que dez anos, começando na virada do decênio anterior e reverberando até início dos anos 1990. A mesma lógica funciona para 1982, um dos anos que não cabem em 365 dias.

Arte e esporte representaram uma nova fase. Efetivamente, para o Brasil, um ano que começa em 1981, estende-se até 1985, e ecoa até a próxima década. Uma fase onde a cultura, feita por e para os jovens, começava a ganhar força e se expandir. Mas, ao mesmo tempo, especificamente, o ano de 1982 significava o início da década, uma vez que os dois anos anteriores refletiram não como virada da década, mas como uma continuidade de impasses dos dez anos anteriores, que talvez por estarem represados, não foram possíveis de serem sustentados, mesmo sob um governo autoritário.

O terceiro capítulo, sob o título de “**Rock brasileiro - redemocratização - Rock in Rio: um território simbólico da década de 1980**” aborda o tema do *Rock in Rio* como momento de virada cultural para um Brasil de otimismo, a partir da perspectiva da representação, entendido por Roger Chartier no sentido de apropriação simbólica. A perspectiva de algo ausente que se faz representar alegoricamente e contraditoriamente a algo presente, sólido e real; assumindo novas leituras de acordo com os contratos e repertórios de um determinado lugar social.

Tão importante quanto à memória, o tempo e o território são fundamentais para a nossa análise. A partir destas categorias, entendemos também que o *Rock in Rio*, além de inferências mercadológicas e musicais, foi a representação de várias iniciativas, pensamentos e agitações que ocorreram no nascer de uma nova década.

Por este motivo, soma-se neste mesmo capítulo concepções sobre território e territorialidade, que subvertem a primeira ideia de tratar o *Rock in Rio* tão somente como uma “personagem”. Primeiro, no seu sentido mais básico: o de lugar geograficamente determinado. Depois, no sentido mais amplo: de espacialidade, onde vários debates e disputas culturais, políticas, sociais e religiosas aconteceram.

Assim, o rock nacional, a juventude oitentista e o *Rock in Rio*, não serão abordados como algo singular; mérito exclusivo da geração dos anos 1980, mas como reflexo de um processo contínuo de cultura jovem, comum às mudanças de comportamento no mundo desde a década de 1960. Por outro lado, não podemos deixar de entender que, definitivamente, o *Rock in Rio* foi um marco da década de 1980, capaz de inferir e representar as relações entre política, cultura e juventude no período de abertura democrática no Brasil.

CAPÍTULO 1 - “UM WOODSTOCK PARA O BRASIL”: OS FESTIVAIS DE ROCK DA DÉCADA DE 1970 E OS EMBATES PELA MEMÓRIA

A memória, seja ela entendida como construção individual ou como construção coletiva, deve ser cuidadosamente analisada e considerada como categoria potencialmente analítica no ofício do historiador em torno da análise do passado, considerando-se, inclusive, os seus esquecimentos, silenciamentos e apagamentos.²⁹ Nesse sentido, procuraremos, ao longo do capítulo, problematizar algo que se tornou senso comum sobre a cultura da juventude dos anos 1980 no Brasil, em particular, o chamado “rock dos anos 80” e a convenção de que nada, ou muito pouco, aconteceu antes, transformando a década de 1970 numa espécie de hiato ou interregno, um vazio para a cultura “jovem” brasileira.

Para tanto, analisaremos, dentre outros, o festival *Som, Sol e Surf*, que ocorreu no ano de 1976 na cidade de Saquarema no litoral fluminense, ou, pelo menos, seu esquecimento como símbolo de apagamentos sistemáticos que acontecem objetivando supervalorizar, como algo inédito, outros eventos e acontecimentos que pertencem a nossa memória histórica.

Desta forma, desconstruir a ideia de que a década de 1970 representou, na história do rock brasileiro, uma lacuna ou uma espécie de hiato. Primeiramente, pela própria essência do *rock and roll*, tanto como comportamento e, principalmente, como gênero musical que, ao contrário da história, evolui num *continuum* de geração para geração, como herança que gera novidades na busca de uma imortalidade vinculada à juventude. Uma evolução resultante do esforço de um fã e aspirante a músico do gênero, que ao tentar imitar seu ídolo, acaba por criar um novo som, que será transformado num subgênero do estilo, ao ser apropriado pelos meios de comunicação de massa. Em segundo lugar, porque desconsiderar a produção musical deste estilo durante a década de 1970 no Brasil é, no mínimo, uma abstração, objetivando priorizar um determinado projeto de poder alinhado a uma determinada narrativa histórica. Ou delimitá-la a dois ou três artistas de sucesso, é confundir produção cultural com sucesso comercial; duas

²⁹ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 190; CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001; POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, vol. 2, nº 3, 1989; TODOROV, Tzvetan. “Los usos de la memoria”. In: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península, 2002, pp. 191-211.

categorias que podem e devem funcionar em conjunto, mas não são sinônimas, muito menos dependentes e também não são determinantes.

1.1- Apagamentos e silenciamentos da memória no rock brasileiro dos anos 1970

Fernando Catroga ao afirmar que “escolher é também esquecer, silenciar e excluir”,³⁰ trata dos esquecimentos deliberados que fazemos a fim de construir uma memória que faz sentido, com começo, meio e fim. Onde este fim visa sempre um resultado almejado, organizado e calculado, como se as vivências individuais e coletivas fossem sempre tributárias de uma missão previamente constituída. Esta noção de história com um fim lógico de causa e efeito traçado por um fio condutor, com desfecho previsível, que ao mesmo tempo tem o caráter de descontinuidade, é o mesmo que nos alerta e acrescenta Bourdieu:

(...) não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos.³¹

Os autores escrevem ao seu tempo, sobre questões das suas épocas, com determinados objetivos, mas a interpretação do leitor faz com que tais mensagens sejam adequadas em outras análises. Catroga confirma a possibilidade dos esquecimentos dentro da construção da narrativa de uma anamnese, mas Bourdieu ressalta a importância de se preservar a contextualização e as relações sociais e temporais do indivíduo, o que também pode ser adequado para entendermos um acontecimento ou uma coletividade.

Sobre a cultura *rock* da juventude brasileira, do ponto vista rememorativo, Aline Rochedo analisa o *rock* nacional dividindo-o em três fases antes da “explosão do rock

³⁰ CATROGA, op. cit., p. 26.

³¹ BOURDIEU, op. cit., p. 190.

dos anos 1980”³²: 1) a primeira fase, na década de 1950, com os irmãos Campello; 2) a segunda com a Jovem Guarda nos anos 1960; 3) e um terceiro momento, a partir de 1968 e que se estende até o final da década de 1970, com o tropicalismo, Mutantes, Raul Seixas até a formação do grupo Vímana³³. A autora tem como base o livro de Arthur Dapieve, que entende como o maior mérito do rock dos anos 1970 a sua mistura com ritmos regionais, o que demonstra certa confusão entre expressão, produção artística e sucesso.³⁴ Tudo isto, parece ter como objetivo corroborar com a tese do Dapieve sobre a originalidade da matriz *punk* e *new wave* do *rock* oitocentista, que ele denomina de *BRock*. Aline Rochedo, por exemplo, não cita a cantora Rita Lee, artista de destaque dos Mutantes e da Tropicália, estrela nos anos 1970 e campeã de vendas nos anos 1980.

Além de Rochedo, também caminham no mesmo sentido os trabalhos de Paulo Gustavo da Encarnação³⁵ e de Luís Felipe Fernandes Afonso.³⁶ O primeiro autor, ao traçar uma linha evolutiva do *rock and roll* no país, desconsidera o período da década de 1970. Sua análise termina nos anos 1960, com a Jovem Guarda, e observa o final desta década como um período em que a MPB se solidifica, agrupando diferentes tendências musicais e expressões de resistência, tendo a Tropicália como uma de suas vertentes.³⁷ Com o segundo autor, vemos que Novos Baianos, Vímana e Secos & Molhados são colocados num mesmo patamar, como bandas de algum sucesso e curta duração. Não parece conveniente, haja vista, por exemplo a discografia dos Novos Baianos, que lançaram discos de 1970 até 1979. A seguir, Afonso repete o discurso de que “alguns artistas como Rita Lee e Raul Seixas conseguiram fazer sucesso com o rock, alcançando um lugar de destaque nos meios de comunicação, mas não conseguiram consolidar a cena roqueira nos grandes meios de comunicação”.³⁸

³² ROCHEDO, Aline do Carmo. “*Os filhos da revolução*”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 80. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 21.

³³ O Vímana, grupo de rock formado por Fernando Gama (baixo), Luiz Paulo Simas (teclado), Lobão (bateria), Lulu Santos (guitarra) e Ritchie (voz e flauta) apesar do inegável talento, nunca lançou seu LP pela gravadora Som Livre, pois preferiu se tornar a banda de apoio do tecladista suíço Patrick Moraz, visando uma carreira internacional. Outras bandas foram mais significativas à sua época, como A Bolha por exemplo. O grande mérito do Vímana foi reunir em sua formação: Ritchie, Lulu Santos e Lobão.

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

³⁵ ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. *Brasil mostra a tua cara: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

³⁶ AFONSO, Luís Felipe Fernandes. Pro Brasil Nascer Feliz: Rock in Rio, juventude e redemocratização no Brasil. In: *Revista Hydra: revista discente de História da Unifesp*, v. 3, n. 6, p. 9-35, 2019.

³⁷ ENCARNÇÃO, op. cit., p. 34.

³⁸ AFONSO, op. cit., p. 12.

Os autores Arthur Dapieve e Ricardo Alexandre – fontes desta pesquisa – que antes de escreverem livros sobre a história do *rock* dos 1980 no Brasil, cobriram a cultura da década em grandes periódicos, tratam da mesma maneira o *rock* dos anos 1970. Há sempre um tom de demérito e uma classificação de falta de originalidade para com os artistas e suas gravações, com o propósito de depositar à sua geração, 1980, uma autenticidade e autonomia, que não correspondem à realidade.

Apesar da urgência à época do seu lançamento, 1995, e da importância do seu conteúdo sobre o sucesso do *rock* brasileiro da década de 1980 até os dias de hoje, o livro do jornalista Arthur Dapieve, no seu início, vale-se do tom memorialístico e, muito mais, da linguagem ácida maturada em resenhas críticas de jornais como *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Nas onze páginas de seu primeiro capítulo, o autor não enxerga a rebeldia que deseja na trajetória e formação do *rock* como estilo musical e comportamental no Brasil e preenche seu texto com frases recheadas de adjetivos que causam efeito, todavia não são interessantes, nem sólidos, para documentar uma fase embrionária, logo importante, desta música jovem. Sobre a “juventude transviada” dos anos 1950, define como “pra lá de bem comportada”³⁹ que dá origem a uma “constelação de grupelhos”.⁴⁰ Reconhecendo valores nos movimentos da Jovem Guarda e do Tropicalismo, constrói uma narrativa que atribui oportunismo ao primeiro e, ao segundo, um agrupamento do *rock* com MPB.

Sobre o *rock* dos anos 1970, refere-se à cantora Rita Lee por ter perdido “a chance de ser a matriarca da geração 80”.⁴¹ Para Os Mutantes – na sua fase final sem Rita – trata como “sufocados pelo egocentrismo dos virtuosos e congelados pelo amor a Yes, Emerson, Lake & Palmer e quejandos”.⁴² Segue seu texto com apontamentos para com as bandas setentistas: “siderados pelos Mutantes” e “o submundo dos filhos do Pink Floyd”⁴³ onde o autor só deposita autenticidade a Raul Seixas, a quem alude como “o patriarca do Brock”.⁴⁴ Secos e Molhados e Joelho de Porco também são merecedores de reconhecimento, mas sempre mantendo um tom anti-heroico e anedótico. Para o fim da década cita A Cor do Som como “um subproduto dos Novos Baianos velhos de guerra” que “se tornara macumba pra turista”⁴⁵ com seu álbum de

³⁹ DAPIEVE, op. cit., p. 13.

⁴⁰ Ibidem, p. 13.

⁴¹ Ibidem, p.16.

⁴² Ibidem, p.18.

⁴³ Ibidem, p.18.

⁴⁴ Ibidem, p.19.

⁴⁵ Ibidem, p. 21.

maior sucesso em rádio, TV e vendas. Ao conjunto mineiro 14 Bis, Dapieve deposita a pecha de “rebate falso”.

O jornalista e escritor Ricardo Alexandre usa um tom mais sóbrio na tentativa de aprofundar sua análise, sem abarcar décadas diferentes e muitos artistas. Seu foco está mais para o final da década de 1970, como um momento de expectativa. Diferente de Dapieve, Alexandre reconhece o talento, o sucesso e o efeito que a cantora Rita Lee representou. Não deixa de citar Raul Seixas, dá muito mais importância ao grupo Vímana que este realmente teve, cometendo uma imprecisão ao afirmar que o músico internacional Patrick Moraz⁴⁶ assistiu “a um show do Vímana no Festival de Saquarema e viu no quinteto o misto de exotismo e profissionalismo que poderia desviar sua carreira do rumo mais evidente, a irrelevância”.⁴⁷ Trata-se, contudo, de uma informação incorreta, uma vez que o grupo não tocou no evento. A todo o momento possível discorre sobre a “MPB/ Tropicália”, tendo como foco Gilberto Gil e Caetano Veloso, que apesar de desfrutarem da hegemonia alcançada naqueles idos, eram execrados pela crítica devido ao caráter alienado e acomodado que esses teriam adquirido no limiar de uma nova década.

Alexandre parece acreditar também que frases como: “o prog rock já era considerado uma piada no mundo todo”⁴⁸ ou “gueto do rock progressivo”,⁴⁹ tem algum efeito para desqualificar o estilo que foi influente no mundo, na primeira metade dos anos setenta. Sua análise abarca executivos de gravadoras, mercado consumidor, crítica e a visão de empresas multinacionais. Mas sobre música e músicos nos deixa a impressão de que nada de importante aconteceu e que existiam poucos conjuntos. Colabora para a ideia, que discordamos, de que não havia uma cena musical roqueira no Brasil até os anos 1980. O autor, quando reconhece algum valor, trata os músicos como profissionais que, apesar da atitude, não promoveram uma ruptura.

⁴⁶ Patrick Philippe Moraz, tecladista suíço de formação clássica, ex-integrante das bandas: Mainhorse (1960-1972), Refugee (1973-1974), Yes(1974-1976), Vímana(1977-1978) e Moody Blues (1978-1991). Com o Yes gravou o sétimo disco da banda: *Relayer*, ganhador de disco de ouro na Inglaterra e EUA, alcançando o quarto lugar na parada de sucessos britânica e quinto lugar na *Billboard Pop Albums*.

⁴⁷ ALEXANDRE, Ricardo. *1974 - Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2013, p. 17.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 25.

Figura 1- Clube da Esquina



Fonte: <http://www3.musica.ufmg.br>. Acesso em: 12/04/2022.

É necessário sinalizar que nenhum dos autores que vimos até o momento se quer cita de maneira crítica, quanto mais laudatória, o Clube da Esquina, exemplificando um esquecimento ou silenciamento de um movimento que “juntou o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional criando uma grande síntese”⁵⁰ e que, mesmo não sendo midiático, influenciou muitos outros artistas nacionais e internacionais.

O Clube da Esquina não foi uma banda, um conjunto musical, nem se tratava do nome de um local específico. Clube da Esquina foi um movimento musical espontâneo, gestado de maneira informal e nascido em Belo Horizonte no Estado de Minas Gerais, ao final dos anos 1960 e de respeitável contribuição para música nos anos 1970, a partir do encontro de uma turma de letristas, músicos e compositores com afinidades conceituais e trabalho cooperativo. Integrado por: Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges, Marilton Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges e Beto Guedes; que mesmo com abordagens próprias e diferentes, musicalmente, foram capazes de criar uma música de unidade sonora singular. Somando tradição e mineiridade ao moderno e universal.

De certo que seu maior destaque foi o cantor e compositor Milton Nascimento que, aliado ao grupo Som Imaginário, representou uma das faces do *rock progressivo brasileiro* na primeira metade da década de 1970, com sucesso. E de inegável influência a bandas como: 14 Bis, Boca Livre, Roupas Novas; aos artistas consagrados como *rock rural*: Sá, Rodrix e Guarabyra, Zé Geraldo, Almir Sater entre outros, e reverberando até os dias de hoje.

Como Diniz afirma:

⁵⁰ VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, (87), 2010, p. 19.

Não havia uma concepção preestabelecida, por parte dos artistas do Clube da Esquina, no que concerne à ideia de movimento musical. Embora o nome do grupo seja título de dois LPs e de duas canções e faça ainda alusão à esquina próxima da casa onde moravam os irmãos Márcio e Lô Borges – localizada no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte –, o “Clube” e a “Esquina” consistiam muito mais em espaços alegóricos sugestivos do cruzamento das amizades e das parcerias que deram origem àquela produção musical coletiva.⁵¹

Os LPs que trazem o mesmo nome da turma de amigos – que se encontravam no cruzamento entre as ruas Divinópolis com Paraisópolis em Santa Tereza na capital mineira – que a autora se refere, são respectivamente: *Clube da Esquina* de 1972 e *Clube da Esquina 2*, de 1978. A título de curiosidade, o consagrado LP *Clube da Esquina* lançado pela gravadora Odeon do Rio de Janeiro é fruto da criação dos amigos de Belo Horizonte, mas foi composto numa casa alugada numa parte da Praia de Piratininga, em Niterói – chamada de “Mar Azul” –, hoje Prainha, onde se instalaram Milton Nascimento, Lô Borges e Beto Guedes recebendo visitas dos outros companheiros de Minas Gerais.⁵²

Diniz divide a produção do movimento em três fases: 1ª) Com discos assinados por Milton Nascimento: *Travessia* (1967), *Milton Nascimento* (1969) e *Courage* (1969); 2ª) Com os álbuns: *Milton* (1970), *Milagre dos Peixes* (1973) e *Milagre dos Peixes Ao Vivo* (1974) com Milton junto ao grupo Som Imaginário e *Clube da Esquina* (1972), assinado por Milton Nascimento e Lô Borges, mas com a contribuição dos integrantes do movimento; e a 3ª) Com Milton alargando as fronteiras do Clube com parceiros como Caetano Veloso, Chico Buarque, Clementina de Jesus, Mercedes Sosa e do grupo chileno Água, nos discos: *Minas* (1975), *Geraes* (1976), *Clube da Esquina 2* (1978).⁵³ Mas é possível perceber que a estética musical que garante a identidade deste coletivo como um movimento está presente em produções dos integrantes como artistas individuais, que vão de 1967 com o primeiro álbum de Milton Nascimento até 1981 com o álbum de Beto Guedes. Durante este percurso destacam-se trabalhos como: *Lô Borges (O disco do tênis)* (1972) – Lô Borges; *Matança de Porco* (1973) – Som Imaginário; *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta* (1973) – Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta; *Milagre dos Peixes Ao Vivo* (1974) – Milton Nascimento e Som Imaginário; *A página do relâmpago elétrico* (1977) – Beto

⁵¹ DINIZ, Sheyla de Castro. *Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017, p. 2.

⁵² Ver os dois episódios do programa Som do Vinil, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8RT2KkHK5w> e https://www.youtube.com/watch?v=IVOdHkg2_w9A. Acessado em: 13/09/2021.

⁵³ DINIZ, op. cit., p. 2-5.

Guedes; *Terra dos Pássaros* (1977) – Toninho Horta; *Amor de Índio* (1978) – Beto Guedes; *A Via-Láctea* (1979) – Lô Borges; *Contos da Lua Vaga* (1981)- Beto Guedes.

Figura 2 - Beto Guedes, Milton Nascimento e Lô Borges na Praia de Piratininga



Fonte: <https://colunadogilson.com.br/album-clube-da-esquina-foi-criado-na-prainha-de-piratininga>. Acesso em: 12/09/2021.

Em *Nada Ficou Como Antes*, o autor Ivan Vilela considera que o caráter inovador que rompe, ao mesmo tempo aponta e contribui com novos caminhos sonoros na música brasileira, acontece a partir do álbum *Milton* de 1970, quando Milton Nascimento associa-se ao Som Imaginário.⁵⁴ Elegendo o período de 1970 a 1977 como o de maior influência e proposição de inovações do Clube da Esquina. Canções com outros campos harmônicos, tempos, novas utilizações e estilos de vocalizações, novas perspectivas no uso dos instrumentos, incorporação de outros matizes da cultura africana, que, ressalta o autor, apesar da apropriação e do uso comum entre outros artistas do nosso cancionário popular, não foi dado o devido crédito e reconhecimento ao Clube. Mas não só isto, a fase dos anos 1970 do Clube da Esquina foi de importante contribuição para contracultura brasileira com elementos dos The Beatles e *rock* progressivo trazidos por Beto Guedes e Lô Borges e *jazz fusion*, além de instrumento de resistência e contestação a ditadura.

⁵⁴ VILELA, op. cit.

Sobre resistência e contestação através da cultura, os autores: Alexandre Saggiorato,⁵⁵ Leon Frederico Kaminski⁵⁶ e Igor Fernandes Pinheiro,⁵⁷ em suas produções acadêmicas, desconstruem essa ideia de uma década vazia de produção autêntica e conhecida da cultura jovem brasileira. Indo além, reconhecem que, apesar de viverem sob o período de maior recrudescimento ditatorial, existira no Brasil uma parcela da juventude – não adequada ao engajamento político revolucionário da esquerda e a luta armada – que buscava na rebeldia comportamental e filosófica de uma vida alternativa, no autoconhecimento, nas viagens e através de expressões artísticas, uma forma de resistência à opressão. Por conseguinte, assim como no exterior, jovens brasileiros vivenciaram a contracultura, criaram caminhos para seu consumo cultural e estavam conectados com as atitudes e comportamentos da sua geração em termos mundiais.

Saggiorato faz um inventário de composições, discos, shows que foram censurados durante a ditadura brasileira em *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Com rigor historiográfico, analisa letras de músicas, expõe depoimentos de músicos da época, compila fatos e opiniões de autores que escreveram sobre aquele momento. Sendo assim, além de denunciar as dificuldades impostas por um Estado autoritário, registra a força do *rock* produzido naquela década, a que se refere como *Rock BR 70*. O autor confirma o caráter de continuidade do estilo desde a sua chegada no território brasileiro na segunda metade dos anos 1950 através do cinema. Expondo não só os absurdos da censura imposta pelos militares no poder, mas identificando, também, a visão das esquerdas – ora de descaso, ora de vigilância – que o autor denomina como “tentativa de homogeneização cultural”.⁵⁸ Anárquico, marginal, transgressor e visceral, o *rock* produzido no Brasil durante a vigência do AI-5, pontua o autor, incomodava pela característica comportamental exposta em letras de música, concertos e capas de discos; debatendo homossexualismo, drogas, divórcio, adaptando o discurso “paz e amor” dos hippies e pleiteando uma sociedade livre e alternativa.

Kaminski, por sua vez, em a *Revolução das Mochilas*, descreve e analisa a automarginalização e autoexílio dos jovens brasileiros diante da ditadura na sua fase

⁵⁵ SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008.

⁵⁶ KAMINSKI, Leon Frederico. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

⁵⁷ PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Lexington: KDP, 2019.

⁵⁸ SAGGIORATO, op. cit., p. 144.

mais violenta. Seu caminho na pesquisa é o cotidiano e não as artes, artistas e a cultura oficial, focando nos andarilhos, na artesanaria contracultural, na poesia marginal, na imprensa *underground*, nos espaços de sociabilidade e alterações de paisagem. O autor também enfatiza o caráter ambíguo e contraditório das viagens em busca de “territórios de liberdade”, que ao mesmo tempo em que eram mecanismos de fuga do “sufoco” de um “cotidiano repressivo” construindo canais de circulação de informações sobre a contracultura. Eram também apropriadas pelas políticas de turismo e cultura governamentais, como no caso das feiras de artesanato e festivais, bem como se valiam das estradas abertas e pavimentadas pela política nacionalista do “Brasil Grande”. Kaminski comprova a hipótese de que,

(...) a prática da viagem vinculada ao imaginário da contracultura possuiria um caráter subversivo e transformador, numa perspectiva libertadora, manifestando-se de forma particular no contexto nacional que se apresentava. No Brasil ditatorial, marcado pela repressão em diferentes esferas do cotidiano, que provocava um sentimento de asfixia que se expressou através da metáfora do “sufoco”, o estilo contracultural de viagem seria incorporado por uma parte da juventude como uma forma de resistência ao sistema e ao regime militar, uma resistência na esfera do cotidiano. Nesse sentido, a estrada seria vivida com um espaço de liberdade, uma forma de suspender, ao menos temporariamente, a repressão asfixiante promovida pela ditadura. Em função do imaginário da contracultura fomentar ideias como a de “cair fora” do sistema, de anticonsumismo e de automarginalização, muitos jovens abandonaram a família, emprego e estudos para viajar, para viver na estrada, “*on the road*”.⁵⁹

A partir destes argumentos, o autor nos fornece levantamentos das origens do conceito de contracultura, analisando o turismo dentro e fora do país e avaliando as juventudes em suas contestações e anseios, naquele período. Não deixando de denunciar o preconceito e as perseguições aos hippies, que eram vistos como subversivos por suas propostas de vida alternativa.

Pinheiro discorre acerca de outros artistas e grupos musicais adeptos da estética do *rock*, a fim de demonstrar que a visão cristalizada e canônica de parte da historiografia que, ao fazer mau uso da memória, elege a MPB como exclusiva manifestação de oposição e de caráter contestador, do ponto de vista musical, e deposita ao Movimento Tropicalista o mérito e originalidade da sua época, como matriz para os poucos artistas reconhecidos da década de 1970, limitados a Raul Seixas, Rita Lee e Secos e Molhados. Com isso, são apresentadas as trajetórias das bandas Spectrum, A Bolha, Módulo 1000 e do cantor Serguei e a diversidade do que se determina juventude

⁵⁹ KAMINSKI, op. cit., p.14.

em uma mesma classe social. O autor defende a complexidade das multiplicidades, sempre pontuando que não se deve entendê-las transpondo conceitos comuns nas sociedades dos EUA e Europa para o Brasil. Logo, são múltiplas juventudes, múltiplas expressões musicais, múltiplas formas de se realizar a contracultura, aqui, chamada de “desbunde”.

Chama nossa atenção a narrativa sobre a banda Spectrum, cuja história se confunde com uma comunidade hippie na região serrana do Rio de Janeiro e a produção do filme *Geração Bendita*⁶⁰ que, censurado em quarenta minutos de película, ainda teve que mudar o título para *É isso aí bicho*. Três anos após sua conclusão, quanto entrou em cartaz, foi novamente censurado e recolhido pela Polícia Federal, levando a prisão dois membros da produção por quarenta dias. Além disso, o diretor Carlos Bini permaneceu sendo investigado como suspeito de ser simpatizante da esquerda até 1982.⁶¹

Todavia, o que mais assombra é quando, através de depoimentos de envolvidos e notícias de periódicos da época como: *O Dia*, *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, o autor nos narra um exemplo dos desmandos comuns, com toques de crueldade, cometidos pelas autoridades para com um grupo específico de pessoas de condutas tidas como desviantes – apesar de pacíficas – e legitimados, logo apoiados por grande parte da “sociedade” local em nome da moral e bons costumes.

Em novembro de 1970, durante as filmagens de *Geração Bendita*, numa praça pública da cidade, o delegado Amil Neil Richard, enaltecido pela imprensa local “como alguém que limpou a cidade” de Nova Friburgo, realizou a “Operação Tosquia”, que significou prender arbitrariamente vinte pessoas do elenco, raspando-lhe os cabelos longos, tosquiando as barbas e despindo-os de suas roupas características. A prisão resultou em manifestação de outros membros do grupo e simpatizantes contra a arbitrariedade. O que serviu de justificativa para as jurisdições locais decretarem a expulsão de todos os hippies que não morassem na região num prazo de cinco dias, após os acontecimentos. O motivo de tal perseguição era a de que o delegado não admitia na cidade tipos exóticos, cabeludos que usassem pulseiras, colares, pois, segundo o agente, “tais vaidades são próprias das mulheres”.⁶²

⁶⁰ GERAÇÃO Bendita: *É isso aí bicho*. Direção: Carlos Bini. Brasil, 1973, 81min.

⁶¹ PINHEIRO, op.cit., p. 193-230.

⁶² Ibidem, p.212.

A partir deste episódio empreende-se uma verdadeira caça aos hippies ou simplesmente àqueles que possuíssem cabelos compridos. A equipe sofre nova violência ao retomar as filmagens em outra cidade serrana: Santo Antônio de Pádua. Por consequência, o saldo negativo de tanta perseguição foi o fim do grupo de *rock* Spectrum em 1972 – resultado da frustração e decepção do seu único disco, trilha sonora do filme *Geração Bendita*,⁶³ ter sido proibido – fracasso do filme no curto circuito e tempo em cartaz e a venda do sítio para cobrir dívidas, onde vivia a comunidade hippie. Posteriormente, o filme foi recuperado no início do século XXI, transformando-se num documento de uma época.⁶⁴ O disco se transformou em item raro e valorizado, disputado por colecionadores. Mesmo assim, este episódio exemplifica o modo de pensar e agir das autoridades durante o “ame ou deixe-o” do “este é um país que vai pra frente” dos militares.⁶⁵

Hoje, temos como recurso analisar periódicos e documentários audiovisuais como fontes para construção de um determinado passado, ou melhor, passados, haja vista que um mesmo objeto investigado em tempos distintos adquire novas conotações. Tânia de Luca nos adverte que diante do compromisso da busca de uma verdade neutra, até os anos 1970 o uso de periódicos como fontes, não era algo usual em virtude da sabida intencionalidade e falta de imparcialidade que uma reportagem de jornal ou revista detém. Não cabe aqui nos alongarmos numa análise sobre os caminhos e a importância que os periódicos passaram a ter a partir do alargamento das fronteiras das análises históricas. Bem como, sua interdisciplinaridade e renovações metodológicas e ideológicas. Mas ficamos com uma das conclusões da autora sobre o uso da imprensa como fonte:

Pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre

⁶³ SPECTRUM. *Geração Bendita*. Rio de Janeiro: Todamérica, 1971.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2sRckAAPcU>. Acesso em: 04/09/2021.

⁶⁵ Os anúncios e slogans da ditadura militar eram propagados pela televisão. A dupla Dom & Ravel, criou a música “Eu Te Amo, Meu Brasil” e era comum tocarem “hinos ufanistas”, como: “Este é um país que vai pra frente” do grupo Os Incríveis. Maisslogans como: “Brasil: Ame-o ou deixe-o!”, “Brasil: Ame-o”, e “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”, eram propagados através de objetos e em adesivos nas janelas dos automóveis. Ao vencer o tricampeonato mundial de futebol, em junho 1970, no México, o Brasil assistiu a uma das maiores campanhas publicitárias de massa de sua história. No tricampeonato brasileiro, surgiu o hino “Pra Frente Brasil”, de autoria de Miguel Gustavo, usado até hoje. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/generos-e-programas/propaganda-do-regime-militar>. Acesso em: 26/05/2021.

a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa.⁶⁶

Em 24 de julho de 1984 ocupava um terço de página do jornal *O Globo* (Figura 3) a matéria intitulada: *Os preparativos para o primeiro festival de rock da América Latina. No Rio*, com uma foto do empresário e presidente da Artplan Roberto Medina, diante de um pôster/maquete que estampava uma arte sobre o que seria o espaço a ser construído, para realização do festival *Rock in Rio*. A matéria trazia os números, datas e a lista dos artistas da música que o empresário intencionava contratar para o evento. Nas falas impressas do idealizador já podemos perceber alguns slogans, como: “10 dias de paz e música”. E o mote da sua campanha para o evento, oportunamente, vinculada aquele momento de visibilidade e ação da juventude brasileira, onde ele Medina, seria o provedor de uma celebração que traria contribuições sociais. Mas o problema estava no título da matéria, também repetido no corpo do texto.⁶⁷

Como tentaremos evidenciar ao longo deste capítulo, o *Rock in Rio* não foi o primeiro festival de rock da América Latina, nem do Brasil e do Rio de Janeiro. Podemos enumerar, pelo menos, sete simbólicos festivais que aconteceram na década de 1970, em território brasileiro: Festival de Verão de Guarapari (ES), em 1971; Feira de Música Experimental (PE), em 1972; Dia da Criação (RJ), também em 1972; 1ª Colher De Chá (PR), em 1973; Festival de Águas Claras (SP) e Hollywood Rock (RJ), em 1975 e Som, Sol e Surf – Saquarema (RJ), em 1976. Sem contar outros que foram invadidos, cancelados e censurados pela “máquina repressiva” do Estado brasileiro, a exemplo do Festival de Primavera, em novembro de 1969 no Parque do Ibirapuera, proibido momentos antes do seu início pelo, então, prefeito Paulo Maluf e o Festival de Rock de Camboriú (SC), o Camburock, em 1977, que resultou na suspensão das atividades por dez dias dos conjuntos A Chave e Som Nosso de Cada Dia, pelo departamento de polícia federal, “por comportamento inconveniente em cena e expressões ofensivas ao decoro público”.⁶⁸

Como atesta a jornalista e escritora Ana Maria Bahiana:

Não importava se o show era pequeno, médio ou grande, ao ar livre ou em teatro, nativo ou internacional: entrar nele nunca era garantia que dele se

⁶⁶ LUCA, Tânia Regina de. História dos nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p.139.

⁶⁷ OS preparativos para o primeiro festival de rock da América Latina. *O Globo*. Rio de Janeiro. Segundo Caderno, 24 jul. 1984, p. 3.

⁶⁸ SOUZA, Tárík de. *Jornal do Brasil*, 06 jul. 1977, Caderno B, Cultura Popular, p. 9.

sairia. A polícia em suas diversas facções e atribuições era uma aparição constante, súbita e imprevisível, e tanto podia dar uma olhadela de intimidação quanto levar alguns espectadores para um passeio de camburão.⁶⁹

Figura 3- Roberto Medina apresenta o projeto do Rock in Rio



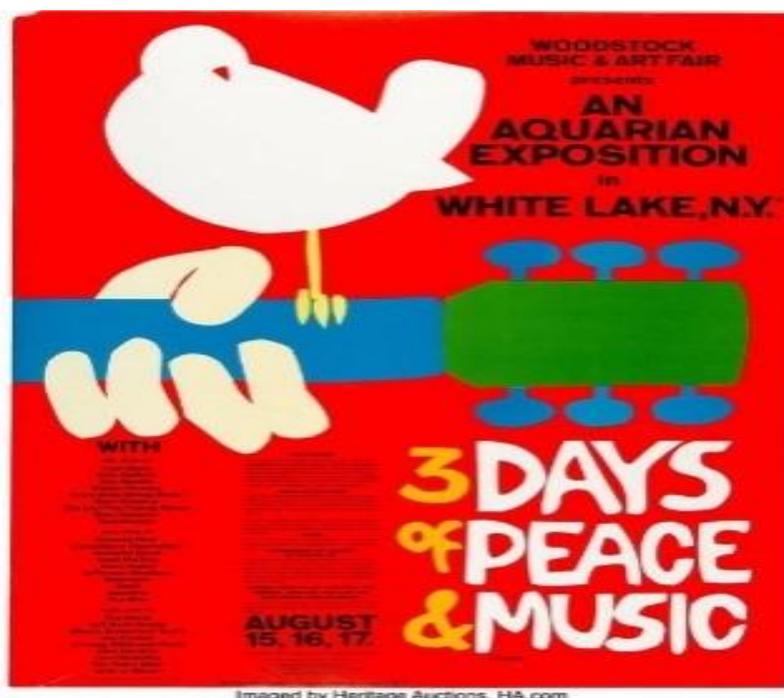
Fonte: *O Globo*, 24 jul. 1984. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 14/03/2021.

1.2- "Um Woodstock para o Brasil": os festivais da década de 1970

O festival de Woodstock ou *Woodstock Music and Art Fair*, conhecido apenas como Woodstock, foi um festival de música ao ar livre que aconteceu entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, na fazenda Yasgur, na pequena cidade de Bethel no Estado de Nova York, nos Estados Unidos. O evento reuniu trinta e dois músicos da época apresentando cerca de trezentas canções para um público que varia de trezentas a mais de quinhentas mil pessoas, ao contrário dos 150 mil esperados.

⁶⁹ BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 69.

Figura 4- Cartaz do Festival de Woodstock



Fonte: <https://br.pinterest.com>. Acesso em: 06/09/2021.

O festival começou numa sexta-feira com as apresentações de: Richie Havens, Sweetwater, Bert Sommer, Ravi Shankar, Tim Hardin, Melanie Safka, Arlo Guthrie, Joan Baez. Continuou no sábado com Quill, Country Joe McDonald, Santana, John B. Sebastian, Keef Hartley Band, The Incredible String, Canned Heat, Mountain, Greatful Dead, Credence Clewater Revival. No domingo tocaram: The Who, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Country Joe And The Fish, Janis Joplin, Ten Years After, The Band, Johnny Winter, Sly & The Family Stone, Blood, Sweat & Tears, Crosby, Stills, Nash & Young, Paul Butterfield Blues Band e Sha Na Na. O festival se encerrou na manhã da segunda-feira pelo cantor e guitarrista Jimi Hendrix, que tocou ao amanhecer para trinta mil pessoas, pois teve dificuldade para chegar até o local.⁷⁰

Mas foi a plateia, o público não esperado, que transformou o evento em acontecimento histórico e simbólico. Haja vista que, durante os três dias de festival, as pessoas conviveram em paz, sem maiores transtornos, praticando ideais da contracultura e do movimento hippie e, através da alteridade, enfrentaram os problemas decorrentes da falta de estrutura do festival e do mal tempo a que foram submetidas.

⁷⁰ Ibidem.

Concebido como um empreendimento comercial para ser rentável, transformou-se num enorme prejuízo para os organizadores Artie Kornfield, Joel Rosenman, Michael Lang e John Roberts. Diferente da memória construída em torno do evento, a sua época, o festival não despertou o interesse da imprensa pelos seus ideais anti bélicos, contra o racismo e consumismo norte-americanos. Os editores da revista *Times* e do jornal *The New York Times*, por exemplo – os únicos a enviar repórteres para o evento -, estavam mais interessados em divulgar e criticar o abuso de drogas, a prática de amor livre, os engarrafamentos nas estradas e todo caos que tamanha aglomeração pudesse produzir, somados as intempéries climáticas.⁷¹

O festival passa a ser mítico quando, a seguir do seu término, é transformado em produto cultural pelas indústrias fonográfica e cinematográfica, gerando como mercadorias o documentário *Woodstock*⁷² e um álbum sonoro triplo: *Woodstock: Music From The Original Soundtrack And More*, em formato de disco fonográfico em vinil. Estes objetos propagaram para o mundo o que acontecera naqueles quatro dias em 1969, transformando a *An aquarian exposition, 3 days of peace & music* em símbolo de uma era, auge da contracultura e do movimento hippie.

No Brasil, do “sufoco” da ditadura sob o Ato Institucional nº 5, que apesar de informalmente nos referirmos tão somente como militar, na verdade, parecia vir de todos os lados, fruto de um consenso entre a sociedade conservadora, empresários e entidades religiosas. Era um país de muitas siglas: SNI, DOI-CODI, DOPS, DCDP, SCDP⁷³ que, em termos práticos, formavam uma rede de diferentes instâncias governamentais com a função de regular, proibir e incriminar qualquer cidadão que, segundo suas normas, atentasse contra valores ético-morais. Ou seja, a censura e perseguição iam além das obras artísticas, posições políticas, produções editoriais e

⁷¹ SCOFIELD JR. Gilberto. Há 40 anos museu lembra. *O Globo*. 14 ago. 2009, Segundo Caderno, p. 4.

⁷² WOODSTOCK. Direção: Michael Wadleigh. Produção: Bob Maurice and Dale Bel. Estados Unidos da América: Warner Bros. 1970. (180 min.). Vencedor do Oscar de melhor documentário de longa-metragem de 1971.

⁷³ Respectivamente: Serviço Nacional de Informações, Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, Departamento de Ordem Política e Social, Divisão de Censura de Diversões Públicas, Serviço de Censura de Diversões Públicas, dentre outros órgãos já existentes, criados ou recriados, que formavam o aparato repressivo da ditadura. Segundo Carlos Fico, “muitas vezes esse aparato repressivo tem sido chamado, globalmente, „os porões da ditadura”, como se compusessem um todo harmônico e integrado. (...) Seus variados e numerosos integrantes tinham funções muito especializadas”. FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.167-205.

acadêmicas, podendo alcançar e inferir sobre o comportamento e a vida particular das pessoas.⁷⁴

Mesmo assim, neste país militarizado e reprimido, o filme *Woodstock*, acrescido do subtítulo em português *3 Dias De Paz E Música*, entrou em cartaz no circuito de cinemas, transformando o desejo de um festival a céu aberto em necessidade e, principalmente, em possibilidade de um sonho a ser realizado. Como sintetizou Nelson Motta:

Desde Woodstock os jovens brasileiros passaram a ter um sonho obsessivo: seu próprio Woodstock, a fantasia de uma república independente de música e liberdade, a céu aberto, sem polícia e sem ladrões, sem pais e professores, em total harmonia e comunhão, todo mundo doído. No Brasil da ditadura era impensável. Mas por isso mesmo era um de nossos sonhos mais queridos e constantes. Para a paranoia militar, juntar algumas dezenas de pessoas, principalmente jovens, em qualquer lugar e a qualquer pretexto era uma tentativa de conspiração.⁷⁵

Nos anos 1970, os bailes dos conjuntos de *rock* popularizados com o sucesso da Jovem Guarda pelo interior e regiões metropolitanas, vão gradativamente deixando de ser interessantes para o público em geral. “Os bailes de rock gradualmente cederam lugar à black music e às discotecas, desta forma uma nova sonoridade passava a embalar as festas”.⁷⁶ Nem para as bandas, que, com mudanças estéticas e comportamentais, alteravam a abordagem das letras das músicas e migravam para um som mais estridente e autoral. Assim, não eram mais adequados a produzir somente som e animação para eventos dançantes, ou seja, passaram de coadjuvantes a protagonistas de espetáculos no circuito de pequenos teatros, clubes, auditórios, pátios escolares e festivais. Segundo Pinheiro, “as apresentações de rock passaram a receber um público menor, porém mais dedicado, composto por fãs e admiradores do gênero. Os bailes tornaram-se shows, seguindo a tendência utilizada no exterior, o *rock concert*”.⁷⁷ Esta transformação, em termos práticos, representou uma gama de novas dificuldades, afinal a realização de concertos de *rock* no Brasil, naquele momento, significava também carência de equipamentos, instrumentos precários, baixa

⁷⁴ Saggiolato desenvolve e exemplifica como do comportamento despretenso, mas mesmo assim perseguido, o rock brasileiro tende a migrar pra composições em tom de protesto. Isto sem antes indicar os absurdos sem propósito ou coerência que os censores praticavam. Ver: SAGGIOLATO, op. cit., p. 69-99.

⁷⁵ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2000, p. 234.

⁷⁶ PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Lexington: KDP, 2019, p.127

⁷⁷ *Ibidem*, p. 128.

remuneração dos artistas e falta de prática e competência na organização e realização de eventos. Ao que Pinheiro acrescenta:

Ademais, as reuniões de jovens agitados e “cabeludos” em concertos de rock eram vistas como subversivas pelo regime militar e sociedade conservadora, em maior grau, quando comparadas aos bailes realizados em clubes. Porém, nenhum destes fatores inibiu a vontade de se realizar festivais no Rio de Janeiro e em todo o Brasil.⁷⁸

De qualquer forma, como afirma no início do documentário *O Barato de Iacanga* o produtor cultural Cláudio Prado: “os festivais de música eram territórios políticos construídos como território da liberdade”.⁷⁹

Figura 5 - Cartaz do I Festival de Verão de Guarapari



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/2083_97559531397. Acesso em: 06/09/2021.

Planejado e divulgado como uma versão brasileira do *Woodstock*, o I Festival de Verão de Guarapari, realizado em Três Praias, ocorreu entre os dias 11 e 14 de fevereiro de 1971 e organizado por Rubens Manoel Câmara Gomes (Rubinho Gomes), Gilberto

⁷⁸ Ibidem, p. 130

⁷⁹ O BARATO DE IACANGA. Direção: Thiago Mattar. Produção: Deborah Osborn, Felipe Briso, Gilberto Topczewski Big Bonsai, São Paulo, 2019. Documentário: 94 min.

Tristão e Antônio Alaerte dos Santos. Foi um empreendimento com a finalidade de alavancar o turismo e aumentar a visibilidade da cidade capixaba.

A julgar pelos títulos de algumas matérias de periódicos da época: “Guarapari o festival que não houve”;⁸⁰ “Primeiro dia em Guarapari decepcionou”;⁸¹ “Festival de Guarapari começou errado e acabou num caos”,⁸² é possível perceber o fracasso que o evento se transformou fruto da soma de amadorismo, irresponsabilidades, cerceamento político, empecilhos burocráticos e ameaças dos órgãos públicos de segurança. Mesmo antes, já haviam ocorrido atrasos na construção do espaço para o evento. Mais tarde, nas apresentações, causaram irritação em parte da plateia a desistência de artistas e a falta de equipamentos de iluminação e som, em consequência da produção do evento não ter cumprido seus compromissos financeiros com fornecedores e as atrações.

Na edição 984 da revista *Manchete* de 27 de fevereiro de 1971 (Figura 6), a matéria sobre o Festival de Guarapari afirma que uma semana antes pairava a certeza que não haveria *Woodstock* como prometido, mas sim comédia, em virtude de a polícia ter proibido a presença de hippies e a falta de dinheiro da organização. A reportagem atesta a falta de público, a desistência dos artistas por falta de pagamento do acordado – a exemplo da cantora Gal Costa, que chegou a se hospedar no hotel da cidade – e o atraso de quatro horas para iniciar o evento, resultando numa plateia hostil que recebeu com vaias o apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, não sem antes reclamar das atrações amadoras, improvisadas e ruins.

Sendo assim, o Festival de Verão, acaba por ser lembrado pelo fato do cantor, hoje ator consagrado, Tony Tornado a ter saltado do palco no final da sua apresentação e caído sobre o corpo da espectadora Maria da Graça Campos, que ficou imobilizada por um colete de gesso por sessenta dias, com a possibilidade de ficar paraplégica. E hoje, também exemplifica o quanto, no Brasil, os hippies eram marginalizados pelo poder público e a sociedade – mesmo considerando-se sua ideologia de “paz e amor”⁸³ – haja vista terem a presença proibida no evento, que não era gratuito.

⁸⁰ GUARAPARI o festival que não houve. *Manchete*, 27 fev. 1971, nº 984, Ano 18, p. 20-23.

⁸¹ ANATONIO, J.; SCHENEIDER, Erno. Primeiro dia em Guarapari decepcionou. *O Globo*, 03 fev. 1971, Geral, p. 4.

⁸² _____. Festival de Guarapari começou errado e acabou num caos. *O Globo*, 15 fev. 1971, Geral, p. 11.

⁸³ O prefeito da cidade garantiu que os hippies ficariam alojados próximos a cidade para evitar a ameaça a tranquilidade da população, além de contar com aparato de segurança capaz de realizar prisões em massa levando os detentos direto para Vitória. Na verdade, a Polícia Federal proibiu a participação dos hippies.

Figura 6 - Matéria da revista *Manchete* sobre o Festival de Guarapari



Fonte: *Manchete*, ed. nº 984, 27 fev. 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 12/05/2021.

O I Primeiro Festival de Verão de Guarapari teve como saldo a detenção dos organizadores Rubens Gomes e Antônio dos Santos, o processo criminal contra Tony Tornado e a baixa audiência de público, uma vez que os shows não empolgaram os espectadores, tendo em vista que as principais atrações anunciadas, como: Gal Costa, Elis Regina, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Maria Bethânia e Roberto Carlos, desistiram de suas participações, mediante a falta de adiantamento da metade do valor dos seus respectivos cachês.⁸⁴

Figura 7 - Cartaz do festival Dia da Criação



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/2083975595313>. Acesso em: 06/09/2021.

⁸⁴ A lista completa dos quatro dias de shows com os artistas citados e outros pode ser conferida na matéria dos enviados especiais: COSTA, Wilson; GOMES, Ari. Elis Regina e Roberto Carlos confirmam presença no Festival de Guarapari. *Jornal do Brasil*, 09 fev. 1971, 1º Caderno, p. 10.

Pouco mais de um ano depois, no dia 14 de outubro, no Rio de Janeiro, mais especificamente, no Estádio Municipal de Duque de Caxias, aconteceu o festival Dia Da Criação, realizado pelo empresário do conjunto Módulo 1000, Marinaldo Guimarães. Os escalados para o concerto foram: Sá, Rodrix e Guarabyra, Milton Nascimento, Som Imaginário, O Terço, Lena Rios, Os Brazões, Karma, Jorge Mello, Serguei, Sociedade Anônima, Jorge Mautner, Faia, O Grão, Módulo 1000, Equipe Mercado, Diana e Stul, Lô Borges, Liverpool Sound, Ruy Mauriti e Trio, Rock Ebó e A Gosma.

Figura 8 – O Dia da Criação, anúncio no jornal O Globo

O DIA DA CRIAÇÃO — A grande pedida para o próximo sábado, dia 14, é o grande show ao ar livre, o Dia da Criação, de 12 às 24 horas, com a participação de grupos e artistas da música pop brasileira. Muita gente boa mesmo irá se apresentar, tendo já confirmada a presença: O Terço, Liverpool Sound, Sá-Rodrix & Guarabira, Ruy Maurity e Trio, Massa Experiência, Módulo 1000, Jorge Mautner, Lena Rios, os Faias, O Grão, Equipe Mercado (Diana e Stul) e muito mais.

Quem está organizando esta explosão de Som ao Ar Livre é o criador dos Bailes da Pesada, o Ademir, um cara que realmente sempre entendeu de som, daí a certeza de que esta nova experiência será um sucesso.

O local será o Estádio Municipal de Duque de Caxias, ao ar livre, onde estão sendo esperadas, no mínimo, 10 mil pessoas, sendo que, para isso, contou-se com a colaboração da Divisão de Cultura e Recreação que espalhou ingressos para venda em colégios da municipalidade, centros cívicos e estabelecimentos de ensino da Prefeitura Municipal.

Os produtores do Dia da Criação, Marinaldo Guimarães, Carlos Garcez e o GTA esperam fazer deste "happening" o primeiro grande concerto de música contemporânea ao ar livre, inclusive não sendo apenas o som a única meta, mas também uma livre exposição de artesanatos, enfim uma feira livre de criação artística.

Fonte: *O Globo*, ed. 14.171, 11 out. 1972. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 12/05/2021.

O festival Dia Da Criação é pouco citado e lembrado. Não houve cobertura da imprensa naquele momento, exceto pela revista Rolling Stone brasileira, que lhe concedeu uma página de anúncio e uma matéria posterior, em tom testemunhal, na coluna *Toque* do, então, jornalista Ezequiel Neves. Hoje é possível acessar repetidas informações, mas não muitas, através da internet, que demonstram ser de uma mesma fonte. Portanto, não temos nem a certeza de quem realmente tocou. A lista citada é o mais próximo alcançado em termos de precisão, pois há quem afirme que Milton Nascimento & Som Imaginário não tocaram, em outros casos, como no caso do citado

Ezequiel Neves, afirma-se que o cantor Fagner se apresentou. Além do mais, pelo que tudo indica, não houve tempo para todos os artistas se apresentarem. E muitos outros se encaixam naqueles casos comuns de terem existido num determinado momento, mas de não terem deixado nenhum registro fonográfico ou biográfico.⁸⁵

Figura 9 - Cartaz do Festival I Feira de Música Experimental do Nordeste



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/208397559531397>. Acesso em: 06/09/2021.

No mesmo ano de 1972, o festival Feira de Música Experimental, trazia também a tentativa dos ideais do festival da fazenda Yasgur. Na matéria do Segundo Caderno do jornal O Globo de 29 de março de 2014, o jornalista Silvio Essinger definiu:

Se o Nordeste teve algo próximo a um Woodstock, foi a Feira de Música Experimental realizada em 11 de novembro de 1972, no distrito de Nova Fazenda, no mesmo Teatro Nova Jerusalém, onde todo ano é encenada a Paixão de Cristo, o evento reuniu na plateia e no palco, um grupo de jovens radicados em Recife que buscava novas formas de expressão – musical,

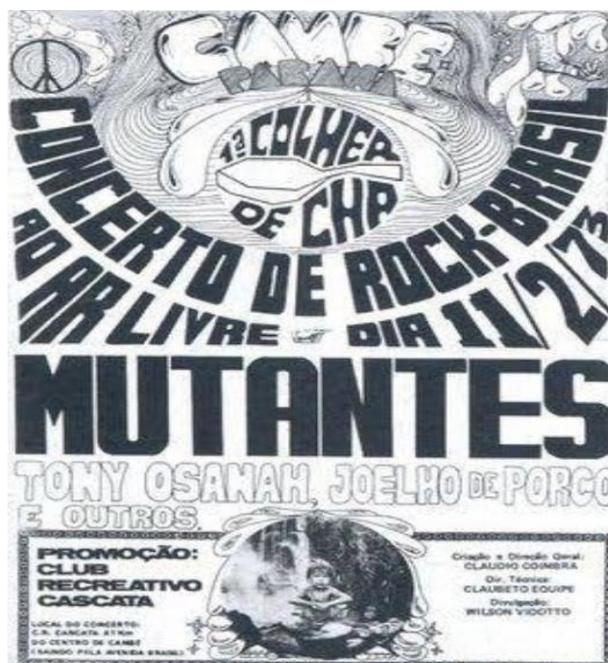
⁸⁵ Como indicado no endereço eletrônico: <https://lurdinha.org/site/40-anos-do-dia-da-criacao-um-elo-perdido-na-historia-musical-do-brasil>. Acesso em: 08/04/2021.

cênica, comportamental – e que mais tarde produziria alguns dos discos mais cultuados da psicodelia brasileira.⁸⁶

Idealizado por membros de diretórios acadêmicos da Universidade Federal de Pernambuco e de grupos teatrais, a Feira de Música Experimental aconteceu gratuitamente, durante a noite e promoveu o encontro de uma cena nordestina de rock progressivo e psicodélico, servindo de embrião para futuras e cultuadas bandas como Ave Sangria, Flaviola E O Bando Do Sol, Phetus e de nomes que futuramente seriam mais conhecidos, como Lula Côrtes e Robertinho de Recife.⁸⁷

Comparados ao Festival de Guarapari, os festivais Dia da Criação e Feira de Música Experimental, foram sinônimos de sucesso, mesmo que para um público também pequeno. O primeiro foi uma demonstração de união e solidariedade, haja vista que os artistas levaram seus equipamentos, transformando o palco num grande emaranhado de fios e pilhas de amplificadores. O segundo, por ter sido gratuito e, nos dois casos, realizados em clima de confraternização com longas horas de música ao vivo para o público, extrapolando a programação e o tempo predeterminados.

Figura 10 - Cartaz do Festival I Colher de Chá



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/208397559531397>. Acesso em: 06/09/2021.

⁸⁶ ESSINGER, Silvio. Memórias Psicodélicas. *O Globo*, 29 mar. 2014, Segundo Caderno, p. 10.

⁸⁷ *Ibidem*.

No dia 11 de fevereiro de 1973, aconteceu na cidade de Cambé, no norte do Paraná, pois o projeto não foi aprovado para sua realização em Londrina, o festival 1ª Colher de Chá – Concerto de Rock Brasil, que ficou conhecido como o *Woodstock Pé Vermelho*, no Clube Recreativo Cascata. Com público estimado de cinco mil pessoas, composto por muitos mochileiros vindos de várias regiões do país, além de argentinos e paraguaios. O festival foi organizado por Paulo Cesar Troiano, Claudio Coimbra e Wilson Vidotto. Escalados para as apresentações: Mutantes, Joelho de Porco, o portenho Tony Osanah, a banda psicodélica Escaladácida,⁸⁸ Banana Tree, A Semente e da região Os Vultos e Os Bárbaros. Mas, segundo consta no site do jornal *Folha de Londrina*, “o cartaz anunciava a presença de 15 atrações, mas muitas não puderam se apresentar, enquanto outras sequer deram as caras. Não houve pagamento de cachês, apenas ajuda de custo de hotel, transporte e alimentação dos músicos”. Logo, como indica esta fonte, tocaram: Tony Osanah, Os Bárbaros, Banana Tree, A Semente, Tropa Santa, Os Mutantes e Joelho de Porco.⁸⁹ De qualquer forma, o evento é lembrado como um sucesso pioneiro à *Woodstock*, com muitas barracas, venda de artesanatos e banhos de cascata.

Figura 11- Cartaz do I Festival de Águas Claras



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/208397559531397>. Acesso em: 06/09/2021.

⁸⁸ Escaladácida ou Scaladácida, banda formada por Ritchie (flauta e voz), Azael Rodrigues (baterista), Fabio Gasparini (guitarra) e Sérgio Kaffa (baixo).

⁸⁹ Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/memorias-do-rock-83267>. Acesso em: 14/05/2021.

Dos festivais mencionados, o mais bem-sucedido, possivelmente, foi o Festival de Águas Claras, que teve quatro edições entre 1975 e 1984. Sua primeira versão, guardadas as devidas proporções, traz muitas semelhanças com o *Woodstock*: geográficas, quanto ao perfil do público, a forma de organização e, principalmente, as práticas e hábitos dos presentes (público e organizadores) com os acontecimentos do festival norte-americano de 1969, ainda que naquele momento não fosse este o objetivo. Houve semelhanças até no caos, ou seja, os engarrafamentos nas estradas, transtornos na cidade, chuva torrencial e lama, assim como acontecera em *Woodstock*.

O festival foi idealizado pelo músico de 22 anos – que tocava flauta num grupo de *rock* – Antônio Checchin Júnior, conhecido como Leivinha, e ocorreu na fazenda Santa Virgínia, de propriedade de seu pai, no município de Iacanga, interior do Estado de São Paulo.

Leivinha acabara de escrever uma peça teatral e pretendia apresentá-la com um grupo musical fazendo a trilha sonora ao vivo, para familiares, amigos e funcionários. O músico, ao comentar sobre a encenação com artistas da sua rede de sociabilidade, viu a informação ser transformada em outra notícia, sendo propagada como a vontade de realizar um festival de música ao ar livre.⁹⁰ Acreditando neste novo propósito, arregimentou parentes e amigos, dentre eles, o produtor musical Pena Schmidt, que levou o produtor cultural Cláudio Prado, que esteve, na edição de 1970, do Festival da Ilha de Wight.⁹¹

Desta maneira o Festival de Águas Claras teve um público que varia entre quinze e trinta mil pessoas e aconteceu entre os dias 17 e 19 de janeiro de 1975, com a seguinte escalação de artistas: Mutantes, Som Nosso De Cada Dia, Terreno Baldio, Apokalypsis, Walter Franco, Ursa Maior, Moto Perpétuo, Jazzco, Tibet, Burmah, Grupo Capote, Jorge Mautner, Acaru, Raízes, Corpus, Mitra, Marcos Vinícius, Nushkurallah (do próprio Leivinha), Rock Da Mortalha entre outros, alguns que só existiram no festival e nunca haviam se apresentado ao vivo. Segundo Ronaldo Rodrigues do site Consultoria do Rock:

⁹⁰ O BARATO DE IACANGA. Direção: Thiago Mattar. Produção: Deborah Osborn, Felipe Briso, Gilberto Topczewski. BigBonsai, São Paulo, 2019. Documentário: 94 min.

⁹¹ Com público superior ao de Woodstock, a edição de 1970, estima-se ter aglomerado um público de mais de 600.000 pessoas. Também foi registrado em película, mas devido a um imbróglio jurídico não foi transformado em um filme, mas visto em partes; filmes focados em apresentações de artistas isoladamente como: Miles Davis, Jimi Hendrix, The Who, Emerson, Lake & Palmer, The Moody Blues, Free, Taste, Leonard Cohen, Jethro Tull, The Doors e Joni Mitchell. Realizado em locais diferente o festival existe até os dias de hoje.

O festival alternou bandas do primeiro escalão do nosso rock e outras bem desconhecidas até mesmo para o público do festival. Segundo relatos da mídia da época, subiram ao palco: Dan Rock-a-Billy (tocando *covers* de Elvis Presley e Bill Haley), Pedra, Cogumelos, Sacramento, Peyotes, Corpus, Tony Osannah, Movimento Parado e Rock da Mortalha, já varando a aurora do sábado. No sábado, Libertas, Eclipse, Dez Mandamentos, Orquestra Azul, A Chave, Mike (um guitarrista americano recém-chegado ao Brasil), Jazzco, Terreno Baldio e Apokalypsis. No domingo, Flying Banana, Grupo Acaru, Tibet, César das Mercês (que já tinha tocado baixo com O Terço e era parceiro de composição da banda carioca); Moto Perpétuo, Som Nosso de Cada Dia e O Terço foram a trinca de ferro que fechou o festival na madrugada de domingo.⁹²

Figura 12 - I Festival de Águas Claras nas páginas da *Manchete*



Fonte: *Revista Manchete*, ed. 1.190, 08 fev. 1975. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 12/03/2021.

Isto significa que não há como ser categórico sobre todos que se apresentaram, mas vale ressaltar, além do seu significado, o efeito que o evento de Iacanga teve no Estado de São Paulo e no país, pois a empreitada de Leivinha (e também de seus amigos e parentes) só fora possível após o próprio, antes da realização, se apresentar ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e assinar um documento que o responsabilizava por possíveis atos subversivos, uso de entorpecentes e comportamentos fora dos padrões e bons costumes. Além do mais, o músico se comprometera a ter uma plateia composta de não mais do que duas mil pessoas.

Não cumpridas nenhuma das formalidades do documento assinado, o fato é que o Festival de Águas Claras resultou num relatório confidencial a partir das informações e fotos colhidas por um investigador disfarçado de jornalista, que se infiltrou nos dias do evento.⁹³ O sucesso do festival e a denúncia documentada, fizeram com que o

⁹² Disponível em: <https://www.consultoriadorock.com/2017/02/17/artigos-especiais-rock-brasileiro1974-1976-parte-2>. Acesso em: 15/04/2021.

⁹³ Miguel Angelo fotógrafo pericial da Delegacia Seccional de Bauru, convocado pelo Delegado Luis Augusto de Oliveira Castro do Setor de Investigações Gerais (SIG). Conforme depoimento do próprio fotógrafo no documentário *O Barato de Iacanga*.

secretário de segurança do Estado de São Paulo, Coronel Erasmo Dias, proibisse uma nova edição. Conforme nota do jornalista Tárík de Souza:

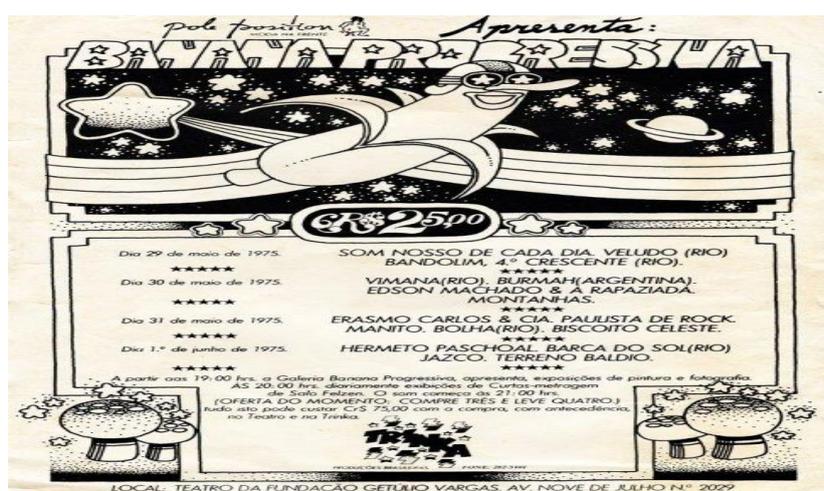
Sob alegação de que “somente poderia ocorrer em recinto fechado, devido a implicações morais”, o Coronel Erasmo Dias, Secretário de segurança de São Paulo proibiu a realização do II Festival de Águas Claras em Iacanga, marcado para setembro, com vários grupos de rock ao ar livre.⁹⁴

Bem como outros eventos de música no mesmo formato, além de um consequente memorando assinado pelo Ministro da Justiça Armando Falcão, expedido para todos os governadores do país, com as mesmas advertências e diretrizes.

O que não impediu a realização no mês de maio do festival Banana Progressyva, já que se tratava de um evento em espaço reservado e fechado: o teatro da Fundação Getúlio Vargas, que recebeu entre os dias 29 e 31 de maio e 1º de junho de 1975 vários grupos de *rock*, além de exposições de pinturas e fotografias e exibição de curtas-metragens. O release da produtora do evento a Trinka Produções nos fornece o tom, anseios e objetivos daquele momento que o “sufoco” exercia sobre uma parte da juventude:

Por todos os concertos que não aconteceram. Por todas as composições que nunca foram gravadas. Por todos os músicos que não tiveram onde tocar. Por todas as fotos que não foram publicadas. Por todos os filmes que nunca foram rodados. Por tudo que os jornalistas e *disc-jockeys* estão querendo dizer. Por tudo que a nossa geração está criando e não consegue mostrar, fizemos a Trinka.⁹⁵

Figura 13 - Cartaz do Festival Banana Progressyva



Fonte: <https://www.virgula.com.br/tvecinema/curta-metragem-resgata-historico-festivalbanana-progressyva-realizado-em-sp-em-1975>. Acesso em: 11/0/2021.

⁹⁴ SOUZA, Tárík de. *Jornal do Brasil*. Caderno B, domingo 13 jun. de 1976, Música Popular, p. 10.

⁹⁵ _____. *Jornal do Brasil*. Caderno B, domingo 25 de mai. 1975, Música Popular, p. 11

Retornando ao curso da história do Festival de Águas Claras, seu idealizador sofreu perseguição e o festival, proibido, só retornaria em 1981 após sua irmã Elici Maria, então estudante de direito, ir até Brasília munida de documentos, autorizações, depoimentos de músicos, manifestações das pessoas e o evento mudar sua característica e apelo, como atesta o próprio Leivinha:

Como eu poderia fazer um festival?! Se eu pusesse Luiz Gonzaga. Poderia! Se eu pudesse fulano. Eu conseguiria! Eu não podia fazer um festival de rock! Ter a imagem do hippie. Eu tinha que fazer um festival de música brasileira. Isto foi o que eu pensei, para conseguir liberar. Eu tinha que criar uma história, que eles entendessem que fazia parte deles também. Cê entendeu?! Por que se eu fizesse um festival de Woodstock. Porra! Só tem louco! Os hippies vão fumar maconha, vão tomar ácido, vão viajar, vão gritar: “Viva a sociedade socialista!”, o cacete e tal.⁹⁶

Desta maneira, com solicitação documentada feita pela irmã, com a mudança de foco em relação às atrações do festival e num momento mais “distencionado” da ditadura, o festival pôde retornar. Midiático, com ingressos vendidos em agências do Unibanco, com menos guitarras e mais violões, avião e helicóptero fretados, cobertura jornalística e transmissão da TV Bandeirantes (hoje Band), que inclusive quis interferir nas atrações ao tentar vetar nomes como: Raul Seixas e Walter Franco.

Figura 14 - Cartaz II Festival de Águas Claras



Fonte: <http://www.mjs18.blogspot.com/2012/03/ii-festival-de-aguas-claras-eu-estava.html>.
Acesso em: 06/09/2021.

⁹⁶ Depoimento feito pelo próprio Leivinha, 2018, que consta no documentário *O Barato de Iacanga*.

Assim sendo, de 04 a 06 de setembro de 1981 o Festival de Águas Claras cedia espaço para nomes consagrados e outros mais novos (modernos) da música popular brasileira como: 14 Bis, A Cor do Som, Alceu Valença, Almir Sater, Anastácia, Banda Isca de Polícia, Bendegó, Consertão, Company, Diana Pequeno, Duduca e Dalvan, Egberto Gismonti, Gilberto Gil, Grupo Dollar, Gonzaguinha, Hermeto Pascoal, Itamar Assumpção, Jorge Mautner, Luiz Gonzaga, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Raul Seixas, Roupas Nova, Vozes e Viola e Zé Geraldo, que tocaram para um público estimado em sessenta mil pessoas, gerando fama e visibilidade na mesma proporção de prejuízo e dívidas para seus organizadores. Seca e estiagem resultaram num incêndio de parte do pasto, que queimou algumas barracas. Houve falta de água e alimentos, em suma, não havia estrutura para tal quantidade de público, que esgotou os insumos da cidade e proximidades.⁹⁷

Figura 15 - Cartaz III Festival de Águas Claras



Fonte: <https://revistaforum.com.br/cultura/as-aventuras-do-lingua-de-trapo-no-festival-deaguas-claras>. Acesso em: 06/09/2021.

⁹⁷ III Festival de Águas Claras: a volta ao sonho de Woodstock. *Jornal do Brasil*. Caderno B, segunda-feira 30 de maio de 1983, capa.

Dois anos depois, entre os dias 02 e 05 de junho de 1983, para evitar as dificuldades da versão anterior, Leivinha prometia 200 sanitários, 150 bicas de água potável, 50 bicas para banho; com duas represas para abastecê-las, postos de atendimento médico, grama verdinha e 350 metros de área para camping. Além do arrendamento de barracas de alimentação com preços controlados pela organização do evento, “prato feito” fornecido pela própria fazenda a Cr\$ 500,00, ingressos a Cr\$ 4.000,00 vendidos nos revendedores da marca de jeans *Levi’s* patrocinadora do evento e linhas de ônibus direto de São Paulo capital para a fazenda. O festival prometia ainda shows durante manhã, tarde e noite.⁹⁸

As principais atrações, das trinta e cinco contratadas – que ficavam para noite mesmo – foram: Armandinho, Dodô e Osmar, Arthur Moreira Lima, Erasmo Carlos, Egberto Gismonti, Fagner, João Gilberto, Moraes Moreira, Osvaldinho do Acordeon, Paulinho da Viola, Premeditando o Breque, Raul Seixas, Sá & Guarabyra, Sandra de Sá, Walter Franco e Wanderléa. Muitos deles tiveram que ser resgatados e trazidos numa carroceria de caminhão puxada por um trator da fazenda, já que devido à incessante chuva e rompimento das duas represas a área e o trajeto até o local se tornara um grande lamaçal, causando engarrafamentos e atrasos na programação dos espetáculos. O grande acontecimento desta edição, entre o inédito e o surpreendente, foi o show de João Gilberto; avesso aos palcos, figura ímpar da Bossa Nova, artista tido como difícil e exigente; desconsiderou as microfônias e sob forte chuva quase de manhã foi capaz de cativar a plateia jovem presente, que respeitosamente assistiu, o acompanhou nas canções e pediu bis. O saldo final do evento contabilizou prejuízos para comerciantes que vendiam produtos em barracas, para a fazenda Santa Virgínia com áreas de pasto destruídas e organização devido a um derrame de ingressos falsos e invasão por falha de segurança no local.⁹⁹

O Festival de Águas Claras teve seu fim descolorido na pouco lembrada edição de 1984, realizada em março entre os dias 06 e 09 em pleno Carnaval, um reconhecido erro estratégico. Transformado em operação de marketing, a contragosto de Leivinha, mas pressionado pelo sucesso e forças empresariais, com grandes patrocinadores como da Cervejaria Brahma e sua cerveja Malt 90 – que muitos acreditam ter sido criada exclusivamente para o *Rock in Rio* – e outras grandes marcas.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ ÁGUAS Claras: quatro dias de som, chuva e prejuízo. *Jornal do Brasil*, 09 jun. 1983, Caderno B, p. 08.

Pretendido para um público de mais de cem mil pessoas, que na realidade foi realizado a seis mil pagantes. Sem o clima de comunhão, sob forte chuva e ventos que destruíram parte do palco, causaram enchentes nos camarins e outras partes, problemas técnicos e várias atrações não subindo no palco para tocar, como: Luiz Melodia, Clementina de Jesus, Moreira da Silva e João Gilberto. Apresentações comprometidas pela ação das intempéries como no caso dos shows de Jards Macalé, Braguinha Barroso e Egberto Gismonti.

Teve como momento memorável Arthur Moreira Lima dividindo o palco com Luiz Gonzaga para juntos tocarem o clássico “Asa Branca”, isto sem não antes ter um show de um desgastado Raul Seixas, que abandonou o tablado alegando problemas técnicos. O festival ainda teve garrafas e latinhas arremessadas ao palco por um público insatisfeito, gente ferida, programação adiada em uma das noites, registros de violência dentro e fora das imediações do evento e roubos aos campistas.¹⁰⁰ Impondo seu cancelamento; dos quatro dias programados, fora reduzido a um dia e meio. Significou o derradeiro prejuízo para Leivinha, que voltou a ser Antônio Checchin Júnior, advogado, que se tornou empresário dono de restaurante e pousada na Chapada dos Guimarães¹⁰¹ e o fim de sua saga na fazenda do seu pai, que, posteriormente, a vendeu e hoje é uma imensa plantação de laranjas. De marco da contracultura em solo brasileiro no meio da década de 1970 a um importante evento de MPB no início da década seguinte, na prática, o Festival de Águas Claras se tornou um território da diversidade musical brasileira e exemplo de que, independentemente das atrações em cada edição, o público que o prestigiava mantinha uma “prática woodstockiana”; incluindo campistas de fim de semana, hippies de fato e pessoas comuns com seus trabalhos formais, que aproveitavam o evento para exercitar um imaginário vinculado a uma vivência livre e alternativa.

Mesmo que a cada edição os cabelos e roupas, tanto dos artistas como do público, fossem ficando mais curtos e menos coloridas. Iacanga exemplifica também a transição de comportamentos sociais, políticos e econômicos, na virada de década. E a atmosfera de sonho hippie censurado e proibido de 1975 transmutando-se para um projeto de empreendedorismo com ações de marketing e mídia no início dos anos 1980. O tom melancólico de “fim de festa”, presente nos periódicos da época e,

¹⁰⁰ HENRIQUE, Luiz. Carnaval, chuva e violência frustraram festival. *Jornal do Brasil*, 08 mar. 1984, Caderno B, p. 05.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/noticias/regional/2015/02/429907-democracia-pos-fim-ao-festival-de-iacanga.html>. Acesso em: 04/ 09/2021.

principalmente ao final do documentário lançado em 2018, indicam uma série de fatores como causa. De qualquer maneira, o Festival de Águas Claras do ponto de vista social e político significou um enorme sucesso; ilustrando que a complexidade da juventude brasileira não deve ser lembrada de forma bidimensional, apenas. Sob o aspecto do lucro, o evento sempre ficou aquém das expectativas. Sobre a edição de 1984 há um ponto primordial que o próprio Leivinha confirma, ao declarar:

Estávamos entrando num processo de liberdade democrática. Aquelas reuniões que a gente organizava com o propósito de interagir com as pessoas de diversas partes do país já não tinha tanta razão. Organizar o festival passou a ser muito complicado. (...). Uma série de problemas dificultavam a realização. O público que começou a ir, da redondeza, tinha outra expectativa. A nossa ideia inicial de levar arte ao Interior Paulista porque naquele tempo não tinha, estava com fora do contexto.¹⁰²

Logo, em sua derradeira edição, os desejos já eram outros, podia-se perceber bandeiras de partido político, manifestações públicas por eleições diretas, jovens com camisetas de bandas estrangeiras de *heavy metal* e não por causa disto, registros de violência e roubos. O slogan hippie de “paz e amor, dava lugar a outros tipos de filosofia. As drogas lisérgicas e viajantes eram substituídas por estimulantes. O amor livre dali a pouco estaria “ameaçado” e os jovens sonhando menos com a liberdade de uma “casa no campo”.

De qualquer forma, retornando a 1975 e a censura do Secretário de segurança de São Paulo que gerou um memorando do Ministro da Justiça, ao que tudo indica, a ação limitou-se ao seu Estado, pois o documento e as intenções tanto do coronel quanto do político não chegaram a surtir efeito no Rio de Janeiro, que em 1976, entre os dias 21 e 23 de maio, abrigaria mais um festival à céu aberto. Desta vez não mais em uma zona rural, mas perto do mar, misturando um campeonato de *surf* com um concerto de *rock*.

1.3- Som, Sol e Surf: Saquarema 76

Em 1976, a ditadura brasileira já completava mais de uma década no poder e estava sob o comando do general Ernesto Geisel. A abertura “lenta, segura e gradual” seria sua política de transição pactuada para uma democracia “imaginada”.¹⁰³ Mas nem

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia D. A. N. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 262.

por isto a ditadura abandonara, naquele momento, seu aparato burocrático e violento. O Brasil ainda vivia sob o AI-5, com os órgãos da administração da repressão em pleno funcionamento. E o rock brasileiro era elemento transgressor, símbolo da contracultura nacional, malvisto pela sociedade brasileira conservadora, perseguido e censurado pelo governo militar e patrulado pelas esquerdas nacionais.

Este mesmo rock nacional que, desde o final da década anterior, misturava elementos da psicodelia, influência das já clássicas bandas britânicas Beatles, Rolling Stones e The Who, a ritmos regionais. Há tempos, o rock se transformara numa linguagem mundial dos jovens, incorporando também grande influência do som mais pesado e distorcido de artistas como Jimi Hendrix e Eric Clapton e de bandas como Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath. Estava também muito sugestionado pelo *rock progressivo*¹⁰⁴ internacional feito por bandas como Pink Floyd, Emerson Lake and Palmer, Genesis e principalmente o Yes, muito pela divulgação e catálogo de lançamentos dos discos fonográficos das gravadoras multinacionais no Brasil.

Figura 16 - Cartaz do festival Som, Sol & Surf Saquarema '76



Fonte: *Rock Brasileiro dos Anos 70*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/208397559531397>. Acesso em: 06/09/2021.

¹⁰⁴ Estilo ou subgênero do rock and roll que fez muito sucesso, tendo a adesão de várias bandas em diferentes partes do mundo na década de 1970. Consistiu e resultou das experimentações sonoras e lisérgicas do movimento hippie, com o rock psicodélico do final dos anos 1960 e a inclusão de elementos de erudição, jazz e música clássica.

Boa parte da(s) juventude(s) ainda estava dividida em “caretas”, “engajados” e “desbundados”.¹⁰⁵ Estes últimos, em linhas gerais, eram inspirados pelo ideário *hippie* do final da década anterior. Seus artistas viviam em comunidades, muito mais para fugir de perseguições, prisões e torturas do que por utopia. Os adeptos da atitude e estilo de vida *rock*, *hippie*, *beatnik* (a tribo do “desbunde”) viviam a margem do socialmente estabelecido seu antimaterialismo. Estilo de vida que o governo marginalizou, mas mesmo assim, seus seguidores continuavam tendo em mente o “modelo de *Woodstock*”, mesmo seis anos após o filme ter chegado às telas brasileiras, ou seja, um festival de música ao ar livre que celebrasse livremente paz, união e amor.

No Rio de Janeiro, Nelson Motta, jornalista, apresentador de televisão, produtor musical e articulador cultural idealizou um festival de *rock* na pequena e pacata cidade de Saquarema, na região dos Lagos fluminense. A ideia surgiu do seu encontro com o capixaba Flávio Rodrigues, líder da banda Flávio Y Spiritu Santo, em Búzios. Rodrigues convenceu Motta, alegando que conhecia o prefeito da cidade e que já tinha o local: um estádio de futebol. Justificando, que por ser fora do Rio de Janeiro seria mais fácil para a organização, sem ter que enfrentar todas as exigências burocráticas.¹⁰⁶

Vale pontuar que não era a primeira e nem a segunda tentativa de produção de um evento deste tipo por Nelson Motta. Em seu livro, Motta afirma que “no final de 1971, depois de enfrentar a *via crucis* burocrática junto com Carlos Alberto Sion, fizemos o I Concerto Pirata do Estádio de Remo da Lagoa, reunindo 800 jovens numa noite de sábado para ouvir e dançar rock com bandas novas”.¹⁰⁷

No entanto, o *Jornal do Brasil*, bem como *O Globo*, ambos de 27 de outubro de 1971, anunciaram o I Concerto Pirata no Clube Monte Líbano, com apresentação das bandas Liverpool Sound, A Bolha e O Terço, intercalados pela exibição de filmes coloridos, projeção de slides e desenhos de Tom e Jerry. Segundo o *JB*, o parceiro de Motta no evento foi o publicitário Glauco Timóteo. De qualquer forma, independentemente de onde foi ou quem era o sócio, parece ser esta a primeira tentativa do Nelson Motta de fazer um evento inspirado em Woodstock.

¹⁰⁵ BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 82.

¹⁰⁶ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 284.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 234.

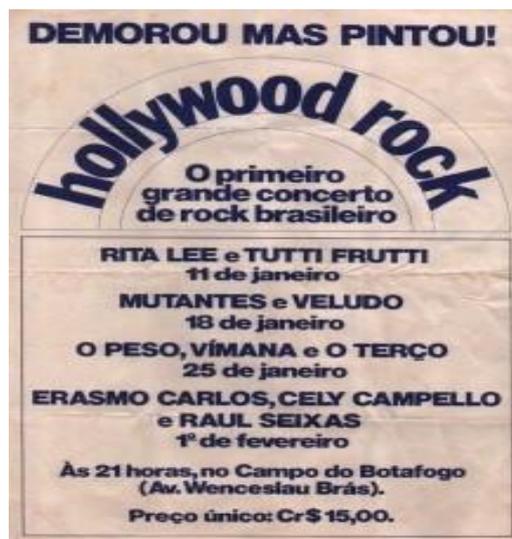
Figura 17 - Nota do O Globo sobre o Concerto Pirata no Clube Monte Líbano



Fonte: *O Globo*, ed. 13.952, 27 out. 1971. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 06/09/2021.

O *Hollywood Rock* foi pensado em outro formato. Em quatro noites de sábado do mês de janeiro de 1975 se apresentariam artistas que dessem um panorama do *rock* feito no Brasil. O festival era um negócio (que não foi à frente) com a intenção de ser levado a outras capitais, como São Paulo. Rita Lee & Tutti-Frutti tocariam no dia 11 de janeiro, Veludo e Os Mutantes no dia 18, O Peso, Vímana e O Terço no dia 25 e no encerramento, Erasmo Carlos, Celly Campelo e Raul Seixas traduzindo, no palco, a comunhão de diferentes gerações.

Figura 18 - Cartaz do Festival Hollywood Rock 1975



Fonte: Rock Brasileiro dos Anos 70. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/208397559531397>. Acesso em: 06/09/2021.

Apesar de ter como meta e discurso o desfrute da liberdade e do *rock and roll*, num concerto a céu aberto, tanto o *Hollywood Rock* de 1975 e mais ainda o *Som, Sol e Surf de Saquarema*, de 1976, traziam como objetivo recriar o projeto comercial planejado para o festival de *Woodstock*, isto é, um evento de música com público pagante, que geraria um filme e o lançamento de um disco.¹⁰⁸

Em Saquarema, a ideia central do Nelson Motta foi unir o festival de *rock* ao campeonato de *surf*, que já era realizado na Praia de Itaúna. Vale ressaltar que a “comunidade do surfe” brasileiro, ainda incipiente, tinha vários paralelos com a “comunidade do *rock*”, principalmente pelo jeito alternativo de levar a vida, as conexões com o “mundo exterior”, além da luta pelo reconhecimento e profissionalização do esporte e seus atletas.

Foi mobilizada uma equipe de 122 pessoas para a realização do evento e seus produtos na sequência (filme e disco). Estavam escalados para o festival como atrações as bandas: Rita Lee & Tutti Frutti, Made In Brazil, Raul Seixas, Bixo da Seda, Flavio Y Spirito Santo, Ronaldo Resedá, Flamboyant, Angela Ro-Ro e Vímana.¹⁰⁹ O objetivo era que durante o dia as pessoas pudessem acompanhar nas areias da praia de Itaúna o campeonato de surf e à noite “aproveitar” os shows de *rock and roll* do festival. Mais de quarenta anos depois, Nelson Motta admitiria o seu equívoco, ao afirmar que “foi uma péssima ideia, se já não tinha espaço para um evento imagine para dois”.¹¹⁰

A questão era que o estádio do Saquarema Futebol Clube, na verdade, não passava de um pequeno campo de futebol com um muro baixo. Saquarema, uma pequena cidade de veraneio, que não era das mais frequentadas em virtude da violência do mar em suas praias, só celebrada pelos surfistas como a melhor onda para a prática do esporte no Brasil. Somava-se a isso, a falta de experiência dos organizadores e o atraso técnico em virtude do país, não dispendo de tecnologia, nem de estrutura para tais

¹⁰⁸ Após o Festival Hollywood Rock de 1975 foram lançados o documentário *Ritmo Alucinante* e o álbum fonográfico *Hollywood Rock*. O primeiro, com péssima qualidade de som e imagem, e o segundo um produto enganoso compilando gravações originais com som de plateia, mixados em estúdio. Sobre o *Som, Sol e Surf*, o jornalista Tárík de Souza, na coluna Música Popular do *Jornal do Brasil*, escreveu em 16 de maio de 1976, que “Saquarema 76: Som, Sol e Surf fornecerá material para um filme (...), um disco gravado ao vivo, e até mesmo um livro, espécie de diário de bordo, escrito pelo crítico Ezequiel Neves, com *instant poems* de Luiz Carlos Maciel e Chacal.”

¹⁰⁹ O conjunto Vímana não tocou, pois um de seus integrantes, Fernando Gama (baixista), estava com hepatite, mas seu equipamento de som foi alugado para o evento. Como atesta o cantor Lobão em sua biografia. Ver: LOBÃO. *Lobão: cinquenta anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p.172.

¹¹⁰ Declaração dada 42 anos depois para o documentário: SOM, Sol & Surf – Saquarema. Diretor: Hélio Pitanga Documentário Rio de Janeiro 80 min. Ano: 2018.

eventos. Além do verdadeiro temor que a ditadura tinha de aglomerações de jovens em nome da liberdade ou da sociedade em nome da moral e dos bons costumes.

Os problemas começaram na pré-produção: faltou madeira para construir o palco, não havia transformadores elétricos que sustentassem a demanda de energia para um espetáculo de *rock*, não havia transporte adequado, muito menos instalações que abrigassem os artistas. Mesmo assim, obras foram feitas – esgotando insumos locais – o palco foi construído, uma pequena pousada foi alugada para receber as estrelas do evento e a equipe técnica de filmagem, som e equipamentos foram alugados.

Curiosamente, em matéria na coluna do jornalista Tárik de Souza, no *Jornal do Brasil* na edição do dia 16 de maio de 1976 (figura 19), Nelson Motta negava a possibilidade de realização de um festival como o de *Woodstock* no Brasil, por questões de segurança. Bem como, Souza na introdução da reportagem adjetiva os festivais a céu aberto como “fracassados arremedos nativos”, recordando somente daqueles que não deram certo. Ignorando talvez, justamente o que acontecera com saldo positivo e de forma, um tanto, espontânea na fazenda de Iacanga no ano anterior, capitaneado por Leivinha, família e amigos. Na reportagem há o anúncio do filme para dezembro do mesmo ano, que só viria a ser recuperado e editado mais de quarenta anos depois e o lançamento do disco, antes, no mês de outubro, produto que nunca chegou ao mercado.

Figura 19 - Som, Sol & Surf no Jornal do Brasil

Música Popular

WOODSTOCK?



SAQUAREMA!

Tárik de Souza

JA' vai longe e volumosa a pilha de fracassados arremedos nativos do célebre festival americano de Woodstock. Quase sempre a organização precária e amadora responsabiliza-se pelas ruínas, desoladoras a ponto de numa das recentes tentativas, em Pocos de Caldas, o empresário desaparecer com o dinheiro, e o público ficar a ver navios, ao invés dos artistas anunciados.

Por tudo, deverão ser diferentes os próximos três dias do Sol, Som, Surf, programados para a partir da próxima sexta-feira, em Saquarema, RJ. De início, ficam sbolidas tanto a palavra festival quanto as comparações com Woodstock. O produtor e organizador do encontro, Nelson Motta, responsável pela série de shows, disco e filme *Hollywood Rock*, no ano passado, fala, do alto de várias experiências acumuladas: "No Brasil não há condição nem segurança para se realizar um festival de três dias numa fazenda, como foi Woodstock. Em Saquarema serão apenas três dias de shows separados, com o que há de melhor no rock do Brasil". Devido de pressões, o triplo espetáculo ainda foi habitualmente associado ao festival de surf local, que no fim da semana passada levou quase 40 mil pessoas à cidade. A parte musical, no entanto, deverá selecionar espetáculos: "Os shows serão realizados num campo de futebol, com um muro em volta, onde cabem, apertadas, 15 mil pessoas ao ar livre". Para evitar imprevistos, a comissão organizadora também é tripla: associam-se a empresa Alpha, produtora pertencente a Nelson Motta, a firma de cinema T.A.L. e a gravadora Som Livre. Na verdade, Saquarema 76: Sol, Som, Surf fornecerá material para um filme ("que vai documentar pela primeira vez o idioma dos surfistas"), um disco gravado ao vivo, e até mesmo um

livro, espécie de diário de bordo, escrito pelo crítico Ezequiel Neves, com instantâneos de Luis Carlos Maciel e Chacal.

Os espetáculos, propinamente, reunirão um grupo de músicos extremamente diversificado, apesar de pertencerem à área do rock. Na 6ª-feira, a abertura fica a cargo de Rita Lee, às nove da noite. No segundo tempo, para o gramado (palco coberto à prova de chuva e danificação nos equipamentos) o conjunto Mad In Brazil, reforçado pela corteja de alguns músicos como o veterano saxofonista Bolão (Isidoro Longano), o compositor e guitarrista Tony Osanah (ex-Best Boys) e Luis Sérgio Carlini que acompanha Rita Lee no grupo Tutti Frutti. O Mad ainda contará com um trio de backing vocals formado por Aninha Braga, Lúcia Turnbull e Ezequiel Neves. Sábado esta-

rão em cena, o Bixo da Seda, do Rio Grande do Sul, o Vimana e mais Flávio Y Spirita Santo, com a respectiva banda.

No domingo, Sol, Som, Surf, começa às seis da tarde "para dar tempo ao pessoal de voltar mais cedo para o Rio". Inicia-se com cinco números de Ronaldo Resedá e sua banda, depois a novata Angela Rô Rô e o conjunto Flamboyant, encerrando com Raul Seixas que, por sua vez, termina sua apresentação com um número em dupla com Rita Lee (*Brasileira Amarela*).

A Cr\$ 20.00 cada noite por cabeça, o trio de espetáculos conta com duas possantes torres de som de quatro metros capazes de levar a música até 150 metros de distância, operadas pelo competente Peninha Schmidt. Cinquenta segurança, quatro Kombis, um hotel inteiro e três

casas entram na organização. O filme, marcado para lançamento nas férias de dezembro, será realizado por quatro câmaras em operação simultâneas, inclusive uma submarina, para a parte do festival de surf. O disco sai em outubro, e o livro provavelmente um pouco depois. Mesmo com todas essas pretensões tão organizadas, porém, o projeto emperrou meses na Polícia Federal, ancorado sob o pesado lastro de tantos fracassos anteriores e estranhos temores políticos pela aglomeração de jovens. Foi preciso o organizador invocar o seu "nome a zelar", não fossem os propósitos do Sol, Som, Surf amplamente pacíficos, como ele propôs dia: "só convidar os grupos de muita energia, muito balanço. O objetivo é fazer todo mundo dançar muito, numa bem socorrida".

Fonte: *Jornal do Brasil*, ed. 281, 16 mai. 1976. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemoteca-digital>. Acesso em: 12/05/2021.

No final de semana programado para o evento, que no seu formato final aconteceria em duas noites, a pequena cidade de dez mil habitantes – não muito mais que uma grande vila de pescadores, que recebia surfistas em alta temporada com suas barracas de camping – foi invadida por um contingente estimado entre trinta e cinco e quarenta mil pessoas, o que gerou o esgotamento de água potável e comida, sem falar nas acomodações que inexisiam. A polícia local, mesmo com reforços era mínima e qualquer espaço: praças, areia da praia, calçadas, foram transformados em território de encontros de tribos urbanas, rodas de violão e festas de jovens, regadas a “aditivos” para a mente, nem sempre legalizados.

O que aconteceu não deixou de ser uma grande celebração de liberdade, mas na verdade – além dos problemas da pré-produção – os concertos programados para três dias, depois dois dias, foram reduzidos a uma tarde e noite, praticamente. Um grande temporal caiu sobre a cidade. A frágil estrutura do festival não teve condições de suportar, como admitiu seu idealizador:

O festival começou mal – não começando. Com tudo pronto, no fim da tarde uma tempestade desabou sobre Saquarema e o show foi suspenso. Quando a tempestade deu uma amainada e fui ao “estádio”, vi que, mesmo que a chuva parasse, estava tudo encharcado e não havia alternativa, o show estava cancelado. No salão do “quartel general”, artistas, técnicos e jornalistas esperavam ansiosos uma decisão. A chuva não parava. Me lembrei de duas caixas com garrafinhas “individuais” – como as de Coca-Cola pequena – de champanhe Moët & Chandon, compradas num contrabandista e embarcadas secretamente, reservadas para festejar o fim do festival. No salão lotado, comuniquei que o show estava cancelado, mas que as entradas vendidas para o primeiro dia valeriam para o segundo e último: seriam oito horas de som, duas noites pelo preço de uma.¹¹¹

No dia seguinte, um domingo, o que se viu foi que a superlotação da cidade não havia se transformado em público pagante para o evento. A expectativa de gerar um filme de *rock* “morno” e sem plateia levou Nelson Motta a determinar que abrissem os portões. O que não foi correspondido com sucesso àquela altura dos acontecimentos. Encerrada a noite, havia a esperança de lucrar com o filme e o disco planejados, o que não se concretizou. Verificou-se, posteriormente, que as filmagens não ficaram boas e o som captado também não. Além do mais, o produtor do filme “sumiu, deixando as contas e as latas de negativos para revelar”.¹¹² Ou seja, o festival *Som, Sol e Surf: Saquarema 76* se tornara um grande prejuízo para os seus idealizadores. Mas o “rock rolou”, como se diz na gíria dos roqueiros, as pessoas se divertiram, o pequeno

¹¹¹ MOTTA, op. cit. p. 285.

¹¹² Ibidem, p. 288.

comércio local aproveitou para lucrar e não houve nenhum registro de incidente, violência ou acidente, com consequências graves.¹¹³ E a percepção sobre a cidade de Saquarema foi modificada para sempre. Como um paraíso de som (*rock*) e *surf*.

Na sua edição de nº 1261, de 19 de junho de 1976, a revista *Manchete* (figura 21) dedicou seis páginas, em reportagem de Ruth Aquino e fotos de Fred Hoffman e José Carlos Nunes, tratando do evento em Saquarema. No conteúdo da matéria, de perspectiva jovem e estilo despojado, com uso de gírias da época, percebemos que o foco maior foi no 5º Campeonato de Surfe Nacional – ao contrário dos periódicos como *Jornal do Brasil* e *O Globo* no enfoque de um “Woodstock” nacional – pontuando que o vencedor Daniel Friedman ganhara uma passagem para o Havaí. No decorrer do texto há alguns relatos de moradores e frequentadores, números indicando que trinta e cinco mil pessoas estiveram na cidade, que havia um contingente de oitenta policiais para garantir a ordem e sobre o esgotamento de alimentos, os preços inflacionados; como uma latinha de cerveja a Cr\$ 10, 00 (dez cruzeiros), a valorização do preço dos terrenos e a noção de que apesar do tumultuo, os moradores do local acreditavam que o festival poderia contribuir para avanço do município, que àquela altura não possuía um supermercado ainda. Sobre os shows não há nenhuma análise, a não ser as fotos e os comentários no rodapé das imagens. Assim como, nenhum relato sobre as dificuldades, entrevistas com os artistas, cancelamentos, etc., apesar de noticiada a chuva que complicara o final de semana.

Figura 20 - Som, Sol & Surf nas páginas da Manchete



Fonte: *Manchete*, ed. 1.261, 19 jun. 1976. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 14/04/2021.

¹¹³ Um veículo Volkswagen Kombi adaptado para vender lanches pegou fogo, mas não houve vítimas e teve até quem festejou ou achou que se tratava de algum efeito pirotécnico.

1.4- Os embates pela memória

De acordo com Samantha Quadrat e Denise Rollemberg, “a memória cumpre a necessidade de preservar continuidades, permitir ao indivíduo ou ao grupo absorver rupturas, integrá-las numa permanência; ao fazê-lo, promove defasagens entre os eventos reais e suas interpretações”.¹¹⁴ Pollak, sobre a valorização da memória individual ou coletiva, destaca “os acontecimentos vividos por tabela”.¹¹⁵ Ou seja, personagens, eventos, situações e lugares marcantes, que passam a ser associados como vivências próprias de um determinado tempo e espaço, que não necessariamente tenham sido realizadas, mas sim incorporadas e herdadas.

Apesar da aura de fracasso que a narrativa do evento acima possa propor, o festival *Squarema 76* virou um marco para sua geração.¹¹⁶ Foi um daqueles eventos onde a memória construída, individualmente, constituiu um sentimento de presença e pertencimento até em quem não foi ao festival. Até nos dias de hoje, na região metropolitana do Rio de Janeiro, não é difícil encontrar alguém que, na época, era adolescente e seja capaz de narrar sua ida de carona até Squarema, afirmando que não viu os shows, mas dormiu na areia da praia e assistiu o campeonato de *surf* desfrutando do *rock progressivo* que ecoava nas caixas de som postas na areia. Uma narrativa plausível, mas que gera desconfiança, se contada por pessoas diferentes e em épocas distintas, pois estamos nos referindo a um festival de um ano específico.

O próprio idealizador do *Som, Sol e Surf*, Nelson Motta, personifica outro exercício de memória. No seu livro *Noites Tropicais*,¹¹⁷ em tom sempre testemunhal, discorre pouco mais de cinco páginas sobre o evento. Seu compromisso maior parece ser o de enfatizar que descobriu a cantora Angela Ro Ro, favorecendo sua narrativa de que, como produtor musical, participou de momentos chave da música urbana brasileira. Logo, a ele coube o mérito de conceber uma das primeiras apresentações da cantora. Quanto ao festival, permanece a versão entre o festivo e o anárquico, aventureiro e

¹¹⁴ QUADRAT, Samantha e ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *História e memória das ditaduras no século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 8.

¹¹⁵ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, v. 5, nº 10, 1992, p. 201.

¹¹⁶ O cantor e compositor Lobão declarou em sua autobiografia, afirmando que “no meio daquele ano de 1976, ia fazer 19 anos, haveria de acontecer um grande marco do rock nacional: o Festival de Squarema”. E, ao descobrir que não poderia tocar, complementa: “feliz da vida por poder estar participando daquele momento histórico”. Ver: LOBÃO. *Lobão: cinquenta anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p.172-173.

¹¹⁷ Lançado no ano de 2000, o livro *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*, escrito por Nelson Motta, narra, em tom de recordação, vários momentos da música popular brasileira tendo o autor como testemunha e protagonista enquanto produtor musical e jornalista, do ponto de vista dos bastidores. MOTTA, Nelson. Saquá 76: Som-Sol-Surf. *O Globo*, 20 abr. 1976, Cultura, p. 36.

despretensioso, diante da ditadura. Mas reforça sempre a noção de que o festival de Saquarema foi uma má ideia, fruto da falta de experiência e imaturidade, que o fez “embarcar” nesta aventura.

O que não é dito no livro ou em outros momentos, é que o jornal *O Globo*, no qual Motta escrevia uma coluna sobre cultura e eventos no Rio de Janeiro, foi um dos apoiadores do festival. Durante os meses de abril e maio daquele ano de 1976, o colunista, semanalmente, escreveu notas do tipo: “Saqué 76: Som-Sol-Surf”, onde anunciava que os dez maiores grupos de rock do Brasil de dividiriam em três concertos a acontecer no estádio do Saquarema F. C., isto sem antes nominar e agradecer o secretário de turismo Carlos Alberto Falcão e a prefeitura da cidade.¹¹⁸ Mais à frente, escreveu uma coluna em tom de manifesto sobre como realizar um festival; seus objetivos e compromissos, para encerrar com a promessa de como o festival de Saquarema seria, criando um guia explicativo e de comportamento.¹¹⁹ Ou mesmo notas como: “O grande acontecimento musical da semana é mesmo o festival Som, Sol e Surf – que explode de sexta a domingo em Saquarema”.¹²⁰ Como dissemos, sem nem sempre informar que ele mesmo era o idealizador de tal evento, muito menos registrar as dificuldades de produção.

Passaram-se quarenta e dois anos e os rolos de filme abandonados do evento de 1976 foram recuperados e lançados como um documentário em 2018. Nos depoimentos sobre o filme permanece a questão de “má ideia” pelo seu idealizador. Contudo, a película reúne depoimentos, no tempo presente, de outros participantes, que oscilam entre a celebração da resistência à ditadura e nostalgia de uma época de inocência, viagens e peripécias. Lá, no passado de 1976, em relato exclusivo para o jornal (figura 23), Nelson Motta declarava, após o fim de semana do evento:

Tudo foi gravado e filmado e para mim representou uma das maiores alegrias de minha vida como produtor de espetáculos (e também o maior esforço) realizar um festival de rock ao ar livre para milhares de pessoas, sem um tostão de gravadoras, editoras, jornais, revistas, rádios, televisões, patrocinadores e financiadores. Só com a vontade incrível que todos que estavam lá tinham para tornar possível e real o sonho de nós todos. E tudo foi maior e mais bonito que qualquer sonho que já se sonhou. Foi uma festa inesquecível onde todos se divertiram, dentro de uma organização técnica e operacional perfeita e graças ao trabalho de uma equipe de mais de cento e vinte pessoas, entre técnicos, músicos, pessoal de segurança e administração.

¹¹⁸ MOTTA, Nelson. Saqué 76: Som-Sol-Surf. *O Globo*, 20 abr. 1976, Cultura, p. 36.

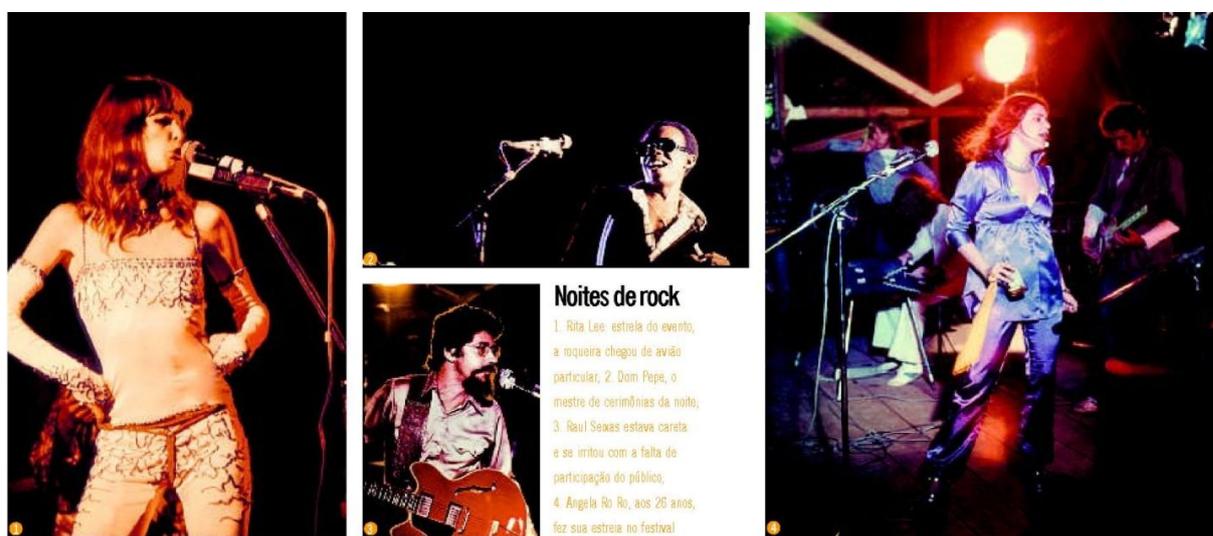
¹¹⁹ _____. *O Globo*, 9 mai. 1976, Domingo, p. 8.

¹²⁰ _____. Saqua I, O lance. *O Globo*, 18 mai. 1976, Cultura, p. 36.

Deles é o mérito de pela primeira vez o sonho de um festival de rock ser verdade no Brasil de 1976.¹²¹

Diante de tal declaração, cabem perguntas que não investigamos nessa dissertação, como: quem financiou ou de onde veio o dinheiro? Nelson Motta, como já dissemos, era colaborador do jornal apoiador do evento. Trabalhava também na emissora de televisão do mesmo grupo. O festival, segundo o jornalista Tárík de Souza foi organizado pela “empresa Alpha, produtora pertencente a Néelson Motta, a firma de cinema T.A.L. e a gravadora Som Livre”.¹²² No seu livro Motta nos fornece uma “pista”, pelo menos sobre o financiamento do filme: “um amigo de um amigo, filho de um figurão da República, que colocaria o dinheiro para as despesas iniciais e conseguiria o financiamento da produção pela Embrafilme”.¹²³ Mas o cerne da questão é, quando e por que motivo este sucesso passa a ser fracasso na visão da pessoa que o realizou?

Figura 21- Rita Lee, Dom Pepe, Raul Seixas, Angela Ro Ro, Saquarema 1976



Fonte: *O Globo*. Revista O Globo, ed. nº 332, 05 dez. 2010. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 10/10/2021.

Recentemente, em 2018, no programa de televisão *Conversa com Bial*, enquanto o apresentador e jornalista Pedro Bial “vibrava” ao relembrar que esteve no festival

¹²¹ SAQUAREMA 76 Som, Sol e Surf. *O Globo*, 27 mai. 1976, Cultura, p. 37.

¹²² SOUZA, Tárík de. Música Popular. *Jornal do Brasil*, 16 mai. 1976, Caderno B, p. 10.

¹²³ MOTTA, op. cit., p. 285.

Som, Sol e Surf, com apenas 16 anos de idade, Motta, nos leva a mesma conclusão sobre o evento de Saquarema no seu livro: como algo que não deu certo e que lhe trouxera um enorme prejuízo. Fica claro que o produtor o fez, nesta e em outras oportunidades, para justificar seu bem sucedido empreendimento posterior: a casa noturna *Frenetic Dancing Days Discotheque*,¹²⁴ ícone de outro gênero musical: a *disco music*. No Brasil, o gênero era popularmente conhecido como discoteque ou discoteca,¹²⁵ que alçou ao estrelado nacional um grupo de atrizes desempregadas travestidas de garçonetes e transubstanciadas no grupo As Frenéticas; sucesso avassalador no final da década, com a canção que burlou a censura: *Perigosa*.¹²⁶

Figura 22 - Relato do Nelson Motta em *O Globo* sobre o festival

SAQUAREMA '76
Sol, som e surf

Nelson Motta produziu e dirigiu o Festival de Rock de Saquarema e faz um relato exclusivo para O GLOBO.

Saquarema à tarde estava tudo pronto em Saquarema para mais um dia de festa. De rock ao Brasil, um festival do tipo que já tivemos o espetáculo realizado de novo de novo. Como todos sabemos, o último festival de rock de São Paulo foi realizado no ano de 1975. O festival de Saquarema é sobre o rock e o surf. De fato, o festival de Saquarema é o primeiro festival de rock e surf realizado no Brasil. O festival de Saquarema é sobre o rock e o surf. De fato, o festival de Saquarema é o primeiro festival de rock e surf realizado no Brasil.

— Já chegado ao estágio para saber o que vai acontecer, já que o conceito de abertura estava "então" aberto. A abertura, que foi feita e aconteceu um clima de verdadeiro verão, com todos pensando que — mais uma vez — o sorteio tinha terminado antes de começar.

— Não há sorteios de fazer, aqui para todo mundo. A decisão é a seguinte: amanhã começamos às seis. Já está. Um grupo de grupos de hoje tem que de amanhã para fazer a abertura.

— Depois de uma manhã e algumas horas de sorteio, já se sabe que os ingressos vendidos ficaram ficando para o dia seguinte e que no sábado todas as coisas foram para o mesmo do sábado. Uma coisa que não foi justificada pelo sorteio. Na cidade espalhada em uma grande área, o sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

Na manhã de sábado o céu estava claro em Saquarema e os músicos estavam com o equipamento, que não foi justificado pelo sorteio. Na cidade espalhada em uma grande área, o sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.



Ze de Gato, do conjunto Flamboyant

— Depois de uma manhã e algumas horas de sorteio, já se sabe que os ingressos vendidos ficaram ficando para o dia seguinte e que no sábado todas as coisas foram para o mesmo do sábado. Uma coisa que não foi justificada pelo sorteio. Na cidade espalhada em uma grande área, o sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

Na manhã de sábado o céu estava claro em Saquarema e os músicos estavam com o equipamento, que não foi justificado pelo sorteio. Na cidade espalhada em uma grande área, o sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

Ze de Gato, do conjunto Flamboyant

não era Raül, era seu guitarrista Gay Vaqueiro, num ao lado de Aureo de Souza (bateria) e Leônidas (baixo) acompanharam um poderoso apoio a uma das mais brilhantes apresentações de Raül, alternando peso com o público e músicos, sem parar, cantando e falando.

— Depois de uma manhã e algumas horas de sorteio, já se sabe que os ingressos vendidos ficaram ficando para o dia seguinte e que no sábado todas as coisas foram para o mesmo do sábado. Uma coisa que não foi justificada pelo sorteio. Na cidade espalhada em uma grande área, o sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

— Pouco depois das seis horas uma multidão de carros do estado se enfiou na cidade e o sorteio do Flamboyant fez sua abertura no campo do sorteio. O sorteio se realizou numa festa e todos estavam alegres porque ainda havia a esperança de se fazer um festival de rock ao ar livre no Brasil.

Fonte: *Jornal O Globo*, ed. 15.573, 27 mai. 1976. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 01/05/2021.

¹²⁴ Nome sugerido pelo ator Marco Nanini, tirado de uma lista de nomes da parede do escritório do Nelson Motta. Mas o espaço era chamado comumente por *Dancing Days*, que é título de uma música do grupo Led Zeppelin.

¹²⁵ A discoteca, além do sucesso nas rádios, inspirou novela no horário nobre da Rede Globo: *Dancing Days*, nome patenteado por Nelson Motta e vendido a emissora dando título a obra de teledramaturgia de Gilberto Braga, que impulsionou a disco music, somada a outros elementos, a ser transformada em “febre” nacional.

¹²⁶ FRENÉTICAS. *Perigosa*. Rio de Janeiro. Atlantic, 1977. Disco sonoro vinil, LP. (03h25min min).

Neste mesmo ano de 2018 é lançado o filme *Som, Sol e Surf – Saquarema*. Nas entrevistas, Motta mantém o tom, mas absolve o caráter negativo, optando pela sua face de personalidade que viveu, testemunhou e participou ativamente de momentos importantes na construção da música popular brasileira.

Todorov, ao analisar os cuidados com uso da memória, adverte que esta não deve ser banalizada, muito menos sacralizada, mas sim esterilizada. O autor afirma que:

Corremos o risco de atribuir o grau superlativo, simplesmente, às ações que nos dizem respeito mais diretamente (...) a singularidade de cada evento é, por si só, uma evidência e não precisa ser reivindicada. (...) A memória do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto a do indivíduo quanto a do grupo. Um e outro também são definidos, claro, por sua vontade no presente e seus projetos futuros; mas eles não podem passar sem aquela primeira memória.¹²⁷

Ao que Pollak vem acrescentar, ao afirmar que “a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”.¹²⁸

Nesse sentido, a memória, mesmo uma categoria construída individualmente, tem compromissos com a coletividade e mesmo podendo sofrer mudanças, quando acessada em períodos diferentes, não é passível de drásticas alterações e variações de balizamentos, eventos ou abrir mão de questões imutáveis, que de forma, direta ou não, levam aos acontecimentos.

Por conseguinte, como afirma Todorov, considerar e sacralizar um evento como único nos impede de percebê-lo como resultante de um comportamento não aleatório de um indivíduo ou comunidade, correndo o risco sempre de perdermos a nossa identidade por representações que parecem inéditas, novas e sem precedentes.

Logo, a ideia de que o *Rock in Rio* foi o maior festival de música do planeta – em termos, pelo menos, numéricos – à sua época, é correta.¹²⁹ Mas compreendê-lo como criador do que se chamou de *rock nacional* não é uma verdade aceitável. Assim como, de que fora uma ideia original a realização de um evento, mesmo que tardio, a

¹²⁷ TODOROV, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien*: Indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002, p. 195-196 e 199 (tradução nossa).

¹²⁸ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992, p. 201.

¹²⁹ Basta compará-lo, sem maiores aprofundamentos, com o próprio *Woodstock* ou qualquer outro festival, em número de dias, quantidade de atrações, tamanho do público, isto sem falar na quantidade de equipamento e tamanho do palco.

celebrar o equivalente ao festival de *Woodstock* na América Latina, não soa factual. Atribuir a este acontecimento o mérito de festejar uma tardia contracultura, também não é justificado. Na década de 1980 foi possível, talvez, exercer a liberdade e os ideais de uma parte da juventude brasileira; que depois de anos de “sufoco” podia, através da música, desfrutar da sua autonomia de costumes e comportamentos. Mas é preciso ter cuidado, porque ao enaltecer uma única geração como original, leva-se ao esquecimento e silenciamento as dificuldades e atrasos que a geração anterior suportou. Acaba por minimizar a perseguição e violência que se tornaram cotidianas numa vida sob um regime autoritário. Sem contar o atraso tecnológico e cultural que tal ditadura impôs aos brasileiros.¹³⁰

Não bastasse isto, separar as gerações, sob determinada perspectiva, também nos leva a imprecisão. No festival Som, Sol e Surf, podemos perceber o encontro de personalidades que se tornaram personagens fundamentais ao surgimento e propagação do que denominamos *rock nacional* ou *rock dos anos 80*. Lá, em 1976, durante e nos bastidores do festival de Saquarema, aconteceram uniões importantes, tais como da cantora Rita Lee e o músico Roberto de Carvalho que, apaixonados, associaram-se familiar e artisticamente¹³¹ e vieram a produzir sucessos sucessivos na década seguinte, com direito a especiais de final de ano na Rede Globo de Televisão. O músico Lobão se encontrou com o “marginal conservador” Júlio Barroso¹³², um dos arquitetos da estética *new wave* do *pop/rock* oitentista. Ezequiel Neves, produtor, tutor e quase um membro da banda Barão Vermelho, chegou a “bordo” de uma “caravana” vinda de São Paulo e subiu ao palco para fazer *backing vocals* para os paulistanos do Made in Brazil. Lobão foi um ícone da *new wave* carioca do começo da década de 1980. Bem como, muito do som produzido pelo grupo Barão Vermelho tem conexão com o Made in Brazil, além de outros conjuntos da década anterior. Foi no *backstage* que circulou Patrick Moraz, ex-tecladista da banda inglesa *Yes*, que viria a se enturmar e depois “sepultar”, com a promessa de uma carreira internacional, o grupo Vímana, que tinha o mesmo Lobão,

¹³⁰ Mesmo reconhecendo a modernização conservadora que a ditadura promoveu em certos setores, aqui nos referimos a leis alfandegárias, censura e outras legislações que impediam a importação de instrumentos musicais e outros equipamentos de som e luz, imprescindíveis a uma arte industrial como rock and roll especificamente.

¹³¹ Uma das primeiras produções é um rock *stoneano*: *Perigosa*, música em parceria com Nelson Motta; sucesso que rendeu disco de ouro para o grupo feminino Frenéticas em 1977.

¹³² Como ele se autodenominava. Ver: JULIO Barroso: Marginal Conservador. Documentário - 2013. Uma coprodução Tudo Certo Conteúdo Editorial, Diretório de Filmes e Canal BIS. Direção: Ricardo Alexandre. Produção: Ricardo Alexandre e David Barkan. Fotografia: David Barkan. Montagem: Scott Pelze.

além de Ritchie e Lulu Santos. O que significou, na prática, o abandono destes artistas ao *rock progressivo* vigente, para um olhar mais *pop* e composições mais “fáceis”, que os transformariam em sucesso de vendas de discos na década seguinte.

Outra contribuição – não diretamente musical, mas estética – seria a junção do *rock*, como estilo de vida, com o “jeito de ser surfista”, que se transformou na moda *surfwear* de grande sucesso na primeira metade dos anos 1980, com marcas de roupas e acessórios que levavam o nome dos seus criadores, como Rico,¹³³ Daniel Friedmann¹³⁴ e Fico,¹³⁵ todos competidores do campeonato da praia de Itaúna em 1976, que se tornariam empresários de sucesso do seguimento, na década seguinte. Lembrando que Friedmann, inclusive, foi o campeão daquele evento.

Outro surfista conhecido, que esteve no campeonato de 1976, Ricardo Bocão, seria um dos idealizadores e o apresentador do programa *Realce*, um dos primeiros na televisão brasileira a apresentar e entrevistar os ídolos que começavam a surgir com o sucesso do *rock nacional* dos anos 1980, além da cobertura mundial das etapas do campeonato mundial de surf. Vale ressaltar, ainda, que esta junção carioca, *surf* e *rock*, foi de grande importância para o lançamento e sucesso do filme *Menino do Rio*,¹³⁶ em 1982. A comédia, que virou ícone da sua geração, narrava muito mais um jeito de ser livre e hedonista característico da década anterior – ou pelo menos sonhado por uma parte dos jovens – do que o comportamento mais urbano, concreto e descrente de fim do milênio, que a atmosfera *pós-punk* aventava e propiciou sucessos musicais no território brasileiro de canções como: *Como uma Onda (Zen Surfismo)*¹³⁷ e *De Repente Califórnia*,¹³⁸ no ainda embrionário *rock da geração 80*.

Concluindo, as memórias individuais são depósito de vontades e atenções particulares, mas que não devem propagar muito mais do que a noção de pertencimento, em alguns casos. Não parece, no mínimo, correto, deixar de pensar coletivamente a

¹³³ Marca do empresário Rico de Souza, personalidade carioca, com os títulos de Cidadão Benemérito do Estado do Rio, Cidadão Honorário da Cidade e Embaixador do Surfe Brasileiro.

¹³⁴ Marca do empresário Daniel Friedmann surfista que influenciou muitos outros e se tornou um famoso *shaper* de pranchas e inovador no esporte no Brasil. Vencedor de vários títulos nacionais e internacionais. Marca do empresário de surfista de São Paulo Raphael Levy Fico, uma das primeiras do *surfwear* nacional.

¹³⁵ Marca do empresário de surfista de São Paulo Raphael Levy Fico, uma das primeiras do *surfwear* nacional.

¹³⁶ MENINO do Rio, diretor: Antônio Calmon, produtor: Bruno Barreto. Rio de Janeiro. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. 1981.35mm, COR, 96min.

¹³⁷ Canção composta por Lulu Santos e Nelson Motta, incluída na trilha sonora do filme, lançada em compacto e, posteriormente, no LP *Ritmo do Momento*, de 1983.

¹³⁸ Canção composta por Lulu Santos e Nelson Motta para trilha sonora do filme, interpretada por Ricardo Graça Melo que atuou no filme como a personagem Pepeu. A canção fez longo sucesso em duas versões: a do filme e com o próprio Lulu Santos cantando.

ponto de abrir mão da essência de uma determinada época para depositá-la em outra, muitos menos apagar marcos imutáveis.

Acreditamos que há ainda muito a ser levantado, pesquisado e analisado sobre a década de 1970 do ponto de vista do “universo pop/rock”. Da mesma maneira, sobre outras variantes artísticas, tais como: grupos de teatro alternativos, dança, artes plásticas, cinema ou mesmo na música, a exemplo do movimento de *soul (black) music*, de personagens como: Tim Maia, Tony Tornado, Cassiano, Hyldon, Banda Black Rio, Gerson King Kombo; com os *Bailes da Pesada* de Ademir e Big Boy¹³⁹ e até mesmo o “fenômeno” Wilson Simonal. Além de outras movimentações sociais e culturais que também irão colaborar como alicerces do que veremos emergir como expressão cultural da juventude nos anos 1980.

O que nos parece claro diante do exposto é que diluir o universo do *rock* e a cultura jovem dos anos 1970, no Brasil, como algo menor ou insignificante não parece ser adequado. Para tanto, é possível verificar uma pequena parte do que foi produzido em discos fonográficos durante a década na discografia expressa no final deste trabalho. Da mesma maneira, devemos observar que os festivais apresentados neste capítulo não foram os únicos, pois até o final da década aconteceram outros em outras partes do país. Sem contar, a fase de maior visibilidade do Festival de Águas Claras, que foi de 1981 até 1983. O que nos leva a concluir que antes do *Rock in Rio*, a intenção de indivíduos investirem em festivais de música – sem caráter competitivo – já existia, do mesmo modo que existiam artistas e público ávidos por isto.

Mas não só isto, nosso entendimento é o de que havia toda uma (contra) cultura e não um ou outro artista destacando-se isoladamente, com divulgação e cobertura de uma mídia própria e tentativas de avanço e, inclusive, inserções dentro de alguns dos grandes meios de comunicação como imprensa especializada, é o caso das publicações como: as revistas *Geração Pop*, a *Pop*, mensalmente publicada de 1972 a 1979; a *Rolling Stone* versão brasileira, que circulou de 1972 a 1973 ou o jornal *O Pasquim*, semanário independente e subversivo que contava com nomes de peso como: Tarso de Castro, Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo, Paulo Francis, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Luis Carlos Maciel e foi o mais longo circulando de 1969 até 1991. Sem esquecermos as “trincheiras” na grande imprensa como a coluna *Geleia Geral* de

¹³⁹ Ver: LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidades e música negra no Black Rio (1960-1980)* Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, 2017.

Torquato Neto, no jornal Última Hora; Big Boy e Nelson Motta no jornal O Globo; Tárík de Souza e sua coluna *Supersônicas* e *Cultura Popular* no Jornal do Brasil e Ezequiel Neves no Jornal da Tarde, além da eloquente *Toque* na Rolling Stone nacional¹⁴⁰. Houve também espaços na televisão com programas como: *Papo Firme* com o Nelson Motta depois Big Boy na TV Globo (1969-1973); *Click* na TV Tupi (1972); *Opção* na TV Gazeta (1971-1972); *Hello Crazy People* com Big Boy na TV Globo (1972); *Sábado Som* com o Nelson Motta na TV Globo (1974-1975).¹⁴¹ E nas rádios, basicamente as AMs: Rádio Tamoio e Rádio Mundial, esta que contava com o mais famoso DJ / locutor Big Boy. Numa escala de alcance menor: Federal AM e Rádio Jornal do Brasil AM.¹⁴²

Portanto, como preconiza a existência de uma cultura, uma cena, um movimento ou qualquer outro termo análogo para definir um “momento” específico de efervescência cultural; existiu no Brasil dos 1970: produção, divulgação, análise e, principalmente, coletividades que se associassem ao desfrute, com signos e comportamentos comuns.

Refutamos também a ideia, por vezes propagada, que a contracultura não foi vivenciada no Brasil, que era algo puramente *underground*, identificada tão somente “as dunas do barato”, surgidas em função da construção de um píer na Praia de Ipanema (1971-1975), para passar uma tubulação que despeja dejetos de pessoas abastadas no mar, ou vivenciada tardiamente em virtude da ditadura, na década seguinte. Durante a década de 1970 tivemos no Brasil, artistas e bandas, imprensa, programas de televisão e rádio, gravadoras e lançamento de discos, circuito de shows em teatros e festivais sendo viáveis por um considerável e fiel público também resistente, sem necessariamente estarem alinhados a uma única forma de combate.

Outro ponto que nos parece válido acentuar é que a memória seus silenciamentos e apagamentos sistemáticos sobre a década de 1970, do ponto de vista cultural de uma parte da juventude, nos parecem ter uma única origem; ocasionados por uma mesma motivação: as disputas de poder em busca de legitimação através de uma anamnese planejada. A preterição da memória construída pela denominada redemocratização. Ressaltando de antemão, que o próprio verbete: “redemocratização”, já seja objeto de outro debate. Haja vista, questionar “o quando” da “democratização”,

¹⁴⁰ BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 78-81 e 83-84.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 197.

¹⁴² *Ibidem*, p. 200.

para que exista uma “redemocratização” nos anos 1980; partindo da perspectiva da democracia no Brasil como algo oscilante; instável, com vários períodos de golpes de Estado, “golpes dentro de golpes”, justificados, justamente, sobre a égide de se instaurar um “governo do povo para o povo” e, a partir de um determinado momento, a fim de evitar um inimigo comum: o comunismo.

No artigo *1940-1944. Os franceses do pensar-duplo*, o autor Pierre Laborie definiu como zona cinzenta o comportamento ambivalente na França da Segunda Grande Guerra, que oscilava entre o colaborativismo e a resistência diante do alinhamento ao nazismo via República de Vichy e a nebulosa ambiguidade, fluxo de caráter e comportamento que esta situação impôs as autoridades e a população. Laborie justifica a *zona cinzenta do pensar-duplo* da seguinte maneira:

A despeito de névoas e perturbações, o pensar-duplo aparece como uma maneira de contornar uma realidade que se tornou insuportável, como uma resposta de circunstância a uma situação de exceção, como elemento de amplo processo de adaptação. Não se trata, no entanto, de ser ingênuo, e está claro que as zonas cinzentas da ambivalência comportam riscos de deslizamentos em direção a comprometimentos e covardias.¹⁴³

O autor traz a luz o incômodo que estamos sujeitos diante de uma incerteza presente, que pode comprometer uma sobrevivência futura e a capacidade de adaptação diante da perplexidade e do medo. Mas também dos pactos contenciosos que fazemos acreditando estarmos coerentes com uma determinada versão dos acontecimentos, onde ora somos sujeitos transitando entre polos diferentes dependendo do decorrer de determinados eventos, ora somos partidários convictos de uma ideia inabalável.

Com base também no conceito de *zona cinzenta*, Denise Rollemberg e Samantha Quadrat atentam sobre memória, história e autoritarismos e afirmam que “a luta política contra o autoritarismo talvez tenha levado a uma superestimação das *aspirações democráticas* dos povos, segundo a fórmula *o mundo marcha para a democracia*. Na verdade, a história do século XX mostra como, não raro, o autoritarismo é que foi a reivindicação”.¹⁴⁴ Partindo de dois questionamentos: “como um regime autoritário/uma

¹⁴³ LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do pensar-duplo. ROLLEMBERG, Denise, QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *Sociedades e regimes autoritários*. A construção social dos regimes autoritários. Vol. 1. Europa. Sociedades e regimes autoritários. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p.40.

¹⁴⁴ ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. Apresentação – Memória, História e Autoritarismos. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.16.

ditadura obteve apoio e legitimidade na sociedade e como os valores desse regime autoritário/ditatorial estavam presentes na sociedade e, assim, tal regime foi antes resultado da própria construção social”.¹⁴⁵ As autoras se concentram na pouca atenção dada sobre as relações sociais durante o regime militar. Analisando que as ditaduras, embora objeto muito pesquisado, quase sempre, ocorre sob a perspectiva de um Estado opressor, uma sociedade oprimida (e alienada) e o martírio da resistência. E questionam sobre o valor daqueles que acreditam que examinar as relações de desejo, convencimento e consentimento que convergiram em apoio e adesão ao autoritarismo, possam traduzir-se como apoio ou enaltecimento da vilania. A questão posta é que objetivar só um tipo de abordagem histórica, não seria também uma forma de opressão? Haja vista, ser possível, pelo menos quanto ao Brasil, a dúvida de que todos eram resistentes lutando pela democracia, se uma boa parcela dos militantes opositores da ditadura, por exemplo, partilhava ideologicamente do desejo utópico da tomada do Estado em prol de uma ditadura do proletariado.

Não esquecendo que, num outro polo, havia setores de uma sociedade civil conservadora; herdeira de um histórico elitista, escravocrata, preconceituoso e violento, com suas instituições religiosas e sua classe, autodenominada, produtora, marchando “em nome da família e com Deus”, apoiando um golpe acreditando (ou não) que era uma revolução.

Certa altura do capítulo de apresentação, Quadrat e Rollemberg recorrem a cáustica sentença do historiador e professor Daniel Aarão Reis Filho: “Como ironizou Daniel Aarão Reis, de acordo com a memória construída desde o fim da década de 1970, todos se tornaram resistentes e democratas, restando a pergunta: como a ditadura se manteve por 21 anos?”¹⁴⁶

Partilhamos desta ótica, na qual se insere o esquecimento da movimentação cultural dos anos 1970, onde a resistência artística soa quase sempre creditada ao período final da década anterior. Na música, principalmente, nos embates promovidos pela MPB em “festivais da canção”, que na prática, eram produtos comerciais de televisão com caráter competitivo, em que os participantes buscavam reconhecimento público dos seus talentos, em sua maioria. De forma alguma desconsideramos a validade desses festivais terem virado palco de manifestações, com as músicas de

¹⁴⁵ Ibidem, p.14.

¹⁴⁶ Ibidem, p.12.

protesto, a juventude universitária etc., só pontuamos que nem tudo estava somado há um mesmo propósito.

O que também não justifica apagar da história os músicos que foram viver em comunidades em regiões periféricas, os festivais de música a céu aberto em cidades interioranas, as perseguições ao público por causa das suas vestes e cabelos, a sanção sobre publicações, discos e filmes de uma determinada parcela da cultura, que se automarginalizou não só para ter contato com a natureza e sentir-se livre, mas para fugir de ameaças e perseguições.

Portanto, não soa factual, quando da prisão, exílio e assassinato de artistas, políticos, estudantes e professores, na “caça às bruxas” promovida pelo presidente Médici, tudo ficar deserto ao recordar. Aliás, gostaríamos de abrir um parêntese, para indagar os porquês de Emílio Garrastazu Médici nomear muito menos seu mandato de 1969-1974 do que as insígnias: “anos de chumbo” e “AI5”. Mas podemos especular, talvez porque desfrutasse de grande popularidade a certa altura, com: o programa de integração nacional, o “milagre brasileiro”, a Copa de 70 e os olhos tão azuis quantos os do Chico Buarque. Reflexões que muitos julgam não serem politicamente dignas de se fazer ou esforço desnecessário.

Por conseguinte, retomando a fala no início do documentário *O Barato de Iacanga* do produtor cultural Claudio Prado, sobre a importância dos festivais como territórios políticos de liberdade e comparando como era a situação no exterior e no Brasil. Prado é categórico:

(...) A direita e a esquerda ficaram presos na questão econômica e o movimento hippie veio com uma proposta absolutamente nova, que não é nem de direita e nem de esquerda, contestando guerra, falando de paz. Todas as pessoas de profundas mudanças culturais foram trazidos pelo movimento hippie e não pelo movimento da direita e nem da esquerda. E nós, aqui, estávamos um pouco atrapalhados nesse processo global pela ditadura militar que se instaurou no Brasil. Os hippies eram os marginais do momento, mas aqui, cabeludo ia preso! Por ser cabeludo! Essa era a carece brasileira, uma carece que impedia esse tipo de manifestação de surgir em qualquer lugar. Por isso que eu acho que a bandeira hippie é uma bandeira contra a carece (...).

Pois bem, como pontuou Kaminski ao longo da obra *A Revolução das Mochilas...*, nem todos eram hippies de fato, mas adeptos da estética hippie e práticas da contracultura, mas haviam muitos hippies, certamente. Responsáveis por outro caminho de resistência, circulação de ideias e cultura, pregando uma filosofia de autoconhecimento, anti-consumismo e contra a violência. Que ocuparam paisagens

desabilitadas por aqueles que embarcaram na clandestinidade da luta armada. A estes, nos parece ter sido delegado certo esquecimento ou um lugar não muito além de um perfil exótico da década de 1970. Como apontam Quadrat e Rollemberg, os estudos dedicados “a denúncia (instrumento mais do que necessário no início da redemocratização), a descrição das torturas e dos centros de detenção”¹⁴⁷ são pertinentes e justos, ontem e hoje. Mas e quanto aos homens e mulheres comuns, anônimos em seu cotidiano de trabalho, família e amigos, que em algum momento, numa hora e lugar errados podiam ser confundidos e sofrerem violência por causa disto? E quanto aqueles que numa *zona cinzenta* de suas vidas comuns titubearam ou não tomaram conhecimento ao longo do ciclo da ditadura militar? Para além do nosso território acadêmico ou dos sítios das memórias dos absurdos cometidos sob um longo regime sombrio, há todo um cotidiano que realiza este passado como um momento de normalidade e segurança, influenciando nos dias de hoje descendentes que sentem saudade do que não se viveu. Lembrando que a face da ditadura e de quem disseminava suas práticas de terror estatal era de pessoas uniformizadas, cabelos cortados, suas vestes bem vincadas, guardiões da moral e do bom costume; qualquer um. E não um personagem de um filme de terror.

Há também uma questão considerável resultante de debates e disputas que envolveram a classe artística, divisões da juventude brasileira e a ditadura, precedentemente, de qualquer postura *punk/new wave*, da crítica e críticos ou interesses acadêmicos, institucionais e comerciais da década de 1980. A separação entre o que é popular, engajado, original e tipicamente nacional contra o *rock and roll* ou outras expressões consideradas de vanguarda, começa com sentimentos de resistência a uma provável aculturação desde a Jovem Guarda. Por isso, é válido recordar que aqui houve em 1967 uma passeata contra a guitarra elétrica, com o slogan “Defender O Que é Nosso”, com participação de destaque de Gilberto Gil e com bastante entusiasmo de Elis Regina, à frente. Mesmo naquele momento este “Nosso” soa um tanto vago e superficial. Lembrando que no mesmo ano o cantor e compositor Gilberto Gil, encantado com o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, oitavo álbum de estúdio da banda britânica *The Beatles*, seria um dos articuladores do antropofágico movimento tropicalista. Quanto à Elis Regina, podemos apontar a audição do disco *Viva a Brotolândia*,¹⁴⁸ estreia da cantora ao estilo *rock* de Celly Campelo ou as duas primeiras

¹⁴⁷ ROLLEMBERG; QUADRAT, op. cit., p.13, grifo nosso.

¹⁴⁸ ELIS REGINA. *Viva A Brotolândia*. São Paulo: Continental, 1961.

faixas do álbum *Falso Brillhante*,¹⁴⁹ de autoria do compositor e intérprete Belchior gravadas com arranjos *rock* e *rhythm and blues*.

O culminar do litígio – o qual irá alimentar desavenças, que parecem eternas, entre o “nacional e o estrangeiro” e “o engajado e o alienado” – talvez tenha se dado no (des) encontro da juventude universitária, na plateia, e Caetano Veloso, acompanhado pelos Mutantes, no palco, defendendo a música *É Proibido Proibir*¹⁵⁰ durante as eliminatórias do FIC¹⁵¹ de 1968. Quando ao receber uma vaia ensurdecadora (além de ovos e tomates arremessados) da juventude engajada, o cantor em fúria revidou com um discurso de revolta, com questionamentos do tipo: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira (...). Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos”!¹⁵²

Parece-nos que daí em diante – com o agravante que logo após Caetano e Gil foram presos pelo governo militar brasileiro, exilados e a Tropicália, praticamente, encerrada – o que poderia ter se tornado ressentimento por parte daquele público e detratores transformou-se em remorso, aparentemente, elevando o movimento tropicalista. Leia-se o termo Tropicália, em nomenclatura para evitar o vocábulo *Rock*, já que em certos momentos, também nos parece, que tudo é Tropicália nos anos 1970, para alguns, ou *Rock* se misturando a MPB.

Sem contar a dicotomia de quando o *rock*, cantado em português assume uma tradução local sem sotaques estrangeiros, é entendido como misturado a elementos regionais etc., em vez de autêntica tradução estética e musical. Quando é assumidamente fiel a uma matriz internacional, é tido como simples cópia. Como se o efeito da invasão britânica no mundo e, principalmente, toda revolução musical dos *Beatles* não tivesse “feito a cabeça” – para usar uma gíria da época – de grande parte dos músicos brasileiros jovens. Ao que convém o questionamento de Vilela: “Não seria melhor pensarmos o rock como um segmento de muitos braços, da maneira como

¹⁴⁹ _____, *Falso Brillhante*. São Paulo: Philips, 1976.

¹⁵⁰ CAETANO VELOSO E OS MUTANTES. *É Proibido Proibir / Ambiente Do Festival*. Rio de Janeiro: Phillips, 1968. Compacto simples, 33 1/3 rpm., 7”.

¹⁵¹ Festival Internacional da Canção, criado em 1966 pelo jornalista Augusto Marzagão e pelo então governador do estado da Guanabara, Negrão de Lima, com o objetivo de projetar a MPB, incentivar compositores e arranjadores, e promover maior intercâmbio entre os grandes centros musicais do mundo inteiro. Tornou-se parte integrante do calendário oficial da Secretaria Estadual de Turismo. A primeira edição, de 1966, foi patrocinada pela TV Rio. Em 1967, a Globo passou a investir nos festivais e a transmiti-los.

¹⁵² Transcrição completa, ver: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> Acesso em: 13/09/2021.

pensamos o jazz? E por que não usarmos também o termo “experimentalista” quando nos referimos ao rock? No Brasil, o rock ganhou faces e texturas diferentes”.¹⁵³ Por outro lado, temos a impressão de que qualquer atividade artística que não estivesse vinculada abertamente com a resistência a fim de tomar o Estado estaria no campo da “alienação”.

Sobre estas questões, além de outras no campo das deslembranças, vale retomarmos ao Clube da Esquina; um caldeirão cultural capaz de extrapolar várias fronteiras musicais, sendo apropriado por várias vertentes do que se entendia de moderna música brasileira, sem o devido crédito. O Clube foi música de protesto e por este motivo censurado; foi “raiz africana”, aglutinou Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade em sua verve, foi do erudito ao rock sem abrir mão dos valores da sua mineiridade, ou seja, foi um movimento de soma e contribuição e não de implosão e contestação a linha evolutiva da música popular brasileira, mas sim, capaz de demonstrar novas possibilidades.

Vilela aponta alguns caminhos sobre o descrédito e esquecimento deliberados para com um movimento que foi capaz de impactar atores do universo musical internacional como: Pet Metheny, Herbie Hancock e Wayne Shorter e a banda Weather Report do segmento jazzístico. E foi referencial para bandas como Genesis, Earth Wind & Fire e Jim Capaldi; baterista do Traffic. O primeiro deles é a abordagem feita por profissionais das ciências humanas e da comunicação que buscam em suas análises revoluções estética-comportamentais em detrimento do especificamente musical. “Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada”.¹⁵⁴ Em segundo lugar, estaria na proposta expressa, principalmente, no disco duplo *Clube da Esquina*, tributário de tal abrangência, logo difícil de se categorizar. O autor acredita que o álbum é a amálgama de complexa especificidade do que viria a ser conhecido mundialmente como *world music*, bem antes do termo existir. E por último e em decorrência dos dois primeiros, o movimento existiu para o público e interagiu com outras vertentes musicais sem nenhum apoio ou projeção da mídia.

Por conseguinte, Milton Nascimento configurou o expoente principal da síntese gestada pelo Clube da Esquina transformando-se em sucesso nacional e internacional;

¹⁵³ VILELA, *op. cit.*, p.24

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.18

alçado a categoria de gênio muitas vezes. Vale sublinhar, que a sua fase mais profícua da primeira metade dos anos 1970, apesar de discos assinados como artista solo, na composição, produção e gravação dos álbuns mantinha-se, em estúdio, um trabalho cooperativo de criação da turma de amigos da capital mineira; músicos trocando de instrumentos, gravações em um *take* com todos tocando junto como se fosse ao vivo, vários parceiros nas composições, que resultaram na propagação e fixação da sonoridade do movimento.¹⁵⁵ No decorrer da década de setenta foi sendo promovido a ícone da MPB de tal maneira que, em vez de uma alegoria elogiosa, por vezes, parece reduzir sua produção muito mais eclética. Além do mais, o mesmo Milton também é um exemplo do que tratamos neste capítulo como ponto central, apesar de não caber na nossa lista cronológica de eventos pautados pelo ideal “woodstockiano”.

No dia 30 de julho de 1977 o cantor foi agraciado pela câmara de vereadores do município de Três Pontas em Minas Gerais com uma placa de bronze em frente à casa onde viveu a infância, além da praça da pequena cidade ser rebatizada com nome do seu primeiro sucesso: *Travessia*.¹⁵⁶ Por gratidão, o cantor organizou uma festa para comemorar com amigos, parentes e gente do local, ou seja, um show com artistas convidados, que se transformou num espetáculo com público de quinze mil pessoas, cobertura da imprensa e transmissão da rádio Bandeirantes FM. Tramado de forma informal e espontânea, o show improvisado e gratuito não foi bom no sentido das apresentações, mas conteve o clima de solidariedade, liberdade e comunhão que foi traduzido mais uma vez como uma espécie de *Woodstock* nacional (figura 23), como atestou a matéria da revista Manchete de 13 de agosto de 1977 na edição 1.321.

No *Jornal do Brasil*, Maria Helena Dutra escreveu, entre o resignado e a decepção, sobre os atrasos, a não presença de alguns convidados, as apresentações de curta duração e sem ensaio, e até do sol forte.¹⁵⁷ Em sua coluna no jornal O Globo, Nelson Motta escreveu: “foi talvez um dos piores que já assisti, foi certamente um dos espetáculos mais lindos que tive a sorte de testemunhar e relatar”. Seguindo então com seu relato laudatório, enaltecendo o estado alcoólico do anfitrião da comemoração que “cantou de língua enrolada, bicudo, feliz, como alguém que bebe e fica alegre em sua própria festa” absolvendo o esquecimento de letras e arranjos, Chico Buarque ao piano

¹⁵⁵ Ver entrevista com alguns membros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVOdhkg2w9A>. Acesso em: 13/09/2021.

¹⁵⁶ MILTON NASCIMENTO. *Travessia*. Rio de Janeiro: Codil. 1967. LP (04h02min min.).

¹⁵⁷ DUTRA, Maria Helena. A cada um, sua opinião. *Jornal do Brasil*, 02 de ago. 1977, Caderno B, p.10.

sem saber tocar e a falta de alguns convidados, Motta alegou: “astros da música profissional eram amadores, eram amigos fazendo uma festa”.¹⁵⁸

Figura 23- Show de Milton Nascimento em Três Pontas, 1977



Fonte: *Manchete*, ed. 1.321, 13 ago. 1977. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 11/06/2021.

De qualquer maneira, ao que tudo indica, não havia na maioria das vezes entre os músicos esta pauta: MPB versus *Rock*. Entre os artistas, nas gravações dos discos e nos festivais que citamos, percebemos que todos queriam tocar e fazer parte da música popular brasileira, que é diferente da sigla em letras maiúsculas: MPB, pois esta se tornou um estilo musical; uma categoria. O conjunto A Bolha acompanhou, em momentos distintos a cantora Gal Costa e o cantor Erasmo Carlos em turnês, bem como os psicodélicos e progressivos do Som Imaginário formados para acompanhar o cantor Milton Nascimento, transformaram este encontro em algo unissonante, mas também foram banda de apoio da Gal em dado momento.

Como já frisamos, apagados do universo *rock* brasileiro e não tratados com o mesmo peso, valor e consideração crítica que a Jovem Guarda e a Tropicália, o Clube da Esquina criou pontes entre as raízes culturais mineiras, o jazz e *rock* de forte influência dos *Beatles* fazendo conexões com astros da MPB e artistas estrangeiros de diferentes segmentos musicais.

¹⁵⁸ MOTTA, Nelson. Milton, Três Pontas, 1977. *O Globo*, 02 de ago. 1977, Cultura, p. 36.

Temos o Vímana, que foi a banda do musical *Feiticeira* estrelado pela atriz Marília Pera. A Cor do Som, batizada por Caetano Veloso, era banda de apoio de Moraes Moreira em carreira solo. Mais para o fim da década, em 1977, Rita Lee fez turnê com Gilberto Gil, registrada no LP *Refestança*.¹⁵⁹ Vale lembrar também, que o cantor baiano ao voltar do exílio em 1972, numa primeira aparição no programa Sexta Nobre Especial, da TV Globo, se apresentara empunhando uma guitarra elétrica à frente de uma banda de *rock*, tocando *Back To Bahia*.¹⁶⁰ Sem contar que, individualmente, muitos dos integrantes de conjuntos de *rock* eram também músicos de estúdio contratados para gravações de outros artistas.

Mesmo assim, talvez por estes motivos que ao final da década de 1970, quando a MPB é vista como hegemônica e acomodada, os críticos – incluindo nossas fontes – e outros músicos, fazem analogias, comparações e embates que soam equivocados. Estamos nos referindo, principalmente, a influência de um idealizado movimento *punk*, haja vista que o *punk rock*, na sua origem internacional, nasceu da insatisfação de jovens frente à megalomania, aos excessos estéticos, à complexidade de temas imperantes nas superestrelas do *rock* internacional da metade para o final dos anos 1970, muito distante das suas raízes e da realidade de vida de uma boa parcela de fãs. Portanto, não era direcionado há apenas uma face do universo roqueiro; mas há vários subgêneros e o caráter puramente mercadológico visando apenas lucro em detrimento da arte. Sem descartarmos que significou também o direcionamento crítico a complexidade musical do *rock* progressivo. No Brasil, como o *rock* progressivo ora é percebido, ora é esquecido e nunca foi hegemônico em paradas de sucesso, volta-se contra a MPB. Como parecem querer Ricardo Alexandre, Arthur Dapieve e o cantor Lobão, em suas obras.

Em suma, não existe um passado, mas camadas de passados sobre o objeto da nossa análise. Afinal, verificar como o festival de Saquarema foi enxergado em 1976 soa como um tempo presente diante do entusiasmo com o que foi concebido e recebido. Ao compará-lo com o *Rock in Rio* – que aconteceu menos de uma década depois – parece-nos um passado longínquo, devido aos rumos dos acontecimentos, principalmente, no país. Ao observarmos o *Rock in Rio* em si e a produção cultural e artística da década de 1980, verifica-se um “esquecimento proposital” da década anterior. O festival *Som, Sol e Surf* nos parece um bom exemplo de representação sobre

¹⁵⁹ RITA LEE & GILBERTO GIL. *Refestança*. São Paulo: Som Livre, 1977. Long Play. 331/3 rpm, 12”.

¹⁶⁰ GILBERTO GIL. *Back to Bahia*. São Paulo: Philips, 1972. Long Play (4:39).

os embates da memória cultural brasileira. Haja vista, o que, no início do século XXI, é um pequeno registro desvalorizado pelo seu idealizador, duas décadas depois se torna um passado precursor e ícone da resistência e contracultura brasileira. Mas a todo momento, passível de esquecimento em nome da projeção de outros eventos maiores, recentes e constantes.

Portanto, precisamos sempre “escovar a história a contrapelo”¹⁶¹ e assim, pelo menos, perceber que os acontecimentos, os fatos e as pessoas não estão desvinculados, como às vezes insiste a construção da memória. E desta maneira, alcançar a próxima década sob a perspectiva da tríade: rock brasileiro – redemocratização – Rock in Rio, complementando o prólogo: *Verão de 1982*, do livro de Dapieve, que descreve a experiência de ver e ouvir pela primeira vez a Blitz tocar a música *Você Não Soube Me Amar* no Circo Voador.¹⁶² Nas palavras do autor:

Lá dentro nesse momento, se apresenta um grupo de rock, é, deve ser isso, um grupo de rock, embora não haja cabeludos se masturbando com guitarras. Este aqui, aliás, tem até duas garotas cantando, meio esganiçadas, mas bastante gostosas. Tem também guitarra (discreta), baixo, teclados e bateria. Ei não é aquele baterista grandalhão que tocava com a Marina? No microfone, um ator, como é mesmo o nome dele? Aquele do Asdrúbal.¹⁶³

Pois sim, a Blitz é um grupo de *rock*, formado, em sua maioria, por artistas que estrearam na cena da década de 1970. O cantor Evandro Mesquita é realmente um ator, que integrou o grupo de teatro fundado em 1974: *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, do qual o guitarrista Ricardo Barreto também fazia parte. O “grandalhão”, antes de ser baterista da Marina, integrou o Vímana, grupo de rock progressivo dos mesmos anos 1970, que esteve em vias de ter uma carreira internacional. Ainda temos o baixista, Antônio Pedro Fortuna que integrou Os Mutantes, de 1974 a 1976, e nos teclados William “Billy” Forghieri, que foi da formação de 1977 do grupo Apokalypsis. E não concordamos com a referência as cantoras Fernanda Abreu e Márcia Bulcão.

¹⁶¹ A expressão cunhada por Walter Benjamin, citada aqui, nos cabe no sentido de revisão histórica, investigação dos detalhes que levam a divergência de algum senso comum. E não no sentido original, presente a obra do autor, de crítica ao historicismo, positivismo e até ao próprio marxismo. Ver: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 223-224.

¹⁶² DAPIEVE, op. cit., p.9.

¹⁶³ Ibidem.

CAPÍTULO 2- 1982: O VERÃO QUE DUROU MAIS DE UMA DÉCADA

A História deve ser entendida como uma ciência dinâmica e sempre em movimento, tendo as temporalidades epistemologicamente intrínsecas: passado, presente e futuro como amálgamas mutáveis, possíveis de serem acessadas em diferentes ordenações de acordo com os problemas levantados e sentidos a serem dados. É com o tempo, uma construção humana, na amplitude ou urgência de captarmos os momentos, que atingimos o entendimento de acordo com a reconstrução dos acontecimentos.¹⁶⁴ São as abordagens sobre temporalidade que explicam a ideia de que a noção de tempo se prolonga de acordo com a quantidade de acontecimentos, independentemente do tempo cronológico convencionado em horas, dias, meses e anos. Ao advogar o tempo social como o espaço privilegiado do ofício do historiador, Marc Bloch afirma:

O historiador não apenas pensa “humano”. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. (...) Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário (de outras ciências), é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade.¹⁶⁵

Neste capítulo, buscaremos analisar, sob outro ângulo, como seguiram as relações sociais e culturais da juventude no Brasil nos idos dos anos 1980, particularmente sob a luz das mudanças no cenário musical. A efervescência que emergiu em dado momento do início daquela década deu a sensação de uma aceleração do tempo, inaugurando um período que perduraria por mais de dez anos. Um ponto de muitos acontecimentos em um curto espaço de tempo, que traz a impressão de longa duração dos anos em virtude de, naquele presente, haver uma sobreposição de demandas, anseios, desejos e necessidades que, até então, permaneceram represadas, proibidas ou censuradas pelo “sufoco”. Ainda que gradativamente liberalizada na metade da década anterior, ainda demonstrava certa “asfixia”.

¹⁶⁴ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015; POMIAN, Krzysztof (dir.). *Enciclopédia Einaudi: tempo/temporalidade*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, vol. 29.

¹⁶⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 55.

Considerando estas especificidades do tempo histórico, elegemos o ano de 1982, especificamente o período do verão carioca como objeto de análise. Vale salientar, que a sucessão de acontecimentos dos anos 1980 nos permite afirmar que a década durou muito mais que dez anos, começando no final dos anos 70 e reverberando até início da década de 1990.

O ano de 1982 foi um daqueles anos que não cabem no recorte de 365 dias. Arte, política e esporte representaram uma nova fase de outros significados, efetivamente, para o Brasil. Um ano que começa com planos e tramas em 1981, se estende até 1985, faz ecoar até a próxima década. Uma fase onde a cultura, feita *por* e *para* os jovens, começava a ganhar força e se expandir.

Em 1982 ocorreram eleições diretas depois de 18 anos, que alçou o ex-exilado líder da esquerda Leonel Brizola a governador do Rio, após uma acirrada campanha de complicada apuração. Foi o ano também do lançamento do filme *Menino do Rio*, que muito mais que contar uma história, divulgava um “novo” ritmo de vida de uma parte da juventude. Foi o ano que a banda de *rock* Blitz tocou nas rádios de todo país a música "Você Não Soube me Amar".¹⁶⁶ A Blitz seria eleita por muitos a pioneira da nova safra do *rock* brasileiro a fazer sucesso. A seleção brasileira era o “futebol-arte” sem repressão¹⁶⁷ e o Sport Club Corinthians Paulista praticava a “Democracia Corinthiana”.¹⁶⁸ O vôlei era descoberto pela grande massa e os comerciais da marca de cigarros *Hollywood* se tornaram icônicos, aliando esportes radicais e *rock and roll* a um jeito, ainda que questionável, de ser jovem e “saudável”. Pranchas de *surf* e *bodyboard* nas ondas, velas de *windsurf* no mar, asas coloridas de asa delta no céu. Foi o ano em que o espaço cultural Circo Voador “aterrissou” na cultura carioca e a rádio Fluminense FM, a Maldita, iniciou a sua nova fase. Estes eram os dois mais importantes veículos de propagação das nascentes bandas do *rock* brasileiro feito na nova década. Uma nova turma subvertia o teatro e o gênero comédia, tratando com humor e sem preconceitos o cotidiano da vida urbana.

¹⁶⁶ BLITZ. Você Não Soube Me Amar. Rio de Janeiro. EMI-Odeon: 1982. Compacto (3:43 min.).

¹⁶⁷ Ao contrário dos usos políticos da seleção brasileira de 1970 pela ditadura nos “anos de chumbo” do governo Médici, o selecionado de 1982, considerada tão talentosa quanto à campeã de 1e anos atrás, alimentou sonhos e tinha em vários jogadores uma postura bem clara a favor redemocratização do país. Ver em: <https://www.trivela.com.br/ditadura-o-governo-militarizou-selecao-e-1982-foi-o-simbolo-da-redemocratizacao>. Acessado em: 27/08/2020.

¹⁶⁸ Ver: SER CAMPEÃO É DETALHE – DEMOCRACIA CORINTHIANA. Direção Gustavo Forti Leitão e Caetano Biasi. São Paulo: Produção DNA Filmes, Instituto de Artes da UNICAMP, 2011. Documentário. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNyRGt95cWw>. Acessado em: 27/08/2020.

Por conseguinte, o verão não se encerrou com o fim da estação, pelo contrário. Se num primeiro momento a indústria fonográfica e a grande mídia não estavam atentas para as bandas de *rock* como Barão Vermelho, Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens, Blitz, Lobão, Paralamas do Sucesso entre outras, a Fluminense FM tocava suas músicas, mesmo que fossem em modestas e rudimentares versões de fita cassete não profissionais. E todas elas podiam, ainda, se apresentarem ao vivo para um público novo sob a lona do Circo Voador. Se o principal canal de TV não dava espaço para novas tendências, outros canais em horários alternativos tinham sua grade sendo usada por produções independentes como o programa *Realce*, dos surfistas Ricardo Bocão e Antônio Ricardo, ou o anárquico *BB Vídeo Clip*, produção do ex-vocalista da banda Joelho de Porco, Billy Bond, com apresentação do radialista Eladio Sandoval, da Rádio Cidade FM (a rádio mais ouvida do Rio de Janeiro, em outubro de 1983),¹⁶⁹ que também contou com a participação da Mylena Ciribelli, locutora da Fluminense FM. Se não havia uma imprensa especializada, criavam-se *fanzines* ou o escárnio como as publicações *Planeta Diário* e *Casseta Popular*.

O Rio de Janeiro, exercendo sua vocação de capital cultural, aglutinava a cena musical e comportamental, virando centro de propagação do que não era algo regional. Os filhos da classe trabalhadora de São Paulo já haviam descoberto o *punk rock*. Simultaneamente, os filhos de classe média de Brasília, que através da ideologia do “faça você mesmo”, fizeram surgir bandas antes mesmo de seus integrantes saberem tocar. Nas periferias e cidades distantes do hedonismo carioca do “sol e praia”, as turnês nacionais do Queen, Kiss e Van Halen inspiraram a cena *heavy metal*, que não tinha o mesmo discurso dos punks, mas valiam-se do “caos” e da “agressividade” de ser e vestir, para demonstrar crítica e revolta contra as instituições e em nome da autenticidade.

Ademais, a década de 1980 pode e deve ser reconhecida, principalmente, como um momento de expansão dos direitos e de envolvimento social. Concomitantemente, percebemos as movimentações pela conquista das liberdades políticas, organização social e afloramento de outra postura dos jovens, mais “urbanos” e participativos.

Neste sentido, tentaremos expor um pouco da construção desta atmosfera cultural de “cores cítricas”, protagonismo jovem e um “novo” estilo de rock feito no

¹⁶⁹ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p.142.

país no “o ano em que tudo aconteceu... e que não acabou”,¹⁷⁰ transformando metaforicamente o ano de 1982 num verão que durou mais de uma década.

Mesmo levando em consideração todo este contexto de grande agitação cultural e de grandes transformações sociais e comportamentais, ainda assim, a década de 1980 é entendida a partir do estigma de “década perdida”. Nesse sentido, é importante salientar que os anos 80 formam uma década intensa e longa e que ultrapassa seu tempo. Seus aspectos sociais, políticos e econômicos geram até hoje reflexões sobre os rumos que o Brasil poderia ter seguido. O fato é que a longa transição para democracia no Brasil efetivou-se nesse decênio, impactando a cultura do país, sobretudo referindo-se a sua juventude, ao *rock* brasileiro, aos novos atores políticos, resultando no movimento das “Diretas Já!” e no próprio festival *Rock in Rio*. Os anos 80 também foram marcados pela formulação de uma nova Constituição e pelas eleições diretas para presidente. Por conseguinte, nos questionamos: seria mesmo uma “década perdida”? Gelsom Rozentino de Almeida, divergindo sobre esta concepção, propicia uma visão da qual compartilhamos:

Assim sendo, pode ser considerada correta a ideia de “década perdida” para a imensa maioria da população à margem do mercado, prejudicada por políticas econômicas recessivas, arrochos salariais, desemprego, falta de assistência médica e previdenciária, sem educação, em meio a uma espiral inflacionária extremamente perversa, aceleradora do processo estrutural de concentração de renda.¹⁷¹

Rozentino explica que este desalento imposto à população era o resultado de uma política de desenvolvimento dependente, da ortodoxia econômica e do progresso conservador, impostos pelo governo ditatorial. O que demonstra que não há como culpar o intangível: o tempo abstrato de uma década. Contudo, observa que,

(...) paradoxalmente, foi justamente nos anos 80 que ocorreram a transição e a consolidação do regime democrático, não apenas a normalização das instituições e a revitalização política, mas, sobretudo, o desenvolvimento da sociedade civil. Intensificaram-se nesse período um sem-número de debates, propostas e campanhas promovidas pelos movimentos sociais (como associações de moradores, movimento negro, indígena etc.) e uma rica diversidade de Organizações Não Governamentais (ONGs).¹⁷²

Antes de retomarmos aos rumos da cultura musical de uma parte da juventude e para entendermos o porquê do seu simbolismo ao final da ditadura, abordaremos

¹⁷⁰ LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017, p. 116.

¹⁷¹ ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979-1989*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 19.

¹⁷² *Ibidem*, p.19.

brevemente o complexo período da redemocratização que, no limiar de uma nova década, foi se tornando incapaz de ser controlado pelo regime e passou a ser uma exigência da sociedade civil.

2.1- A “lenta, segura, gradual e inevitável” abertura política:

Ao final do governo Médici, o regime militar parecia chegar ao ápice do controle interno do país, restando ao bipartidarismo arranjado como (senão a única) via para o engajamento da oposição através do MDB a “um projeto pacífico, parlamentar e democrático de transição”.¹⁷³ Para a ditadura, surfando na taxa média de crescimento anual superior a 10% durante o “milagre” econômico, o projeto seria a constitucionalização do regime.¹⁷⁴ O que era também entendido, como uma tentativa de “redemocratizar”. O resultado da articulação entre o general Golbery do Couto e Silva e o ministro do Exército do governo Médici, Orlando Geisel, foi a escolha de seu irmão, o general Ernesto Geisel, que assumiu a presidência do país vencendo o candidato civil do MDB, Ulysses Guimarães, através de votação no Colégio Eleitoral. Geisel, um general de carreira política, tecnocrata e a favor da disciplina, seria o vetor do plano estratégico de constitucionalização do país arquitetado por Golbery: a “distensão lenta, gradual e segura”, supondo uma total subserviência da sociedade civil.

A primeira fase da transição indicava que Geisel cumpriria o que anteriormente fora prometido e esquecido: através de uma descompressão gradual e segura, diminuindo a intensidade da censura sobre a imprensa e retomando eleições legislativas. Todavia, o chamado processo de liberalização indicou também a falta de popularidade legítima dos militares no poder, apesar da euforia do “milagre” econômico. Nas eleições de 1974 ficou claro que o MDB, que devia figurar um “bipartidarismo de fachada” junto à Arena, tornara-se uma trincheira estratégica possível para oposição ao governo. Além de ter que neutralizar a oposição do MDB, o general-presidente tinha que lidar com as desavenças e disputas oriundas das entranhas do militarismo, a fim de preservar a própria instituição.¹⁷⁵

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira. "Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida N. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 261.

¹⁷⁵ KINZO, Maria D'Alva Gil. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, vol. 15, nº 4, pp. 5, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n4/10367.pdf>. Acessado em: 23/08/2021.

Kinzo reconhece em Geisel certa habilidade em combater a oposição com punição, cassação, mudanças legislativas e alteração de leis eleitorais, bem como em controlar e reagir contra a chamada “linha dura” do governo e conduzir, ao final do seu mandato, o nome do general João Baptista Figueiredo à presidência. Já o mesmo não aconteceu com a economia, um pilar importante desde sempre para uma saída segura do poder. Geisel, frente ao agravamento da crise, optou por expandir a economia através do II PND. Assim, um ambicioso programa de substituição de importações nos setores de matéria-prima e bens de capital foi implantado, envolvendo investimento estatal significativo nos setores de energia e infraestrutura à custa de grandes empréstimos externos.

Com o aumento da dívida externa e do processo inflacionário, o governo Figueiredo realizou um primeiro reajuste econômico, que resultaria em estagnação da economia e aumento do desemprego.¹⁷⁶ Em agosto do ano de sua posse, Figueiredo sancionaria o que ficou conhecida como a “Lei da Anistia”, resultado de uma ampla mobilização da sociedade civil. Logo após, extinguiria o bipartidarismo, permitindo, assim, o pluripartidarismo.

Os militares nunca de fato pretenderam devolver o país à democracia ou, pelo menos, ao que majoritariamente se pensa como um regime democrático. O que se pretendeu foi uma liberdade vigiada e controlada, onde o “povo brasileiro” deveria permanecer “anestesiado”. Sobre o projeto de abertura, Silva observa que,

O próprio Geisel afirmaria: “(...) não havia projeto algum (...)”, apenas a consciência da necessidade de mudança ao mesmo tempo de que não se poderiam contrariar fortes interesses existentes no interior da corporação: (...) por outro lado, havia parte da área militar, alguns grupos que eram contrários à abertura. Quer dizer: gostariam de permanecer na situação revolucionária em que vivíamos.¹⁷⁷

Sobre esta “necessidade de mudança”, Almeida nos leva a concluir que o que parecia ganho para oposição nas medidas tomadas ao final da gestão Geisel e início do Figueiredo eram verdadeiras manobras para apagamento do passado desgastado e um novo posicionamento do Estado, como único condutor de um futuro melhor. Mas a crise econômica abalaria qualquer sentido de revitalização e confiança no governo. E reconhece:

¹⁷⁶ Ibidem, pp. 5-6.

¹⁷⁷ SILVA, op. cit., p. 264.

Os partidos e grupos de oposição conquistavam maior liberdade, à medida que o apoio a eles foi aumentando e a atenção dos governos se centralizava cada vez mais numa tática de curto prazo e não em propósitos políticos e estratégicos. O número de arenas de competição política efetiva aumentou muito. Com o correr do tempo, o volume de esforços que o governo usou para frustrar a oposição e seus próprios dissidentes na questão da sucessão prejudicou seriamente a sua própria capacidade administrativa.¹⁷⁸

O autor revela que o governo militar não tinha mais a mesma capacidade de controle, diante de suas próprias prerrogativas a fim de sair ileso do poder com direitos e salvaguardas. Por conseguinte, precisava manter os seus compromissos com sua ala mais extrema: “os radicais, porém sinceros”, com o empresariado que exigia reformas liberais contra a política estatizante do poder, para com outros membros do governo que acreditavam numa transição sem perder o rumo, para uma oposição que deveria ser conciliadora e ponderada e ainda excluir de quaisquer direitos ou espaços aqueles que nunca aceitaram o golpe e sua longa estada no comando.

Vale ressaltar e acrescentar o termo *inevitável* ao lema perpetrado por Geisel de abertura “lenta, segura e gradual”, pois junto com os dilemas e disputas das alas internas dos militares, à reorganização da oposição e à crise econômica a partir da crise mundial do petróleo, somava-se a pressão externa do seu principal credor. Mesmo que em tentativas de se comportar como grande estadista ao tomar medidas em desacordo com o governo norte-americano, “em especial o Acordo Nuclear com a Alemanha, reconhecimento da China Popular, de Angola, Moçambique, condenação de Israel na ONU”, a abertura no limiar de uma nova década era uma exigência do imperialismo norte-americano que outrora afiançou o golpe, no Brasil e em outras partes do mundo. Já que a partir de 1976, sob a batuta de Jimmy Carter, exigia-se dos seus dependentes o compromisso com os direitos humanos.¹⁷⁹

O governo Figueiredo se estenderia até o ano de 1985 adoecendo como seu chefe, quando finalmente se encerrará o longo ciclo da ditadura civil-militar ao som de uma MPB festiva e “sensualizada” e muito *rock* de letras diretas em português, como trilha sonora. Até lá, os jovens já vinham entendendo a abertura ao seu modo e, a partir de então, criando seus espaços; depois tomando as ruas, forçando a passagem em alguns palanques e campanhas, confiando e desconfiando simultaneamente em “velhas raposas” da política. O lema daquele tempo estaria ancorado no “agora” e no “já” e seria transmitido via satélite. A democracia com ou sem autorização e mesmo com o gosto

¹⁷⁸ ALMEIDA, op. cit., p. 36.

¹⁷⁹ SILVA, op. cit., pp. 250-254.

amargo da decepção, em certo sentido, seria festejada nas cercanias de um festival de música a céu aberto: o *Rock in Rio*. E este período, que muitos estendem até 1988/89, ficará popularmente marcado como a “redemocratização”.

2.2 - As pequenas tribos aglomeradas na conversão do universo pop brasileiro

Entre dezembro de 1979 e janeiro de 1980, a revista *Manchete* publicou, em diferentes edições, uma série de crônicas fazendo um balanço do que havia acontecido de mais importante nos anos 1970. Na edição nº 1.447, de 12 de janeiro de 1980, o jornalista Roberto Muggiati fazia o seu resumo sobre a música da década sob o título de: *Ao som da discoteca o sonho dançou*. Um bom letrado com uma informação clara e direta: o sonho dançou porque o rock foi substituído pela discoteca. Mas na realidade, a matéria trazia consigo vários outros significados. O fim do sonho neste caso, não era o rock contra a discoteca, também não se resumia ao fim de uma geração, apontada pelo autor, em virtude das mortes de Jimi Hendrix, Janis Joplin ou o fim dos Beatles, expressa na famosa frase de John Lennon. O sonho acabou, segundo o texto, porque o rock não era mais a ferramenta de contestação de outrora, e que tinha sido absorvido como “cultura de massa”. Seus artistas se fragmentaram em vários subgêneros, rendendo milhões para a indústria fonográfica e de entretenimento.

Com números na casa dos bilhões de dólares só nos EUA, parecia um dilema, porque a música lucrava mais que a indústria cinematográfica e, segundo a matéria, poderia sugerir sua diluição de importância. Como no caso dos Bee Gees, que renderam mais em vendas de discos do que o filme da qual integraram a trilha sonora.

Figura 24- Balanço Musical dos anos 1970:



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.447, 12 jan. 1980. Disponível em: <http://www.bn.digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>.

Muggiati deposita nos bilhões de lucro da indústria musical as transformações ao longo da década: o surgimento de uma segunda variada geração do *rock*; o surgimento da *new wave* como uma terceira geração; ascensão e queda do *rock progressivo*; a sobrevivência de alguns mitos; o aparecimento de “ninfetos” do *rock*: o protesto trocado pela provocação dos punks; a conquista do mundo pelo *reggae*; a salsa incorporando elementos do *rock*; a fusão entre *jazz* e *rock* e depois uma segunda fusão entre *jazz*, *rock* e *disco music*. Em seguida, atribui à música brasileira a capacidade de digerir todos esses elementos complementados com nossas raízes fornecendo algo novo.

Na verdade, Muggiati traça um pequeno esboço da MPB do exílio até a anistia. Com comparações entre a trajetória de Caetano Veloso e Chico Buarque, definindo o primeiro de cunho mais “comportamental”, e o segundo, como mais combativo politicamente. Atestando que a música como produto cultural estivera em segundo plano, para então reconhecer e listar a aposta da indústria em novos talentos que “cansada dos baianos (novos & velhos), foi buscar paraibanos, pernambucanos e até cearenses”. Cita o samba de Martinho da Vila e Benito di Paula e outros nomes da MPB, como Aldir Blanc e João Bosco, Alceu Valença, Luís Melodia, Raul Seixas, Ivan Lins e Gonzaguinha (distantes da força de Chico, Caetano e Milton). Aponta Secos e Molhados, Ney Matogrosso, Maria Alcina, Frenéticas e Fafá de Belém como “visuais” e por isso propagados pela televisão. Assinala também a força de Roberto Carlos, vendendo milhões de discos por lançamento, assim como de Maria Bethânia, apesar de um número maior de concorrentes, pois, segundo afirma o jornalista, tratou-se da “década das cantoras”, entre as já conhecidas (Gal Costa, Elis Regina, Beth Carvalho, Clara Nunes e Rita Lee), as mais novas (Simone, Fafá de Belém, Zezé Motta e Maria Creuza) e as “novíssimas” (Olívia Byigton, Joana, Zizi Possi, Ângela Ro Ro e Marina).

Continuando sua listagem, passa pelos instrumentistas, cita a banda Black Rio como síntese do *soul* americano em língua nativa, embarca na música clássica até encerrar sua crônica com um subtítulo de advertência: “Afinal o que é que o Aiatolá tem a ver com tudo isso?”. Muggiati adverte, não só pelo banimento da música no Irã, mas principalmente pela preocupação frente à crise do petróleo.

O levantamento resume bem as ideias da grande imprensa no fim de uma época, principalmente, de um periódico popular e de grande tiragem como a revista *Manchete*. Não há inverdades e não deixa de ser uma forma de abordagem. Pode-se divergir que *punk rock* e *new wave* não contemplem um mesmo parágrafo; já que são decorrentes, além das junções de bandas e artistas de vertentes diferentes sob uma mesma

nomenclatura. O que causa certa perplexidade é que, lendo a coluna, o Brasil limitou-se à MPB e nada mais. O “sonho acabou” porque a música passou a gerar milhões de dólares dentro e fora do país e por isso perdeu-se a sua “inocência”. Comparativamente, será que os grupos da invasão britânica dos 1960 mantinham sonoramente a mesma unidade e não geravam lucro? Ou fica a dúvida, sem a Guerra do Vietnã e com o início do colapso de violentas ditaduras na América Latina, tudo estava pior?

De certo é que o rock internacional nos anos 1970 se tornara um universo de vários planetas orbitando e, como identificou a jornalista Ana Maria Bahiana, na metade da década de 1970, não existiam mais “grandes blocos de subculturas, mas tribos menores aglomeradas em torno de gostos comuns que, muitas vezes se interpenetram”.¹⁸⁰

Bahiana, aliás, para efeito de organização do seu *Almanaque Anos 70*, divide em dois momentos a década. Um primeiro, entre 1970 a 1974, onde “vive-se sob a sombra do AI-5, no governo Médici, no qual tudo é proibido”.¹⁸¹ Mesmo assim, tratava-se de “uma era psicodélica: as drogas em uso são as da calma, da reflexão, da viagem. É uma década de silêncio, forçado ou escolhido”.¹⁸² A partir de 1975 inicia-se outra fase, que é,

[...] a pré-estreia dos 80. A diversão é sua palavra de ordem, a dança, sua expressão. No Brasil, são os anos da abertura, culminando com a anistia e o governo Figueiredo. A tensão se desfaz em vários núcleos: discotequeiros e punks, roqueiros e naturebas, surfistas e playboys.

É uma era trincada: a cocaína torna-se onipresente a partir de 1975, mudando tudo – a percepção do tempo, a estrutura do crime, a intensidade e o ritmo da música, as deformações do afeto, a distribuição do poder nas cidades. É uma década de ruído.¹⁸³

A visão de Bahiana é pertinente sob a perspectiva dos grandes centros emanadores de modismos e opiniões, como a zona sul do Rio de Janeiro, principalmente Ipanema. Para a vasta casta mais baixa que vivia no arrocho salarial, quanto à diversão, restavam bailes de fim de semana em salões, o samba do bairro ou ensaios de escolas de samba e emulações de discotecas via equipes de som dentro dos clubes nas comunidades. A cocaína é onipresente na mesma medida, para as pessoas das altas rodas e classes mais abastadas, pois segundo a própria Bahiana:

O fato de ser cara – 200 a 1.200 cruzeiros o grama, em 1977 – e exigir um esquema muito mais complexo de produção e distribuição, de um lado

¹⁸⁰ BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 251.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 6.

¹⁸² *Ibidem*, p. 6.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 6.

confere status instantâneo aos cheiradores e de outro exige uma outra postura à margem das leis, maior, mais organizada de grande volume de capital de giro.¹⁸⁴

Somente da metade para o fim da década de 1980 que a cocaína baratearia a ponto de se popularizar. Antes, seria também um ingrediente da *new wave* do *rock* nacional. Até lá, as drogas mais comuns eram o álcool e o tabaco. Mais popular e visto como algo ilícito permaneceu a maconha. Liberada na Holanda e em alguns estados norte-americanos, aqui, levou à prisão Rita Lee, grávida do seu primeiro filho, e Gilberto Gil, durante a turnê dos Doces Bárbaros.

A partir de 1976, o tempo percebido sofre alguma alteração pelo ritmo da música com o modismo da discoteca. Haja vista a existência de uma parcela de público, que não possuía nenhum tipo de engajamento artístico e comportamental, onde a música era sempre mera trilha sonora para a diversão. Estas pessoas realmente embarcaram na onda da discoteca que estava nos cinemas, com John Travolta estrelando o filme *Embalos de Sábado a Noite*, e na televisão, com a telenovela *Dancing Days*, em horário nobre da Rede Globo.

As noites de sábado foram instituídas como sinônimo de diversão, cabelos mais curtos e cacheados para os homens e longos, crespos e ondulados para as mulheres; roupas de tons mais neutros flertando com uma “certa elegância”. Os anos 1970 ao seu final pareciam a antítese da própria década de 1970. Tanto as estrelas da música internacional, quanto os conjuntos e artistas do nicho específico do cenário brasileiro, em nome de um sucesso imediato, a fazer valer seus contratos com grandes gravadoras, valeram-se do timbre e andamento do baixo sincopado da *disco music*.

Os territórios de liberdade mudaram-se para ambientes fechados, com um som frenético e dançante, festas de passos coreografados e regadas a estimulantes. O ato de viajar em qualquer sentido se aburguesou e o entrar em contato com a natureza havia se tornado uma prática quase familiar de final de semana, feriados e férias. A discoteca não foi um fenômeno, foi mais uma “febre” que atingiu muito mais o público adulto, que podia passar a noite em boates ou assistir ao filme os *Embalos de Sábado à Noite* no cinema, já que havia por parte da censura federal a classificação indicativa por idade ao público, quase sempre proibido, como neste caso, para menores de dezoito anos. Mas como toda “febre” ou modismo sem muita consistência, esgotou-se nela mesma e seus

¹⁸⁴ Ibidem, p. 348.

recintos de celebração retomaram ao seu ponto de origem: o universo alternativo da cultura *gay*.

Mesmo diante de algumas mudanças de comportamento, o ritmo do tempo, que havia se estancado em 1964 e ficado retido a partir de 1968, no todo, ainda se refletia num passar lento sob o eclipse da ditadura.

Norbert Elias, ao analisar o tempo como conceito, salientou seu caráter natural, intangível e abstrato, onde fenômenos naturais regulavam as atividades sociais nas sociedades primitivas e a sua mutação de sentido para ferramenta de controle, organização das atividades e subordinação, geradas no processo civilizatório. Em ambos os casos, o autor é enfático sobre o tempo ser uma invenção do homem, e não o contrário. Logo, o tempo não é algo determinado, mas construído. Por conseguinte, pode ser intuído e percebido de formas diferentes.¹⁸⁵ Segundo Elias, “o tempo tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico”.¹⁸⁶ O filósofo e historiador polonês Krzysztof Pomian, por sua vez, entende que “para diversos indivíduos, e para o mesmo indivíduo, em condições diversas, os minutos, as horas e os dias, metricamente idênticos, não são de fato iguais uns aos outros porque os comprimentos que lhes são subjetivamente conferidos não coincidem”.¹⁸⁷

Justamente, não é porque viramos de uma década para outra que as visões e comportamentos alteram-se em sua totalidade automaticamente. Até cabe indagar, quando termina de fato um ano, por exemplo, para começar um novo. E que “novo” se dá este evento: uma sensação, uma alteração psicológica? Um filme deve ser reconhecido pelo ano de sua confecção ou do seu lançamento nas salas de cinema? Uma música é datada quando da sua composição, gravação, divulgação ou lançamento? Aliás, no campo cultural, de forma geral, uma obra só existe e deve ser catalogada quando atingir reconhecimento?

O tempo é vital para os comportamentos, para as mudanças, para maturar uma ideia. Mas a sua percepção depende tanto do caráter individual e coletivo. Quando de um processo de ruptura, a primeira emoção após a perplexidade é a reação. Talvez a intensa agitação no final dos anos 1960 e as organizações em resistência ao arbítrio tragam em parte esta conexão, além de corresponderem às mudanças de seu tempo. Já

¹⁸⁵ ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 11.

¹⁸⁶ ALMEIDA, op. cit., p. 17

¹⁸⁷ POMIAN, op. cit., p.11.

na década seguinte, “o tempo” do Brasil se perdeu, fugiu, marginalizou-se através do *drop out* do sistema. Por isto, tanto no resumo da década, a exemplo da matéria na revista *Manchete*, ou em outras *anamneses*, toda gama de bandas, grupos, festivais que envolveu o *rock* como cultura seja esquecida. O fato é que não há como determinar um marco individualmente; cada ser humano tem o seu próprio tempo, o que torna complexo o entendimento para definir uma geração. Cabe, aliás, questionar qual o tempo de uma geração.

A princípio, os anos de 1980-81 têm muito mais em comum, em vários aspectos, com a década anterior do que com uma mudança de perspectiva. Trazia incutidas normas de conduta e percepções dos anos de ufanismo, mas que em alguma medida alimentavam também o desejo daqueles que queriam ver o Brasil autônomo e dono das suas próprias questões.

Porém, novos valores ainda não haviam sido alcançados; ainda estavam em construção, e outros, em evolução. De um modo geral, era cada vez mais claro que nem aquela conservadora sociedade brasileira, nem o governo militar pareciam ter capacidade de controlar o avanço daqueles que foram calados à força e muito menos dos que, por terem nascido ou crescido sobre o julgo do autoritarismo, os viam como uma contingência da vida a ser superada com certa dose de ironia e descaso.

Portanto, podemos considerar que o período do final do primeiro ano do governo Figueiredo é, principalmente, um momento de expectativa. Nas artes e para os jovens, um momento incerto, com algumas novidades dentro de uma mesma linguagem, de menos medo e um início de algum sentimento de acesso e otimismo.

Figura 25 - A Cor do Som no Parque Ibirapuera, 1980



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.460, 12 abr. 1980. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 17/10/2021.

Na reportagem assinada por João Luiz de Albuquerque intitulada “São Paulo para na Cor do Som”, da revista *Manchete*, de 12 de abril de 1980, vemos a contínua referência ao *Woodstock*, em virtude de um show gratuito do conjunto A Cor do Som, no Parque do Ibirapuera, haja vista um público esperado de duas mil pessoas que se transformou em um concerto para sessenta mil pessoas. Avançar dos tempos, podemos assim dizer, pois basta lembrar que onze anos antes, um festival no mesmo local, também gratuito, o *PrimaVera* de Antônio Peticov e sua Lesma Azul, fora censurado dias antes do evento acontecer.

Além da referência ao festival de 1969, há também a citação comparativa aos concertos anti-Vietnã no Central Park e o compromisso de explicar ao leitor que A Cor do Som não se tratava de um grupo de *rock*, mas música popular brasileira moderna, para logo a seguir informar que a música produzida pelo conjunto era “impossível de se rotular”. Esta mesma nomenclatura aparece como definição dos artistas que se apresentariam na edição de 1981 do *Festival de Águas Claras*. Ou seja, para uma parte da grande imprensa os termos *rock*, *pop* ou *pop-rock* eram palavras cabíveis ao que vinha do exterior.

O fato é que o grupo A Cor do Som, nome inspirado numa música de Moraes Moreira pós-Novos Baianos, seguia o legado, unindo Jimi Hendrix com João Gilberto, eletrificando o *frevô* com linguagem *jazz rock*. Foi alçado a sucesso nacional, tocando em grandes espaços pelo Brasil, pouco depois de lançar o disco “Frutificar”. Outrora uma banda instrumental, “estourou” nas rádios com as músicas cantadas *Abri a Porta* e *Beleza Pura*. No mais, independentemente de qualquer categorização, que queira ser dada ao som produzido pelo conjunto, na prática, A Cor do Som encantava adolescentes do sexo feminino e masculino por se tratar de jovens bem-apessoados, um trunfo para ser tornar ídolo desta faixa etária, mas principalmente pelo talento musical.

Naquele momento, a banda encarnava os anseios de uma juventude que queria se ver refletida e presente nos meios de comunicação e nas paradas de sucesso e fazia a cabeça dos “malucos”; gíria que passava a determinar as pessoas adeptas de uma linguagem, comportamento e moda alternativos, herdeira dos anos 1970 e do movimento *hippie*, mas frequentadores da cultura do seu tempo. Portanto, se havia um público renovado, shows concorridos com grande público, música nas paradas de sucesso em rádio, venda de discos, aparição em programas de televisão, A Cor do Som vivenciava ali o auge do sucesso e representava o que, em qualquer parte do mundo ocidental, era denominado de um *fenômeno pop*, um triunfo no universo *pop/rock* onde

habitavam novos outros conjuntos. Muitos destes oriundos da dissolução de outras bandas, que por isto mesmo integravam uma incipiente revitalização da música jovem brasileira como: Lulu Santos, Brylho da Cidade, Sangue da Cidade, Herva Doce, Rádio Táxi, Roupa Nova, 14 Bis, entre outros. Se estes, e principalmente 14 Bis e A Cor do Som eram o “rabo de uma geração” que “apenas trabalhavam, roqueiramente, em cima de coisas já estabelecidas”,¹⁸⁸ pouco importava, assim como se afirma que a abertura que “se mostrava imperceptível de tão lenta e gradual” pouco interessava aos jovens em 1980.¹⁸⁹

Sendo assim, concordamos, em parte, com a definição do jornalista Ricardo Alexandre quanto ao perfil médio de juventude: “um novo comportamento jovem começou a brotar, alheio à grande mídia, imperceptível para quem não estivesse nas ruas, nas praias, vivendo com gente de verdade”.¹⁹⁰ Mesmo que a seguir o autor continue a missão que tomou para si de contrapor a MPB dominante daquele período, o que ele define como uma postura romântica e desprovida de ideologia restrita ao Rio de Janeiro, que seria capturada com perfeição pelo filme *Menino do Rio*, “desprovido do coletivismo hippie dos Novos Baianos, da glamorização odara dos artistas baianos e da politização da MPB esquerdista de Gonzaguinha”.¹⁹¹ Bem, o filme, que trataremos mais à frente, talvez represente muito mais do que uma turma, mas um desejo que não era realizado há tempos: ser jovem e ser retratado no cinema.

Em alguns pontos diferentes do país, adolescentes abaixo dos dezoito anos educados pela televisão, discos, cinema e revistas, engajavam-se em turmas e descobriam o *punk*, o *heavy metal*, o *reggae*, planando entre a rebeldia auto sabotadora e a geração saúde. Se 14 Bis, Beto Guedes, A Cor do Som eram sucesso, se os músicos de estúdio deixaram os “álbuns fantasmas”, as gravações em estúdio sendo banda de apoio de artistas consagrados e se isso somado às informações do que vinha do exterior serviram de inspiração para novas turmas gerarem novos artistas, estamos falando de diversidade. Algo que a crítica profissional demonstra, às vezes, dificuldade de lidar. Parecendo que algo novo só é possível com a destruição e desaparecimento do anterior.

¹⁸⁸ ALEXANDRE, Ricardo, 1974. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p.37.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 41.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 41.

¹⁹¹ Ibidem, p. 42.

Figura 26 - Punk Rock



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.297, 26 fev. 1977. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 17/02/2021.

Concomitantemente a mania das discotecas, o final da década de 1970 viu também o nascer do movimento *punk* no cenário musical internacional, celebrado como o vetor de ruptura no universo do *rock* entre os anos de 1976-79. Surgido quase que simultaneamente nos Estados Unidos e na Inglaterra tinham, a princípio, a mesma motivação: promover uma reciclagem ao universo do *rock and roll* e como recurso abandonar toda estética vigente no *mainstream*, recuperando a essência original do som e comportamento presentes nos primórdios dos anos 1950. Segundo Paul Friedlander, o movimento *punk* foi responsável por uma quarta explosão do *rock* no mundo, em virtude das renovações de sua visão, atitude, estilo e, principalmente, pela sua música: o *punk rock*. Segundo Friedlander:

o punk foi um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea complexa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo grupo. Palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística do choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música.¹⁹²

¹⁹² FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2015, p. 352.

Surgido musicalmente nos EUA através, principalmente, do conjunto Ramones, em 1974, numa cena musical entorno do bar/clube CBGB's, em Nova York, o *punk rock* transformou-se em fenômeno cultural quando foi importado por Malcon McLaren, ex-empresário da banda New York Dolls, para a Inglaterra. McLaren, junto com a estilista Vivienne Westwood, transformou a banda Sex Pistols em ícone do movimento *punk* ou, pelo menos, deram formato ao produto, através da loja Sex, incluindo: correntes, alfinetes, coleiras de animais, camisetas rasgadas, elementos da indumentária sadomasoquista, misturados às jaquetas de couro, jeans velhos ou roupas sociais devidamente “detonadas”, além da subversão de sentidos de suásticas nazistas, roupas militares, sobrepondo com tinta as estampas de camisetas de bandas como Pink Floyd com a palavra “hate”. Os Sex Pistols na mesma medida que foram responsáveis pela disseminação da ideologia do “faça você mesmo”, resultando no surgimento e proliferação de novas bandas por onde passaram tocando, ganhavam “todas as capas dos tablóides por seu comportamento anárquico” e autodestrutivo, com todos os excessos e agressividade e “se num dia ofendiam a realeza britânica, no outro ofendiam sua própria gravadora; se em uma bela noite gritavam ‘fuck’ na TV estatal, no outro se apresentavam com o corpo talhado a giletes, sangrando”.¹⁹³

Afirmar que o movimento *punk* fora uma resposta ao “paz e amor” dos *hippies*, soa um tanto anacrônico. Afinal de contas, a banda de *hard rock* e, por conseguinte, uma das fundadoras do *heavy metal*, Black Sabbath, de 1968, já justificava as temáticas de terror e ocultismo de suas letras por acreditar que a paz e o amor de nada adiantavam num mundo caótico sempre em clima de guerra. Mais ainda, quando se afirma que os *punks* eram antissistema e não ligavam para dinheiro ou o “socialmente estabelecido”, qual seria a novidade, pois os *hippies* não pregavam a mesma coisa? A diferença que tanto uma tribo quanto a outra correspondia ao seu tempo, à exigência de suas liberdades e às dificuldades da sua época.

Portanto, o que parece mais plausível é que o *punk* foi uma resposta ao controle imposto pela poderosa indústria musical que se estabelecera e submetera toda uma rede de comunicação e divulgação, impedindo que novas opções surgissem em nome da reserva de mercado. Especificamente no Reino Unido, sua aceitação e rápida propagação decorreu por se tratar de uma sociedade em crise, com grande desemprego da classe trabalhadora e conseqüente falta de perspectiva para seus jovens, que não

¹⁹³ ALEXANDRE, op. cit., p. 58.

conseguiam perceber melhores possibilidades de futuro. Para estes adolescentes, os artistas do *mainstream* com seus contratos milionários, mega turnês em aviões particulares e hotéis cinco estrelas, correspondiam, para além do comportamento, a uma receita de letras e músicas que nada tinha a ver com sua realidade. Alçados a “deuses do Olimpo” da música por um negócio milionário. Por conseguinte, a venda discos e shows se tornara também um abismo social e, principalmente, sonoro, pois a impressão era que ser instrumentista de um estilo musical que nasceu para divertir e fazer dançar acoplado a um comportamento rebelde, transformara-se num clube para pessoas de formação clássica, talento nato e virtuosismo.

Figura 27 - Cultura Punk na virada da década



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.318, 23 jul. 1977. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso: 13/02/2021.

Despidos de toda moldura alegórica construída para chocar, se atentarmos exclusivamente ao som, veremos que o *punk rock* é herdeiro de bandas que desde os primórdios faziam música alternativa. Friedlander chama atenção para a contribuição de “grupos à margem do pop/rock americano dos anos 60” como: Stooges, MC5, Velvet Underground e New York Dolls, alheios ao *flower power* vigente, foram as raízes da plástica, sonoridade e comportamento dos *punks*, sendo o cantor britânico David Bowie “um dos ancestrais mais influentes”.¹⁹⁴ E se a questão for puramente musical de guitarras estridentes, vocais gritados, ausência de longos solos, som sujo e direto sem efeitos, podemos agregar momentos de grupos como: The Troggs, The Kinks, The Sonics, The Thrashmen, The Monks até chegarmos ao The Who, AC/DC e Slade. Ou mais uma centena de grupos que bem antes de existir uma nomenclatura ou um

¹⁹⁴ FRIEDLANDER, op. cit., p. 354.

movimento traziam naturalmente elementos e que por isso foram influentes e até tocados por bandas *punks*, como no caso da música “Surfin Bird” do The Thrashmen, regravada pelos Ramones.

Há outra questão que deve ser avaliada com relação ao *punk*: muitas vezes o lema “*do it your self*” (“faça você mesmo”) é associado à má qualidade de som e execução, como se integridade estivesse ligada a falta de talento ou mínimo de técnica. Ou como se os artistas, todos, deliberadamente, não soubessem tocar e por isto produziam uma música ruim. A ideia original era retomar a essência original do *rock and roll*, na sua simplicidade, urgência e capacidade de divertir, de informar e, ao mesmo tempo, de fazer dançar.¹⁹⁵ E isto está claro na audição de álbuns importantes e de grande vendagem como: “London Calling” (The Clash, 1979); “Never Mind the Bollocks”, “Here’s the Sex Pistols” (Sex Pistols, 1977) e “Ramones” (Ramones, 1976). Não se tratando de somente três acordes, são discos de músicas vigorosas, letras contundentes com mensagens claras e revolucionárias dentro de um som cru, que guarda atitude e singularidade, mesmo que em alguns casos resida a dúvida se foi a banda mesmo quem tocou os instrumentos nas gravações.

Figura 28 - Made in Brazil Punk



Fonte: *Revista Pop*, out. 1977. Disponível em: <https://www.velhidade.blogspot.com/search?q=punk>. Acessado em: 19/10/2021.

A cultura *punk* se espalhou pelo mundo e chegou até o Brasil e um dos seus principais núcleos foi na zona norte de São Paulo, com os filhos de negros pobres e imigrantes nordestinos, muitos destes trabalhadores na construção civil. Adolescentes pobres da periferia que trabalhavam como office boy no centro da cidade e eram fãs de rock alternativo através de discos contrabandeados de bandas que inspiraram o *punk rock* anglo-saxão (Stooges, MC5, New York Dolls, Dust). Não queriam ter uma banda, e “a ideologia até então, era beber, conversar, organizar festas e tentar montar uma

¹⁹⁵ FRIEDLANDER, op. cit., p. 359.

gangue de verdade”.¹⁹⁶ Eram essencialmente *punks* sem nem mesmo ter conhecimento da denominação.

No final de 1977, a revista *Pop* organizou com a Philips o lançamento do disco *A Revista Pop Apresenta O Punk Rock*, uma coletânea com bandas britânicas e estadunidenses: Sex Pistols, Ramones, Eddie & The Hotrods, The Jam, Ultravox, Runaways, Lomdon e Stinky Toys, tornando-se a porta de entrada para conhecer o novo som que estava acontecendo no exterior para a comunidade de gangues que se transformaria em uma só: a *Carolina Punk*.

Até então, além das matérias de revistas, a encarnação *punk* nacional se dava de forma extemporânea através dos grupos Made in Brazil e Joelho de Porco, que na verdade, já eram bandas de rock conhecidas no circuito alternativo. A primeira foi formada em 1967; e a segunda, em 1972. Logo, não eram *punks*, muito menos frutos do mesmo movimento.

Paralelamente, em Brasília, outra turma de adolescentes se engajava ao “faça você mesmo” *punk*. Neste caso, eram jovens de classe média e classe média alta, filhos de professores, funcionários públicos e diplomatas onde, ao contrário de contrabandeado, os discos de *punk rock* chegaram por intercâmbio. A motivação não era a falta de perspectiva de um futuro de subemprego, mas o tédio de uma cidade planejada sem alternativa de diversão para os jovens. Como possuíam e ouviam *long plays* antes dos meninos da *Carolina Punk*, há quem reivindique o início do movimento *punk* em solo nacional à Turma da Colina, como se autodenominara este núcleo dos afeitos ao estilo no Distrito Federal.

Figura 29 - A Revista *Pop* apresenta o Punk.



Fonte: *A Revista Pop Apresenta o Punk Rock* (Diversos). São Paulo: Philips, disco sonoro (27 min), 33 1/3 rpm estéreo, 12 pol. Disponível em: <https://www.discogs.com>.

¹⁹⁶ ALEXANDRE, op. cit., p. 60.

De qualquer maneira, o *punk rock*, aqui, desenvolveu-se como cultura musical cooperativa. Os caros discos que começaram a ser importados viravam cópias de fita cassete que passavam a animar festas em salões frequentados pelos *punks*, já que não existiam bandas. E, de alguma forma, ecoou em outras regiões do país. Logo a seguir, os primeiros grupos foram formados em São Paulo: Restos de Nada, AI5, Condutores de Cadáver e Cólera, conjuntos musicais que nem sempre possuíam instrumentos, o que não era a maior dificuldade diante da cultura da rivalidade entre gangues, que optou pela violência, impedindo a proliferação de espaços de divulgação e adiando a estruturação do movimento até 1980. Mesmo assim, com a maioria de alguns, não houve paz. A rivalidade foi substituída por uma guerra entre gangues de São Paulo e do ABC inspirada no filme “Warriors: os selvagens da noite”.

Mas o que poderia ser o fim foi um recomeço. Os *punks* selaram a paz, se aproximaram do movimento estudantil, foram apadrinhados por Antônio Bivar e experimentaram um “quase acesso” à fama com o festival *O começo do fim do mundo*. Sucumbindo de vez depois de uma matéria da jornalista Silvia Poppovik para o *Fantástico*, da Rede Globo; decretando um quase fim daquela geração *punk* paulista.

Os adolescentes que foram gestados como músicos no movimento *punk* promoveram ou aderiram a outros gêneros de música jovem, criando novos subgêneros dentro do universo *pop/rock* e foram fundamentais para o que viria a acontecer no cenário dos anos 1980. Aderiram ao *pós-punk* como o grupo Inocentes e ao *heavy metal* como o Ratos de Porão, e ainda foram a mola propulsora para o início de outros conjuntos de jovens da classe média paulista, com novas nomenclaturas: vanguarda paulistana e rock paulista.

Mas não só em São Paulo. Em Brasília, por exemplo, em 1978 surgiu o Aborto Elétrico, banda seminal da Turma da Colina, que durou até 1981. Do seu repertório saíram composições como “Que País é Esse?”, “Fátima”, “Veraneio Vascaína”, que se tornaram sucesso com as bandas Legião Urbana e Capital Inicial que, juntos com a Plebe Rude, formaram a “santíssima Trindade” do *rock* de Brasília, quase como um subgênero a partir de 1985. Seus integrantes foram elevados a ídolos, com destaque para Renato Russo, alçado a porta voz de sua geração e ícone da música popular brasileira.

Sendo assim, sem o *punk rock* não haveria o *post punk* (*pós-punk*), nem seria possível sua face mais pragmática e docilizada, a *new wave*, que iria dominar as paradas de sucesso durante a década de 1980, tendo seus elementos identificados com maior ou menor intensidade em vários estilos estéticos de arte, progressivamente, se desdobrando

em outras subnomenclaturas (*góticos, darks, hardcores, thrashers*) ao acrescentar novos ingredientes a sua fórmula e imagem. Revolucionário, sem dúvida. Principalmente, sobre o aspecto musical, o *punk rock* foi e é a perspectiva da possibilidade de realizar, mesmo sem recursos ou qualquer tipo de conhecimento técnico, incentivando o indivíduo a resolver, tentar e propor algo diante da dificuldade.

Mesmo assim, contrariamente ao abalo que se credita à força do punk, as superestrelas do rock pesado, progressivo e pop continuaram gravando, fazendo turnês, sendo responsáveis pelas milionárias vendas da indústria fonográfica e com inúmeros fãs mundo afora. Um dos grandes do rock progressivo, por exemplo, o grupo Genesis, estava em turnê mundial de sucesso que passou pelo Brasil em maio de 1977 em enormes ginásios lotados chegando a fazer dois concertos por noite. No ano seguinte, era sucesso radiofônico com a balada “Follow you, Follow me”. Em matéria sobre a turnê do Genesis na revista *Manchete* e principalmente sobre a noite de show no ginásio Gilberto Cardoso, o Maracanãzinho, o jornalista João Luiz Albuquerque encerra seu texto com um desejo: “Que venham outros Genesis, como os prometidos Pink Floyd, The Who e o Emerson Lake & Palmer”.¹⁹⁷ O cultuado grupo britânico Yes, para além das críticas da imprensa mundial, continuava fazendo discos e turnês de sucesso nos anos de 1978-79. E apesar de encerrarem as atividades em 1980, retornariam em 1983 de forma triunfal. Os britânicos do Queen, com seu rock de arena de som singular, com influências múltiplas misturando *jazz, ópera e cabaré vaudeville*, de grande prestígio na Europa e aqui, com dez anos de carreira de sucesso, experimentava um segundo auge e sua turnê mundial aportou em estádios pelo Brasil, em 1981.

Figura 30 - Genesis em turnê pelo Brasil



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.310, 28 de mai. 1977. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 20/02/2021.

¹⁹⁷ ALBUQUERQUE, João Luiz. O rock sinfônico do Genesis. *Manchete*. Rio de Janeiro, 28 mai. 1977, n.º 1.310, p. 4-9.

Em território nacional, *Rita Lee*, solo, após ter sido expelida dos prestigiados Mutantes, já era conhecida, mas sem corresponder em vendagem de discos, viu gradativamente sua popularidade equivaler a sucesso de mercado, concomitantemente, a “docilização” da sua postura e som: das 60 mil cópias do LP “Fruto Proibido” (1975), um marco do rock brasileiro; passou para 90 mil do álbum “Entradas e Bandeiras” (1976), ambos com o conjunto Tutti-Frutti. Trilhando seu caminho de sucesso, vendeu 150 mil do disco “Babilônia” (1978), até chegar as 500 mil cópias em um ano do disco “Rita Lee” (1979), “detonando uma ritalemania em todo país”.¹⁹⁸ A partir daí, Rita Lee se tornou a “rainha do rock brasileiro” e nunca mais parou. Irreverente e crítica, transformou-se numa das artistas mais importantes do Brasil e vendeu 55 milhões de discos ao longo de sua carreira. Referência não só para as mulheres como para qualquer um que queira fazer *rock* no hemisfério sul, transitou por vários estilos, sempre imprimindo sua marca. A partir do ano de 2014, optou por uma vida mais calma e reclusa, mas sempre causando *frisson* em qualquer aparição pública. Foi interpretada pela atriz Mel Lisboa no musical de teatro *Rita Lee Mora ao Lado*, em 2016, e lançou sua autobiografia. Em 2021, foi diagnosticada com um tumor primário no pulmão e curou-se. Pela carreira e influência, Rita Lee poderia ser considerada um gênero musical dentro do universo do *rock* mundial.

Figura 31 – Ritalemania



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.504, 14 fev. 1981. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso: 02/03/2021.

Outra mulher oriunda da cena *rock* dos anos 1970 e que alcançou a “maioridade” artística em carreira solo no mesmo período, numa proporção um pouco menor, foi Baby Consuelo, hoje conhecida como Baby do Brasil. Ela emplacou vários sucessos nas rádios, frequentou programas de televisão e fez shows incendiários ao lado do marido, o

¹⁹⁸ ALEXANDRE, op. cit., p.27-30

guitarrista Pepeu Gomes. Ambos, assim como A Cor do Som, ex-membros dos Novos Baianos.

Em carreira solo, Baby foi estrela da música feita para os jovens no período de 1978 até pelo menos 1984 – quando sua música buscou a “tranquilidade” na MPB – com a sequência de álbuns, sendo tema de abertura de telenovela da Rede Globo e promovendo shows de pura energia. Na época, apesar de casada e mãe de quatro filhos, escandalizava a “família tradicional” brasileira com suas axilas não depiladas, cabelos desgrenhados, roupas curtas e transparentes. Todavia impressionava com suas vocalizações inspiradas na cantora e compositora Elza Soares, eletrificando junto com seu parceiro e arranjador, o caldo cultural da música brasileira e internacional. Sua versão “atômica” ao lado de Pepeu Gomes do chorinho de Walter Azevedo, “Brasileirinho”, era algo avassalador.

Baby Consuelo e Pepeu Gomes a esta altura desenvolviam carreiras independentes, sendo o segundo parceiro na vida e na arte da primeira. Baby e Rita não rivalizavam, pois, a segunda já era “rainha do rock brasileiro”, mas comparativamente exemplificavam naquele momento, curiosas rebeldias.

Rita Lee respondia pelo seu passado *rock and roll*, onde fora presa grávida e era reconhecida popularmente pelo o que dizia autobiograficamente na letra da sua balada “Ovelha Negra”. Tinha uma imagem mais internacional, branca, paulistana e urbana; uma espécie de “versão feminina” de Mick Jagger. Mesmo assim, era vista como “roqueira maluca”, desvairada e drogada pela sociedade conservadora de padrões estabelecidos depois de quinze anos de ditadura. Contudo, naquele momento, demonstrava nas letras, no modo de se vestir e no seu discurso, uma estabilidade emocional alcançada no amor, no casamento, na maternidade, com casa e bichos de estimação. Suas roupas eram coloridas e esportivas como sugeria a moda da geração saúde naqueles idos. Sua imagem gradativamente polida pôde ser acompanhada na sequência de especiais de fim de ano para TV; “fez dois programas na *Série Grandes Nomes* (1980), ambos chamados *Rita Lee Jones*, um em novembro de 1980 e outro em dezembro de 1981. Os outros especiais de Rita Lee exibidos pela Rede Globo foram *O Circo* (1982) e *Rita Lee e Roberto de Carvalho* (1985)”.¹⁹⁹

Baby Consuelo, não. Mesmo casada com seu primeiro namorado desde 1970 e mãe de quatro filhos (logo depois viriam mais dois), estampou uma foto sua de biquíni

¹⁹⁹ Para maiores informações, ver: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/rita-lee-especial>. Acessado em: 22/10/2021.

na capa do disco “Pra Enlouquecer” (1979), do hit *Menino do Rio*; composição de Caetano Veloso e tema de abertura da telenovela “Água Viva”, da TV Globo. Junto a Pepeu Gomes; morenos, mestiços, baianos de longos cabelos, eram a encarnação dos “maconheiros” da vez.²⁰⁰ Com um visual ainda com um pé na liberdade e despojamento. Hippies, exotéricos, pacifistas, falando de ecologia e discos voadores. Baby Consuelo colecionava elogios na mesma medida em que, junto a Pepeu, horrorizava a moral e os “bons costumes”. A exemplo de quando ambos se inscreveram e interpretaram no festival MPB 80 a música *O Mal é o Que Sai da Boca do Homem* cujo primeiro verso diz: *Você pode fumar baseado/ Baseado em que você pode fazer quase tudo/ Contando que você possui/ Mas não seja possuído*. Escândalo para os mais velhos, ato de rebeldia e liberdade para os jovens, pois “baseado” é um dos apelidos do cigarro de maconha, neste caso, atitude de libertação não só para usuários, mas para qualquer um que estava cansado de vigilância e regras.

Por seu turno, Pepeu Gomes não se limitou a ser o marido, guitarrista e arranjador de Baby Consuelo. Dedicou-se a discos instrumentais, tornando-se um dos principais criadores de um som de guitarra genuinamente brasileira eletrificando tudo: *frevo, choro, samba, jazz*, unindo Jimi Hendrix ao trio elétrico; figurando na posição de *guitar hero*. Quando resolveu cantar, transformou-se em sucesso popular paralelo a Baby. De certa maneira, sob a luz de Pepeu Gomes, percebe-se uma maneira de fazer *rock* e *pop* genuinamente brasileira, com suingue baiano e frescor tropical, e não somente uma vertente do que se faz “de fora”, importada e “traduzida” em português.

Juntos, Baby Consuelo e Pepeu Gomes frequentaram as paradas de sucesso até sua separação no final da década de 1980. Em 1984, no auge do sucesso, foram também atração em especial da Rede Globo. No ano seguinte, fizeram um dos mais aclamados shows no palco do *Rock in Rio*, na noite do *heavy metal*, com ela grávida de oito meses.

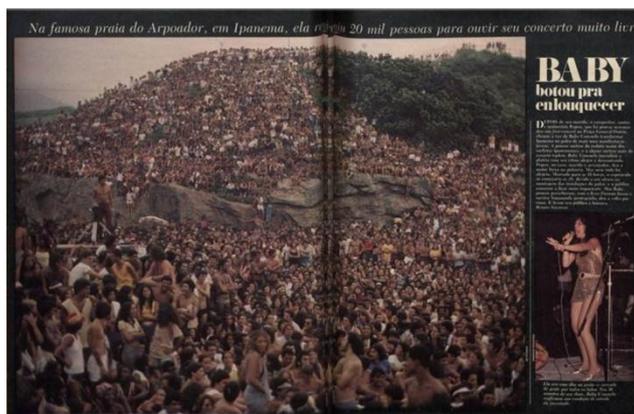
Sempre ressignificando, misturaram ao seu visual elementos do *punk, new wave* e *heavy metal*, misturados com ficção científica; resultando em roupas brilhosas, muita maquiagem e cabelos coloridos, que os fizeram ser, literalmente, barrados na Disneylândia. Fizeram verdadeiros “hinos” para os “malucos beleza”, música para dançar para os jovens e atraíam a atenção, inclusive, do público infantil. Baby foi a

²⁰⁰ “Maconheiro”, assim como o termo “hippie”, tinha um sentido pejorativo, quase um sinônimo para drogado, viciado, marginal, indigno. Uma visão preconceituosa e vulgar ainda comum na sociedade brasileira.

Emília no especial *Turma do Pirlimpimpim* da TV Globo, em homenagem a Monteiro Lobato.

Na década seguinte, Baby Consuelo mudou de nome seguindo a numerologia e passou a se apresentar como Baby do Brasil. Afastou-se do grande público, reapareceu com uma turnê de reunião dos Novos Baianos. Na virada para o século XXI, converteu-se ao cristianismo, flertou com o gospel, e se tornou pastora evangélica a partir de 2012. De cabelos cor púrpura, atendendo ao pedido do filho Pedro Baby para celebrar seus sessenta anos, retornou com sucesso e prestígio aos palcos e na edição do *Rock in Rio* de 2015, depois de 27 anos sem tocarem juntos. Depois de 30 anos da apresentação na primeira edição do festival, recebeu e homenageou Pepeu Gomes – que desde 1985 desenvolveu carreira internacional e nunca parou de produzir em território nacional – para uma apresentação memorável, um momento histórico, no Palco Sunset, sendo ovacionados pelo público que esteve presente e merecidamente reconhecidos pela imprensa. Continuam em atividade e hoje, aos 69 anos, prometem disco de músicas inéditas juntos.²⁰¹

Figura 32 - Baby Consuelo lota a Praia do Arpoador



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.451, 09 de fev. 1980. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 24/12/2021.

Como abordamos anteriormente, a memória implica escolhas, principalmente, do que esquecer. Elencamos artistas de destaque como A Cor do Som, Rita Lee, Baby do Brasil e Pepeu Gomes, porque reduzi-los a uma fala do produtor André Midani de que eram o “rabo de uma geração”²⁰² soa incompleto, pois o próprio Midani já afirmara,

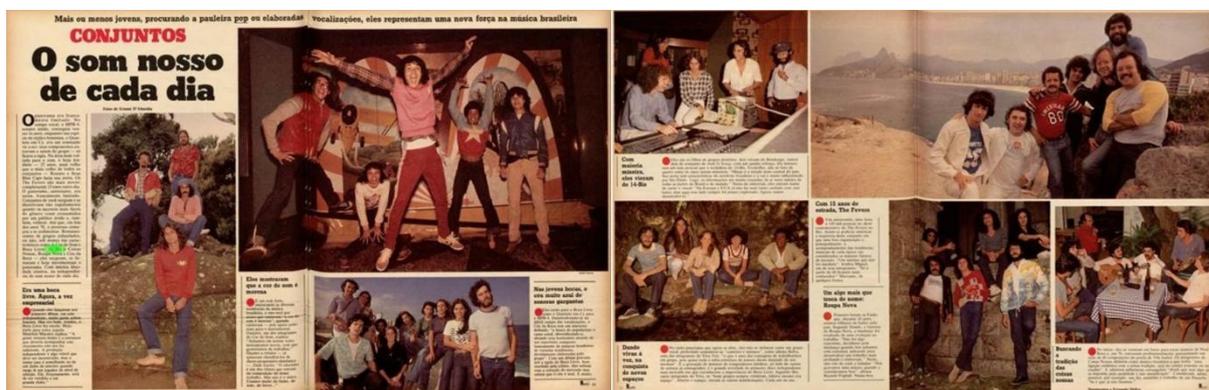
²⁰¹ Ver em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/01/18/baby-do-brasil-retoma-parceria-com-pepeu-gomes-em-disco-de-musicas-ineditas.ghtml>. Acesso em: 26/10/2021.

²⁰² ALEXANDRE, op. cit., p.37.

em outro momento, que rock brasileiro no seu entender era Gilberto Gil, Jorge Ben, Erasmo Carlos, Belchior, Caetano, Luis Melodia, Novos Baianos, entre outros, negando o segmento à Rita Lee.²⁰³ O que indica uma visão pautada pela atitude e comportamento somados à música. De qualquer forma, era a opinião de um dos mais importantes executivos da indústria fonográfica à época e que, por este motivo, talvez, mantinha a coerência em responsabilizar os novos artistas por não aparecerem e não as gravadoras de não os perceberem.

Ao contrário do que atesta Friedlander, que reconheceu no poder e status alcançado pela indústria musical a partir dos anos 1970 a capacidade de controlar não só a produção, mas os meios de divulgação com a finalidade de que suas mercadorias alcançassem o lucro projetado. Pragmaticamente, pertencer ao elenco de uma grande gravadora, em grande parte no exterior e aqui, era a garantia de uma carreira com alguém administrando o que não era a função do artista, com verbas para divulgação e conexões empresariais para com os meios de comunicação e concertos. Logo, fazer parte destes elencos não era tão fácil e não havia fórmula para ser percebido, pois não só o talento era o que contava.

Figura 33 - Conjuntos no início da década



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.534, 12 set. 1981. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 02/03/2021.

Portanto, por que conjuntos como o Rádio Táxi, Herva Doce, Roupas Nova e 14 Bis não devem ser considerados? Não eram também Lulu Santos, Ritchie e Lobão –

²⁰³ Rita Lee não foi considerada porque, na visão do produtor – que discordamos –, fazia um rock semelhante ao do exterior com letras em português. Ver: Vicente, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória de André Midani. Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 35(29), 2008, p. 135. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65663/68277>. Acesso em: 26/10/2021.

vistos como o embrião *pop* do rock Brasil 80, gestados no progressivo Vímãna – “estradeiros que acreditavam no rock de verdade” e “músicos profissionais que resolveram se aventurar no mercado emergente”²⁰⁴

Lulu Santos começou numa banda cover dos Beatles aos 12 anos de idade, escreveu matérias sobre rock para a revista *Som Trêz*, tocou guitarra no disco do cantor e compositor Fagner, chamado “Ave Noturna”, além de integrar os grupos Albatroz, Veludo Elétrico e Unziotros e prestar serviços como guitarrista a Gal Costa em turnê.²⁰⁵ Ritchie integrou e lançou LP com a banda londrina Everyone Involved, participou como vocalista e arranjador no LP “Let the Thunder Cry”, de Jim Capaldi; já no Brasil, integrou os grupos Scaladácida, Soma, e A Barca do Sol.²⁰⁶ Lobão, como baterista, acompanhou os músicos Luiz Melodia, Walter Franco, Zé Ramalho, Gang 90 & As Absurdettes.²⁰⁷

No verão de 1980/1981, o que se ouviu no rádio de música jovem de “espírito ensolarado” foi *Canção de Verão*, do grupo Roupa Nova.²⁰⁸ No verão seguinte, *Clarear* e, com maior sucesso, *Garota Dourada*, do Rádio Táxi. Por conseguinte, fica um tanto vago acreditar na afirmação de que “mesmo cinco anos atrasado, o rock brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década era filho direto do verão inglês de 1976”.²⁰⁹ Talvez seja uma verdade para o conceito em torno da nomenclatura criada, e que não pegou de fato: o *BRock*.

Esta construção de memória do cenário da redemocratização provocou um apagamento da importância de um artista fundamental do pop nacional. Alguém que nos anos 1980 não demonstrava ressentimento, pois se considerava um integrante de valor daquele momento: o cantor, compositor, arranjador e tecladista Guilherme Arantes.

Isso nos faz lembrar a afirmação de Pesavento ao reconhecer a ambivalência dos acontecimentos,

(...) tudo o que foi um dia poderá vir a ser contado de outra forma, cabendo ao historiador elaborar uma versão plausível, verossímil, de como foi. Mesmo admitindo uma certa invariabilidade no ter sido, as formas de narrar o como foi são múltiplas e isso implica colocar em xeque a veracidade dos fatos.²¹⁰

²⁰⁴ ALEXANDRE, op. cit., p. 31

²⁰⁵ Para maiores informações, ver: <https://dicionariompb.com.br/lulu-santos>. Acesso em: 26/10/2021.

²⁰⁶ Para maiores informações, ver: <https://dicionariompb.com.br/ritchie>. Acesso em: 26/10/2021.

²⁰⁷ Para maiores informações, ver: <https://dicionariompb.com.br/lobao>. Acesso em: 26/10/2021.

²⁰⁸ ALEXANDRE, op. cit., p. 35

²⁰⁹ DAPIEVE, op. cit., p. 23.

²¹⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 29.

Referindo-se a Guilherme Arantes, não se trata tanto da veracidade dos fatos, mas da necessidade de se evitar mais um apagamento. Elogiado por Tom Jobim, considerado por muitos outros músicos, compositor de vários sucessos na sua voz e de outros, como Elis Regina, Zizi Possi, Roberto Carlos, Caetano Veloso, Cláudia Telles, Eliete Negreiros, MPB-4, Quarteto em Cy, Emílio Santiago, Flávio Venturini, Claudette Soares, Ronnie Von, Vanusa, Fábio Jr., 14 Bis, A Cor do Som, Leila Pinheiro, Sandra de Sá, Vanessa Barum, Patrícia Marx, Luiz Caldas e Angélica.²¹¹ Arantes foi considerado pela revista *Rolling Stones Brasil* como um dos cem maiores artistas da música brasileira. O cantor Lobão o define como uma “figura extremamente importante para o cancioneiro oitentista, para a abertura do mercado ao rock”.²¹² Apesar disso, quando não apagado, mesmo Lobão, assim como outros, não fogem da lembrança rasa da carreira de Arantes, limitada a três momentos chave: 1) seu primeiro sucesso a música “Meu Mundo e Nada Mais”, trilha da novela *Anjo Mau* da TV Globo, que não era uma canção de amor, mas um desabafo das angústias adolescentes composta quando o cantor tinha apenas 16 anos de idade; 2) lembrado no festival MPB Shell 81 onde sua música, um emocionante hino ecológico, *Planeta Água*, a preferida de todos, ficou em segundo lugar para a esquecível canção *Purpurina* defendida por Lucinha Lins, que gerou uma ensurdecadora vaia de todo o Maracanãzinho sob a intérprete; 3) como o coautor da música *Perdidos na Selva*, o primeiro hit *new wave* brasileiro da Gang 90 e as Absurdettes no mesmo MPB Shell 81; pois, como o regulamento não permitia a inclusão de mais de uma canção, Guilherme Arantes abriu mão da autoria. Há quem o recorde também por compor *Lindo Balão Azul*, feita para o especial infantil *Pirlimpimpim* e considerada uma das melhores do gênero, provando que música para crianças pode ter consistência. Sua carreira profissional começou com o grupo de rock progressivo Moto Perpétuo que lançou, em 1974, o cultuado LP com o mesmo nome da banda, contendo nove canções de sua autoria. Em carreira solo, desde 1976, passou a frequentar as paradas de sucesso, executando um som *pop* com piano a frente, sendo incluído em trilhas sonoras de telenovela.

Isolado por causa da pandemia numa cidade barroca, Ávila, na Espanha, Guilherme Arantes, perto de completar 70 anos, concedeu uma entrevista virtual no dia 05 de agosto de 2021 ao jornalista e historiador Carlos Eduardo Lima para o site Célula

²¹¹ Para maiores informações, ver: <https://dicionariompb.com.br/guilherme-arantes>. Acesso em: 27/10/2021.

²¹² LOBÃO, op. cit., p.26.

Pop,²¹³ em que, em tom muitas vezes de irritação, fez profundas considerações sobre sua carreira, seu disco novo, os esquecimentos e recente aceitação e respeito do público do heavy metal e reincorporação do rock progressivo no seu trabalho mais atual: *A Desordem dos Templários*. Segundo Lima:

Guilherme é um dos grandes nomes da música brasileira, sua carreira é imensa, cheia de álbuns e canções sensacionais. Suas duas áreas de atuação sempre foram o pop e o progressivo e, com o tempo, ele se apropriou destes dois idiomas, com momentos que contêm desde “Amanhã” e “Planeta Água” a “Loucas Horas” e “Ouro”. Ele domina essas ações, não tem pra ninguém no cenário musical brasileiro dos últimos 40 anos.²¹⁴

Sentindo-se nostálgico, muito por conta do isolamento forçado devido à pandemia da Covid-19, Arantes declara que foi testemunha de vários momentos da música brasileira e se pergunta para onde foi uma parte da história, num sentimento muito semelhante ao que acompanha este trabalho. Como se constrói o passado da música popular brasileira? Impossibilitado por problemas na coluna de estudar seu instrumento e sozinho, resolveu investigar a respeito da música brasileira, num exercício de saudosismo e preocupação e, ao se deparar com obras sobre a música pop/rock dos anos 1980, declara:

Saíram muitos livros nesse período sobre o pop dos anos 80, saíram vários livros de críticos e jornalistas da época e que começaram a contar a história dos anos 80 e eu cheguei à conclusão que as referências ao Guilherme Arantes são parcas, são poucas. Guilherme Arantes não aparece em lugar nenhum, quando na verdade se tem um rei dos anos 80. Rei, rei que nem o Roberto Carlos foi da Jovem Guarda. Sou eu, Lulu Santos e a Marina Lima. Nós somos reis. Não sei quem é o rei, quem é a rainha quem é o valete aí, mas o fato é que nós somos uma geração incrível.²¹⁵

Incluindo muitos artistas desta geração, inclusive de outros segmentos musicais, questionando quem é, e nas palavras dele, se sentindo “um cachorro que caiu da mudança” no início de 2020, Guilherme Arantes reconhece-se como membro de uma “música gloriosa” e reflete sobre a construção e desconstrução da nossa história musical, concluindo que os mesmos críticos de outrora que priorizam bandas feitas por outros jornalistas em suas obras sobre o período dos anos 1980, são os mesmos que agora tem o direito de contar essa história provocando esquecimentos sobre não só ele, mas outros artistas que julga importante.

²¹³ Para maiores informações, ver: <https://celulapop.com.br/entrevistao-guilherme-arantes>. Acesso em: 26/10/2021.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

Mas adiante, afirmando não desmerecer jornalistas e os músicos, enxerga na dificuldade de ser colocado nas gavetas da crítica musical especializada, um dos motivos para esta omissão da sua carreira. E vai além, reconhecendo também que, através de uma analogia às capitâneas hereditárias que se reproduz na cultura, “há as capitâneas hereditárias da música popular; existem os Buarque de Holanda, existe a capitania de Santo Amaro da Purificação”, para explicar o porquê de alguns se estabelecerem, assim como seus herdeiros. Recorda de Raul Seixas, que sempre se rebelou contra esta situação e lembra-se de outros marginalizados ou apagados, citando amigos e pares como Belchior, o próprio Raul Seixas, Walter Franco e Taiguara que, segundo Arantes, não foi aceito pelo grupo de Caetano e Gil em tempos de exílio e justifica:

Eu estou interessado em construir a minha permanência e a minha relevância. Eu não posso ser mais reduzido num livro sobre os anos 80 apenas a um parceiro do Júlio Barroso em *Perdidos na Selva*. Não pode bicho, não existe isso. O Guilherme Arantes fez músicas como *Coisas do Brasil*, que é importante e o *Planeta Água*.²¹⁶

Em suma, na longa conversa disponível no Youtube, Guilherme Arantes se vale de outra analogia: definindo como o cisma da música brasileira acontecido em 1968, ao que ele se refere como um período de “grande glaciação que ocorre na terra, onde grandes répteis já haviam existido” e dali em diante “todo mundo é ave e é pequenininho, todo mundo é irrelevante”.

O cantor referiu-se a gerações posteriores e cita Luiz Melodia, Alceu Valença e ele mesmo. Confundindo os anos noventa com o início do século XXI, relembra quando foi aconselhado pelo próprio empresário para se tornar uma lembrança *trash*²¹⁷ em festas sobre a década de 1980 e se tornar um artista *cover* do Creedence Clearwater Revival – logo ele dono de várias coletâneas de sucesso no mercado, como recordou o entrevistador Carlos Eduardo Lima – chegando à seguinte conclusão: “Eu descobri que se a gente deixar, a gente é esquecido no Brasil. O Brasil é um país que não adianta você ser. Você precisa ser reconhecido como tal”.²¹⁸ Cobra de si mesmo lançar trabalhos relevantes com mais autocrítica e a busca de algo diferenciado que, no seu

²¹⁶ Para maiores informações, ver: <https://celulapop.com.br/entrevistao-guilherme-arantes>. Acesso em: 26/10/2021.

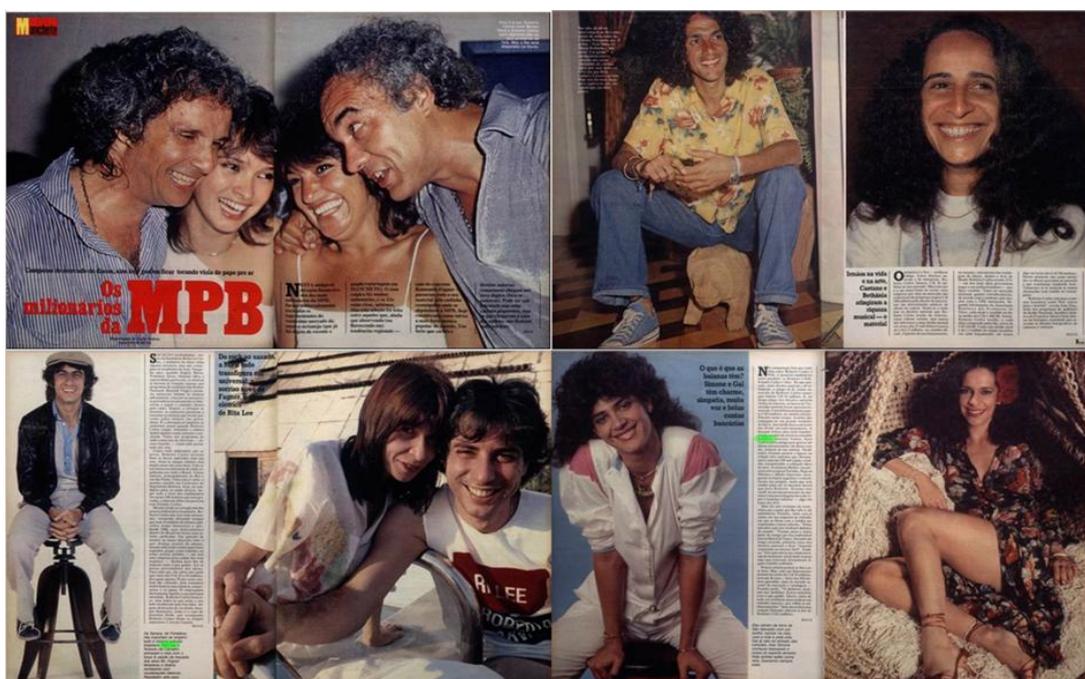
²¹⁷ No início da primeira década do século XXI, tornou-se moda festas como Trash 80's e Festa Ploc, que reuniam o que de mais *kitsch* e muitas vezes irrelevante acontecera. Pareciam ser direcionadas a quem era criança nos anos 1980 e só via o mundo pela TV.

²¹⁸ Para maiores informações, ver: <https://celulapop.com.br/entrevistao-guilherme-arantes>. Acesso em: 26/10/2021.

caso, resultou na reaproximação com o rock progressivo e maior cuidado na produção. Encerra a entrevista declarando que o Moto Perpétuo “deu certo”.

Algo semelhante foi feito pelo cantor e compositor Lobão, quando do lançamento do álbum *O Rigor e a Misericórdia* (2016) que, em entrevistas para divulgar o trabalho, se auto declarava ser um músico dos anos 1970.²¹⁹ E isto é mais um exemplo de que os astros do rock mundial, bem como o rock progressivo se tornaram algo a ser desmerecido para uma parte interessada da mídia. No mundo real, venderam e vendem muitos discos, fazem turnês e tem um grande número de fãs até hoje.

Figura 34 - Os Milionários da MPB



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.606, 29 jan. 1983. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 12/07/2021.

Correndo o risco de nos alongarmos nessa abordagem, pretendemos fugir do óbvio de enaltecer o grupo de rock progressivo Vímana, transformando-o em algo maior do que realmente foi, para depois exacerbar como novidade única o fato de terem integrado a banda músicos como Lulu Santos, Ritchie, Lobão, conectando este último ao aparecimento da Blitz e todos ao aparecimento do rock brasileiro da década de 1980, como um movimento carioca e brasileiro.

²¹⁹ Essa ideia Lobão desenvolveu em várias entrevistas, como por exemplo, dada para Gastão Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vKSP5Pn29q0>. Acesso em: 28/10/2021.

Contudo, é pertinente lembrar que, no decorrer das fases de maior sucesso comercial. Pelo contrário, Lulu Santos expressou contrariedade no rosto, olhar e palavras em uma entrevista para MTV brasileira quando indagado sobre o conjunto pelo então VJ Edgar Píccoli e fez piada.²²⁰ Ritchie lembrou que o grupo tinha um pequeno público cativo no Rio e que o Vímana ajudou a formar e direcionar as carreiras dele e dos outros integrantes de sucesso. Mas admite também que era um ambiente de muitas brigas de ego e que, no final, a banda já buscava o formato *pop* para seu som.²²¹ Lobão, varia da idade às expectativas de acordo com a motivação, às vezes com 15 anos de idade, às vezes com 16 ou 17, sempre conta que entrou no conjunto contrariado, pois queria tocar violão clássico. Às vezes conta que tinha medo, às vezes que não queria tocar progressivo, outras que sabia e gostava de tocar progressivo. Enfim, várias versões e intenções dependendo da época que fala do assunto. O fato é que o Vímana teve outras formações, e esta, a mais celebrada, durou de 1975-77, e não é a das imagens que registram uma apresentação do grupo ao vivo, em 1975, no festival Hollywood Rock.²²² Seu LP gravado e nunca lançado, foi muito mais para testar o primeiro equipamento de 24 canais no Rio de Janeiro do que uma investida comercial da indústria fonográfica.

Por conseguinte, ainda acreditamos na continuidade e evolução, sendo possível afirmar que a música que se fez no país não surgiu de hecatombes momentâneas com prazo de validade determinada pela imprensa, mas o resultado de muitas movimentações. Isto porque, nenhum evento histórico acontece sem um processo, nenhuma revolução surge do acaso, nenhum acidente ocorre sem uma sucessão de erros.

2.3 - Camadas de tempos: resquícios dos 70 e promessas de recomeço para os 80

Na introdução de *Estratos do Tempo*, Reinhart Koselleck observa que “a história sempre tem a ver com o tempo, com tempos que permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente”.²²³ A seguir define que “assim como ocorre no modelo geológico, os ‘estratos de tempo’ também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso,

²²⁰ Nada por escrito é capaz de descrever a expressão no rosto do cantor. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?searchquery=lulu+santos+vimana+entrevista>. Acesso em: 04/11/2021.

²²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s0rWViQjn80>. Acesso em: 04/11/2021.

²²² Para maiores informações, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=bVEVNItSWMw>. Acesso em: 04/11/2021.

²²³ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre História*. Rio de Janeiro: Contraponto/Puc-Rio, 2014, p. 9.

estão presentes e atuam simultaneamente”, ou seja, segundo o autor, metaforicamente, tal como ocorre em uma montanha – que é o resultado de várias camadas que se formam durante séculos e estão contidas na formação que vemos no presente – a história deve observar o tempo como o resultado de esferas (estratos) que se sobrepõem o que traduz em que uma ação, acontecimento ou fato são o resultado de outros, que armazenados, são repetidos e são partes constitutivas de um determinado presente. Em linhas gerais, Koselleck se vale da metáfora física para demonstrar que desde quando a ciência natural foi temporizada, e a seguir historiada, existem múltiplos níveis de tempo histórico de diferentes origens e durações que agem simultaneamente e tal justaposição nos possibilita analisar diferentes velocidades de mudança, fugindo de perspectivas lineares (modelo judaico-cristão) e circulares (grego) do tempo. O que nos leva às relações complexas onde cada acontecimento é sempre singular, mas acontece em circunstâncias que se repetem e que denotam um grau de previsibilidade. Sendo assim, o que veremos emergir no Brasil como movimento cultural da juventude será o resultado de várias camadas de eventos em tempos diferentes, mas vinculados pela evolução do universo da musicalidade.

Especificamente quanto à década de 1980, são muitas variáveis com uma aparente constante – ou duas se contarmos com a “ditadura acabada”, mas explodindo coisas e lugares e negociando pelo alto sua saída de cena com vários privilégios – a ideia de que uma boa parte da MPB confortavelmente estabelecida e acomodada alheia a morosidade da abertura e o abismo da recessão, que naquele momento começava a afetar também sua estabilidade.

A perseguição política depois do golpe de 1964 permitiu certa expansão da cultura como território de resistência, principalmente na música. Mas numa sociedade “sufocada” pela ditadura, o texto metafórico das canções se tornou expressão de liberdade. Só que quando a dureza da proibição vagarosamente começa a ceder, mesmo mergulhados em crise e com a eterna desigualdade social, é justificado querer inferir e desvalorizar aqueles que não queriam mais deste assunto tratar na sua arte? Isto não seria uma forma de opressão ou censura?

Ainda há mais uma questão. Tão grave quanto impor à MPB uma postura sempre combativa, é a quantidade de termos para não usar “rock” como uma forma de expressão também brasileira. Corremos sempre o risco, com a construção de certos patrulhamentos, de inibir a arte e isto pode ter sido resultado de um determinado olhar da imprensa.

É o que ilustra uma matéria na edição de número 1.606 da revista *Manchete*, de 29 de janeiro de 1983, que nos termos da própria matéria se tratava de uma “amigável devassa financeira” e considerava a MPB a mais forte música popular do mundo. Além das fotos que ilustram a reportagem com astros sorridentes, com a arte vendida pelas gravadoras, aliada às rádios em consonância com o quase único canal de televisão e somados aos lucros dos shows, descobrimos que o cantor Roberto Carlos havia faturado em direitos autorais trinta milhões em moeda nacional, mas havia recebido cem vezes mais de uma empresa que atuava no mercado de cadernetas de poupança em troca de patrocinar alguns dos seus shows, além de receber do exterior uma média mensal de 25 mil dólares por direitos autorais. Roberto Carlos também era o campeão de porcentagem sobre unidade de discos vendidos: 15% sobre os mil e quatrocentos cruzeiros que custava seus álbuns. Como o cantor vendia um milhão e meio de unidades; uma fortuna de trezentos e cinquenta milhões só com os álbuns.

A *Manchete* nos esclarece que antes do “fenômeno Roberto Carlos”, na época da Rádio Nacional e de cantores de sucesso como Ângela Maria, Francisco Alves, Orlando Silva e outros, as gravadoras absorviam e vendiam o que a rádio projetava. Logo, os artistas não eram seus contratados, mas das grandes emissoras de rádio com seus programas de auditório. Ao se inverter esta relação, ou seja, as rádios passarem a programar o que a gravadora fornecia e os artistas passarem a ser parte do elenco da gravadora, formou-se este processo lucrativo, que segunda a revista, começou a partir do sucesso de “Splish Splash”, de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, na televisão e no rádio. E seguem os milhões pela matéria, com Erasmo Carlos não abrindo mão de passar férias com a família ganhando dez milhões mensais sem sair de casa, declarando que o dinheiro não lhe mobiliza; Caetano Veloso como o compositor em terceiro lugar com oito milhões mensais, mas seguro de que não precisa entrar numa “roda-viva de shows, pois ganha o suficiente para manter suas casas e hábitos”. Chico Buarque de Holanda priorizando suas partidas de futebol de quartas e sábados no campo de sua propriedade. Também com campo de futebol de dimensões oficiais na sua terra natal, Raimundo Fagner, vendendo 400 mil discos e faturando oito milhões de cachê, sentia-se satisfeito fazendo o que gostava depois de nove LPs e várias portas fechadas no início de carreira. Rita Lee, depois de anos de labuta quase solitária no *rock and roll*, juntava-se ao rol das cantoras milionárias: Gal Costa, Maria Bethânia e Simone, respectivamente, a partir de Rita, com quarenta milhões mensais; Bethânia e Gal variavam na casa dos vinte a trinta milhões, no auge do sucesso na época. Com sete

anos de carreira, Simone passava dos oitentas milhões, quantia que recebeu de luvas só para trocar de gravadora.

A matéria se encerra com a constatação de que num país com grande recessão econômica, o segmento do samba foi o que mais sofreu, pois, “o público que compra os discos dos sambistas tem menor poder aquisitivo”. Sendo assim, fica a impressão de que havia um público muito maior consumindo do que sofrendo com a crise, como se o país tivesse uma classe média alargada desde sempre. Quando o que seria mais plausível é que vendia mais para quem as gravadoras e a Rede Globo elegiam para aparições e especiais de fim de ano.

Figura 35 - MPB: músicos ricos música paupérrima



Fonte: *O Pasquim*, ed. nº 585, de 12 a 18 set. 1980. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/meroteca-digital>. Acesso em: 12/02/2021.

Mais do que expor números, a reportagem da revista *Manchete* foi um retrato tardio do que no limiar do início de uma nova década era um sentimento repetido por muitos: uma MPB confortavelmente estagnada e alheia aos sentimentos dos novos tempos. Na edição de número 585 do jornal *Pasquim* (figura 36), o maestro Julio Medaglia escreveu um texto sobre sua insatisfação com os rumos comerciais aos quais os grandes da MPB, Caetano e Gil principalmente, vincularam-se como aliados das necessidades da televisão; e não o contrário, como acontecera com a própria geração a

que eles pertencem, a de 1968, e outras expressões culturais como a bossa nova e o carnaval. E em dado momento o maestro afirma:

Hoje todos faturam milhões, vivem em ricos apartamentos, usam carros modernos, possuem sofisticados aparelhos de som que lhes permite informações de todos os tipos de música – deste ou de outros planetas; suas gravadoras colocam a disposição os melhores músicos instrumentistas e arranjadores, os mais bem-equipados estúdios de som e o resultado não vai além de uma espécie de “estilização do exótico”, de ritmos e formas de danças, ou de baladinhas melodolentes envolvidas em “cortinas sonoras” de violinos e trompas.²²⁴

Medaglia segue no texto de maneira inconformada com o cenário da música naquele momento, com a postura dos artistas, com o tom antiquado das canções e com a retomada de festivais competitivos de música na televisão sem maiores implicações. Ressentindo-se de quem antes contestava e fazia o público pensar, agora “fica aí macaqueando e pulando que nem bobo na frente de Jimmy Cliff”, referindo-se a Gilberto Gil, a quem considerava o maior compositor de sua geração, e a Caetano Veloso, que naquele momento vivia “às voltas com seus leõezinhos, menininhos do rio, jogando beijinho e piscando para câmera e fazendo charminho para televisão”.²²⁵ E, antes de terminar seu texto com uma ironia, o maestro faz a autocrítica de realizar um texto mal-humorado num jornal de humor, levantando hipóteses e propondo soluções, concluindo que ninguém estava interessado, haja vista o Maracanãzinho lotado de pessoas felizes e cantando, captadas pelas câmeras da TV Globo.

Koselleck trata como “reviravoltas singulares” as rupturas que, através de forças que estavam represadas, provocam mudanças irreversíveis, progressivas e de caráter acelerado do tempo, resultado de um progresso perceptível e presumido. Mas adverte que tais modificações ou revoluções acontecem sempre numa estrutura de repetição, o que significa dizer que uma alteração drástica de uma sociedade traduz uma aceleração ou atraso. Porém, isto não implica que as formas de pensar e agir cotidianamente terão a mesma impressão e reagirão com a mesma rapidez simultaneamente.²²⁶

A borda larga que se tornou os anos de 1980-81, entre resquícios dos setenta e promessas de recomeço para os oitenta, trazia contradições, como a de um país em crise que pensava com otimismo. Um otimismo oriundo da sensação gradativa de liberdade,

²²⁴ MEDAGLIA, Julio. MPB músicos ricos música paupérrima. *O Pasquim*. Rio de Janeiro de 12 a 18 set. 1980, p.17.

²²⁵ *Ibidem*, p. 18.

²²⁶ KOSELLECK, op. cit., p. 21.

mesmo que morosa. O culto ao corpo, a dança, um *jet set* artístico estabelecido pela conexão música, televisão e periódicos.

Segundo o jornalista Ricardo Alexandre, no início dos anos 1980, a TV Globo tinha imensa influência no público médio brasileiro e nunca um órgão de comunicação teve tanto poder no país.²²⁷ Além dos campeões da audiência, ditava o que ouvir, vestir, falar e com que sotaque. Seu poderoso braço fonográfico se retroalimentava com os especiais da TV, programas de parada de sucesso como o *Globo de Ouro*, musicais do “Fantástico” e outras engrenagens dentro de um conglomerado, que compreendia além de afiliadas, 18 emissoras de rádio e o segundo maior jornal do país. Logo, os rebeldes de outrora figuravam a fazer dançar num padrão estético de gravação grandioso e distante de qualquer engajamento mais explícito sobre a abertura. Havia, em média, um aparelho de televisão por lar que, geralmente, ficava na sala de estar onde os pais vivenciavam o alheio fictício de uma existência inventada das telenovelas, confundindo personagens com os atores na vida real. Concomitantemente ao que ditava o *mainstream*, muito desinteressados aos limites dos patrulhamentos ou de diretórios, estavam os jovens se movimentando, criando e buscando nas ruas, praças, esquinas, praias e bares, soluções instintivas das suas expectativas, pois o tempo precisava ser acelerado.

Por conseguinte, os metalúrgicos organizados de 1978 a fim de agregar desejos e direitos de todos os trabalhadores, inauguravam seu partido linearmente administrado. Exilados repatriados engajavam-se a domar os rumos da política. Músicos, atores, pintores e escritores, cansados do “heroísmo marginal”, buscavam seus espaços. Em São Paulo, os *punks*, que antes mesmo de saberem que o eram, libertavam-se da dura cartilha *punk rock* e direcionavam suas bandas para o *pós-punk* e a *new wave*, assim como os *punks* de Brasília e de outros lugares do país. Grupos de teatro como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, cansados da penúria alternativa, agiam como uma banda de *rock* buscando vãos maiores. Adeptos dos esportes radicais, abandonavam o sonho contracultural a fim de descobrir um modo de, mesmo com a chegada da maturidade, viver profissionalmente do seu sonho. Os jogadores, verdadeiros atores principais do esporte bretão mais popular no Brasil, passavam a se posicionar. E, se boa parte do público se emocionava com “Bandolins e Agonia”, aos berros de Osvaldo Montenegro nos festivais da TV Tupi e Rede Globo, muitos outros queriam saber quem era aquele

²²⁷ ALEXANDRE, op. cit., p. 22.

sujeito de ceroulas e fraque, cantando uma piada sobre o fim do mundo ou aquela banda não muito afinada dançando, cantando e não se classificando com uma música chamada “Perdidos na Selva”.

2.4 - New Wave: todo mundo vai ser famoso 15 minutos por dia

Na matéria da edição 1.466 da revista *Manchete*, o jornalista Júlio Cesar Barros traça o perfil das bandas que inspiraram o movimento punk e agora eram “encontradas” como sucesso pela indústria fonográfica através de contratos de distribuição dos conjuntos lançados por pequenas gravadoras independentes. Parece ser um exagero do autor estabelecer este cenário como uma terceira revolução na música da juventude – a primeira seria com Elvis e a segunda com os Beatles – mas recupera muito dos grupos que até então estavam inseridos num conceito que não os definia: *punks*, agora inscritos como *new wave*.

O ponto central da matéria era o caráter libertário e conciliador considerando que junto com as consagradas The Cars, Blondie, The Police, B-52's e Dire Straits, a novidade era um passo à frente da integração racial, onde cabiam elementos do *funk*, *soul*, *reggae*, *jazz*, música africana e até brasileira. Tendo Nova York como o centro irradiador e seguindo os passos nos termos da campanha *Rock Against Racism*, abrindo espaço aberto para novas bandas como Defunkt, The Loung Lizards, DNA e James White and Blacks; acabando com o machismo que imperava no mundo do rock com os grupos liderados por mulheres, como The Pretenders, Raquel Sweet, as cantoras francesas Lizzy Mercier Descloux e Cristina, as inglesas Lene Lovich e Nylon, a alemã Nina Hagen & Band, The Contortions, Magic, Tina Peel e Lydia Lunch, entre tantas outras, enredando homenagens aos artistas veteranos “reais pioneiros da nova onda”: John Cale, Brian Eno, Roxy Music, Robert Fripp, Lou Reed, David Bowie e Marianne Faithfull, que inspiraram a nova ordem através da música.

Destas listas, muitas não durariam o instante do decorrer da estação, outros ficariam para sempre como acontece na “peneira” de uma nova tendência musical. Além da reportagem, destaque para as fotos de Luiz Aberto com o Blondie, Debbie Harry, Kid Creole and The Coconuts, James Chance and The Contortions e exemplos do tipo de tribo que frequentavam as noites da *new wave*. Mas o que é interessante repetir é a conclusão da matéria sobre a readaptação da frase de Andy Warhol de que “todo mundo vai ser famoso por 15 minutos”. Feita pelos *new wavers* que será quase

uma plena verdade em relação à década de 1980: “todo mundo vai ser famoso 15 minutos por dia”.²²⁸

Figura 36- New Wave: o rock dos anos 80



Fonte: *Manchete*, ed. n° 1.466, 24 mai. 1980. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 20/03/2022.

A cena de bandas em torno do pequeno clube CBGB, numa decadente Nova York, que foi a centelha musical que proporcionaria a combustão do *punk* importado para Londres, não era conduzida por um movimento de mesmo tom, pois havia uma diversidade sonora que prosseguiu impossível ler-se como tal. Mesmo que para a mídia tudo era “*punk*”, com o amadurecimento dos músicos e a continuidade dos trabalhos, daqueles que eram reconhecidos e de fato não o eram, surgiu uma nova cena: mais acessível, menos radical, onde até aqueles artistas que não estavam mais satisfeitos com as amarras da cartilha do *punk rock* aderiram. Mas não só isso; a “nova” música lançava um novo olhar sobre o que já existia e assumia influência ao mesmo tempo que influenciava, reverberando como signo da moda, artes plásticas, comportamento e atitude. Trocava-se o “*no future*”, por ironia, irreverência e deboche, reciclando tudo que havia acontecido no cenário *pop/rock* nas últimas três décadas. Em última análise, a *new wave* somava tudo, do mais comercial ao radical, vinculados à importância da imagem, paralelamente (ou em virtude de), ao surgimento da MTV, em agosto de 1981 nos EUA. O vídeo passava a ter maior importância na divulgação de tendências fazendo com que a representação em movimento nas telas tivesse praticamente o mesmo peso que o som produzido.

Nos acervos digitais dos periódicos mais lidos deste período, tem-se a impressão de que a *new wave* atravessou o oceano através da moda antes da música, tamanha a

²²⁸ BARROS, Júlio César. New York New Wave: o rock dos anos 80. *Manchete*, 24 mai. 1980, ed. n° 1466, p. 76-80.

quantidade de editoriais de moda que encontramos na revista *Manchete* e nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, por exemplo. Conclui-se que, sempre atenta ao mundo ocidental, a “nova onda” era mais apazível do que o *punk*.

Naquele momento, são fundamentais os textos de José Emilio Rondeau e de Ana Maria Bahiana. O primeiro, publicado no *Jornal do Brasil*; o segundo, para *O Globo*. Rondeau expôs em poucos parágrafos de uma matéria de página inteira a trajetória do *rock* alçado à indústria milionária do entretenimento e consequente entrada no mundo adulto; envelhecido precocemente e sendo renovado pelo fenômeno *punk* – que na prática gerou compactos de baixa vendagem – mas de muito alarde e se consumiu no seu próprio fogo, sem conseguir destronar o rei que pôs nu, mas abriu o precedente para o que chamou de “revivals de blues, soul, psicodelismo, versões novas de velhas danças”.²²⁹ Em suma, Rondeau descreve a infinidade de subgêneros, subgangs e subguarda-roupas que impedem qualquer tipo de identificação ao contrário do que acontecia no exterior durante os anos 1960. Em Londres, Nova York ou Los Angeles, o jornalista sintoniza a mudança rápida sendo absorvida pela indústria musical preocupada com a crise recém-chegada. Lugares outrora *hippies*, *punks*, etc. Agora convertidos em mercados da nova onda. Com a revista *Billboard*, por exemplo, incluindo nas suas emblemáticas listas bandas como The Police, Blondie, B-52’s e The Pretenders.²³⁰

Bahiana, pouco mais de um ano depois, escreveu no jornal *O Globo*, também em matéria de página inteira, um glossário com as já estabelecidas subcategorias geradas pela *new wave*, definidas pela jornalista, como tentativas da imprensa, da crítica e da indústria fonográfica de classificação de algo que chamou de “caos em movimento” em que se transformou o monolítico *rock*.²³¹ Partindo do mesmo ponto que Rondeau, entendia o *rock* como envelhecido e o levante *punk* inglês como renovador. Em linhas gerais, define o itinerário dos *punks* como “ingleses zangados e alguns americanos cheios de tédio” que, segundo ela, cresceram e amadureceram para outras ideias, deixando os poucos acordes e alfinetes espetados nas orelhas para os violentos novos *skinheads*. Sendo assim, *new wave* seria o emblema resultante do comodismo da indústria para classificar tudo depois do *punk*, mas possível de ser identificada a sua

²²⁹ RONDEAU, José Emilio. Modernidade I nada de novo, tudo de novo na new wave. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, 03 de mai. 1981.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ BAHIANA, Ana Maria. Os Filhos Mal Comportados do Rock. *O Globo*, Caderno Domingo, 21 fev. 1982, p. 1.

origem na Inglaterra por jovens que no início de carreira tocavam em *pubs* em troca de comida e pouco dinheiro e que instintivamente depuraram o *rock*. E nos Estados Unidos, por aqueles que se inclinaram para o lado mais ameno do *rock*, seu passado comercial e *pop*, com uma mistura de admiração e ironia. Chegando até os *new romantics*, dando nova roupagem ao ritmo da discoteca europeia, produzindo música eletrônica através de sintetizadores e voltados para dança.

Curioso como as ideias se aceleravam em tão pouco tempo. No espaço de um ano, tudo que era *new wave* tornara-se em outros subgêneros dentro de um subgênero. Ana Maria Bahiana, por exemplo, estratifica os rótulos *rockabilly*, *ska/reggae*, *experimentalistas*. Atesta que sob o “guarda-chuva” dos *new romantics*, que define como “atitude e não música – uma paixão quase caricata pela elegância, a visão do mundo como uma grande festa antes do juízo final”.²³² Muito provavelmente porque, em 1982, a MTV era uma novidade de sucesso e ao contrário da aposta de Rondeau de que o The Police seria o novo Beatles que a indústria musical buscava a cada década.²³³ Quem recebia esta consideração e sucesso no Reino Unido era o grupo inglês Duran Duran, que a esta altura abandonara temas sombrios, camisas bufantes, vestes de pirata e vídeos censurados pelo teor erótico, em troca de solares videoclipes sem alta rotação na televisão de música; verdadeiros curtas-metragens de grande produção, filmados em paisagens exóticas para europeus em locações como Sri Lanka e Caribe; jovens, bonitos e declaradamente adorados pelos nobres príncipes Charles e Diana se transformaram via TV em sucesso nos EUA, e daí para o mundo.

No Brasil, a partir de 1981, gradativamente tudo foi ficando neon, coloridamente berrante: *new wave*! Onde também não serão “novos Beatles” o The Police, mas seu “*reggatta de blanc*” (algo como reggae de branco) será o padrão da sonoridade “*rock new wave*” aceitável por gravadoras, rádios e, conseqüentemente, o público. Especialmente, o que na banda era um detalhe: o som de guitarra limpa e de texturas do guitarrista Andy Summers, aqui, emulada pelos acordes rápidos de Lulu Santos. O visual louro platinado de cabelos espetados do baixista e vocalista Sting será o padrão de beleza masculina misturando sol com parafina, adornando o visual “*surfwear* geração saúde” de adolescentes que nem sempre “pegavam ondas” no mar. Saltavam nas

²³² Ibidem.

²³³ Em 13 de dezembro de 1980, Tárík de Souza fez referência ao The Police como a um The Beatles que a indústria musical procura a cada década; o anterior seria o Sex Pistols. Segundo ele, “com dois discos lançados no país detectam com fidelidade a era de neurose, paranoia e sadomasoquismo que assola o planeta”. SOUZA, Tárík de. The Police, esforçados Beatles da nova era. *Jornal do Brasil*, caderno B, 13 dez. 1980, p. 7.

páginas dos cadernos de formação de opinião, desde editoriais de moda no caderno *ELA* e a semanária *Manchete*, passando por inúmeros textos e colunas nos periódicos *O Globo* e *Jornal do Brasil*, até a aparição de vídeos nos poucos programas de videoclipes nos canais de televisão menores.

O *punk*, pelo seu escândalo planejado, havia, no geral, tornado-se algo pejorativo, sinônimo de agressividade gratuita. Num país assustado, soava quase como um palavrão. *New wave*, além de suave, era “americano”, trazia a combinação de conceitos como “novidade” e “onda”, e isso parecia bastar num país tropical.

Para os formadores de opinião era “Nova York, concreto, São Paulo, urbano”. Assim definia Nelson Motta num trecho de matéria de página inteira do caderno *ELA*, que concluía: “New wave pode ser uma coisa de muito nova ou muito velha – tão antiga quanto a própria loucura”.²³⁴ Na mesma matéria, Motta falava da sua nova empreitada em São Paulo, a casa noturna Paulicéia Desvairada, definida por ele como a primeira casa *new wave* do país. E é na descrição do seu espaço que Nelson Motta simboliza o espírito do momento: “é o oposto da discoteca. Não tem luz piscando, os espaços são amplos, limpos e as cores fortes. Paredes rosa, lilás e amarelo. Estofados em onça e piso em zebra. Iluminação e neon”.²³⁵ Mais à frente, via a *new wave* como movimento, moda e comportamento ligada aos grandes centros urbanos. Quanto à música, era rock duro, sem melodias, despido de pompa, um som de circunstância feito não por músicos mais artistas da música.²³⁶

Em outro momento Nelson Motta proclamava a citação de John Lennon: “é tempo de limpeza: sacudir o lixo, lixo cultural que se amontanha sobre todos nós depois de duas décadas tão intensas”. E completava: “Limpeza e economia, os tempos são de crise – não apenas de dinheiro, valores – crise que por si mesma determina uma enxugada nos hábitos de consumo, nos signos de pompa, nas linguagens artísticas”.²³⁷ *New wave* então era a definição para o indefinido, entendido de forma mais democrática, com cantoras a frente de bandas, negros sons e negritudes protagonizando, onde cabiam além de *rock*, *salsa* e *disco music*; um “liquidificador sonoro”.

A primeira aparição da *new wave* nacional na TV brasileira se deu no Festival MPB Shell 81 com a apresentação da música concorrente *Perdidos na Selva*, de autoria

²³⁴ NEW WAVE UMA NOVA TENDÊNCIA: simplesmente, desconbinar exagerando. *O Globo*. Ela. 31 jan. 1981, p. 38.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ MOTTA, Nelson. O rock espartano vem de Atenas. *O Globo*. Cultura, 21 nov. 1980, p. 30.

de Júlio Barroso, a quem se creditava o mérito deste novo formato musical no país.²³⁸ Júlio Barroso era um sujeito inquieto e ávido por informação. Foi hippie, esteve no festival *Som, Sol e Surf* de Saquarema, em 1976, onde conheceu o cantor Lobão, editou uma revista alternativa chamada *Música do Planeta Terra*, era colaborador da coluna diária de Nelson Motta em *O Globo*, passou dois anos em Nova York, embrenhou-se na cena alternativa *pós-punk/new wave* de lá e influenciado pela banda Kid Creole and The Coconuts— um grupo cujo vocalista latino vestia-se feito um cafetão colorido, era adornado por três loiras cantoras e dançarinas em trajes ínfimos e misturava ritmos latino-americanos ao som da era das *big bands*.

De volta ao Brasil, munido de discos e novidades da última tendência, tornou-se o DJ pelas mãos de Nelson Motta em sua Paulicéia Desvairada e resolveu ter sua própria banda, plano que já havia engendrado junto com o jornalista Okky de Souza, seu cunhado, quando estava fora do país: a Gang 90 e as Absurdettes.

A banda, um quase grupo vocal, onde ele, que não sabia tocar nem cantar, era o letrista e vocalista auxiliado por três vocalistas que também não cantavam: sua irmã Denise Barroso, que assumiu com o nome de Lonita Renaux, Maria Elisa Capparelli, a May, que era namorada do Nelson Motta e rebatizada como May East, e a secretária do Nelson Motta, Luiza Maria, namorada de Guilherme Arantes, e que logo no início deixaria a banda. Agregaram ao grupo Alice Pink Pank, namorada do Júlio Barroso; uma bailarina holandesa que tinha no seu currículo a participação em vocalizações no incipiente grupo irlandês U2.²³⁹ “Quase um grupo vocal” porque este eixo de cantoras e um cantor não seria modificado, mas os músicos que produziam a parte instrumental do projeto fazem da Gang 90 uma verdadeira “ganguê”. Passaram pela banda, dentre outros: Gigante Brasil (do Isca de Polícia) e Lobão como bateristas; Rubão Sabino (da banda de Gilberto Gil), Lee Marcucci (da Tutti Frutti e Rádio Taxi), Cláudia Niemeyer (da Blitz e da banda da Marina), Tavinho Fialho (da banda do Arrigo Barnabé e depois foi tocar com Caetano Veloso) como baixistas; Guilherme Arantes, Luiz Paulo Simas (do Vímana) Ruban Barra (parceiro de Nelson Motta em “Dancin’ Days”, das Frenéticas), Billy Forghieri (do Apokalypsis e futuro Blitz) como tecladistas; Wander Taffo (virtuose que tocou com Made in Brazil, Secos e Molhados, Joelho de Porco, Rita

²³⁸ Este crédito é dado nas biografias que consultamos. E mais, foi Júlio Barroso que apresentou em Nova York as casas noturnas que inspiraram Nelson Motta a realizar a Paulicéia Desvairada e, neste espírito, depois o Noites Cariocas.

²³⁹ Alice Vermeulen, sua voz aparece na faixa *Shadows And Tall Trees*, do primeiro disco da banda de 1980: *Boy*.

Lee, Rádio Taxi), Miguel Barrela (dos Agentss e Voluntários da Pátria), Hermann Torres (músico desde os tempos da Jovem Guarda, cantor e compositor de músicas com artistas da MPB), como guitarristas.²⁴⁰

Em fevereiro de 1981, estrearam na própria Paulicéia Desvairada e, a seguir, experimentaram um “quase sucesso” com a música “Perdidos na Selva”, incluída no festival MPB Shell, da TV Globo, uma parceria de Júlio Barroso com Guilherme Arantes, que não a assinou porque estava concorrendo com a emblemática “Planeta Água”. Como ninguém sabia tocar, a parte musical, naquele momento, ficou a cargo do grupo de músicos que integravam a banda de apoio da cantora Rita Lee em turnê e fora batizada por Nelson Motta como um novo grupo, o Rádio Táxi, com Ruban Barra nos teclados e vocais. O fato é que a apresentação do grupo, apesar de não render uma classificação final, lhes rendeu apresentação no Maracanãzinho lotado e posterior gravação de um compacto, pelo selo *Hot*, de Nelson Motta, onde um ouvinte mais atento pode notar que no refrão a voz em primeiro plano é do Guilherme Arantes.

A música “Perdidos na Selva” começou a tocar nas rádios, gerando participação em programas de auditório nos canais de televisão e, em agosto, estreava videoclipe no Fantástico, agendamento de shows e turnês caóticas com entrada e saída de músicos, bebedeiras e confusões. Mas o principal fator foi que a Gang 90 representou um novo formato de música *pop/rock* exposto pela primeira vez em rede nacional. Formato que já estava sendo articulado por outros artistas sem conseguir espaço e que agora, sobre a alcunha de *new wave*, era possível num Brasil mais afrouxado politicamente, saindo dos cadernos de cultura para ser popular.

Naquele momento, a Gang 90 e as Absurdettes era mais uma das façanhas do articulador cultural que era Júlio Barroso. Já com o LP “Essa Tal de Gang 90 e as Absurdettes” e através dos seus contatos emplacou a canção *Nosso Louco Amorno* horário nobre da Rede Globo, sendo tema de abertura da telenovela *Louco Amor*.

Nesse momento, já era o ano de 1983, e todo um cenário de rock brasileiro novo tinha se formado. Diante disto, Júlio Barroso, “limpo” dos maus hábitos, resolveu retomar de forma mais profissional a carreira de músico, que foi impossibilitada, no ano seguinte, prestes ao lançamento de um novo disco quando, num episódio até hoje não esclarecido, caiu da janela do apartamento onde morava, em 6 de junho de 1984, sendo

²⁴⁰ LOBÃO, op. cit., pp. 108-109.

noticiada a morte como suicídio pelos jornais. A *Gang 90* persistiu sem ele, mas não com o mesmo sucesso.

Mas retomando ao pródigo, incipiente e introdutório ano de 1981, no universo particular do Rio de Janeiro, um território profícuo para semear novidades, já que as editoras discográficas, as produções, os periódicos dentre os mais lidos e o principal canal de televisão, a Rede Globo, habitavam a cidade. Ainda acrescentando as praias, bares, teatros onde os jovens filhos da classe média e classe média alta, atentos e frequentadores das tendências importadas por personagens capazes de inaugurar modismos, novas práticas culturais figuravam em pequenos núcleos que interagiam entre si.

Assim, não há como não destacar a figura onipresente de Nelson Motta, que escrevia uma coluna diária de quase meia página em *O Globo*, gravava, editava e apresentava ao vivo uma reportagem musical no telejornal “Hoje”, de segunda à sábado, fazia reportagens especiais para o Jornal Nacional e o “Fantástico”, era produtor de eventos musicais, inaugurou a primeira danceteria brasileira, a já citada Paulicéia Desvairada, e antes, já tinha subido sua discoteca Frenetic Dancing Days da Gávea para o topo do Morro da Urca, transformada no “Noites Cariocas”.²⁴¹ Nelson era alguém capaz de em curta temporada converter a tradicional casa de espetáculos Canecão em templo latino de música e dança: o Tropicana; alterando inclusive a decoração todas as sextas e sábados, durante quatro meses após os shows tradicionais da casa.²⁴²

Motta fazia a conexão São Paulo/Rio de Janeiro/Nova York; importava estilos e novidades e estava atento às pessoas. Por este motivo, é em torno dele que indiretamente formou-se, naquele momento, um núcleo carioca da *new wave*, formando o berço de um “novo jeito rock”, que curiosamente foi apresentado ao grande público através da TV Globo, num festival com a sigla MPB no título.

Mas foi na TV Bandeirantes que o jovem periférico podia se ver na televisão e sentir que alguma coisa estava mudando. Não necessariamente na novela “Os Adolescentes”, apesar desta possuir o seu significado, mas principalmente na revista eletrônica “Mocidade Independente”, ideia de Motta a convite do outrora poderoso diretor da Globo e que se tornara o novo diretor da TV Bandeirantes: Walter Clark. Um programa pouco comentado pela mídia impressa, com pouca audiência, provavelmente por causa do horário: sábado à noite, ou talvez porque se tratava de um canal de

²⁴¹ MOTTA, op. cit., p. 291.

²⁴² Ibidem, pp. 307-310.

televisão marcadamente paulista, para muitos que alimentavam esta rixa. Todavia, para quem morava longe da praia e tinha como janela de informação a televisão, no tempo vago deixado pelo sagrado horário das telenovelas, a Bandeirantes era uma alternativa. O canal que ofereceu especiais com shows madrugada adentro do Festival de Águas Claras; transmitiu o show inteiro do Queen no estádio do Morumbi e, volta e meia, preenchia sua programação com opções esportivas e musicais, um ponto de fuga ao “padrão Globo de televisão”.

No “Mocidade Independente”, Motta aglutinou membros do Asdrúbal Trouxe Trombone – a tradução do teatro moderno jovem – com recém-formados na Escola de Comunicação de São Paulo, que formavam a TV Tudo e imprimiram a anarquia visual planejada para o programa. Somando artistas plásticos, músicos da vanguarda paulistana, poetas cariocas do grupo Nuvem Cigana, tinha como tema de abertura sua primeira parceria com Lulu Santos: “Tesouros da Juventude”. Além do slogan criado por Júlio Barroso, “para quem desce na nossa onda, toda semana é de arte moderna!”, todos tinham atitude de uma banda de rock, como definiu Motta.²⁴³

Ao final do ano de 1981, este cosmos de músicos do Rio e de São Paulo, conectados por Júlio Barroso e Nelson Motta, já começara a ser percebido pela indústria musical. A esta altura, Lulu Santos já era conhecido nos programas de auditório e *play backs* em clubes das regiões periféricas e pequenos shows por causa da sua regravação de “De Leve”.²⁴⁴ Para além da audiência popular, os mais atentos também o conheciam por outros *singles*, como “Tesouros da Juventude” (além de tema do programa “Mocidade Independente”, fazia parte da trilha sonora da novela da Globo, “O Amor é Nosso”) e “Areias Escaldantes” (participante da 5ª eliminatória do MPB Shell 81). Músicas que, mesmo lançadas nas trilhas sonoras de novelas, saíram em compactos, separadamente, até serem condensadas num mesmo compacto duplo prólogo do lançamento do seu primeiro LP “Tempos Modernos”.

Lobão entre muitas *gigs* com a cantora Marina, a Gang 90, com o apoio de amigos, já possuía uma fita master gravada do que seria seu primeiro álbum como artista solo cantando e tocando guitarra: “Cena de Cinema”. Ao mesmo tempo, já tinha estreado no Bar Caribe e tocava em pequenos locais como baterista da primeira formação da Blitz, formada com Evandro Mesquita e Ricardo Barreto que integravam o

²⁴³ Ibidem, p. 327-329.

²⁴⁴ Versão de Gilberto Gil e Rita Lee para a música “Get Back”, de Lennon e McCartney e foi tema da telenovela da Rede Globo chamada “Brilhante”.

Asdrúbal Trouxe o Trombone. Juntou-se a Lulu Santos e Antonio Fortuna (ex-integrante dos Mutantes e futuro baixista da Blitz) num *power trio*, além de testemunhar a retomada da carreira de músico do seu, agora vizinho de porta, Ritchie, que também contribuíra no seu primeiro álbum como artista solo. O Rádio Táxi formado e batizado também tinha compacto lançado e um “proto-sucesso”: “Garota Dourada”. Guilherme Arantes, que já era sucesso, tocava nas rádios “Deixa Chover”, o primeiro de uma série de hits *pop/new wave* que lançaria durante a década.

Toda esta efervescência, somada ao que acontecia de sucesso, como Rita Lee, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, A Cor do Som, mais cantores e compositores nordestinos que agitavam as pistas de dança, conceituados por Júlio Barroso como “Música Prapular Brasileira”, formavam um caldo cultural *pop*, popular e de transição. Paralelamente, havia muitos outros que se espalhavam em outros núcleos de jovens que se articulavam como conjuntos musicais. E diante disto, Lulu Santos e Lobão serão fundamentais influências para dois amigos de infância: Herbert Vianna e Bi Ribeiro, que fizeram parte da “Turma da Colina” em Brasília e retomavam, no Rio de Janeiro, a vontade de fazer música que logo os tornaria nos Paralamas do Sucesso.

Resultado de um pacto no show do Queen em São Paulo, os amigos Guto Goffi e Mauricio Barros se juntaram aos colegas da Escola Pró-Arte de Laranjeiras, Roberto Frejat e Dé Palmeira, formando o Barão Vermelho, incluindo como vocalista Cazuzza, filho de João Araújo, presidente do poderoso “braço” fonográfico da Globo, a gravadora Som Livre. Na verdade, Cazuzza era mais conhecido da praia e da boemia de Ipanema, das agitações e das noites dos “embalos” de Nelson Motta desde quando ainda era menor de idade e frequentava o Dancing Days.

Estudantes da PUC-Rio transformam sua banda no Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, uma das primeiras a despontar com uma vocalista à frente. Amigos de infância, moradores de um mesmo prédio, com anedóticos pseudônimos: Selvagem Big Abreu (Sérgio Ricardo Abreu), Bob Gallo (Marcelo Ferreira Knudsen) e Avellar Love (Luiz Carlos de Avellar Júnior) formavam um coletivo onde muitos músicos participavam: o João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, que logo a seguir dariam formato *rock new wave* com inspiração no *rock and roll* clássico dos anos 1950 ao inclassificável sujeito de fraque e ceroulas da apresentação do MPB 80, da TV Globo: Eduardo Dusek. E esta agitação não era só no Rio de Janeiro. Outras tramas musicais aconteciam por todo país em: Brasília, Salvador, Porto Alegre; de forma espontânea e em São Paulo já tinha uma definição: “rock paulista”.

Todas estas camadas de acontecimentos, ações, vontades e atitudes irão dominar para além da década o cenário da música brasileira e isto só será possível por outra escala de situações. A ditadura enfraquecida, que resultou em certa liberdade; a crise econômica estabelecida, que se não nivelou, criou um senso de união da juventude e a urgência do “faça você mesmo”.

Aliás, a crise econômica, em particular, fez a indústria fonográfica repensar sua relação com aqueles artistas consagrados de caras produções discográficas que já não vendiam o suficiente e também já não eram tão simpáticos aos olhos da crítica especializada, resultando numa atenção para o produto pronto que eram as bandas de *rock* e suas músicas.

De qualquer maneira, curiosamente, o *rock* no seu formato *new wave* se tornará divulgado e rapidamente se transformará em estrondoso sucesso popular através de três intermediários quase independentes na contramão do estabelecido e sem muito investimento: uma “comédia” adolescente nos cinemas; um centro cultural em forma de circo e uma pequena rádio de Niterói.

2.5 - Sol, surf e cigarros: o Circo Voador nas ondas da Maldita

O verão de 1982 se aproximava e já se ouvia os versos de uma nova canção pelo ar: “*Garota eu vou pra Califórnia/ Viver a vida sobre as ondas/ Vou ser artista de cinema / O meu destino é ser star...*”. E foi impressionante como a canção impactou na vida dos jovens daquela época. Não porque, talvez, alguém tivesse como maior desejo e objetivo de ir pra Califórnia, muito menos ser artista do cinema norte-americano ou mesmo brasileiro. Pelo menos, não era esse um anseio médio da população, possivelmente, por dois motivos. Primeiro, porque o inglês não era exigência, nem imaginado como segunda língua por aqui ainda; e o cinema hollywoodiano era uma realidade distante até para atores profissionais. Segundo, porque, quanto ao cinema nacional, este estava estigmatizado – quando não era filme dos “Trapalhões” – ao erótico, vulgarmente tratado como “filme de mulher pelada”.

Mas para os adolescentes daquele momento, o que importava era a mensagem que a canção trazia em outros versos, como por exemplo: “*não sentir saudades do que já passou*”, concomitante a sensação de liberdade trazida pelos elementos da natureza das praias: sol, vento, ondas, aonde o indivíduo chegava a um estado de felicidade proporcionada por uma experiência sensorial envolvida pelo ritmo tropical da canção.

Não havia metáforas ideológicas, não havia política, não era uma mensagem codificada ao coletivo e talvez por alguns destes motivos, além da capacidade do som, transformou-se em sucesso de execução nas rádios, pois trazia o espírito forjado desde o início da década. Ir para a Califórnia era, então, ir para o “mundo”, que podia ser qualquer lugar ou somente a praia mais próxima. O importante era que alguém tinha traduzido musicalmente a relação que o carioca²⁴⁵ tinha com a praia, de se buscar um território livre e de igualdade, à disposição do mar e do sol, disseminada pelos meios de comunicação.

“Menino do Rio”, o filme, era um argumento do ator André de Biase, dirigido por Antônio Calmon, produzido por Ricardo Barreto e que foi definido pelo diretor como “intencionalmente despretensioso, bem simples, mas com elementos que mexem no cotidiano de cada um”.²⁴⁶ Não tinha nada a ver com a música “Menino do Rio”, de Caetano Veloso, sucesso nacional na voz de Baby Consuelo (ou Baby do Brasil), para a abertura da novela “Água Viva” e que homenageava o surfista Petit.²⁴⁷ Na versão de Calmon para o título, a música de Caetano foi inspirada num personagem de outro filme seu. Logo, não viu problema de usar o título da canção para sua obra.²⁴⁸

A história do filme girava entorno de um núcleo de jovens: Ricardo Valente (André de Biase), um surfista e praticante de voo livre, que conhece Pepeu (Ricardo Graça Mello), adolescente que fugiu de Florianópolis para o Rio de Janeiro, alimentado pelo sonho de se tornar surfista e artista. Valente o leva para sua casa, onde passam a trabalhar juntos na sua oficina de pranchas de surfe. Em Saquarema, Valente e Pepeu se juntam ao resto da turma do surfista: o fotógrafo Zeca (o apresentador Sérgio Malandro), e sua namorada Sandra (Tânia Boscoli); Paulinho (Evandro Mesquita), também surfista, mergulhador e ex-campeão no Havaí, sua companheira Aninha (Cissa Guimarães) e o filho Pan, que moravam num barco. Em um *luau*, Valente conhece Patrícia (Cláudia Magno), por quem se apaixona. Por interesse do pai, Patrícia é noiva de Adolfinho (Ricardo Zambelli), de família abastada, mas que ainda amava Braga (Adriano Reys), pai de Valente, com quem teve um romance secreto. Por insistência de Valente, passam a sair juntos e ela se apaixona. Adolfinho encontra uma carta de

²⁴⁵ Carioca, aqui, é um sentimento que permeava a juventude e de muitos significados. Quase um sinônimo de praia, liberdade e juventude, sem necessariamente ser morador da capital.

²⁴⁶ MENINO DO RIO: o jovem da zona sul que curte música e esporte, tema de filme. *O Globo*, Cultura, 05 dez. 1981, p. 35.

²⁴⁷ MOTTA, op. cit., p.339

²⁴⁸ MENINO DO RIO: o jovem da zona sul que curte música e esporte, tema de filme. *O Globo*, Cultura, 05 dez. 1981, p. 35.

Patrícia para Braga, escrita no tempo em que o amava, em que confessa seu sentimento. Enciumado por ter sido abandonado pela moça, entrega a carta à Valente, que resolve esquecer Patrícia. Sabendo da morte de Pepeu por afogamento, ao tentar salvar Valente, Patrícia procura o ex-namorado, mas este a ignora. Ao saber por Ciça (Nina de Pádua), amiga de Patrícia, que a ex-namorada estava com casamento marcado com Adolfinho, mesmo sem amá-lo, Valente, durante a cerimônia realizada no *Country Club*, chega de asa delta, rapta a noiva e se dirige ao carro de Zeca, já enfeitado para receber o casal.²⁴⁹

Figura 37 - André de Biase e o elenco feminino jovem de Menino do Rio



Fonte: *Manchete*, ed. n° 1.551, 09 jan. 1982. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 10/02/2021.

Mas o mérito do longa-metragem não estava no seu enredo, mas sim na maneira de como era apresentado. O filme trazia uma trama submetida às imagens e trilha sonora *pop*. O elenco, apesar de alguns sobrenomes conhecidos, era integrado por atores em início de carreira como André de Biase, da novela “Os Adolescentes”, e Evandro Mesquita, do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone, desconhecidos do grande público; ou mesmo estreantes, como a atriz Cláudia Magno. Direcionado ao público jovem que lotava salas de cinemas no período das férias de verão para assistir filmes estadunidenses, a intriga leve e concebida de forma ágil, sem grandes diálogos e interpretações, não se amparava em conflitos de geração ou compromissos estéticos e

²⁴⁹ Para maiores informações, ver: <http://bases.cinematoteca.gov.br>. Acesso em: 19/11/2021.

ideológicos. Mas sim, com a mudança de costumes, suas gírias e comportamentos juvenis. Alimentava o legado do imaginário rock de indumentária *surf*, semeado no festival de *Saquarema: Som, Sol e Surf*; um estilo de vida simples, de calções de banho e camisetas de cores vibrantes que gerou uma bilheteria de 350 mil espectadores na primeira semana de exibição após sua estreia em janeiro de 1982, chegando a 3 milhões de público.

O filme “Menino do Rio” é um dos “mais emblemáticos da década, que resume o que era ser a geração adolescente dos anos 80”²⁵⁰ e que “evidenciou uma imensa demanda jovem reprimida, esperando por arte pop, popular e brasileira, que lhe falasse em seus próprios termos”.²⁵¹

Além da canção tema “*De Repente Califórnia*” (dos versos citados acima), interpretada pelo desconhecido ator Ricardo Graça Melo, a trilha sonora reunia o que até aqui era percebido de forma esparsa. E foi aí, na sua trilha sonora, organizada basicamente por Nelson Motta como diretor musical em parceria com Guilherme Arantes e Lulu Santos, que chega ao mercado a “nova safra” *pop-rock* e, principalmente, ao grande público os sucessos “*De Repente Califórnia*”, parceria de Lulu Santos com Nelson Motta, assim como “*Tesouros da Juventude*”, aliadas a “*Perdidos na Selva*”, com a Gang 90 e as Absurdettes e “*Garota Dourada*”, do Rádio Táxi.

Campeão de bilheteria, com milhões de espectadores onde o público assistia mais de uma vez suas seções, é importante ressaltar a influência nos gostos e comportamentos daquela geração. É que a partir do filme está posta a versão brasileira da *new wave* para garotos e garotas em escala industrial. Sendo assim, uma interpretação visual do jovem anos 80 passa a ser uma camisa de “*surf shop*” (da marca Píer, por exemplo), assim como bermudas e calças coloridas e um tênis *All Star*, para os que podiam importar os da marca original *Converse*. Para os aprisionados do que o mercado nacional podia oferecer, a cópia não autorizada: *America's n° 1*. Abolia-se sutiãs, meias e tudo era solto, livre e natural. Bem distante dos ternos, blazers com ombreiras e gravatas fininhas e sapatos ou coturnos, pois, isto era coisa de capas de discos, ficções da televisão e editoriais de moda em periódicos. A partir de então, o

²⁵⁰ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque Anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 189.

²⁵¹ALEXANDRE, op. cit., p. 42.

específico da turma do surfe passou a ser o elemento de identificação dos adolescentes: o sol que clareava os cabelos, cores chamativas e o *rock* nacional.

Em suma, “Menino do Rio”, além de compor na sua narrativa uma aura de liberdade e autonomia almejada, trazia não só para a tela do cinema o nascente som *new wave*, mas o modo de vestir e o colorido dos esportes radicais como o surfe, windsurfe e asa-delta, que já encantavam as praias na vida real e já eram atração nos afamados comercias da marca de cigarros *Hollywood*, num tempo onde os malefícios da nicotina eram suplantados pelo hábito de fumar ser considerado elegante ou signo de rebeldia. A marca já apostava neste formato de publicidade desde os anos 1970, mas ao atualizar seu lema, bem como imagens e trilha sonora, virou grife: *Hollywood Sport Line*.

Figura 38 - Hollywood, marca de cigarros que virou moda



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.624, 04 jun. 1983. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 10/02/2022.

“*Isto é Hollywood, o sucesso!*”, era o *slogan* renovado, narrado pelo radialista Fernando Mansur, de uma das marcas de cigarros da empresa Sousa Cruz. Com expediente de não dizer: “Fume!”, a campanha aliava esportes radicais, música, homens e mulheres jovens e bem apessoados, praticando esporte e fumando.²⁵²

Marca mais vendida da empresa no mercado, atraía seu público, que não era necessariamente jovem. A ideia era ser jovem e “descolado”. O fato é que, além de

²⁵² ALZER; CLAUDINO, op. cit., p. 151.

vender a marca, os comerciais viraram sucesso televisivo onde, principalmente, crianças e adolescentes aguardavam o intervalo da programação para assistir seus comerciais.

Bastavam trinta segundos de cada novo filme, onde desfilavam motos, *jet-skis*, asa delta e surfe, aliados a títulos de lançamento do rock internacional, para que estes virassem *hits* nas rádios. Vale lembrar que a cultura do videoclipe era incipiente, limitada aos musicais do programa Fantástico, da Rede Globo.

Tamanho foi o sucesso da marca que, em dado momento, foi capaz de influenciar na programação das rádios, servindo de plataforma de lançamento de novas músicas nos meios de comunicação e culminando no lançamento de dois álbuns em formato de coletâneas.

Em nome da diversificação de negócios por causa da crise econômica, levou a Souza Cruz a lançar moda, com uma coleção de roupas, calçados e artigos ligados ao esporte: a *Hollywood Sport Line*, direcionada ao público jovem.²⁵³ Patrocinou, ainda, campeonatos como *Hollywood Vela* e *Motocross* e teve, em 1985, seu *jingle* cantado e narrado pelo vocalista David Coverdale, da banda *Whitesnake*, com instrumental da banda brasileira *Roupa Nova*. No hiato deixado pelo *Rock in Rio*, deu nome e foi a principal patrocinadora do festival *Hollywood Rock*, entre os anos de 1988 a 1996 (além do seminal de 1975), evento de música com principais astros da cena nacional e internacional.

Simultaneamente a estreia do filme “Menino do Rio”, foi inaugurada a tenda azul do Circo Voador com três dias de estreias (15, 16 e 17 de janeiro de 1982), na ponta da praia do Arpoador em Ipanema. Tratava-se de um espaço cultural alternativo para artistas de várias vertentes se expressarem, com vinte metros quadrados e capacidade de 700 espectadores. Uma concepção do ator Perfeito Fortuna, membro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, que a partir de um seminário oferecido no Parque Lage, em maio de 1981, em comemoração ao aniversário do grupo, gerou uma série de outros grupos teatrais.²⁵⁴ Projetado pelo cenógrafo Maurício Sete, além dos integrantes do Asdrúbal, ainda integravam o corpo de produção do espaço Alice Andrade, Márcio Galvão, Ivo Setta e Paulo.²⁵⁵

O circo era, na verdade, um teatro-circo de baixo custo que, inicialmente, pudesse viajar pelo país. Sua estreia foi anunciada através de uma parada que partiu da

²⁵³ O SUCESSO DE HOLLYWOOD SPORT LINE. *Manchete*, ed. n° 1.624,4 jun. 1983, p. 146-147.

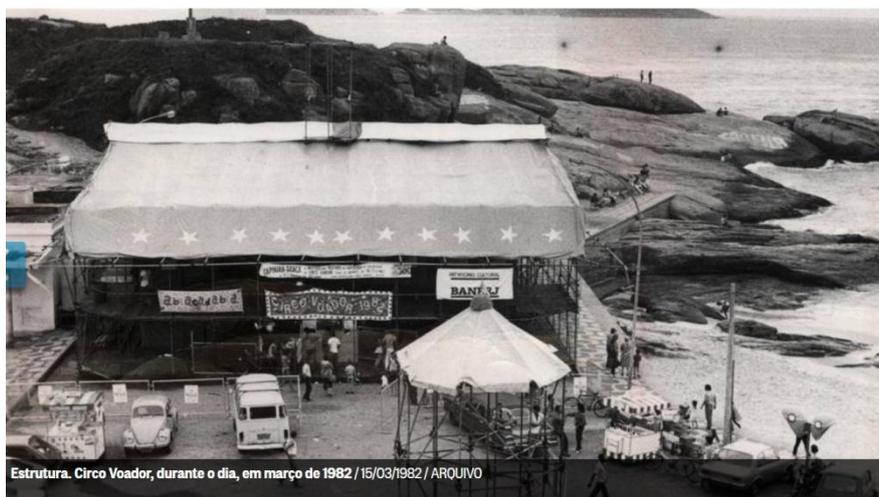
²⁵⁴ BONFIM, Beatriz. Numa grande festa de verão, a eterna alegria do circo. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 27 dez. 1981, p. 1.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Praça Nossa Senhora de Copacabana em desfile a céu aberto, o que já dava indícios que tudo seria possível naquele espaço. Mesmo “amadrinhado” pela primeira dama do estado, Dona Zoé Chagas Freitas, que intercedeu junto ao prefeito Júlio Coutinho, garantindo patrocínio público, além de cadeiras e equipamentos de luz emprestados pela Riotur, tinha como prazo de autorização para funcionar, o período de dois meses e meio.²⁵⁶

A programação inicial do Circo pretendia arte em tempo integral para o verão da zona sul do Rio com apresentações de 30 grupos. Pela manhã, cursos de circo, teatro e dança; na parte da tarde, uma espécie de colônia de férias com atividades para as crianças sob o slogan “Deixe seu filho no voador e dê um mergulho no Arpoador”;²⁵⁷ e à noite espetáculos de teatro, música, cinema, poesia, dança, e, varando a madrugada, bailes e shows.

Figura 39 - Circo Voador no Arpoador, 1982



Fonte: Circo Voador do Arpoador e na Lapa. *O Globo*, 15 mar. 1982. Disponível em: <https://www.acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 12/01/2022.

O Circo foi celebrado como o acontecimento do verão carioca de 1982. Logo no fim de semana de estreia tocaram estrelas da MPB como Moraes Moreira, Jorge Mautner e Caetano Veloso. Mas no decorrer da temporada recebeu outros nomes de peso como Chico Buarque, Gilberto Gil, Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Grande Otelo, Elba Ramalho, Tânia Alves e outros.

²⁵⁶ ALEXANDRE, op. cit., p.96.

²⁵⁷ MACHADO, Sonia R. P. A Circo Voador um pouso para vôos ousados. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1982, Caderno B, p. 5.

Seu espaço democrático e libertário passou a ser objeto de matérias dos cadernos culturais de periódicos. O *Jornal do Brasil*, por exemplo, cedeu apoio, imprimindo o jornalzinho informativo diário “*O Expresso Voador*”. Além disso, o Circo também serviu de espaço para bailes de gafeira para os casais dançarem de rosto colado; abria espaço para valorização de elementos da nossa cultura como a capoeira; atraía as crianças para artes cênicas e conscientização ecológica; cedia espaço para desfiles de moda e; principalmente, foi no interior de sua lona que a incipiente nova safra de grupos do *rock* brasileiro começou a ter espaço para se apresentar para um público desconhecido, com média abaixo dos vinte anos de idade. Entre eles, estavam a Blitz – quase um conjunto residente da lona em virtude de Evandro Mesquita (voz e violão) e Ricardo Barreto (guitarra) serem também do Asdrúbal, – Barão Vermelho, Sangue da Cidade e Brilho da Cidade.

Trinta dias antes de vencer a autorização para funcionamento do Circo Voador e 19 para o fim do calendário do verão, entrava no ar a nova programação da Rádio Fluminense FM. Sintonizável no *dial* 94,9 MHz, a “Maldita” – que assim se tornou conhecida devido a uma das suas primeiras vinhetas – era o braço radiofônico do grupo Fluminense de Comunicações (que incluía o jornal *O Fluminense* e as rádios AM e FM), que existia desde 1972 e transmitia corridas de cavalo.²⁵⁸

Figura 40 - Adesivo da Maldita



Fonte: <https://www.facebook.com/R%C3%A1dio-Fluminense-Maldita-234267429923416>. Acesso em: 21/04/2022.

A ideia inicial dos jornalistas Luiz Antônio Mello (Rádio JB e morador de Niterói) e Samuel Wainer Filho (o Samuca, repórter do JB), era conseguir um horário para o *Rock Alive*, programa sobre *rock* e comportamento que já tinham pronto um piloto de duas horas de duração. Três dias após a recusa do projeto, foi oferecida a

²⁵⁸ ALEXANDRE, op. cit., p. 97.

direção da rádio aos dois. Por divergências sobre o conteúdo, Luiz Antonio Mello seguiu solo, arregimentando colaboradores que tivessem o perfil jovem para fazer uma rádio de *rock* que alterasse o padrão vigente e com identidade própria. Tal proposta significou uma revolução nos padrões da FM e um perfil único para a rádio de Niterói, com vozes femininas na locução, que também escolhiam o que iria tocar na programação (contando que não houvesse repetição diária de músicas), não aceitava o “jabá”, sempre tocando módulos com uma música nacional e duas estrangeiras, sem vinhetas ou interrupções.²⁵⁹ Em suma, naquele momento tocavam *rock* em várias tendências e adjacências, que era o que as outras rádios não tocavam.

Baixos salários, falta de condições técnicas, curto alcance de transmissão. Mesmo assim, a Fluminense FM era feita com a garra e as coleções de discos dos membros da equipe. Tocava o que queria sem acertos comerciais e atendia uma demanda reprimida que não se reconhecia na maioria da programação das rádios maiores do dial.

Para além da peculiaridade da proposta, a rádio transitou do caráter alternativo para o mítico do cenário pop/rock brasileiro quando, por falta de repertório nacional, resolveu inserir nos programas e depois, na programação normal, gravações caseiras, fitas demo, gravações ao vivo de bandas que ainda não tinham gravadora e que por isto não tinham material profissionalmente gravado, somados ao que ainda não havia sido lançado das novidades do cenário internacional, através de dois programas: *MPB Espaço Aberto* e *Rock Alive*.

Não havia o que tocar de rock brasileiro, mas havia a obrigação por lei de tocar 25% até às 20h, e depois desse horário, 50% de música nacional.²⁶⁰ O produtor Amaury Santos, do *MPB Espaço Aberto*, que ia ao ar de segunda a sexta das 20h às 21h, pedia no ar para quem tinha uma banda trazer suas fitas gravadas que seriam tocadas.²⁶¹ No *Rock Alive*, o produtor Mauricio Valladares apostava nas novidades que trazia do exterior e também tocava os nacionais ainda sem gravadora. Logo, os programas serviam de plataforma de lançamento, para, diante da aceitação do público, tornarem-se parte da programação da rádio. Assim, “os artistas jovens, sem gravadora, iniciantes e com uma linha que fugia à adotada pela MPB encontraram na Rádio Fluminense FM o

²⁵⁹ ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2ª ed., 2012, p. 35-47.

²⁶⁰ Segundo Luiz Antônio Melo foi este o motivo de primeiro tocar lados B de artistas como Arrigo Barnabé, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para maiores informações, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=kymexmRZjBI>. Acesso em: 07/12/2021.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 87.

seu ponto de partida”.²⁶² Foi lá que de uma gravação ao vivo de uma das apresentações no Circo Voador que a música “Você Não Soube Me Amar”, da Blitz, tocou em rádio pela primeira vez. O primeiro passo para sair do circuito restrito onde estavam e assinar com uma grande gravadora para lançar um compacto com a música de um lado e, no lado B, apenas a voz de Evandro Mesquita dizendo: “Nada, nada, nada”! Compacto que facilmente chegou à casa de 100 mil cópias em poucas semanas; virou febre nacional e alcançou um milhão de cópias vendidas no total.

Boicotados pelas rádios, o Barão Vermelho, que já tinha um LP na praça, teve, na Fluminense um espaço de duas horas para serem entrevistados e tocarem seu disco faixa a faixa. Lobão, que deixara a Blitz para seguir carreira solo e que já tinha na programação *Cena de Cinema*, *O Homem Baile* e *Love Pras Dez*, também boicotado, mas pela própria gravadora, teve voz pelos microfones abertos da rádio, não só para tocar todas as faixas do seu LP *Cena de Cinema*, mas para contar sua verdade. Bem como os amigos da PUC-Rio, ainda sem nome sem formação fixa para a banda, se tornaram Kid Abelha e os Abóboras Selvagens ao levar sua fita cassete com duas canções: *Pintura Íntima* e *Vida de Cão é Chato Pra Cachorro*.²⁶³

A partir de então, logo a seguir, a rádio Fluminense passou a ser reconhecida como o mecanismo para onde as bandas, em busca de oportunidade, iriam tentar ser ouvidas através de fitas demos sem maiores exigências da emissora. Foi das ondas da “Maldita” que tocaram pela primeira vez em FM, dentre outros, os grupos: Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana, Celso Blues Boy, Sangue da Cidade e, segundo Mello, uma avalanche de fitas rudimentares de todo país; algumas trocadas através de acordos com Maurício Kubrusly, da rádio Excelsior de São Paulo, e a Ipanema, de Porto Alegre.

Ao final da temporada solar oficial, o sentimento jovem ou pelo menos a sensação de renovação pairava no ar. A juventude tinha se visto no cinema através do filme “Menino do Rio” e mesmo que não fosse a realidade da maioria, aquela visão de mundo havia se tornado um parâmetro, transformando a simplicidade da praia em algo quase filosófico e, de qualquer forma, necessária em um país em crise. O Circo Voador fincara um ponto de liberdade como não se via desde os festivais de rock da década anterior e apresentara a Blitz como símbolo de uma linguagem contemporânea e o Barão Vermelho como a verdade do puro *rock* como não se via há algum tempo. Mas o

²⁶² Ibidem, p. 88.

²⁶³ ALEXANDRE, op. cit., p. 120.

Circo, mesmo assim, não sensibilizando as autoridades e aqueles que clamavam por novidades, foi expulso, literalmente, pelo rapa.²⁶⁴ E a Fluminense FM proporcionava a impressão de pertencimento, de ter uma trilha sonora exclusiva e de que tudo deveria ser linear e acessível, principalmente, a música, a arte e os artistas.

Mas não só isto. Em 1982, o Brasil, por muitos reconhecido como o país do futebol, tinha quase como uma certeza que seria campeão do mundo de futebol, talvez esquecendo uma das máximas da nossa crônica esportiva sobre a mitologia do esporte bretão: “não cantar a vitória antes do tempo”.

Entretanto, às vésperas da Copa do Mundo da Espanha, o significado era outro, como demarca Alvaro Vicente do Cabo:

O fato da Copa de 1982 ser realizada num país que se consolidava como uma nação democrática após décadas de regime autoritário, cujas as eleições legislativas realizadas naquele ano seriam vencidas pelos socialistas, contribui para refletirmos também sobre a situação política brasileira; o país ainda permanecia governado por militares, passava por uma conjuntura histórica complexa de redemocratização.²⁶⁵

Figura 41 - Espanha-82. Brasil rumo ao tetra



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.575, 26 jun. 1986. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

Cabo ressalta que a Espanha se via naquele momento democrática, pois desde a copa anterior – realizada na também “sufocada” Argentina por uma Junta Militar – começara seu processo de transição para a democracia, comandada pelo rei Juan Carlos

²⁶⁴ CABALLERO, Mara. Um sonho acabou? O Circo Voador está “voando”, mas garante que volta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1982, Caderno B, p. 1.

²⁶⁵ CABO, Alvaro Vicente. Copa do Mundo de 1982: Ventos democráticos na Espanha e no Brasil. In: GIGLIO, Sérgio Settani; PRONI, Marcelo Weishaupt (orgs.). *O futebol nas ciências humanas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020, p. 98.

I, após a morte do ditador Francisco Franco, em 1975. Mesmo gestada como projeto da ditadura franquista, o Espanha-82 passou a ser entendido como espaço simbólico no discurso renovador, aproveitando a popularidade do esporte como elemento de integração nacional, capaz de influenciar na modernização dos meios de comunicação, alavancar a infraestrutura gerando oportunidades econômicas e sociais para um país que se encontrava em recessão; além de, através da assimilação da lógica liberal de espetacularização do esporte da gestão do brasileiro João Havelange na FIFA, servir de mecanismo de aproximação com o restante dos países da Europa e visibilidade para o mundo de um novo Estado.²⁶⁶

Figura 42 - Democracia Corinthiana, liberdade para além do campo



Fonte: *O Globo*. Memória Agência Globo. Em Foco: Sócrates. Olívio Lamas 27 out. 1982. Disponível em <https://www.acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 14/05/2021.

No Brasil, quanto ao futebol, havia certo ar de vitória e mudanças desde dezembro de 1981 sob nossa atmosfera: a vitória do Flamengo no mundial interclubes; ideologicamente, mudanças através do Sport Club Corinthians e a sua “Democracia Corinthiana”, com a participação não só da comissão técnica e dirigentes, mas dos atletas e funcionários dividindo as dores e as glórias, promovendo o esporte a algo mais do que “bichos” depois de vitórias para os jogadores.

²⁶⁶ CABO, op. cit., p. 102-104.

Por conseguinte, Democracia Corinthiana era o signo de algo que estava sendo desejado de forma descentralizada por alguns, um momento onde atletas questionavam o *ethos* militar que ocupou posições estratégicas em clubes e na seleção brasileira; disseminando a doutrina da caserna de vigilância, hierarquia e obediência, a fim de transformar em futebol-força europeizado o esporte, alinhados ao pensamento da ditadura.²⁶⁷ Os jogadores, além de questionar o poder de dirigentes e técnicos, não queriam mais ser gladiadores movidos a gritos da torcida em arenas lotadas, mas sim protagonizar e influenciar o comportamento da sua plateia.

Não que a militarização no futebol não tivesse resistência por parte dos atletas brasileiros, principalmente nos anos 1970. Lembremos do “grupo de hippies” do Botafogo, de Paulo César e do Trem da Alegria de Afonsinho.²⁶⁸ Mas com a chegada de uma Copa, num país que desejava se livrar de uma ditadura e com nossa seleção comandada pela primeira vez por uma “nova” entidade, a CBF, formou-se em torno do escrete brasileiro uma relação ufanista enquanto metáfora do otimismo de liberdade e desejo de democratização. Mesmo que, reconhecidamente, seu técnico Telê Santana fosse um homem conservador da família tradicional mineira e que o general-ditador Figueiredo tentasse se aproveitar, tal como Médici em 1970, da popularidade do futebol e da “seleção canarinho”.

“Otimismo explícito”, “comoção nacional”, “futebol-alegria como metáfora da democracia”, são expressões que Carmo extrai da análise das matérias e crônicas esportivas daquele período, onde só o “Zé da Galera”, personagem do humorista Jô Soares na televisão, parecia criticar a seleção brasileira com o jargão: “Bota Ponta, Telê!”, visto como algo caricato.²⁶⁹ Perto de embarcar para Espanha, o lateral esquerdo Júnior do Flamengo, titular da seleção, gravava e a RCA lançava o compacto da música “Alegria do Povo”, que ficou conhecida pelo seu refrão: “*Voa canarinho, voa / Mostra pra esse povo que és um rei / Voa, canarinho, voa / Mostra na Espanha o que eu já sei, como Voa Canarinho*”. Ofuscando o “*todos juntos vamos, pra frente Brasil*”, trocados por versos do restante da música que, em última análise, devolviam as cores sequestradas da bandeira brasileira para seu povo, ao contrário de pregar: “*cento e vinte*

²⁶⁷ José Paulo Florenzano desenvolveu uma interessante análise de como o pensamento militar se infiltrou na forma de jogar o futebol no Brasil, na tentativa de substituir o “futebol arte” por um padrão europeu ajustado à ideologia dos quartéis. FLORENZANO, João Paulo. A dimensão política do futebol-arte. In: GIGLIO, Sérgio Settani; PRONI, Marcelo Weishaupt. *O futebol nas ciências humanas no Brasil*. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2020, pp. 80-96.

²⁶⁸ Ibidem, p. 95.

²⁶⁹ CABO, op. cit., p.110-115

milhões em ação, salve a seleção”, “Voa Canarinho, voa” vendeu 720 mil cópias em vinte três dias, número alcançado ao avançar das vitórias da seleção.

Não era uma ilusão, depois da geração campeã do mundo de 1970, o selecionado de 1982 que contava com: Valdir Peres (goleiro), Leandro (lateral), Oscar (zagueiro), Luisinho (zagueiro), Júnior (lateral), Cerezo (meio-campo), Falcão (meio-campo), Sócrates (meio-campo), Zico (meio-campo), Serginho (atacante) e Éder (atacante). E os reservas: Batista (meio-campo), Carlos (goleiro), Dirceu (meio-campo), Edevaldo (lateral), Edinho (lateral), Juninho (zagueiro), Paulo Isidoro (meio-campo), Paulo Sérgio (goleiro), Pedrinho (lateral), Renato Frederico (atacante) e Roberto Dinamite (atacante). Era entrosamento e improviso, táticas simples, jogo limpo e alegria que competia para fazer gols, ou seja, era o “futebol-arte” comandado por um técnico que poderia ser conservador, mas que ali assumira o espírito de jogar para frente, bonito e sem violência.

“Coisas do futebol”, afirmou o lateral e hoje comentarista esportivo Júnior, alegando que não há como explicar o inexplicável.²⁷⁰ Mesmo encantando e enchendo os brasileiros de orgulho, a seleção sucumbiu frente à equipe italiana. Derrota pelo placar de 3x2, muito mais pelos seus erros do que pela criação dos adversários. Pelos pés de Paolo Rossi, que não marcava gols há três anos, num dia iluminado, a seleção canarinho foi eliminada antes das semifinais. O mesmo aconteceu com a Fúria, como era chamado o time da Espanha que, ao contrário do Brasil, havia decepcionado já na estreia do campeonato. Brasil e Espanha, apesar dos paralelos quanto ao momento político, alcançaram saldos diferentes. No caso do país sede, decepção, exceto pelos novos rumos que a vitória socialista daria à nação em outubro e à modernização nos meios de comunicação rádio e televisão. Segundo Cabo,

(...) a organização do torneio representou desilusão, pois além do fracasso da seleção nacional, o suposto retorno econômico e social que ocorreria com o estímulo ao turismo e a geração de empregos não se tornou realidade; o fato é que, após o Mundial, o futebol espanhol passou a viver um crise profunda, oriunda dos grandes investimentos feitos pelos principais clubes que se transformaram em altas dívidas.²⁷¹

²⁷⁰ Declaração dada ao músico e pesquisador Charles Gavin no programa Som do Vinil do Canal Brasil de 13 de julho de 2018.

²⁷¹ CABO, op. cit., p. 110.

Identificada como uma tragédia, a derrota brasileira provocou comoção nacional, que logo a seguir foi ressignificada como um “acidente”, não abalando a credibilidade do grupo, recebido com orgulho no retorno ao Brasil. Júnior lembra que “o que marca as seleções, na verdade, é a conquista”, mas reconhece que o escrete brasileiro de 1982 significou uma mudança de paradigma, onde mesmo não vencendo, tornou-se celebrada até os dias de hoje com orgulho. Exemplo do que afirma o ex-jogador de futebol também consta no site da CBF: “O Brasil terminou a Copa do Mundo de 1982 na quinta colocação. Se o título não veio, o lugar na história ficou garantido. A imprensa mundial, encantada pelo jogo bonito da Seleção, elegeu a equipe como a melhor da competição”.²⁷²

Além do mais, a seleção brasileira de 1982 foi capaz não só de parar o país na frente aos aparelhos de televisão, mas sob a perspectiva sociopolítica “unir simbolicamente vozes públicas dissonantes”, conclui Cabo, como uma experiência de integração nacional envolta do clima de renovação.²⁷³

Mesmo com o gosto amargo de uma primeira decepção, o clima festivo de “verão” seguia com a vontade otimizada pelo desejo de mudança. O voleibol, modalidade ainda amadora no país e difundido nas escolas como um esporte “para meninas”, por não haver contato físico, popularizou-se para além das redes nas areias das praias.

A modalidade esportiva seria levada à paixão nacional como segunda opção; posto até então ocupado pelo basquetebol. O esporte promoveu intensa procura nas escolinhas de clubes, alastrando-se para as periferias via associação de moradores e categorias profissionais na formação de times. Nas ruas fluminenses, por vezes, chegara-se até a substituir o futebol de rua pelas “peladas” de vôlei.²⁷⁴

Tal expansão era o resultado da gestão modernizadora de Carlos Arthur Nuzman à frente da Confederação Brasileira de Voleibol (CBV), que aliava clubes, empresas, atletas e mídia com o objetivo de profissionalização da seleção e dos times, além do fortalecimento do campeonato nacional. Segundo Wanderley Marchi Júnior:

(...) o dirigente associou-se a modelos esportivos e administrativos estrangeiros vencedores, a ideologias políticas conservadoras e a executivos

²⁷² Para maiores informações ver: <https://www.cbf.com.br/selecao-brasileira/torcedor/jogos-inesqueciveis/selecao-de-1982-a-equipe-que-encantou-o-mundo>. Acessado em: 26/11/2021.

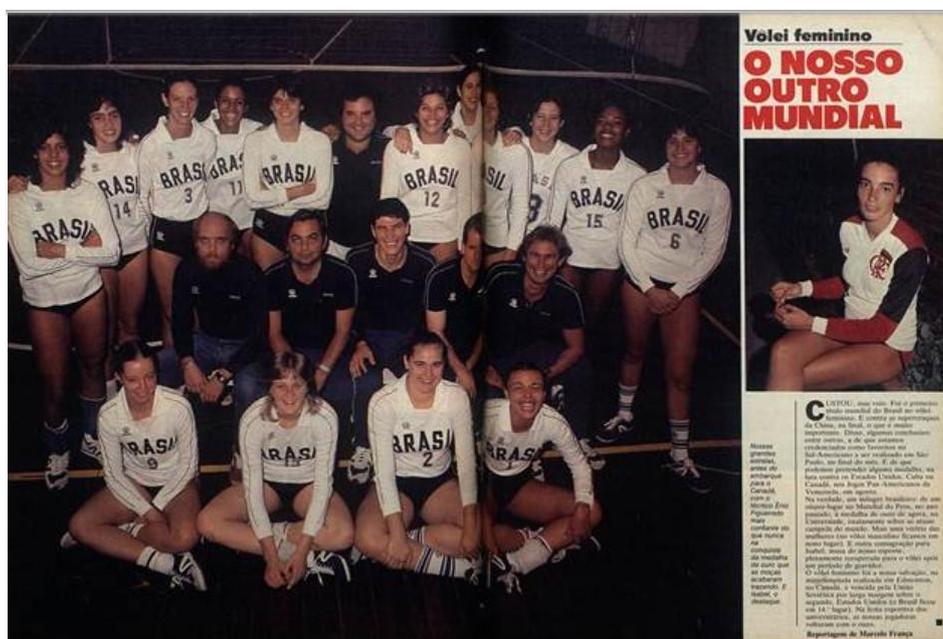
²⁷³ CABO, op. cit., p. 110.

²⁷⁴ VOLEI. Explosão. Bloqueio. Infiltração. A mania se alastrou pela cidade. E nas praias e lanchonetes, os jovens têm novo palavreado. *O Globo*, Cultura, 06 out. 1982, p. 29.

ou empresários que forneceram sustentação nos momentos de entaves diretivos e legislativos, além de subsidiar financeiramente suas iniciativas no cenário esportivo.²⁷⁵

Nuzman promoveu a associação de grandes marcas com os meios de comunicação, construindo a independência financeira para sua confederação e tendo como resultado a possibilidade do retorno de atletas, que em busca de melhores condições, embarcavam para o mercado exterior, sobretudo para a Itália. Estes atletas passaram a estampar símbolos empresariais nos seus uniformes, gerando retorno publicitário para os patrocinadores e garantindo espaço na programação dos canais de televisão e periódicos impressos.

Figura 43 - Seleção Feminina de Vôlei



Fonte: *Manchete*, ed. n° 1.631, 23 jul. 1983. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 01/02/2021.

Mas nada disso seria efetivamente viável sem o talento. Carecendo ainda de atributos físicos que só são gerados com a massificação da prática desportiva, a seleção brasileira paulatinamente foi garantindo bons resultados até que, em 1982, foi vice-campeã do torneio preparatório para o Mundial, realizado no Brasil, e vice-campeã do mundial, realizado na Argentina.

²⁷⁵ MARCHI JR., W. “Sacando” o voleibol: do amadorismo à espetacularização da modalidade no Brasil (1970-2000). Tese (Doutorado em Educação Física), Universidade Estadual de Campinas, 2001, p. 124.

A partida decisiva contra a imbatível URSS no Maracanãzinho lotado foi a primeira transmissão ao vivo do esporte, onde o jogador Bernard Rajzman virou o segundo *set* sacando a uma altura de 25 metros, onde a bola retornava para o campo adversário a uma velocidade de 72 Km. Tratava-se de uma invenção que não constava em nenhum manual de fundamentos da modalidade. Batizada de “jornada nas estrelas”, a jogada acrescentou, em termos táticos, outro saque inventado por Renan Dal Zotto, “viagem ao fundo do mar”; este sim, usado até hoje no vôlei. De toda forma, os jogadores viraram ídolos dos brasileiros mais jovens, a seleção feminina, sem os mesmos resultados também ganhou notoriedade e suas jogadoras, com destaque para Vera Mossa, Izabel e Jaqueline, ganharam status de musas. Todos ganhavam destaque pelas transmissões entusiasmadas do locutor e empresário Luciano do Valle.²⁷⁶

O fato é que o voleibol, o vôlei, virou mania através da sagacidade e destreza do time formado por Bernardinho, Xandó, Badalhoça, Montanaro, Ruy, Renan, Willian, Amauri, Marcus Vinicius, Domingos Maracanã, Bernard e Fernandão, comandados pelo técnico Bebeto de Freias; uma geração que chegaria ao seu auge nos Jogos Olímpicos dos EUA, em 1984, conquistando a medalha de prata. Ficariam, assim, conhecidos como a “geração de prata”.

Figura 44 - O Brasil descobre o Vôlei



Fonte: *Manchete*, ed. 1.590, 09 out. 1982. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemoteca-digital>. Acesso em: 12/01/2022.

E se não era através da vitória da seleção, ou melhor, das seleções, mas seus bons resultados e posturas, o otimismo era fornecido pelas renovações no cenário nacional. A juventude se reconhecia através da música feita por ela e expressa não só em aparelhos culturais, como o Circo Voador e Fluminense FM, mas também nos

²⁷⁶ ALZER; CLAUDINO, op. cit., p. 207-208.

espetáculos dos grupos coordenados pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone, na peça *Bar Doce Bar*, de Pedro Cardoso e Felipe Pinheiro, e na literatura com *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva. Os clássicos perdiam espaço para a franqueza desconcertante da época.

A crise econômica que afetava a grande maioria não era vista como uma “incompetência da nação”, mas sim, associada com a falta de capacidade do governo. A vontade de se manter distante do Estado promovia a sensação de liberdade civil e promovia uma atitude individualista. Não era alienação, como muitos apontavam. Era o desejo de autonomia e este desejo abria um precedente “liberal”. Os jovens, naquele momento, não falavam diretamente de política em tom de um discurso revolucionário, por vezes rancoroso, universitário de festival. Talvez a preferência fosse demonstrar nas ruas com o colorido da descombinação das suas roupas, na irreverência do “Rock Da Cachorra”, de Eduardo Dusek, amparado pelo João Penca e Seus Miquinhos Amestrados ou “Mais Uma de Amor”, da Blitz, além do contínuo sucesso de “Você Não Soube Amar”.

O tempo já havia acelerado e o que poderia ser entendido como moda passageira de verão não havia passado. Porque o verão parecia não ter acabado no Rio de Janeiro. Em setembro, a Blitz já tinha no mercado o LP “As Aventuras da Blitz”. Um dia depois do seu lançamento, chegava às lojas “Barão Vermelho”, o primeiro LP do grupo de mesmo nome.²⁷⁷ No programa *Rock Alive*, da Fluminense FM, “Vital e Sua Moto” tirava do anonimato os desconhecidos Paralamas do Sucesso que, tornando-se sucesso na programação normal, três meses depois assinariam contrato com a gravadora EMI-Odeon.

Em outubro, o Circo Voador pousava na Lapa, na decadente região central da cidade do Rio de Janeiro. Maior, um pouco mais estruturado e legalizado, para daí se tornar o ponto de luz da efervescente cena musical não mais carioca, mas brasileira, abrigando shows de conjuntos de rock de várias partes do país. Neste momento, o Circo, através de Maira Juçá, criava a simbiose com a Fluminense FM, de Luiz Antonio Mello: o *Rock Voador*. Sendo assim, o que tocava na rádio uma semana depois, estava no palco sob a lona e vice e versa. Dando maiores possibilidades de logo o grupo ser contratado para um “compacto teste” com uma grande gravadora e quem sabe dali um *long play*.

²⁷⁷ DAPIEVE, op. cit., p. 68.

Quanto aos shows, um roteiro semelhante: “a escalada de uma nova banda de rock no Rio de Janeiro começava com a banda tocando na Fluminense, depois no Circo Voador e se consagrava no Noites Cariocas, se apresentando para três mil pessoas”.²⁷⁸ Era possível em questão de poucos meses sair do anonimato para o sucesso.

Mas todo este conjunto de práticas artísticas que envolviam o social e o comportamental de forma independente, leve, otimista e alegre era reflexo de um país com mais de 50% da população constituída por jovens de até vinte e cinco anos de idade.²⁷⁹

Faltava à prática democrática o exercício da cidadania em escolher seus dirigentes. E isto, em 1982, seria realizado no dia 15 de novembro, através das eleições gerais em 23 estados brasileiros, através do voto direto para prefeitos, vereadores, deputados estaduais e federais, senadores, e principalmente, governadores dos estados.

2.6- Uma “briza” no coração do Rio contra o fator delta

“Briza nova no coração do Rio” era o que estampava o panfleto de divulgação para o ato de encerramento da campanha do PDT para as eleições de 1982, que seria realizado em 12 de novembro, uma sexta-feira, na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. “Briza”, grafado assim, fazia alusão ao nome do candidato Leonel Brizola, no sentido de renovação dos novos ventos trazidos pela redemocratização do Brasil. Era também um código usado por artistas e comunicadores em rádio e televisão para declarar apoio, promovendo o candidato, sem burlar a lei eleitoral (Lei Falcão), que sessenta dias da votação impedia a propaganda das candidaturas. O evento prometia as presenças de Gal Costa, Nelson Cavaquinho, Jards Macalé, Elton Medeiros, Jorge Mautner, Aguinaldo Timóteo, Barão Vermelho, Emilinha Borba, Vera Fisher, Nelson Dantas, Hugo Carvana, Cláudio Marzo, Norma Bengell, Antônio Pedro, Maitê Proença e muitos outros; numa tarde que terminaria com o comício dos candidatos Leonel Brizola, Darcy Ribeiro e Saturnino Braga, culminando num grande baile popular com a orquestra do maestro Cipó. Final apoteótico para uma campanha entendida como novos rumos da oposição aos militares; curiosamente, tendo como figura principal alguém que remetia ao passado trabalhista pré-golpe de 1964.

²⁷⁸ MOTTA, op. cit., p. 354.

²⁷⁹ População Jovem no Brasil. IBGE, Departamento de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 1999. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6686.pdf>. Acesso em: 25/04/2022.

Seu adversário era o candidato do PDS, o partido da ditadura miliar, Wellington Moreira Franco, ex-prefeito de Niterói, que três anos antes “viabilizou a infraestrutura (transporte, faixas, placas e gente) para a recepção de Brizola no Galeão”, quando voltara do exílio político.²⁸⁰ E logo no início de 1980, o acompanhou para enfrentar e tentar convencer os caciques principais do MDB a examinarem as possibilidades de marchar com ele para o PTB.²⁸¹

O comício-show começou com os esquetes escritos pelos humoristas Jaguar e Carlos Eduardo Novaes, apresentados pelos atores e diretores: Hugo Carvana e Antonio Pedro, e interpretados pelo grupo teatral Briza Nova – formado pelos atores: Perry Salles, Vera Fisher, Anselmo Vasconcelos, Jalusa Barcelos, Herson Capri, Malu Rocha, Marília Paranhos e Stella Freitas – que não chegou a despertar muito interesse da plateia, que lotava a praça “desde o Obelisco até a Avenida 13 de Maio, tomando as escadarias da Biblioteca Nacional, da Câmara e do Teatro Municipal, além de parte da Rua Evaristo da Veiga”.²⁸²

Não se tem registro que o Barão Vermelho – único da nova safra do rock brasileiro – tenha tocado no evento, mas que contou com a participação de José Frejat, pai do guitarrista Roberto Frejat e candidato pelo PDT para deputado federal naquela eleição. Mas se apresentaram a cantora Joyce – com rosa vermelha presa no cabelo – Macalé, Claudinha, Hyldon, Bebeto, banda do maestro Coqueiro tocando sambas enredos e o cantor Agnaldo Timóteo, candidato a deputado federal naquele momento, apesar de antigo apoiador do golpe, e o Cacique Juruna, que também seriam eleitos. Mas o ápice daquele quase festival “artístico-político” seria o discurso do Brizola, entre os de seu vice, Darcy Ribeiro, e do candidato ao Senado, Saturnino Braga. Uma hora e quarenta cinco minutos daquilo que era o seu maior trunfo para vencer a campanha: sua verve retórica e capacidade de comunicação com as massas, que a todo momento naquela tarde cantava em coro: “um, dois, três, quatro, cinco mil queremos o Brizola na presidência do Brasil”.²⁸³

Encerrava-se a campanha “Brizola na cabeça” de alguém que, exilado por 15 anos, alimentou o desejo de retomar os rumos políticos do Brasil através do trabalhismo, e que agora, abrindo mão do discurso revolucionário, trazia como proposta o trabalhismo democrático, articulado desde 1977, quando foi expulso do Uruguai,

²⁸⁰ BRIGAGÃO, Clóvis. *Brizola*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 200.

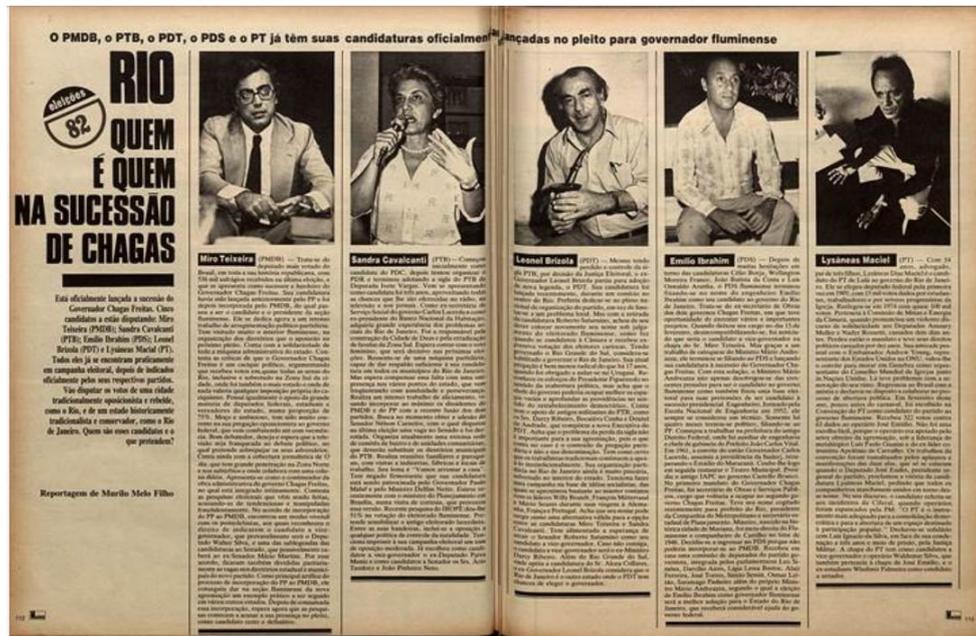
²⁸¹ *Ibidem*, p. 215

²⁸² BRIZOLA encerra campanha falando quase duas horas. *Jornal do Brasil*. 13 nov. 1982, p. 4.

²⁸³ *Ibidem*.

negociado e planejado em escalas no EUA, Europa e América Latina, com conexões com líderes socialistas como os de Portugal e Espanha e em reuniões com a Internacional Socialista.

Figura 45 – Candidatos a governador do Rio, ainda com Emílio Ibrahim pelo PDS



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.563, 03 abr. 1982. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 12/07/2021.

Neste período de peregrinação internacional, também foi visitado por lideranças como Tancredo Neves, jovens políticos, como o próprio Moreira Franco, e encontrou-se com expatriados da luta armada como Alfredo Sirkis e Carlos Minc. Já de volta ao Brasil, mobilizou-se em encontros com Franco Montoro, Lula e diversas personalidades a fim de reestruturar o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), um partido onde orbitavam “ex-trabalhistas históricos, getulistas, janguistas e brizolistas, e os novos trabalhistas saídos da armadura do MDB e da Arena, socialistas, comunistas (ligados ao grupo de Luís Carlos Prestes) e a facção de Ivete Vargas, que disputava com o grupo de Brizola o registro definitivo da sigla PTB”.²⁸⁴ E não mais uma corrente dentro do MDB, que a esta altura queria o protagonismo das eleições depois de anos de entrismos, para não correr o risco do esvaziamento pelo pluripartidarismo.

²⁸⁴ BRIGAGÃO, op. cit., p. 210.

Derrotado por Ivete Vargas quanto ao domínio da legenda, criou o Partido Trabalhista Democrático (PDT), com o projeto de concorrer e – mesmo se não vencesse – tornar-se conhecido nacionalmente, mas tendo como meta o protagonismo no Rio de Janeiro e alianças em demais estados, como o Rio Grande do Sul.

Já na fase prévia da campanha, mesmo antes do Brasil “ganhar” a Copa, outra certeza: o governo do estadual já estava decidido pela candidatura de Sandra Cavalcanti do PTB, apoiada por Figueiredo e que possuía 60% das intenções de voto.

Seu ar aristocrático de diretora do ginásio parecia representar bem o que desejavam as donas de casa, e isto parecia ser reflexo ou refletido nas ondas AM do rádio em alto volume nas cozinhas e comércios, através de vozes como Cidinha Campos e nos sóbrios debates do Programa Aroldo de Andrade. Seu adversário direto seria o jovem deputado Miro Teixeira, que representava a continuidade e o poder do governo Chagas Freitas, temperados com firme discurso oposicionista peemedebista contra o governo federal. Mesmo que tudo parecesse meio incerto nebuloso e desarrumado antes da campanha.

Neste cenário onde a liberdade de votar era conduzida por uma ditadura, o PDT tinha dúvidas e desconfianças entre compor com o PMDB, juntar-se a partidos de oposição como o PT e até mesmo o PTB, ou aguardar lançar Brizola para o posto de presidente da República, quando o governo federal assim permitisse, até talvez candidatar-se ao governo do Rio Grande do Sul.

Pouco tempo antes, no PMDB, o candidato seria Saturnino Braga ou o senador Nelson Carneiro, mas com o retorno de Chagas Freitas e seu afilhado Miro Teixeira para o partido, seguindo Tancredo Neves, que fundara o PP e voltara atrás. Sem possibilidades, Saturnino resolveu aceitar o convite de Brizola e candidatar-se para o Senado. Com isso, o senador Amaral Peixoto, liderança política em Niterói e no interior do estado do Rio e favorável a Saturnino, insatisfeito com o chaguismo, rompeu com o PMDB, ingressando no PDS com o seu genro, Wellington Moreira Franco. Candidatura a esta altura apoiada pelo ministro Mário Andreazza, que antes já tinha lançado o ex-secretário de obras do governo Chagas Freitas, Emilio Ibrahim. Na verdade, o partido da ditadura, impopular como seu governo, em dado momento nem candidato possuía, pois Mário Andreazza muito menos Emilio Ibrahim, foram capazes de decolar.²⁸⁵

²⁸⁵ BRIGAGÃO, p. 232-233.

Com o início da campanha, Sandra Cavalcanti começava a entrar em queda na preferência e dividia com Miro Teixeira a mesma chance de sucesso. Num cenário de pesquisa eleitoral onde o PDS tinha 1%, o candidato do Partido dos Trabalhadores não aparecia e Brizola chegava a 3% dentro de um universo de 40% de indecisos. Diante disso, Brizola tinha como estratégia convencer a classe média, para, desta maneira, conquistar o eleitorado da Baixada Fluminense, municípios chaves e da periferia, contando com sua capacidade de comunicar, ocupando espaços na televisão, a exemplo do seu desempenho do programa da TVS (hoje SBT), O Povo Na TV.²⁸⁶ Mas foi além. Segundo relata Brigagão:

Antes de iniciar os debates na TV, Brizola e Moreira Franco, a sós, tiveram um encontro de mais de quatro horas no Hotel Othon (vizinho ao apartamento de Brizola), repassando o processo político, desde a criação dos partidos até o desenrolar das suas candidaturas. E concluíram esse encontro com um pacto: estabelecer o adversário principal, que seria Miro Teixeira. A estratégia era a de Brizola bater no Lysâneas e Moreira Franco na Sandra e depois, resolvidos esses dois casos, iriam partir para cima do Miro.²⁸⁷

O autor ainda faz a observação que o acordo entre os candidatos incluía como segundo ato a promessa de indicação de Moreira Franco para a prefeitura da capital no caso da vitória do PDT. Em caso o inverso, Brizola indicaria alguém do seu partido. Este acordo secreto fica perceptível durante os debates e começa a ser denunciado pelo candidato Miro Teixeira a certa altura da sua campanha.²⁸⁸

Em meados de 1982, em virtude da frágil estrutura do PTB, Sandra Cavalcanti gradativamente vai perdendo espaço na competição eleitoral, para Moreira ao passo que Brizola ia

crescendo junto à classe média: as figuras de Darcy (como vice) e Saturnino (para o Senado) ajudaram muito junto à intelectualidade e ao meio artístico do Rio. Um cartaz de propaganda política das três candidaturas do PDT tornou-se símbolo de criatividade e manifestação do grande apoio recebido dos formadores de opinião pública.²⁸⁹

Na reta final da campanha, Brizola tomou à dianteira rumo ao governo estadual. Artistas, classes diversas, intelectuais e dissidentes eleitores das candidaturas de Sandra Cavalcanti e Miro Teixeira; dos taxistas a Luís Carlos Prestes, além dos indecisos,

²⁸⁶ Programa sensacionalista disfarçado de jornalismo e defesa do cidadão.

²⁸⁷ BRIGAGÃO, op. cit., p. 237.

²⁸⁸ O debate que foi ao ar em 29/08/1982, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wkJtEX6I4Yc>. Acesso em: 09/12/2021.

²⁸⁹ BRIGAGÃO, op. cit., p. 239.

resolvem acreditar na concorrência do PDT como verdadeira oposição. Inspirados pela presença de Darcy Ribeiro, Saturnino Braga, pelo inusitado índio Juruna ou do popularesco Agnaldo Timóteo no seu papa-votos. Mas, principalmente, pela presença e habilidade de Leonel Brizola no corpo a corpo com eleitores e desempenho nos debates de televisão, convencendo a todos da sua nova face política e capacidade de agregar valores para um partido incipiente. Mesmo enfrentando boatos de que vencendo não tomaria posse, somadas às campanhas movidas pela máquina administrativa nas esferas estadual e federal, a quinze dias da votação, Brizola vencia isoladamente, com 38,5%, contra 25,5 % do segundo colocado, Moreira Franco, e mesmo no voto vinculado, a previsão era de vencer com 27,2 %.²⁹⁰

Apesar das desvantagens do clima de “já ganhou”, comum naquele longo verão de quase 350 dias – lembremos de Espanha-82 – já era histórica a virada nos resultados eleitorais que permitiam que o Brizola, o PDT, artistas e o povo celebrassem o fim da campanha vitoriosa enquanto, simultaneamente, no palanque de encerramento da campanha de Moreira Franco, em Campos, Figueiredo demonstrava mais uma vez sua “habilidade” política declarando: “Hei de lhes dar democracia. Hei de lhes bater com a democracia na cabeça”.²⁹¹ Em vez da infeliz metáfora, se é que o era, o general-ditador, que se considerava o provedor da democracia, naquele momento, que ainda reclamava que a oposição duvidava da realização das eleições, sentindo-se ofendido quando alguém o questionava sobre os rumores de impedirem Brizola de assumir em caso de vitória. Em vez de palanques devesse cuidar do presente recessivo que seu governo estava a oferecer e, sobretudo, lembrar do movimento pendular da gestão federal anterior ou mesmo da promessa, há quase duas décadas, não cumprida, de que, “pacificado” o país, os rumos democráticos seriam retomados. Mais ainda, diante de tanta convicção. Não sabia ele o que estava sendo tramado às sombras pelos “bolsões radicais, mas sinceros”? A tentativa de fraude eleitoral que ficou conhecida como “escândalo da Proconsult”.

Para as eleições de 1982 o governo criou o voto vinculado, ou seja, o eleitor votaria nos candidatos do mesmo partido para todos os cargos; caso contrário o voto era anulado. A Justiça Eleitoral determinou a votação através de cédulas de papel e apuração eletrônica, com “a informatização do somatório dos mapas produzidos

²⁹⁰ IBOPE revela que Brizola tem 38,5% dos votos. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, 30 out. 1982, p. 2.

²⁹¹ FIGUEIREDO acredita na vontade do povo. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, 13 nov. 1982, p. 1.

manualmente pelas juntas de apuração em cada zona eleitoral”.²⁹² Na maioria dos estados brasileiros, a empresa estatal Serpro foi contratada para computar os votos. Exclusivamente no Rio de Janeiro, o Tribunal Regional Eleitoral (TRE) contratou a Racimec, empresa dirigida por militares que criaram a Proconsult, onde o responsável técnico era um tenente-coronel do Exército, Haroldo Lobão, ex-chefe do Centro de Processamento de Dados (CPD) do Exército.²⁹³

Segundo Brigagão, “a Proconsult criou um sistema informatizado de apuração dos votos contabilizando os nulos ou brancos para serem transferidos ao candidato do PDS, através de uma fórmula que ficou conhecida como Fator Delta”.²⁹⁴ E não só isto: como as cédulas eram de papel, já na contagem, as que estavam em branco eram preenchidas e depois também contabilizadas.²⁹⁵ Além de atrasar de propósito a contagem, os resultados parciais da votação se baseavam no interior e não na capital, muito menos na votação majoritária (governador e senador),²⁹⁶ com resultados parciais divulgados pela cobertura da Rede Globo e do jornal *O Globo*, criando o “clima” de virada para o candidato Moreira Franco.²⁹⁷

Apurar e se concentrar na capital e no majoritário da apuração foi o que, escaldados por desconfianças, rumores e o temor as práticas do SNI, fez o PDT através do, ainda desconhecido, economista Cesar Maia, que criou um sistema de apuração paralela, mais ágil e preciso. Bem como fez a rádio JB AM e o *Jornal do Brasil*.

Brigagão relata que diante do que ele define como “imbróglio político-tecnológico”, o responsável pela Proconsult, Arcádio Vieira, propôs em segredo a Cibilis Viana, coordenador da Sysin Sistemas e Serviços de Informática, a empresa comandada por César Maia, que se Brizola eleito o nomeasse para presidente do Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj) cancelaria a operação. Informado da situação, Brizola ainda munido de um telegrama de Miro Teixeira, reconhecendo sua vitória, denunciou a operação.

Um inquérito na Polícia Federal gerou a abertura de uma auditoria junto a Proconsult, processo que o general da linha dura, Newton Cruz, tentou pressionar a fim

²⁹² Disponível em: <https://www.jb.com.br/pais/noticias/2012/11/21/ha-30-anos-jb-revelou-escandalo-do-proconsult-e-derrubou-fraude-na-eleicao.html>. Acesso em: 09/12/2021.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ BRIGAGÃO, op. cit., p. 246.

²⁹⁵ Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/memoria/a-globo-e-a-proconsult>. Acesso em: 10/12/2021.

²⁹⁶ BRIGAGÃO, op. cit., p. 248.

²⁹⁷ A exemplo da paquidérmica cobertura milionária da Rede Globo foi o programa Show das Eleições. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BBQWKKem0E&t=83s>. Acesso em: 10/12/2021.

de interromper. Levantamentos pelo Serviço Federal de Processamento de Dados (Serpro) apontaram os “erros” resultantes do mau planejamento da apuração ao TRE; portanto não impedindo os trabalhos da Proconsult.²⁹⁸

Tratado como “suspeita” e não como “fato”, com inquérito devidamente arquivado, amenizações públicas entre candidatos, meios de comunicação e defesas em nome da Justiça Eleitoral, o TRE divulgou, um mês depois, o resultado da vitória de Leonel Brizola, “com 1.709.264 votos (34,2%) contra 1.530.728 (30,5%) do candidato do PDS, Moreira Franco: foram 178.536 votos de diferença.” Seguidos por Miro Teixeira, PMDB, com 1.073.444 (21,5%), Sandra Cavalcanti, do PTB, com 536.383 (10,7%) e o candidato do PT, Lysâneas Maciel, com 152.614 (3,1%).²⁹⁹

Este fato um tanto esquecido, serve-nos, em primeiro lugar, como representação do que era possível acontecer sob as “práticas benevolentes” do processo da abertura política da ditadura. Lembremos que o general-presidente em exercício estava a subir em palanques sem nem mesmo ser candidato, em vez de evitar o fim de um processo de crescimento econômico, pelo menos, há cinquenta anos no Brasil. Em segundo lugar, serve de exemplo do tipo de eficácia que as cédulas manuais e a vinculação de votos podem proporcionar. Eficiência que não seja, no mínimo, a facilitação de fraudes. Haja vista, sinalizações em pleno século XXI, que pregam o retrocesso, levantando dúvidas sobre o processo eletrônico atual das eleições, que não demonstra compromisso com a lisura do processo eleitoral e, principalmente, com a democracia.

Um mergulho, não muito profundo, nas notícias políticas da época, demonstra que alguns discursos definiam a temperatura das eleições entre estar com o povo ou com o governo, fora o fato em si de ter eleições através de voto dentro de uma ditadura. As eleições no Rio de Janeiro não foram só um destaque nosso, mas uma disputa intensa e significativa, exatamente pela importância da retomada de personagens como o Leonel Brizola ao cenário político brasileiro. Todavia, expõe também e, até certo ponto, contradições que parecem ser inerentes às práticas políticas deste país.

Num momento de novidades e juventudes, nos parece que não havia a preocupação, neste processo, de perder a oportunidade de abarcar o viço, a esperança e a franqueza que a mocidade tem a oferecer na sua capacidade de se jogar, observados na arte, esporte e até nos engajamentos políticos. Os candidatos mais jovens eram, na realidade, “afilhados” de antigos poderes, por vezes, afiançados pela ditadura em seu

²⁹⁸ BRIGAGÃO, op. cit., p. 249.

²⁹⁹ Ibidem, p. 253-254.

plano não muito claro de democratização, mas nitidamente comprometido em garantir sua saída do poder sem prejuízos e com muitas garantias.

Ironicamente, a verdadeira novidade das eleições não estava no Rio de Janeiro, mas em São Paulo, na candidatura de um operário. Lula, que não decolou, demonstrando um viés preconceituoso da própria classe trabalhadora que o candidato se propunha a representar.

De uma forma ou de outra, Brizola correspondia ao passado e, sem desconsiderar seu compromisso e projetos para a população carente, ao fim das contas e no decorrer das suas gestões, iria transformar o seu “trabalhismo democrático”, ou “socialismo trabalhista”, ou “socialismo democrático”, ou “socialismo moreno” em *brizolismo*, promovendo a personalização do poder em torno das suas convicções e imagem, objetivando alcançar a Presidência da República.

Desta maneira, as personalidades políticas naquela campanha podem servir de ilustração de exercícios que se refletem na nossa política até os dias de hoje: na expectativa da população em alterar pouco o seu cenário político, garantindo-se em experiências já testadas travestidas de novidade; no desejo de sempre encontrar um “político-pai” capaz de sozinho resolver todos os problemas; nas personalidades políticas, tanto as novas como as velhas, além de envolvidas – demonstrando a face de um continuísmo – em alianças nem sempre coerentes, compromissos nebulosos, casuísmos fraudulentos, projetos incapazes de realização ou manutenção em longo prazo; num sistema político eleitoral comprometido com o poder e não com o eleitorado, pactuado com redes privadas de sistemas de comunicação e empresários. Revelando que existe o povo, a classe trabalhadora, a elite, que naquele tempo ainda podia ser aceita pela autodenominação de “classe produtora” e a classe política.

Este cenário de forma alguma impediu o ensolarado otimismo daquele verão de 1982. Pelo contrário, a vitória de Brizola no Rio de Janeiro, de Franco Montoro em São Paulo, de Tancredo Neves, “quem Brizola considerava ter ‘traído’ o Dr. Getúlio”,³⁰⁰ em Minas Gerais, será mais lembrada que o fato do partido da ditadura ter sido o grande vitorioso na maior parte do país. Assim como perder a Copa foi logo superado pela alegria do futebol-arte dos clubes e da própria seleção, aliados agora com as equipes de vôlei masculino e feminino. Tudo muito *new wave*, com jovens artistas ocupando mais

³⁰⁰ BRIGAGÃO, op. cit., p. 172.

espaços oriundos de uma cultura de rua contemporânea, sem que ninguém fosse preso ou morto por se manifestar.

Portanto, era preciso festejar a democracia, mesmo com este “novo” na política já nascendo com velhos vícios. Era preciso continuar exigindo o direito de votar para presidente, reconhecendo que ainda haveria um longo caminho para se transformar a maioria do povo brasileiro em cidadãos críticos e conscientes. Mesmo que a sensação de liberdade fosse celebrada num carnaval espetacularizado, num espaço controlado pelo Estado exigindo apoteose e coordenado pela contravenção carioca, ou numa imensa ação de marketing de grandes marcas travestida num megaevento de *rock*, resultado talvez das imensas manifestações públicas, que parte da “classe política”, em última análise, não quis de fato ouvir.

CAPITULO 3 - “ROCK BRASILEIRO - REDEMOCRATIZAÇÃO - ROCK IN RIO”: UM TERRITÓRIO SIMBÓLICO DA DÉCADA DE 1980

Conforme Koselleck, “um único ser humano não consegue processar tudo. Reside aí a determinação individual de cada geração, que pode ser facilmente estendida a todos os que vivem em um mesmo tempo e cujas condições sociais ou experiências políticas se assemelham”.³⁰¹ Recorremos até aqui as perspectivas dos conceitos da memória e do tempo como construções humanas coletivas e sociais na tentativa de descrever sentimentos que caracterizam a socialização, com crenças e valores capazes de produzir noções de pertencimento que moldam comportamentos. Consideramos, portanto, essas investigações de anamnese e temporalidades como ferramentas que constituem a ideia de representação.

Representação no sentido de algo simbólico; de apropriação, onde visões de mundo são projetadas, como define Chartier ao reconhecer que “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio”.³⁰² Citando o dicionário Furetière, o autor apresenta o sentido antigo da noção de “representação” através de observações que

manifestam a tensão entre duas famílias de sentido: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença como apresentação pública de algo ou alguém.³⁰³

Além desta noção de representatividade emanada como fonte de análise e de interpretação, em alguns momentos, tomaremos de empréstimo da Geografia o debatido conceito de território seguindo a perspectiva de Haesbaert, ao afirmar que “todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional

³⁰¹ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre História*. Rio de Janeiro: Contraponto/Puc-Rio, 2014, p. 24

³⁰² CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990, p.17.

³⁰³ *Ibidem*, p. 20.

e simbólico, pois as relações de poder têm no espaço um componente indissociável tanto na realização de ‘funções’ quanto na produção de ‘significados’”.³⁰⁴

Para menos das figuras de linguagem que leigamente pareçam os termos território, territorialização e territorialidade, convém-nos o sentido antropológico de território quanto a identificar espaços produzidos como ambientes de liberdade, resistência, quase sempre metáforas da realidade impossíveis de abarcar completamente projetos de disputa pelo poder. No caso específico do *Rock in Rio*, tanto porque foi construído um espaço para sua realização, referenciado como uma cidade do rock dentro da cidade, o “Rockódromo”, seguindo o mesmo neologismo que Darcy Ribeiro usou para o espaço construído para os desfiles das escolas de samba, quanto como paisagem simbólica a refletir debates sobre os rumos do Brasil.

Arriscamos afirmar uma possível conclusão de que a falta de espaços adequados para o exercício da cidadania, participação democrática e debates públicos livres, fizeram com que fossem ressignificadas várias demonstrações e manifestações capazes de aglutinar pessoas e atrair a atenção dos anseios de se retomar um projeto de nação livre. Daí situarmos embates sobre a memória e diferentes percepções de tempo na tentativa de investigar a matriz de um comportamento comum de imprimir, aonde de fato não está, o mecanismo dos desejos e vontades que guiavam a necessidade de democratização.

No vácuo de poder, gradativamente aberto pelo fim da ditadura, retomam a cena velhos rostos e velhas práticas, mas há também um protagonismo do imaginário de ser jovem que, mesmo em que em dado momento fosse encarado com indiferença e preconceito, será de inevitável percepção.

No Brasil da redemocratização, alguns debates não tiveram a franqueza que se esperava e, talvez por isso, serão refletidos em superfícies simbólicas cujo teatro será partilhado em vários palcos: estatais e privados, como as milhões de pessoas nas ruas clamando por eleições diretas, na invenção de uma avenida para o samba e, principalmente, na construção de uma cidade para o rock. Deixando, em muitos momentos, quem via tudo aquilo – com a mesma desconfiança entre o embarque ou desembarque cautelar das ações – serem considerados no campo da alienação.

³⁰⁴ HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*. Ano IX., n. 17, 2007, p.23.

Dentro desta ótica de simbolismo e construção espacial, nesta derradeira divisão, procuraremos abordar os elos que formam a corrente associando *rock*, redemocratização e o festival *Rock in Rio*, sugeridos até os dias de hoje como símbolo da década de 1980. Elementos indissociáveis como os componentes (receiver, tape deck e toca-discos) dos aparelhos “três em um”, comuns a época. Entendidos quase como evento uno; chave para a captação da atmosfera política e social daquele momento. Marco de mudança e pertencimento; com ênfase na importância do megaevento *Rock in Rio* como “teatro e protagonista”, auge do bloco temporal iniciado no verão de 1982, que moveria o tom dos acontecimentos para além do *show business* da metade da década em diante.

3.1 - Rock brasileiro em ebulição e disputa:

Rock Brasileiro, Rock Nacional, Rock Brasil, Nova Jovem Guarda, Novo Rock Brasileiro, Rock Moreno, Rock Tupiniquim, Rock Brazuca, Geração New Wave, Rock Popular Brasileiro, New Wave Tupiniquim eram algumas das denominações na imprensa escrita para resolver e definir a música de estilo *rock and roll*, vista como novidade, que emergiu a partir do verão de 1982.

Mais de vinte meses depois, as bandas ultrapassavam as ondas da Fluminense FM e tocavam em outras rádios de frequência modulada. Suas apresentações não eram mais exclusividade do Circo Voador, ocupando além do Noites Cariocas, bares, teatros e casas tradicionais como Canecão (quase um templo da MPB). Em outros estados preenchiam espaços nem sempre adequados para realização de shows. Em São Paulo, por exemplo, desencadearam a febre das danceterias,³⁰⁵ inauguradas quase que mensalmente para suportar a demanda de público e bandas. Ocupavam as redes de televisão em telejornais, em programas de variedades. Davam entrevistas, eram transformados em especiais, participavam de programas populares de auditório, programas matinais infantis e, principalmente, eram catapultados, pelo anárquico Cassino do Chacrinha,³⁰⁶ na Rede Globo, a sucesso nacional, o que na prática resultava

³⁰⁵ Danceteria era o nome de uma casa noturna em Nova York, por volta de 1980, que procurou cruzar dancing com uma cafeteria, proporcionando um espaço de encontro de amigos onde poderiam ter a possibilidade de comer por um preço acessível. No Brasil se tornou a determinação para casas noturnas da geração new wave.

³⁰⁶ O apresentador José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha voltou para Rede Globo com seu programa anárquico, ocupando as tardes de sábado e foi um dos principais programas a catapultar a nova safra do rock brasileiro anos 1980.

também numa agenda de aparições para shows em playback nos bailes de clubes do subúrbio e região metropolitanas.

O jornalista Arthur Dapieve desenvolveu nome e definição, muito comum em alguns trabalhos acadêmicos:

O que era então esse tal de BRock? Era o reflexo retardado no Brasil menos na música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-yourself*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o *rock* não é virtuoso. Era um novo *rock* brasileiro (...) falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaroides urbanos, dores de crescimento e maturação — mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização. “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”, diz Renato Russo.³⁰⁷

Um conceito que não difere muito, a exceção das referências à ideologia *punk*, a redemocratização e a fala do Renato Russo, ao que em sua essência o *rock* de certa maneira sempre foi, tanto aqui, como no exterior. Ficava um pouco difícil enxergar o “faça você mesmo sem saber tocar” nos grupos: Blitz, Herva Doce, Rádio Táxi, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso entre outros, pois em sua maioria, os que não eram integrados por músicos competentes, eram por aqueles que foram alunos de músicos experientes e estudaram para tocar. Talvez devesse ser mais específico para uma parte do som produzido naquele momento, principalmente, a variante pós-punk brasileiro que o “autor-jornalista-crítico” demonstra ser próximo, além de fã.

O fato é que este “novo” estilo de fazer esta música contemporânea autoral, que consistia em ser basicamente urbana, despreziosamente divertida, por vezes nonsense, comprometida em dizer, através da diversão, o que se queria, mas não necessariamente o que algumas pessoas achavam que precisava ser dito, narrando certo comportamento desligado e desvinculado, abstraído de “formalidades” sociais.

Para além, transformara-se em sucesso, superando o lançamento de compactos testes pelas gravadoras, vendendo na casa dos milhões. Já munidos dos respectivos long plays, eram contemplados com discos de ouro pelas respectivas vendagens, que incomodavam alguns estabilizados recordistas de vendas de discos da MPB, transformando-se num negócio lucrativo para as gravadoras, como um investimento barato de rápido retorno diante da crise econômica. Para as rádios, sinônimo de audiência e gradativamente mecanismo de absorção de investimentos para espaços publicitários na programação, que na prática era dinheiro da indústria fonográfica em

³⁰⁷ DAPIEVE, op. cit.

troca de execução de músicas dos seus lançamentos; o famoso “jabá”. Para o principal canal de televisão, como parte do seleto mundo das trilhas sonoras de novela que, apesar da garantia de sucesso aos próprios artistas ao integrar estas coletâneas musicais, simultaneamente, trazia mais lucro para indústria e lucro maior ainda para o braço fonográfico da emissora.

O que nos leva a concluir que, aparentemente, não soa incorreto tratar como um movimento musical a revigorar o rock brasileiro e a música popular no país, mesmo não sendo possível apontar a construção de um projeto, manifesto, meta, método e engajamentos. Mas de características comuns, predominantemente protagonizado pelo sexo masculino, branco, classe média, com capital cultural e familiar próprio. Um movimento involuntário, descrente, desconexo, pessimista; reflexo dos mancos passos para democracia, mas que reascendeu o *rock*, espontaneamente, em várias partes do país, simultaneamente, tendo a seu favor ser integrado por indivíduos, na sua maioria, na mesma faixa etária do seu público, que em grande parte era tributário da mesma expectativa: um otimismo sem ser otimista.

De qualquer maneira, esta novidade juvenil oitentista, que queriam (e querem) tratar como desenraizada, trazia no seu expediente, segundo seus analistas, ideias conservadoras, xenófobas, bairristas e ainda aquele velho purismo opaco. Isto porque, mesmo diante de toda ebulição causada por aquela geração, o debate na imprensa pareceu emperrar na questão de considerar o rock pasteurizado e por isto ser ou não ser uma moda passageira descartável.

O autor Paulo Gustavo da Encarnação faz um inventário de algumas declarações à época propagadas na grande imprensa sobre a perenidade ou não do rock dos anos 1980, concluindo que havia os que rejeitavam integralmente e os que defendiam de forma incontestada. E a esses defensores duas perspectivas: o “rock fundir-se, entrelaçar-se e redimensionar o caminho da música popular brasileira” ou o “rock como um gênero universal já abraçado e não como invasor da cultura brasileira”.³⁰⁸

Okky de Souza, na revista *Veja*, vaticinava aquele rock como “um remédio melhor para a música brasileira”.³⁰⁹ Nada mais coerente para quem fora um dos arquitetos junto com seu cunhado Júlio Barroso do “projeto” incipiente Gang 90 e as Absurdettes. Pinto, por sua vez, afirmava que a Nova Jovem Guarda era sucesso em

³⁰⁸ ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. “*Brasil mostra a tua cara*”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009, p. 87.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 85.

virtude do empenho dos departamentos de criação das gravadoras e que, portanto, “nada restaria desse refresco artificial da nossa new wave”. Respondido no dia seguinte por Jamari França, que lembrava do caráter independente das gravações em fita cassete tocadas pela Fluminense, transmutados em shows no Circo Voador, que tardiamente as gravadoras resolveram explorar e “adotar o rock como saída para seu marketing embotado”.³¹⁰ Há ainda André Ervilha exacerbando seu purismo raso sobre cultura popular brasileira em frases como: “o rock com cara de novo invadindo de enxame nossa delicada sensibilidade mal acostuada com qualidade”. Tudo isso apenas nas páginas do *Jornal do Brasil*.

Há ainda declarações do cantor (inglês) Ritchie no auge do sucesso declarando-se a favor de ser descartável. Contraposto por Paula Toller, do Kid Abelha, que pretendia que seu trabalho fosse permanente e Evandro Mesquita, da Blitz, que acreditava que só o tempo seria capaz de determinar o que ficaria.

Encarnação avança sua análise sobre a adulação universitária pela MPB, revista por um jovem professor, Nicolau Sevcenko. Dos artistas de samba como Clementina de Jesus e Elza Soares e da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, que entediam o rock como mais um ingrediente da música popular do país. Até chegar a declarações mais radicais sobre rupturas feitas por integrantes de bandas que a partir da metade da década em diante se empenhariam justamente em buscar o contrário.

É necessário pontuar que, diante do surgimento de uma nova geração capaz de alcançar o sucesso junto a um público mais amplo, a principal preocupação de algumas mentes que detinham espaços de opinião, em vez de analisar, era de prever de modo condenatório o resultado do que ainda estava sendo encaminhado. Sobretudo se considerarmos que ninguém achava ou declarava que o sucesso da geração do rock brasileiro dos anos 1980 era o resultado de anos de lutas e desenvolvimento. Desconsiderando que *rock* em terras brasileiras como atitude e música nunca deixou de existir desde que aportou por aqui, na segunda metade dos anos 1950 como um ritmo a ser dançado e se instalou como influência nas décadas seguintes. Ou pelo menos se perguntar como seria possível uma arte industrial como o rock, que demanda luz e som em alta voltagem, sobreviver num país sem disponibilidade de equipamentos adequados, espaços corretos e veículos confiáveis, não se esquecendo da opressão temperada à recessão econômica. Sem perceber que a aparente debochada postura

³¹⁰ *Ibidem*, p. 88-89.

percebida nos artistas e público, caracterizada muitas vezes como alienação, estava se transformando em novo rumo para a movimentação da juventude, dos diretórios para um novo caminho de manifestações, não só de comportamento, mas também político.

O rock brasileiro que emergiu no verão de 1982, havia entrado em ebulição com Lulu Santos, Blitz, Ritchie, Eduardo Dusek e Lobão (já com Os Ronaldos), que, percebidos pelo mercado e a mídia, já desfrutavam da condição de artistas de sucesso nacional. Somados ao Barão Vermelho, que não vendia tanto quanto, mas era prestigiado; considerado o verdadeiro *rock and roll*. Seguidos pelos jovens, como os integrantes do Barão, Paralamas do Sucesso e Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens alçando o mesmo caminho da fama. A frente de uma horda borbulhante nos improvisados bares, galpões e danceterias com bandas de todo país formando uma nova cena musical no eixo Rio - São Paulo com: Camisa de Vênus (BA), Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial (DF), Magazine, Titãs do Iê-iê, Ira e Ultraje a Rigor (SP), dentre muitos outros. Este último com a música *Inútil*, lançada em compacto, que se transformaria em espécie de hino/ música protesto na campanha das “Diretas já”!

Figura 46 - Material da Campanha Diretas Já!



Fonte: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2014/01/cor-definiu-o-sucesso-diz-um-dos-cria-do-res-da-campanha-das-diretas-ja.html>. Acesso em: 18/01/2022.

3.2 - Diretas já, mas não muito

O movimento das Diretas foi o maior mobilização de massas suprapartidário da história do Brasil que, através de grandes comícios, levaram, no seu auge, em um período de quatro meses, um contingente estimado de cinco milhões de pessoas às ruas,

para pedir a volta de eleições diretas para presidente da República.³¹¹ Almeida resume bem o fato, antes de avançar sobre sua análise das disputas internas dentro do Partido dos Trabalhadores (PT) a respeito do engajamento desta jornada. Segundo o autor,

Em janeiro de 1983, o deputado federal Dante de Oliveira apresentou ao Congresso Nacional uma emenda restabelecendo as eleições diretas para presidente, direito suprimido pela ditadura desde 1964. “Eu quero votar para presidente”. Com blusas amarelas, cor-símbolo da campanha, centenas de milhares de manifestantes foram às ruas gritando o slogan: “Eu quero votar para presidente”. Em novembro de 1983, o Partido dos Trabalhadores (PT) realizou, em São Paulo, o primeiro comício pró-diretas. Em 1984, os comícios tomaram conta do país, chegando a levar até um milhão de pessoas às ruas. Apesar da pressão popular, o Congresso rejeitou a emenda na madrugada de 26 de abril de 1984, por falta de quórum.³¹²

Enquanto movimento político, caracterizou-se como um processo que apresentou interesses diversos, intenções distintas e descortinou diferenças. Ou seja, para boa parte da oposição eleger, imediatamente, um novo presidente significava superar o fim da ditadura na expectativa de ser o mecanismo a fim de estancar a grave crise econômica. Para a oposição burguesa, um rápido acesso para se chegar à chefia do executivo. Para o empresariado, temor de mudança política. Para o partido da ditadura (PDS), dissidências, controvérsias e desmantelamento. Para o governo Figueiredo, mais um atestado de inapetência.

Porém, independentemente dos interesses e da adesão do povo, desde o início havia dissonâncias de objetivos até entre entidades políticas e sindicais, como o PT, PMDB, PDT, CUT e CONCLAT, apontados como protagonistas desta ampla manifestação, somados ao racha dentro do PDS, o partido da ditadura, integrantes do próprio governo e as forças armadas. Mas de qualquer forma, o que assustou a todos foi o engajamento maciço das pessoas em participar nos atos, que se transformaram em megacomícios. Era a força da massa de cidadãos que sempre assombrou a minoria detentora do poder no país desde os tempos do Império.

Talvez por estas e outras motivações que em determinado momento da campanha, diante da força da população, vários personagens da classe política se viram compelidos a subir no mesmo “palanque”. Para logo a seguir se preocupar em esvaziá-lo e perto da votação no Congresso, com a contraproposta via emenda por parte do

³¹¹ LIMA, Dora Tavares de. A campanha das diretas: o povo nas ruas. *Jornal do Brasil*, 31 dez. 1984, p. 2.

³¹² ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979-1989*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p. 240

chefe do executivo, – que a essa altura era um homem constrangido, infartado, sofrendo de dores nas costas e “depressão persecutória”³¹³ – voltaram a se engajar causando uma situação não muito ética: a de discursar abertamente para população como se estivessem alinhados a mesma finalidade e nos bastidores confabularem outras saídas a fim de buscar sua possibilidade conciliada de ascensão ao poder. E ainda transformando quem considerava inegociável a aprovação da emenda, como radicais a exemplo de Lula. Por certo que foi isso, de uma forma ou de outra, que fizeram os governadores de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. No auge das manifestações pelas diretas, Franco Montoro cancelou comício, assim como Brizola, que chegou a apoiar mandato tampão e adiamento da eleição e Tancredo Neves que, ao que tudo indica, desde sempre era favorável a transição moderada.

Em dado momento da sua investigação sobre a ditadura militar e a propaganda no Brasil, num capítulo sobre as “Diretas”, não o movimento, mas a campanha, David Antonio de Castro Netto afirma: “transformaram a ‘ideia’ das diretas num ‘produto’”.³¹⁴ Isto porque, segundo o autor, o slogan e a escolha da cor amarela, de fato não foram escolhas aleatórias, realizadas pela população. Mas resultado de uma campanha publicitária encomendada pelo PMDB à agência Exclam, que mais tarde se estenderia a um pool de agências em torno da candidatura de Tancredo Neves.

A Exclam havia, desde 1982, concentrado-se em expandir seu raio de ação ao marketing político para além do institucional. E por não deter compromisso do seu faturamento advindo das contas públicas como as grandes agências (MPM, Salles, Norton e DPZ) e ter nos seus diretores relação com a cúpula do partido no Paraná, pôde desfrutar dos laços comerciais com o PMDB de Curitiba, que havia criado desde 1976 e, principalmente, estreitado com a campanha vitoriosa para governador de José Richa.

É por este motivo que, mesmo sem desconsiderar as esparsas e incipientes manifestações desde em Abreu de Lima (PE) até a comandada pelo PT, em São Paulo, no dia da morte do senador Teotônio Villela, muitos consideram o de Curitiba como o primeiro comício. Cidade esta, “tida pelos publicitários como experimental, para o lançamento de novos produtos”.³¹⁵

³¹³ SILVA, op. cit., p. 273.

³¹⁴ CASTRO NETTO, David Antônio de. “*Nossos comerciais, por favor!*”: ditadura militar e propaganda no Brasil. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, 2018, p. 93.

³¹⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2014/01/cor-definiu-o-sucesso-diz-um-dos-criadores-da-campanha-das-diretas-ja.html>. Acesso em: 18/01 /2022.

Em virtude da urgência do tempo, Bira Menezes um dos criadores da campanha, pensou não em um logotipo tradicional, mas em resgatar o amarelo como a cor forte de grande impacto e identificação. Segundo Bira Menezes:

Primeiro, eu pensei que mais importante era ter uma cor. (...). Decidimos pelo amarelo porque é uma cor brasileira. Tinha sido usado por 20 anos pela ditadura, já não era mais do povo. O amarelo seria recriado pelo povo, de várias formas (...). Eu tive a certeza de que a gente tinha acertado não só pela aprovação, quando, na Rede Globo, naquele programa de retrospectiva, o Cid Moreira falou que ‘o Brasil havia sido pintado de amarelo’, lembra o publicitário.³¹⁶

A frase “Eu quero votar para presidente” transformada em slogan, parecia ser escrita à mão com um “x” marcando um pequeno quadrado antes da palavra “presidente”, em alusão à cédula de voto, como forma de atingir do mais simples ao mais letrado e foi criada por outro membro da equipe de criação: Sérgio Mercer, que além de Menezes, contava com os publicitários Antônio de Freitas e Ernani Buchmann.³¹⁷

Segundo o site da Buchmann Comunicação, a campanha encomendada pelo senador Affonso Camargo Neto (PMDB-PR) precisava ser aprovada pelo presidente nacional do partido, Ulysses Guimarães, que a princípio não demonstrou interesse pelo exposto, como relata o site:

Ernani Buchmann, Antônio Freitas e o próprio Affonso foram à São Paulo, no escritório do Ulisses. Apresentada a campanha, Ulisses não esboçou nenhuma reação. Nem aprovou, nem desaprovou a campanha. Na saída do seu escritório estava uma equipe da Globo esperando para entrevistar o Ulisses sobre outras pautas. “O que há de novo?” Perguntou o repórter. Affonso Camargo, espertamente, falou: “Ulisses acaba de ver a campanha pelas Diretas Já.” Foi o que bastou. De noite a campanha era manchete em todos os telejornais do país. Milhares foram às ruas pelo país. O amarelo tomou conta na maior campanha de mobilização nacional popular da história do país.³¹⁸

Foram criados cartazes com personalidades midiáticas: cantores, atores, jogadores de futebol, com a intenção de que em cada lugar fosse escolhida uma celebridade. O comício de Curitiba passa a ser simbólico, pois além de superar a baixa participação popular dos anteriores, por medo da repressão – “o bloco das diretas reuniu 40.000 paranaenses na Boca Maldita de Curitiba” – contou com a campanha publicitária

³¹⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2014/01/cor-definiu-o-sucesso-diz-um-dos-criadores-da-campanha-das-diretas-ja.html>. Acesso em: 18/01/2022.

³¹⁷ Disponível em <https://www.buchmanncomunicacao.com.br>. Acesso em: 18/01/2022.

³¹⁸ Ibidem.

sendo executada, com dois milhões e meio de panfletos, 15 mil cartazes, 30 mil imitações de cédulas, três mil camisetas e 15 inserções publicitárias na retransmissora regional da TV Globo.³¹⁹ O PMDB-PR, através do seu diretório regional, patrocinou a vinda de 150 ônibus do interior paranaense e o então prefeito, Maurício Fruet, viabilizou o transporte coletivo gratuito até a Boca Maldita, local de realização do comício.³²⁰

A partir desta iniciativa, a campanha se instalou com a filiação dos oito governadores do PMDB eleitos em 1982, compelindo as agências de publicidade vinculadas aos governos estaduais e municipais a não só também aderirem ao projeto como arcar com os custos. Ressaltava-se que o engajamento do povo era um dos objetivos, através do mote da simulação de votação com cédulas e urnas nos locais de comício, com a finalidade de trazer um caráter “positivo” e não algo ligado a movimentos revolucionários identificados como “comunismo internacional”.

Para espantar a pecha de demagógico e não ficar restrito a um só partido de oposição, o comício seguinte, realizado em São Paulo, ficou a cargo de um comitê pró-diretas paulista, integrado por membros dos outros partidos: PDT, PT e até PTB, contando sempre com a máquina administrativa dos governos estaduais e prefeitos das capitais para manter distante as tropas do exército, evitar agressões ao poder federal, alterar expedientes, decretar pontos facultativos, fornecer transporte público gratuito e eficiente para a população que queria participar. E esta população continha do mais comum cidadão até entidades sociais como: sindicatos, associações de classe, comissões de bairro, agremiações diversas e em alguns momentos entidades clandestinas.

Para além da publicidade, a campanha se estruturou em torno de figuras como Ulysses Guimarães, Lula e o presidente do PDT, Doutel de Andrade, que lideraram a “caravana das diretas” rumo ao Norte e Nordeste. Foi criada a “comissão nacional pró-diretas” e “comitês pró-diretas” por todo país, diminuindo o poder do PMDB sobre os rumos do movimento.

Pode parecer que diante de todas as movimentações, a ditadura já havia sucumbido, mas não. As poucas tentativas de se produzir alguma marcha para Brasília tanto eram dissuadidas por membros da oposição, quanto ameaçadas de reação por parte da segurança nacional. Pode-se questionar também onde estava, já que rumava ao

³¹⁹ LIMA, Dora Tavares de. A campanha das diretas: o povo nas ruas. *Jornal do Brasil*, 31 dez. 1984, p. 2.

³²⁰ CASTRO NETTO, op. cit., p. 94

sucesso como expressão jovem, o rock nacional neste momento. Além dos meios e setores que lhe cabiam, há um registro aqui e ali não muito concreto de participação nos eventos, às vezes próximos aos palanques, mas sem possibilidade de chegar ao parapeito, impossibilidade gerada por tanta gente a fim de manter seu status de celebridade popular e políticos profissionais querendo espaço. Logicamente que em seus palcos o pedido de “diretas já!” era feito.

Neste sentido, o episódio mais significativo é o da música dos paulistas do Ultraje a Rigor chamada *Inútil*, de versos como: “A gente não sabemos escolher Presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente”, entendida, à época, como a retratar de maneira irônica a postura do poder frente às manifestações e à campanha. *Inútil* não só ecoava nos alto falantes dos comícios como após o porta-voz do general-presidente, Carlos Átila, declarar que “o comício pelas diretas em Curitiba só serviria para tumultuar o processo sucessório”.³²¹ Ulysses Guimarães prometeu mandá-lo um disco para que ficasse ouvindo repetidamente a música.

Em março, concomitantemente, com a tentativa de frear os atos por parte, principalmente, dos governadores Franco Montoro, Leonel Brizola e Tancredo Neves, a fim de realizar suas ambições particulares, as manifestações continuaram crescendo com as mobilizações se diversificando em protestos sociais de menor tamanho, passeatas e festividades, indicando que o desejo de participação através do voto havia penetrado nas camadas populares da sociedade brasileira.

No carnaval de 1984, o tema foi crise econômica e eleição presidencial, em outras palavras, um “carnaval das diretas-já” pelo país. Bonecos satirizavam políticos como “Paulo Maluco, Mário Dazzar e Aureliano Chavão”, sobre os possíveis candidatos do PDS à sucessão. Marchinhas de carnaval tiveram letras alteradas abordando as diretas. O carnaval de Olinda foi o Carnaval das Diretas com frevos sobre o tema. No Rio de Janeiro, a escola de samba Caprichosos de Pilares soltou balões durante o desfile onde se lia “Diretas-já”. Torcidas de futebol exibiam faixas nas arquibancadas exigindo diretas, jogadores de futebol usavam braçadeiras amarelas.

Tudo parecia girar em volta das Diretas-Já nos primeiros quatro meses de 1984. Ícones foram surgindo, alguns específicos em cada localidade, outros comuns em vários comícios. Antes do carnaval, mas visando este e dentro da campanha da Exclam, foi composta uma música simples e em ritmo de frevo por Moraes Moreira e Paulo

³²¹ INFORME JB: Ultraje. *Jornal do Brasil*, 14 jan. 1984, 1º Caderno, p. 6.

Leminski, lançada em compacto. Na sequência, em Minas Gerais, foi criada a campanha Mulher Disque Diretas, incentivando cada mulher a convencer dez amigas a participar dos comícios. Naquele comício ainda teve hino da independência e reapropriação da figura histórica de Tiradentes.

Desde Curitiba, além da classe política, personalidades públicas aderiram ao movimento, como artistas, atores de sucesso da televisão, cantores, atletas, jornalistas, escritores etc. O locutor Osmar Prado se tornou a “voz das diretas”, a cantora Fafá de Belém virou “musa das diretas” e foi a intérprete de maior destaque, ao entoar a música *Menestrel das Alagoas*, de Milton Nascimento, escolhida pelo comitê pró diretas como música oficial do movimento, em homenagem ao recém falecido senador Teotônio Villela.

Ouvia-se também o hino nacional mais de uma vez nos comícios. Transformados também em quase hinos oficiais da campanha foram as canções: *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, e *Para Não Dizer Que Não Falei Das Flores (Caminhando)*, de Geraldo Vandré. O jogador Sócrates – craque da seleção brasileira de futebol, artífice da Democracia Corinthiana e negociado para jogar no futebol italiano – no improvisado palanque do Viaduto do Chá, declarou que se a emenda Dante de Oliveira fosse aprovada, não iria embora do país.

Havia o “dragão das diretas”, uma alegoria movimentada por um grupo de pessoas que fazia manobras no meio do público e, já para o final da campanha, surgiu o “placar das diretas”, para acompanhar a votação e divulgar o desempenho dos parlamentares.

Adiante, teve “buzinação”, “panelaço”, convocação com carro de som em saída de eventos públicos, entre outras formas de manifestação. Nos últimos eventos, os meios de comunicação censurados e autocensurados resolveram cobrir os comícios e até a TV Globo fez transmissões ao vivo. E por fim, teve a declaração do deputado Alcides Franciscato (PDS-SP), amigo pessoal do chefe do executivo, em seguida desmentida, de que até o Figueiredo teria declarado que seria “a milionésima primeira pessoa” no comício do Rio de Janeiro.³²²

Netto ressalta que a participação dos meios de comunicação, exceto das Organizações Globo, apesar de amplificar a campanha, alterou o sentido político da ação, passando a criar potenciais presidenciais adjetivados “em um enredo quase

³²² FRANCISCO diz que não ouviu o que disse que Figueiredo havia dito. *Jornal do Brasil*, 13 abr. 1984. Primeira página.

novelesco”, com vilões e heróis. Neste caso, figuravam Franco Montoro, Tancredo Neves e Leonel Brizola como “presidenciáveis”, Ulysses Guimarães, Lula e o PT os radicais que, anacronicamente, equivaleriam a uma extrema oposição, já que os partidos ainda na clandestinidade, PCB e PC do B, assim como organizações como o MR8, foram cordialmente impedidos, em alguns momentos, ou encobertos de participar ativamente nos comícios.

Mas, apesar do “retorno do povo” ao cenário político, isto não significou uma ascensão popular ao poder. Na realidade, tornou-se uma demonstração de força da oposição, resultando na falta de opção do governo federal e do PDS em ditar as regras do fim da ditadura, delegando aos políticos profissionais a tarefa de guiar a sucessão em acordo com as classes dominantes.

Em suma, no auge do movimento, parecia claro que a sociedade civil havia tomado o poder ou pelo menos os rumos da transição democrática e a expressão “diretas-já” permeou o imaginário dos brasileiros de quase todas as maneiras possíveis. Não se falava em outro assunto, com as mega manifestações já na categoria de evento histórico e com aceitação junto a maioria da população.³²³ Todavia, assim como a certeza da Copa do Mundo de 1982, naufragou. A aprovação das eleições diretas para presidência foi “atravessada” por uma maioria no congresso de políticos do partido da ditadura e derrotada por uma diferença de 22 votos para se chegar aos 320 necessários (foram 298 sim, 65 não e 113 ausentes).

Mas não só isso, pouco tempo a seguir, o apoio popular foi canalizado para uma alternativa dada por cima. A eleição pelo colégio eleitoral, para um direcionado novo “salvador da pátria”. Articulada de tal maneira, que o PDS não seria culpado, que os militares não seriam questionados, que opositores tachados como radicais fossem ofuscados e que o candidato desta nova situação conciliatória não aparecesse como um representante da velha política. Como se esta não fosse o território de quase todos os envolvidos na trama.

Reorganizou-se a diligência através de um *pool* de agências publicitárias a serviço de vender um mesmo produto com um novo rótulo: Aliança Democrática, formada por políticos do PMDB e do PDS, envoltos no vulto “conciliador”, conservador e comprometido de Tancredo Neves, transubstanciado numa espécie de

³²³ 83% em São Paulo e 73% no Rio de Janeiro eram os índices de aprovação a eleição direta como estampava a nota de capa do Jornal do Brasil no dia da votação.

inconfidente mineiro da guerra fria, que elegeu e isolou Paulo Maluf como o vilão clássico.

3.3 - *Die Traumdeutung*: mais lucidez empresarial do que sonho

A frustração com a derrota da Emenda Dante de Oliveira no Congresso Nacional pode ser traduzida como uma espécie de ressaca, posterior a embriaguez democrática que vinha tomando conta da população brasileira, que percebera na “campanha das diretas-já” o significado de “mudanças já”. Sentimento gestado no início do contínuo verão de 1982, principalmente para a juventude. Quase uma “ébria vontade”, capaz de fazer enxergar a chegada de novos tempos através do “novo” som do rock brasileiro, na aposta de vitória da seleção brasileira, na democracia promovida nos desportos, nos discursos e atitudes libertárias, em espaços como o Circo Voador ou em diversas manifestações que trouxesse o sabor de unidade para os cidadãos, promovendo o exercício da aglomeração sem a cancela de criminalização por subversão. E que por certo, na eleição votada dos governadores estaduais, atingira grande parte da população. Tão logo, o otimismo frustrado seria substituído por outro reclame: “Tancredo já!”. E talvez por isto não tenha causado grande impressão, ainda, duas pequenas notas nas páginas no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*.

Vinte e um dias após os deputados da situação demonstrarem sua falta de empatia perante o desejo de 80% da nação e um general no planalto central dar seu espetáculo de brutalidade e opressão, uma nota no Caderno B do *Jornal do Brasil* informava:

Figura 47 - Rock in Rio, nota na Coluna do Zózimo.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 mai. 1984. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 20/05/2021.

Um mês depois, *O Globo* dava uma pequena nota com a mesma informação num outro tom, em que Roberto Medina era apontado como “um empresário com compromisso econômico e social”, com o propósito de incentivar a vocação turística do Rio de Janeiro no exterior. Antagonizado pelos danos do empresário Marcos Lázaro com a turnê nacional do cantor Jimmy Cliff, pela inviabilidade causada pela alta do dólar para trazer atrações internacionais, pelos shows que deram prejuízo como a turnê da banda estadunidense Kiss, outros não convertidos em sucesso como os shows do cantor Julio Iglesias e a falta de lugares ideais para realização de grandes eventos. Nas transcrições de declarações do Medina e no conteúdo da notícia, estava exposta a intenção de realizar o *Rock in Rio Festival*, de 04 a 14 de janeiro de 1985, num terreno de 300 mil metros quadrados ao lado do Riocentro, com 15 nomes nacionais e 15 internacionais não confirmados até aquele momento, mas com uma lista de possíveis atrações como: Yoko Ono, Paul Simon, James Taylor, Crosby, Stills and Nash, Supertramp, The Police, Van Halen e Yes. Poucas alterações nos números de público e investimento, em comparação com a nota do JB, mas sutilmente, pairando dúvidas nas entrelinhas, quando se lê que as máquinas estavam a postos aguardando sinal verde para começar a terraplanagem ou quando o idealizador afirmava a necessidade de apoio público, apesar de ter demonstrado boa vontade para discutir o assunto. Somados a necessidade das casas noturnas, hotéis e restaurantes embarcarem para criar um projeto global.³²⁴ Mas do que apenas duas pequenas notas sem muita precisão e quase sem compromisso, começava, naquele momento, outra campanha, com a estratégia de, paulatinamente, realizar a publicidade espontânea.

Há verdades distintas quando acessamos a memória sob diferentes pontos de vista e momentos. Mas a origem da determinação do diretor-presidente da Artplan de realizar um festival a céu aberto no Rio de Janeiro aparece em diferentes publicações, além de depoimentos do próprio, com a mesma narrativa. A de que Roberto Medina estava disposto a deixar o país rumo aos Estados Unidos da América, com o objetivo de se impor o desafio de abrir uma agência de publicidade em Los Angeles. Sentia-se frustrado por causa da crise econômica, por causa da violência na cidade do Rio de Janeiro e por causa das incertezas quanto ao futuro do país. Quando num passeio, ao comunicar o seu plano, foi retrucado por Maria Alice, sua esposa à época: – “Você devia fazer alguma coisa aqui antes de ir. Senão vai se culpar lá fora. Estou certa

³²⁴ KAPLAN, Sheila. Yoko Ono, Paul Simon em janeiro. *O Globo*, 17 jun. 1984, p. 03.

disso”.³²⁵ Após o questionamento de sua esposa, Medina passou a noite em claro e criou de uma vez o projeto *Rock in Rio*.

Não deixa de ser um bom começo de história para realização de algo que tinha muito mais pontos contra, senão todos, do que a favor, num país derrotado economicamente, tumultuado politicamente e “exilado” culturalmente, que se pretendia realizar na proporção que se pensara e talvez a favor somente o momento de retomada do costume da participação popular. Longe de desacreditar o mérito e a coragem do empresário, muito menos desmentir a quase mitológica verdade da criação do fato. Há alguns aspectos que podemos revistar.

Começemos pela questão do sonho. Porque é neste conceito ou categoria, entre o poético e o inusitado, que alguns autores elevam a ideia do *Rock in Rio*, inclusive no próprio título das narrativas. Na biografia de Marcos Eduardo Neves acima do subtítulo: “A vida e obra de Roberto Medina”, paira a expressão: “vendedor de sonhos”. No manual de empreendedorismo de Allan Costa e Arthur Igreja, a designação “Rock in Rio: a arte de sonhar e fazer acontecer”, acompanha o tom de epopeia de “Rock in Rio: a história do maior festival de música do mundo”, de Luiz Felipe Carneiro. E por fim, consta na letra do hino oficial do festival válido até os dias atuais.

Nossa memória nacional parece preferir epifanias, gestos heroicos com temperos mágicos em detrimento da observação de processos. A publicidade também. Medina pode até ter sonhado, mas bem acordado. Seguindo o Ginzburg, no seu *paradigma indiciário*,³²⁶ percebemos sinais que descortinam que a pretensão pode ser fruto de decurso. Medina era uma personalidade em ascensão para além do ramo publicitário, haja vista sua popularidade alcançada em 1980, após realizar o concerto do cantor Frank Sinatra em pleno Maracanã, então maior estádio de futebol do mundo, que lhe garantiu entrada no livro dos recordes ao colocar quase 180 mil pessoas para assistir um artista solo.

Mas este espetáculo, a princípio, fora também resultado de outra sequência, que levava o recorde de vendas do *scotch whisky*, engarrafado no Brasil *Passport*, através de um filme comercial feito pela Artplan para a conta da Seagram, tendo como *endorsement* o ator David Niven.

Segundo o próprio criador da ideia, trazer Frank Sinatra ao Brasil surgiu num

³²⁵ NEVES, Marcos Eduardo. *Vendedor de Sonhos: a vida e a obra de Roberto Medina*. São Paulo: Melhoramentos, 2006, p. 89.

³²⁶ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

rompante nas dificultosas negociações com a equipe do cantor, para estrelar outro filme comercial para a venda da mesma bebida. Num tempo onde o “poder da caneta” estava nas mãos de diretor de agência, os arroubos criativos de Roberto Medina rendiam piadas internas nos corredores dos seus concorrentes. Este era o caso da agência paulista DPZ, onde se contava que Medina seria capaz de chegar pela manhã na Artplan com a proposta de ressuscitar John Lennon, reagrupar os Beatles, e fazê-los tocar num barco no meio da Lagoa Rodrigo de Freitas, o que seu ilustrador Benício ³²⁷ desenharia perfeitamente o plano, Roberto Medina sairia para vender a ideia e vendia.³²⁸

No Natal de 1983, a Artplan organizou, com a promoção do governo do Estado, a Missa do Galo num altar flutuante em um palco de 400 metros quadrados na Lagoa Rodrigo de Freitas celebrada pelo Cardeal Dom Eugênio Sales que, apesar da chuva, teve orquestra sinfônica regida por Isaac Karabtschevsky, presença de autoridades do governo e queima de fogos no encerramento.³²⁹ Em fevereiro de 1984, em poucas linhas, a coluna do Zózimo dava a nota em dois tópicos:

- Michel Jackson cantando no Brasil – esse o novo objetivo do empresário Roberto Medina.
- Move-se a mesma disposição que o fez trazer para apresentações aqui *Frank Sinatra* há alguns anos.³³⁰

No mesmo mês, trouxe a dupla de coreógrafos Dennon e Sayhber Rawles, do longa-metragem *Staing Alive*, estrelado pelo ator John Travolta, para um filme publicitário em tom de superprodução com trinta bailarinos para o lançamento da cerveja Malt 90.³³¹ Em março, na página Opinião do JB, Medina propôs “uma trégua de alto nível. Suprapartidária”. E escreveu a respeito da recuperação do Rio de Janeiro, afirmando que dos pretensos dois milhões de dólares de arrecadação com o turismo no país, 60% ficariam no Estado sem maiores esforços. Logo, além de propor a abolição dos interesses políticos, partidários e fim de retaliações, unindo esforços do setor privado e público, Medina acenava soluções como: “podemos construir aqui um centro cultural internacionalmente famoso e um dos mais importantes polos de

³²⁷ José Luiz Benício da Fonseca (1936-2021), famoso ilustrador de livros, discos e peças publicitárias; conhecido por criar mais de 300 cartazes para o cinema nacional a exemplo dos filmes de Os Trapalhões e películas da pormochanchada.

³²⁸ Piada contada pelo publicitário Washington Olivetto no seu podcast W/CAST com Roberto Medina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hFKGLSORKVs&t=5421s>. Acesso em: 08/02/2022.

³²⁹ Das personalidades presentes entre outras autoridades estavam: o governador Leonel Brizola, o prefeito Marcelo Alencar, os secretários estaduais e municipais, parlamentares e o presidente do Banerj.

³³⁰ AMARAL, Zózimo Barroso. O Próximo. *Jornal do Brasil*, 11 fev. 1984, p. 2.

³³¹ MARIA, Cleusa. Dennon Rawles coreógrafo de Travolta faz balé no Brasil. *Jornal do Brasil*, 12 fev. 1984, p. 01.

desenvolvimento científico e tecnológico”, além de trazer atrações nacionais e internacionais para vestir o Rio de luzes e cores, afirmando: “Se apenas o carnaval pode render, em uma semana, meio bilhão de dólares, não há porque não repetirmos eventos com verdadeira repercussão internacional, que nos tragam milhares de visitantes a cada semana, a cada mês”.³³²

Mas uma evidência sobre as articulações que resultaria num novo projeto está na matéria mais detalhada do *Jornal do Brasil*, sobre a Missa do Galo na Lagoa meses antes, com declarações de Roberto Medina como diretor da Artplan Publicidade e do seu pai, Abraão Medina, diretor da Artplan Promoções. Naquela ocasião, Medina filho declarou que a celebração católica transmitida pela TV Manchete fazia parte de outras promoções, como a realização de um concerto de *rock* em sete dias, com bandas internacionais e nacionais tendo como atração principal os Rolling Stones, a ser realizado no autódromo de Jacarepaguá. O espaço contaria com camping, barracas para venda de produtos, efeitos luminosos, queima de fogos de artifício, orquestra sinfônica e transmissão de televisão para vários países; projeto inviabilizado pelo governo local.

Roberto Medina, naquele momento, aproveitava para defender o papel da iniciativa privada juntamente com o poder público acima de partidos e ideologias, a fim de promover o Rio de Janeiro, estancar a violência e viabilizar projetos para crianças abandonadas.³³³ Embora, paralelamente, seu irmão mais velho, o deputado federal pelo PDS, Rubem Medina, usasse similar expediente de publicar na página Opinião do JB, ou mesmo em matéria paga; acrescido de críticas ao governo municipal e estadual, pois pretendia concorrer ao posto de prefeito. Na mesma matéria, é no entusiasmo do Medina pai “em devolver à cidade a decoração de natal que fazia antigamente”, que percebemos a intenção de retomada de algo, segundo consta, que a ditadura havia usurpado da família, o que explica o comportamento, por vezes tido como megalomaníaco, do empresário publicitário.

3.4 - O Rei da Voz em Noite de Gala

Neves leva-nos a acreditar que o comportamento desmedido, no bom sentido, do Roberto Medina empresário pode ser fruto de uma herança genética e empírica, já que

³³² MEDINA, Roberto. Rio é hora de decisão. *Jornal do Brasil*, 03 mar. 1984.p. 11.

³³³ A MISSA do Galo como ponto de partida para a redescoberta do Rio. *Jornal do Brasil*, 30 dez. 1983, p. 08.

este começou adolescente a acompanhar os negócios do pai.³³⁴ Abraham, como grafa o biógrafo, ou Abraão como aparece nos jornais da época, fugido dos maus tratos da madrasta, aos 11 anos de idade se abrigou com o tio materno Samuel Garson, e depois trabalhou por 28 anos na sua loja de pianos. Com a doença deste, assumiu a frente do negócio e foi o responsável pela expansão das Casas Garson em várias filiais. Casou-se com Rachel Levy, sobrinha da atriz Célia Zenatti, esposa de Francisco Alves, o “Rei da Voz”, recordista de venda de discos e considerado um dos maiores cantores do país, de quem Abraham foi patrocinador por 12 anos do seu programa na Rádio Nacional. Desolado com a morte prematura de Chico Alves num acidente automobilístico e certo que deveria abrir seu próprio negócio, homenageou o amigo ao inaugurar a Rei da Voz Aparelhos Eletrosonoros S/A, que se tornou a maior rede de eletrodomésticos do país nos anos 1950.

Num tempo de transformar novos hábitos em necessidade através da propaganda e a fim de não encalhar seu estoque dos caros aparelhos de televisão – meio de comunicação ainda a dar os primeiros passos no país – criou e patrocinou o programa Noite de Gala na TV Rio, canal 13. Um dos primeiros programas de variedades na incipiente televisão brasileira com abertura executada por uma orquestra sinfônica regida por um iniciante maestro, Tom Jobim, onde figuraram apresentações de atrações internacionais como: Connie Francis, Johnny Mathis, Ray Charles, Neil Sedaka, Roy Hamilton, Rita Pavone, Billy Ekstine, Amália Rodrigues e Nat King Cole. Apresentado por Murilo Nery, Tônia Carrero e Ilka Soares, com reportagens e entrevistas a cargo de Flávio Cavalcanti e Oscar Ornstein, comentários políticos de Hélio Fernandes, locução de Luis Jatobá, humor com José Vasconcelos e as exibições das “Certinhas do Lalau” de Sérgio Porto, com as vedetes Carmem Verônica, Rose Rondelli, Márcia de Windsor e Íris Bruzi. Foi lá que Chico Anysio, um dos redatores, estreou um personagem na televisão. Sucesso absoluto, o Noite de Gala foi contratado pela TV Tupi, tornando-se o palco onde despontaram atrizes como Norma Bengell e Betty Faria e a cantora Elis Regina, que se apresentou ao lado de Jorge Ben e Wilson Simonal.

Abraham estendeu seus negócios e se tornou empresário de casas noturnas e espetáculos, tinha como contratados a dupla Luiz Carlos Miele e Ronaldo Bôscoli, produziu shows brasileiros de sucesso no exterior, alavancou carreiras como a da cantora Elza Soares. Empresário de sucesso, segundo declara Roberto Medina: “Meu

³³⁴ NEVES, op. cit., pp. 42-64.

pai acreditava que as grandes empresas tem de ter visão mais abrangente e se relacionar com o conjunto da população, com a cidade, com o Estado, enfim, com o país”.³³⁵

Por conseguinte, Abraham participou de construções e reformas de praças públicas, pavimentação de ruas e melhorias. Através do patrocínio da Rei da Voz, promoveu eventos como festas de São João na Lagoa Rodrigo de Freitas; festas de Dia da Criança com passeios, lanches e distribuição de brinquedos para pequenos de orfanatos e escolas pobres; desfile em homenagem a conquista da Copa do Mundo de Futebol de 1958 e mandou erguer a estátua do Bellini nas cercanias do Maracanã. “Apesar de judeu, adorava Natal” e levou a visita do Papai Noel pela primeira vez ao Estádio Jornalista Mário Filho. Idealizou a parada de Natal durante 13 anos e decorava a cidade com enfeites natalinos. Reformou e transformou em casa de espetáculos o Teatro da República, homenageou com bustos no Largo da Carioca Carmen Miranda e Francisco Alves, patrocinou o programa *Quando os Ponteiros se Encontram* a fim de resgatar da morfina o cantor Orlando Silva. Aproximando-se da política, participou da campanha à presidência de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, mantinha uma relação intensa com o Carlos Lacerda. Quando Lacerda governou a Guanabara, foi o responsável pelas festas de comemorações dos 400 anos do Rio durante um ano. Promoveu o Festival do Rio para revitalizar a cidade após a mudança da capital do país. Contratava caminhões pipa para regar o Parque do Flamengo. Segundo Neves, Abraham Medina “agia como um governador a mais que o Rio tinha”.

Todavia, apoiador do golpe de 1964, arrependeu-se ao primeiro dia da ação dos militares, passando a desobedecê-los e tornando-se um crítico sobre questões econômicas do governo. Usou de sua influência para dar voz a discursos de Lacerda, utilizando seu espaço na televisão para crônicas que questionavam os rumos da economia do país. Como consequência, teve transmissão interrompida direto do Sumaré, durante um discurso, e começou a ter dificuldades impostas pela ditadura junto as suas empresas. Por fim, o Noite de Gala, já na TV Globo, foi tirado do ar.

No ano seguinte após a instauração do AI-5 teve sua mansão invadida, cômodos revistados, telefones arrancados, móveis quebrados por homens à paisana armados que o levaram para a Vila Militar junto com o filho mais velho Rubem, deputado federal pelo MDB, que também fora censurado por discursar a favor de Juscelino. Rubem foi espancado e ambos foram ameaçados de serem jogados de um avião. O pai, por passar

³³⁵ NEVES, Op. cit., p. 52.

mal e ser um homem de prestígio, foi solto no dia seguinte. O filho passou duas semanas sem que a família tivesse notícias e foi solto na véspera do Natal. Neves escreve que, quanto a Abraham Medina, o arbítrio da violência do Estado fez “quebrar sua estrutura como ser humano”, ao mesmo tempo que fez com que Roberto Medina resolvesse assumir o legado e sonho do pai como seus.

O fato de tentar enfrentar a ditadura e ser derrotado prejudicou os negócios do pai, mas levou Roberto Medina a trabalhar com publicidade e, surfando no “milagre econômico” da opressão, tornou-se um empresário de sucesso no ramo.

Antes de pensar o seu Woodstock, Medina tentou trazer o parque temático da Disney para o Brasil. Diante da negativa do vice-presidente da empresa estadunidense, planejou o seu: o Rio Planeta Sonho, projeto que não se tornou viável. Apesar da piada citada anteriormente, na narrativa de Marcos Eduardo Neves é descrito que o assassinato de John Lennon, “quebrou o publicitário brasileiro” no sentido de tristeza, inviabilizando um dos seus principais sonhos, que era realmente juntar os Beatles em ao menos um show no Brasil.³³⁶

Mais adiante, nas descrições do autor, no período de seis meses de gestação da ideia, sabe-se que Oscar Ornstein reuniu-se com Medina, pois tinha a ideia de trazer os Rolling Stones ao país. Desistiu diante do projeto do megafestival *Rock in Rio*;³³⁷ um megaconcerto em dez dias ininterruptos, noventa horas de música capaz de parar o Brasil, canalizar dinheiro para o Estado, valorizar o caráter turístico da cidade, mostrar o país para o mundo e de alguma forma uma resposta a maldição lançada aos negócios e influência do “Velho Medina” pela ditadura.

A diluição do império de Abraham Medina pela ditadura, de alguma maneira, resultou na ascensão do filho ao transformar a Artplan num negócio familiar de sucesso. Àquela altura, a agência de publicidade figurava entre as dez principais do país, instalada num prédio moderno e equipado as margens da Lagoa, o que garantia imponência comercial ao passo que gerava engessamento interno de comunicação. Mesmo com a resistência dos comandados, do próprio pai e do cenário de quase imobilismo empresarial diante da crise econômica e incertezas, nada parecia impedir a determinação do Roberto Medina de vender seu novo projeto.

Cid Castro, testemunha das movimentações da ideia por dentro da agência Artplan, não obstante, naquele momento, ser um estagiário ilustrador auxiliar de

³³⁶ NEVES, op. cit., p. 85

³³⁷ Ibidem, p. 92.

Benício, descreve: “Business innovation, essa era a verdadeira razão para o Roberto se aventurar no mundo do rock ‘n’ roll”.³³⁸ Em outras palavras, Medina, tinha a estratégia de reunir o passado das promoções e merchandising que efetivamente alavancavam vendas em tempos que os anúncios eram fracos, com o presente da publicidade tradicional, que desde o final dos anos 1970 vivia o auge do seu sucesso, com diretores e criadores desfrutando de prestígio, tratados como celebridades, com filmes comerciais, jingles e imagens consideradas e premiadas como arte e muito dinheiro investido por anunciantes.

Assim, ao contrário da tradição de pagar um espetáculo com a arrecadação da bilheteria, Medina percebeu que seu objetivo em hipótese nenhuma fecharia as contas desta maneira. Precisava completar a verba com patrocínio. A solução era vender uma estrutura profissional como uma plataforma de comunicação, onde a participação e congraçamento sejam mais importantes que as atrações no palco.

Castro foi quem cumpriu a primeira missão dada pelo diretor presidente e criou a logomarca usada até os dias de hoje no festival: o contorno da América do Sul como corpo de uma guitarra, com o braço do instrumento estilizado sob um círculo a sua volta simbolizando o mundo e o nome *Rock in Rio*, tal como escrito a golpes de neon dando a impressão de “movimento” ao logotipo.³³⁹ Eduardo Souto Neto – que seria o compositor do “Tema da Vitória”, tocada nas transmissões das corridas de Fórmula-1 para os brasileiros em dia de vitória pela Globo – musicou a letra de Nelson Wellington, no mesmo piano usado por Sinatra, na sala da mansão de Medina.³⁴⁰

Com a negativa do autódromo em virtude do Grande Prêmio Brasil de Fórmula-1, pensou-se em outro local, um terreno descampado de 250 mil metros quadrados cedido pela Construtora Carvalho Hosken.

Auxiliado por poucos crédulos e entusiasmados três ou quatro colaboradores a tratar da programação visual do evento, o sonho de Medina foi transformado em projeto empresarial com o auxílio do publicitário baiano Nizam Guanaes. Mais que dramática foi vertiginosa a evolução dos rabiscos num papel para a execução de fato. Se internamente temia-se falência e desemprego, a ideia empolgava externamente, o que fez do hall de entrada da Artplan um núcleo de interessados. Segundo Neves, “choviam

³³⁸ CASTRO, Cid. *Metendo o Pé na Lama: os bastidores do Rock in Rio 1985*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 38-39.

³³⁹ Ibidem, p. 45-48.

³⁴⁰ NEVES, op. cit., p. 93.

jornalistas, managers, ex-músicos, ex-empresários, escroques”.³⁴¹

A empolgação trouxe parceiros de peso, como a cervejaria Brahma, com quem já se tinha em andamento a campanha “O prazer de fazer bem feito”, para lançar a cerveja Malt 90, a Rede Globo, a completar vinte anos de existência, e a rádio alternativa em ascensão Fluminense FM, para prestar consultoria. Um contraponto com a morosidade da política e os militares.

Medina, munido da sua vivência do concerto do Maracanã e das realizações dos shows de Julio Iglesias e Barry White, aliado a Luís Oscar Niemeyer e Oscar Ornstein, saiu em campo para prospectar na Europa e Estados Unidos a lista das 114 indicações de astros captadas nas pesquisas da pequena rádio de Niterói. Ao descobrir que o Brasil constava numa espécie de lista negra do show business, pensou em desistir. Mas foi através da gratidão e capital profissional conquistados com os assessores de Frank Sinatra, Mickey Rudin e Lee Soters, que o empresário conseguiu visibilidade da imprensa internacional, possibilitando fechar uma lista de atrações.

O primeiro contratado foi Ozzy Osbourne. Porém, o crédito junto ao mercado foi efetivado na contratação da banda britânica Queen. Então, em poucos meses, o *Rock in Rio* era uma realidade percebida com entusiasmo, com um território próprio em construção, logomarca, hino e lista de artistas internacionais. Além do *Madman*, ex-vocalista de uma das bandas fundadoras do *heavy metal*, o Black Sabbath, e do grupo musical de maior expressão do rock de arena, o Queen, estavam na lista: George Benson, AC/DC, Scorpions, Yes, Def Leppard, Al Jarreau, James Taylor, Go-Go's, Nina Hagen, Pretenders e Men at Work. Com a afirmativa de um elenco internacional e negociações em curso para o elenco nacional, novos patrocínios foram sendo incorporados, visando os dois módulos de centros de compras e as duas tendas de alimentação que a estrutura contemplaria.

3.5 - Rockódromo, território da discórdia

A construção de um espaço delimitado com regras e equipamentos garantindo sobrevivência e convívio e também criando identidade e sentimento de pertencimento é parte do que se define por território. Onde se aplica o conceito de territorialidade, um cosmo de laços afetivos e identitários, em que sujeitos ou grupos sociais promovem

³⁴¹ Ibidem, p. 61.

ordenamentos econômicos, geram sentidos e características exclusivas.³⁴² Quando a arena do *Rock in Rio* começou a ser erguida, com a complexidade de uma cidade e tendo a atenção e compromisso dos meios de comunicação, gerou expectativa e alistamentos do público para desfrutar de mais um território de liberdade, desta vez em escala mundial. E naquele instante, a ditadura passaria a ser tratada como algo só dos militares, numa rápida troca de pele social ideológica onde todos eram democráticos. A “superestrutura” começa a se incomodar.

Concomitantemente com a complexa dinâmica das obras em andamento e o compromisso de negociar as atrações nacionais, dispoño já de relativo espaço nos meios de comunicação – antecipando um termo, que se existia não era usual: “assessoria de imprensa” – a soltar notas, principalmente, na coluna do Zózimo no JB, como: “Medina convidou Yoko Ono, Paul McCartney e Michael Jackson, não para apresentações, mas como convidados especiais”.³⁴³ Ou que “Milton Nascimento e Al Jarreau protagonizariam uma noite de jazz”.³⁴⁴ E que a instalação do festival já tinha um nome “Rockódromo”.³⁴⁵ Além de matérias a atualizar opiniões e acontecimentos, reafirmando quase como um mantra: dez dias de música, 90 horas de shows, os milhões de investimento geravam mais milhões a alavancar o turismo. Mesmo privado e com ingresso cobrado, tornara-se “o tema”, despertava entusiasmo, prometia participação e criava a sensação de sair do exílio cultural.

Na prática, o aterramento e nivelamento do terreno, que era um charco exigindo milhares de caminhões de terra, a construção de uma subadutora para evitar um desastre ecológico, o cercamento por um muro de três metros de altura e a armação de circo em meio a um pântano para servir de picadeiro de *rock*, já havia consumido o imponente prédio de sete andares da Artplan como garantia do empreendimento e seguia esgotando recursos da organização.

Não fosse o suficiente, ao final do mês de setembro, o prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Alencar, embargou a obra – que tinha prazo de entrega no dia 30 de novembro – por falta de licenciamento. O secretário de Obras da cidade, Luís Carlos Francisco dos Santos, ainda acrescentou que o tipo de obra era incompatível com o local, alertando para a possibilidade de cancelamento e cobrando multas diárias a

³⁴² Acerca dos conceitos de território e territorialidade, ver: BOMFIM, Natanael Reis. *Noção Social de Território: em busca de um conceito didático em Geografia. A territorialidade*. Ilhéus: Editus, 2009; HAESBAERT, op. cit., 2007.

³⁴³ AMARAL, Zózimo Barroso. Convidados especiais. *Jornal do Brasil*, 29 ago.1984, p. 3.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*.

organização, haja vista ser necessária uma alteração na lei de zoneamento, e ainda sugerindo a transferência do evento para o Maracanã. Rubem Medina, na figura de diretor da Artplan, retrucou com estranheza a necessidade de paralisação, acrescentando que havia uma autorização provisória e que, devido à urgência, certas formalidades foram deixadas de lado.

O jornal *O Globo* levantou suspeitas, chamando de “supostos cuidados e posturas obscuras”.³⁴⁶ No *Jornal do Brasil*, a coluna do Zózimo foi mais direta, intitulado a notícia como “Troco bobo”, afirmando que a má vontade das autoridades do município e do Estado com a organização do festival era puramente política.³⁴⁷ Apesar das interpretações legais sobre a região poder ser utilizada exclusivamente para fins residenciais ou não, a desforra foi o motivo. Não exatamente do prefeito e seu secretário, mas do “caudilho” Leonel Brizola, a desconfiar das intenções dos Medina. Para além do objetivo político municipal de Rubem Medina, Roberto Medina declarava o propósito de criar uma economia paralela ao Estado através do turismo. Era reconhecido por ser um dos pioneiros no marketing político; digno de premiações em 1983 por uma campanha não vitoriosa de Moreira Franco em 1982,³⁴⁸ o que levava o governador a crer que a Artplan estava a par e envolvida no escândalo da Proconsult.

Além disto, havia o passado de atividades e intervenções públicas do “Velho Medina” na cidade. E por fim, o fato de Brizola enxergar na juventude e articulação de Roberto possibilidades de alguma inclinação para transformar sua notoriedade empresarial em capital político. Para piorar, levantou-se a suspeita da intenção, no mundo do samba, em utilizar as instalações para futuros desfiles das escolas de samba caso fosse impossível superar divergências entre os sambistas e as autoridades estaduais.³⁴⁹ Rumor rechaçado por Roberto Medina no dia seguinte.

De certo, mesmo que velada, havia mais uma disputa num momento onde sonhos e utopias estavam a sombra de projetos de conquista de projetos de poder. Vale lembrar que o Centro de Promoções Artplan – que atendia por Cidade do Rock e Rockódromo – fora criado para se fixar na agenda turística do país como um lugar de grandes eventos. Além da realização anual do megafestival, o governo do Estado havia

³⁴⁶ PREFEITURA embarga obras do Rock in Rio Festival. *O Globo*, 22 set. 1984, p. 15.

³⁴⁷ AMARAL, Zózimo Barroso. Troco bobo. *Jornal do Brasil*, 24 set. 1984, p. 3.

³⁴⁸ Roberto Medina foi reverenciado como destaque publicitário por várias publicações e instituições de comunicação, como: Prêmio Profissionais do Ano; Prêmio Colunistas Nacional; Revista Marketing; Prêmio Colunistas Rio de Janeiro; Homem do ano da revista Playboy; Prêmio Top de Marketing da Associação dos Dirigentes de Vendas.

³⁴⁹ AMARAL, Zózimo Barroso. O “X” do problema. *Jornal do Brasil*. 15 out. 1984, p. 3.

acabado de inaugurar sua Passarela Professor Darcy Ribeiro – a Passarela do Samba ou Sambódromo – com sua ainda indefinida Praça da Apoteose, na região central da cidade.

O presidiável Tancredo Neves intercedeu por telefone junto ao governador, segundo consta, de forma contundente e ameaçadora, sobre futuros envios de verbas da União para o governo estadual. Ao que Brizola cedeu acordando que a Cidade do Rock fosse desmontada após a realização do evento e sua estrutura doada para comunidades carentes.³⁵⁰ Este impasse durou uma semana de obras paradas dentro de um prazo que já era curto, somando-se ao desequilíbrio das contas, que gerou a quase desistência do evento mais uma vez.

Ânimo retomado, voluntários convocados, funcionários varando horas de trabalho, inclusive aos finais de semana, desde outubro com elenco internacional e nacional fechados, pululavam as páginas dos jornais e revistas, a divulgação do evento promovendo a venda de ingressos que chegariam rapidamente a marca de 300.000 bilhetes vendidos no Brasil e 50.000 no exterior.

Figura 48 - Banner de jornal sobre aumento de preços

DIA 1º SOBEM OS PREÇOS DO ROCK IN RIO. COMPRE JÁ O SEU INGRESSO.

DIA 11	DIA 12	DIA 13	DIA 14	DIA 15	DIA 16	DIA 17	DIA 18	DIA 19	DIA 20
JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85	JANEIRO/85
NEY MATOGROSSO	IVAN LINS	PARALAMAS DO	MORAES MOREIRA	KID ABELHA	PARALAMAS DO	ALCEU VALENÇA	KID ABELHA	PEPEU/BABY	BARÃO VERMELHO
ERASMO CARLOS	ELBA RAMALHO	SUCESSO	ALCEU VALENÇA	EDUARDO DUSEK	SUCESSO	ELBA RAMALHO	EDUARDO DUSEK	ERASMO CARLOS	GILBERTO GIL
PEPEU/BABY	GILBERTO GIL	LULU SANTOS	JAMES TAYLOR	BARÃO VERMELHO	MORAES MOREIRA	AL JARREAU	LULU SANTOS	OZZY OSBOURNE	BLITZ
DEFLEPPARD	AL JARREAU	BLITZ	GEORGE BENSON	SCORPIONS	OZZY OSBOURNE	YES	GOGO'S	DEFLEPPARD	NINA HAGEN
IRON MAIDEN	JAMES TAYLOR	NINA HAGEN		AC/DC	ROD STEWART		B-52'S	SCORPIONS	B-52'S
QUEEN	GEORGE BENSON	GOGO'S					QUEEN	AC/DC	YES
		ROD STEWART							

Rock In Rio Festival. OS INGRESSOS SÓ SERÃO VÁLIDOS QUANDO ADQUIRIDOS NOS SEGUINTE LOCAIS: agências do Banco Nacional, BarraShopping, MorumbiShopping, BH Shopping, ParkShopping, RibeirãoShopping, agências de turismo registradas na Embratur.

VENDAS: **NACIONAL** @MorumbiShopping

O Banco que está a seu lado

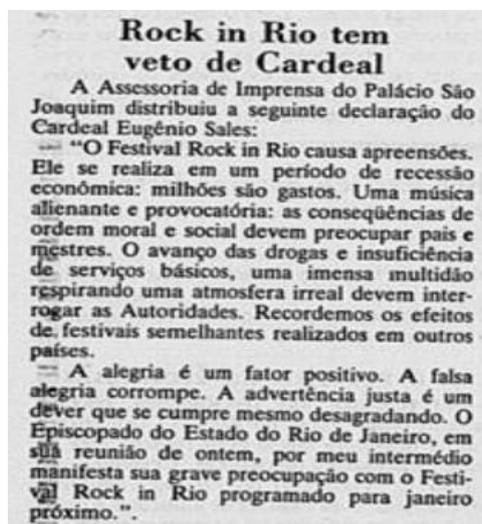
Fonte: *Jornal do Brasil*, 31 nov. 1984. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 10/05/2021.

Neste mesmo período, a Igreja Católica Apostólica Romana – que nos dá a impressão de acompanhar os acontecimentos de época, conservadoramente, com atraso e distanciamento – no Brasil; na filial fluminense, estava às voltas com seus congressos a debater apelos aos rumos da democratização, a discutir o comportamento liberalizante da religião no país, a questionar os “perigos” da Teoria da Libertação, do marxismo e de

³⁵⁰ NEVES, op. cit., p. 97-98; CARNEIRO, op. cit., p. 40; CASTRO, op. cit., p. 142-143.

Leonardo Boff. Em 23 de novembro de 1984, na página sete do primeiro caderno do Jornal do Brasil surge a nota:

Figura 49- O veto do Cardeal



Fonte: *Jornal do Brasil*, 23 nov. 1984. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 12/04/2022.

Os mesmos parágrafos foram impressos no suplemento “Grande Rio”, nas páginas de *O Globo*.³⁵¹ Respondida com promessas de compromissos e cuidados, no dia seguinte, pelo prefeito Marcelo Alencar:

Figura 50 – Prefeito Marcelo Alencar garante



Fonte: *Jornal O Globo*, ed. nº 18.551, 23 nov. 1984. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 12/06/2021.

³⁵¹ DOM Eugenio, preocupado com o festival. *O Globo*, 23 de nov. 1984, p. 8.

Na revista *Manchete* nenhuma ocorrência. Mas na página 51 do suplemento Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, vemos que o título contundente correspondia à intensidade da indignação dos clérigos.

Para além da nota oficial do Cardeal Arcebispo do Rio, o jornalista Marcelo Beraba relata que o festival foi objeto de longa discussão e união entre os conservadores e progressistas da Igreja e na fala de Dom Mauro Morelli, percebemos o tom mais incisivo ao apontar duas questões. A primeira de ordem social, onde o evento seria alienante, pois “afastaria a força da juventude dos graves problemas que afetavam o país”, em que o eclesiástico se equivoca ao levantar suspeita sobre o dia de abertura do evento coincidir com o dia das eleições pelo colégio eleitoral, não reparando que o primeiro dia do Rock in Rio estava marcado e devidamente divulgado para dia 11, e não 15 de janeiro. A segunda, de ordem cultural, por se tratar de uma manifestação “importada”, que não valorizava nossa própria cultura. Respondido pelo prefeito Marcelo Alencar sob enfoque conciliador, cercado de cautela e promessa.

Figura 51 - Igreja faz cruzada contra rock



Fonte: *Folha de São Paulo*, 24 ago. 1984. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 04/03/2022.

Mas a celeuma avançou, como ameaçou o líder da poderosa e contraditória ³⁵² ala religiosa, nas vozes da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e a 15 de dezembro mais uma nota, na página 53 da *Folha de São Paulo*:

Figura 52 - CNBB x Rock in Rio

'Rock in Rio, escândalo nacional'

Reportagem Local

"O festival Rock in Rio é um escândalo nacional pelo que significa em termos de alienação e gastos financeiros. É uma verdadeira afronta à maioria da juventude brasileira", disse ontem o presidente da CNBB e bispo de Santa Maria (RS) d. Ivo Lorscheiter, 57 anos, acrescentando que sua posição é de "inconformidade" diante do evento, programado para os dias 11 a 20 de janeiro, para um público de 250 mil pessoas, no rockódromo construído na Barra da Tijuca. Por sua vez, o secretário geral da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, d. Luciano Mendes de Almeida, 54 anos, afirmou que o festival "é uma iniciativa que contrasta com a situação extrema de nosso povo e revela falta de sensibilidade diante da

condição dos jovens sem trabalho e sem acesso à educação".

Já o empresário Roberto Medina, idealizador do festival, disse no Rio de Janeiro que "se os bispos conhecessem os detalhes de nosso projeto, não teriam nada a criticar". E perguntou: "Será que é possível falar mal de um projeto que emprega 5 mil pessoas, trará milhões de dólares em divisas para o País, promove a fraternidade e a paz entre os jovens, incentiva a integração racial e musical entre os povos e vende lá fora uma boa imagem do Brasil?"

Medina informou que o Rock in Rio "será uma olimpíada da música" e que, a 15 de janeiro, fará homenagem a Tancredo Neves no mesmo dia da reunião do Colégio Eleitoral, possivelmente com a presença do ex-governador mineiro.

Para o secretário da Regional Sul 1

da CNBB, d. Angélico Sândalo Bernardino, 51 anos, o festival representará "gastos faraônicos, numa época em que milhares de estudantes brasileiros não têm escola, nem trabalho. E será mais um passo para acentuar a Suíça e a Biafra que coexistem neste País". Enfatizou que o Rock in Rio "tem uma nítida intenção alienante".

Na opinião do bispo auxiliar do Rio de Janeiro e presidente da Cáritas Brasileira, d. Afonso Felipe Gregory, 54 anos, "é de se perguntar a quem interessa o festival". Lembra que "antes tínhamos festivais de música popular brasileira, com nossas coisas". E pergunta: "Será que o rock faz parte de nossa cultura? Será que a juventude brasileira sairá engrandecida desse festival? O Rock in Rio deixará algum saldo social e cultural para o Brasil?".

Fonte: *Folha de São Paulo*, 15 dez. 1984. Disponível em <https://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 29/04/2022.

Ocorreram também manifestações do "baixo clero" cristão protestante como um grupo de religiosos, liderados pelo pastor Larry Brown que, em 1981, já tinha estado na porta do Estádio do Pacaembu, no show do Queen, para "salvar ovelhas desgarradas prestes a render homenagem a Satã". O pastor organizou também um congresso de treinamento no Maracanãzinho, entre 09 e 11 de janeiro, no *Jesus in Rio*, com a presença de 30 mil jovens e pregação da convertida ex-vedete do Teatro de Revista e ex-atriz, Martha Anderson. A missão dos treinados "inspetores de Deus" consistia em acampar do lado de fora do evento para prestar orientações aos desvalidos sujeitos as tentações de drogas e do sexo. ³⁵³

Não bastasse o visgo religioso-cristão e a vendeta estadual fluminense, os "candidatos" ao simulacro eleitoral sem voto popular ao cargo de chefe da nação

³⁵² Lembremos, a religião instituída pelo Império Romano tem na sua figura principal alguém que ele mesmo condenou a violenta tortura, humilhação e execução, alicerçado por uma elite religiosa judaica, a sua época. Sua "Igreja Universal" é uma instituição de regra e controle social, tendo sua matriz no centro-sul da Europa com características de Estado Absolutista.

³⁵³ MENDONÇA, Marcos. *Jesus in Rio os patrulheiros do rock*. *Manchete*, 26 jan. 1985, nº 1710, p. 94.

também se confrontaram sobre o acontecimento. Tancredo Neves, o candidato da oposição com programa de governo alinhado com a ditadura, ao que parece, fugiu ao script do seu Comitê Nacional Publicitário,³⁵⁴ ao ser perguntado por um repórter se mandaria alguma mensagem através do seu neto, Aécio Neves, aos participantes do evento, declarou: “Eu não estarei presente (ao Rock in Rio) e não farei nenhuma mensagem. A minha juventude não é a do **rock**. A juventude por quem tenho apreço, respeito e admiração não é a do Rock in Rio.” Ao ser retrucado sobre qual seria sua juventude, acrescentou: “É a do estudo, do trabalho, do sofrimento e da luta”. E arrematou de forma seca a um repórter, quando indagado se existia alguma reprovação para aquele tipo de promoção: “Estou falando o que penso e o que sinto. A interpretação é sua”.³⁵⁵

No dia seguinte, seu adversário dedicava boa parte da entrevista coletiva a rebater as declarações sobre o megaconcerto. Paulo Maluf o acusava de “emocionalmente instável” e a respeito da declaração opinava: “Eu acho louvável o empreendimento de Roberto Medina, que organiza o show”.³⁵⁶ “A minha juventude é a do rock, sim.”

Figura 53 - Maluf apoia o Rock in Rio



Fonte: *Folha de São Paulo*, 04 jan. 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 12/03/2022.

³⁵⁴ Nome dado ao conjunto das agências publicitárias Denison, Salles/Interamericana, CPB, DPZ, AD/AG, CBBA/Propeg, MPM, SGB, Exclan e Setembro Propaganda, responsáveis pela campanha, que no decorrer chegariam a 31 agências. CASTRO NETTO, op. cit., pp. 102-103.

³⁵⁵ TANCREDO nega que alguém tenha pedido ministério. *Jornal do Brasil*. 03 jan. 1985, p. 3.

³⁵⁶ MALUF volta a atacar Tancredo. Diz que ele é emocionalmente instável. *O Globo*, 04 jan. 1985, p. 3.

Logo em seguida, diante da troca de acusação e principalmente das declarações que a motivou, Rubem Medina, “também” deputado da Frente Liberal, lembrou da participação de Tancredo Neves para aparar arestas entre a organização do evento e o prefeito Marcelo Alencar. Aécio Neves, neto e presidente do PMDB jovem de Minas, afirmou: “Ninguém pode esperar que rock seja a música favorita do meu avô. Mas daí a se dizer que ele não gosta de roqueiros é um absurdo”.³⁵⁷

O próprio Tancredo telefonou e marcou encontro com Roberto Medina e a imprensa em sua residência no Setor Sul de Brasília. Na ocasião, afirmou que foi mal interpretado, já que fora perguntado se ia ao *Rock in Rio* e respondeu que não, pois sua mocidade era completamente diferente. Ressalvando: “Minha posição sempre foi a mesma. Não sou contra a música nem contra que a mocidade se divirta, acho isso normal e sinal dos tempos”. Lembrou, ainda, do quanto tinha feito para remover as dificuldades junto aos amigos Leonel Brizola e Marcelo Alencar. Quanto à mensagem levada pelo neto Aécio ao festival, disse que não parecia aconselhável “dar coloração política e partidária” a um evento “dessa força e envergadura”.

Tancredo seguiu a entrevista com mais afagos, deixou-se fotografar segurando o pôster do que seria a Cidade do Rock finalizada ao lado de Roberto Medina, dizendo-se honrado se a homenagem prometida pela cantora Rita Lee se concretizasse no dia após sua eleição. Afirmando sobre o festival: “É uma grande iniciativa, vai colocar o Brasil numa grande projeção internacional”. Defendeu a música popular brasileira, afirmando que a música e artistas deveriam ter mais espaço, inclusive na televisão em detrimento dos enlatados. Prometendo, concretizada a vitória, interceder por mais destaque ao artista, a música nacional e cultura brasileira. Comprometeu-se do governo não ser o detentor da regulação dos usos e costumes, mas o garantidor das regras da Constituição. Roberto Medina por sua vez, afirmou: “tudo não passou de um mal-entendido e tenho certeza de que, no dia 15, espontaneamente, o público do Rock in Rio fará uma homenagem ao Doutor Tancredo.” Entrevista foi encerrada com Tancredo afirmando que “se os jovens sentem prazer nisso, eu não tenho porque censurar. Eu só desejo que sejam evitados excessos, os exageros. E esse é o pensamento, a orientação e filosofia dos promotores do evento”.³⁵⁸

³⁵⁷ INFORME JB. Tancredo e o Rock. *Jornal do Brasil*, 05 jan. 1985, p. 6.

³⁵⁸ TANCREDO nega prevenção e hostilidade contra “rock”. *Jornal do Brasil*, 06 de jan. 1985, p. 12.

Figura 54 - Encontro de Tancredo e Medina



Fonte: *Manchete*, ed. n.º 1.709, 19 jan. 1985. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemero-teca-digital>. Acesso em: 14/12/2021.

As ressalvas sobre música e liberdade foram também alvo de comentários da “resistência” – talvez desconhecendo o elenco de atrações nacionais do *Rock in Rio* – o secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Giocondo Dias, avesso à censura e proibição, preferia que o investimento fosse aplicado num festival de música popular brasileira, mesmo reconhecendo que uma parte dos jovens gostasse de *rock*. Não percebia a contribuição para a cultura do povo, acreditando “ser apenas um sintoma que contribua para alienação da nossa juventude”.³⁵⁹

Para além do septuagenário Dias, o PCB exigia mais rebeldia. O artigo no suplemento Juventude do jornal *Voz da Unidade*, assinado por Lucas Manhães – transcrito pela *Folha de São Paulo* dois dias antes da abertura do festival – continha muitas frases de efeito, como: “nada de transgressão cultural, nem gana, nem raiva, nem explosão, nada que se pareça com o rock primitivo de um Eric Clapton, Jimi Hendrix ou mesmo de um John Lennon.”

A matéria da *Folha* não dizia o que seria este “rock primitivo”. Contudo, nos fornece outras colocações audaciosas, tais como: “manipulado por interesses contrários à índole do rock, antagônicos a rebeldia”, pois Manhães intitula o evento como:

³⁵⁹A Igreja e PCB são contra. *Folha de São Paulo*, 05 de jan. 1985, p. 37.

“Rockareta in Rio”, sendo irônico em dizer que “talvez convidem Olavo Bilac para abertura e Duque de Caxias para o apoteótico encerramento”, acrescentando que se tratava de um “monumental jogo onde a megalomania subdesenvolvida se alia ao avançado esquema multinacional das gravadoras”. Outras frases impactantes eram: “não se preocupe, família, o Rock in Rio vai ser puro, não é dessa vez que seus filhos perderão a virgindade, infelizmente”. O comunista demonstra certa racionalidade quando questiona a ausência de Raul Seixas, Ritchie e artistas da cena paulista, mas derrapa ao acusar Rita Lee de traição (?) e encerra com o lugar comum de generalizar a juventude “como um bando de idiotas que devem ser manipulados feito marionetes a serviço de interesses camuflados”.³⁶⁰

Parece certo que, em dado momento, o *Rock in Rio* era mais ansiado do que o jogo mal resolvido da política da redemocratização (sob a perspectiva da participação popular). Todavia, a esta altura dos acontecimentos, seu fracasso poderia significar até uma crise institucional.

Mas nada foi mais surreal, em meio às reclamações políticas e religiosas, que a profecia de Nostradamus: “Num país da América do Sul vai haver uma grande concentração de jovens, e esse encontro terminará com uma catástrofe sem precedentes”.³⁶¹ Essa foi a “variante incontrolável”³⁶² que interrompeu o avanço da venda dos ingressos, ameaçando investidores e a organização do evento a um enorme prejuízo. Tal situação expunha o conservadorismo místico cristão, que é disfarçado pela ideia de miscigenação étnica e religiosa que a população pensa existir.³⁶³ Piada para as elites e uma boa desculpa para familiares camuflarem seu temor ao imaginário de “sexo, drogas e rock and roll”.

Não se sabe exatamente de onde surgiu o boato, que infeccionou como uma bactéria a aura de sucesso da campanha do festival, a ponto de forçar a diretoria da Artplan a pensar em recorrer a uma liderança do candomblé, na Bahia, ou benzedeiras e cartomantes, no que Cid Castro denominou de “espiritual brainstorming”.

Para quem lia, esgotaram-se as edições de “As Profecias de Nostradamus” nas livrarias da zona sul do Rio, sem que ninguém encontrasse tal previsão.³⁶⁴ O jornal

³⁶⁰ PCB quer mais rebeldia. *Folha de São Paulo*, 09 jan.1985, p. 42.

³⁶¹ CASTRO, 2010, op. cit., p. 150

³⁶² Ibidem, p. 152

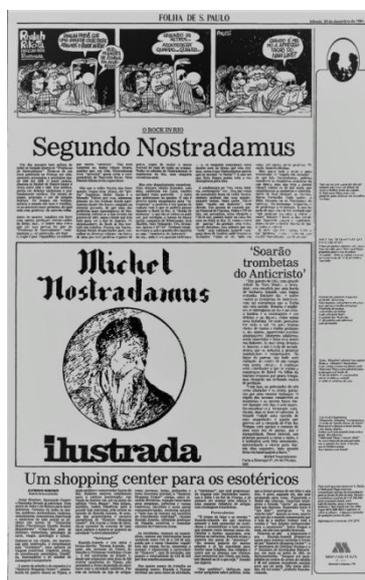
³⁶³ O cristianismo é majoritário no país e o catolicismo, ainda, considerado quase uma religião oficial, mas o carioca, por exemplo, conserva o hábito de comemorar a virada do ano na beira das praias prestando homenagens a uma entidade feminina de religião de matriz africana.

³⁶⁴ PARA uns, Nostradamus; para outros, Bíblia. *Folha de São Paulo*, 24 dez. 1984, p. 21.

Folha de São Paulo alegou ter achado o presságio numa obscura edição francesa editada em Lyon. Em tom quase jocoso, levantava suspeita sobre as reedições infinitas da obra, ironizando de maneira pertinente³⁶⁵ e publicou:

Em janeiro de 1985, uma grande cidade do Novo Mundo, à beira-mar, será invadida por uma horda de bárbaros falando uma língua estranha. Durante dias e noites soarão as trombetas do Anticristo, com tal estridência que o Verbo não será ouvido. Homens e mulheres se entregarão ao cio e ao vício, à luxúria e à embriaguez e aos delírios e às ilusões, como numa nova Babilônia. De noite, pensarão ter visto o sol. Os ares ficarão cheios de cantos e ruídos profanos e, nos muros, aparecerão escritos abomináveis. Inúmeros adultérios serão cometidos e falar-se-á muito em dinheiro. As más ervas levarão os homens a um estado de incontinência que os induzirá a praticar vandalismos e vituperações. No lugar da pureza um bode será cultuado no centro de um campo com muitos abraços. A confusão será semelhante a que se seguiu a construção de Babel. Os filhos da loucura reinarão por pouco tempo, mas deixarão um hediondo rastro de perdição. Com isso, as potestades do céu serão abaladas e os astros passarão por uma enorme turbacão. O rugido dos oceanos emudecerá as trombetas e as nuvens farão chover durante sete dias e sete noites. Desencadear-se-á tremendo cataclismo, mas os bons se salvarão. A Grande Cidade será varrida de suas iniquidades e aquilo que parecia ser a chegada do Fim dos Tempos será apenas o começo de uma nova era de justiça, paz e tranquilidade. Nesse ínterim, um príncipe passará a coroa a outro, e o balneário será feliz novamente, aproveitando o ensejo para dar, nos dias seguintes, uma grande festa em homenagem a Baco.³⁶⁶

Figura 55 - A Profecia de Nostradamus



Fonte: *Folha de São Paulo*, 29 dez. 1984. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 12/04/2022.

³⁶⁵ Em dado momento a matéria afirma: “Não será surpresa se, numa edição futura, constar que, em 1540, Nostradamus tiver previsto quem seria o vice-presidente de Tancredo Neves. Nem Rhalah Rikota seria capaz disso.” A página, que contém uma charge de Angeli no topo e matéria sobre um Shopping Center Exotérico instalado na Tijuca, nos leva a esse ponto de vista.

³⁶⁶ SEGUNDO Nostradamus. *Folha de São Paulo*, 29 dez. 1984, p. 29.

Ao cotidiano popular, a maioria não o conhecia, a bem da verdade. Nostradamus era não mais do que um adereço ficcional de programas de perspectivas anuais na televisão. Porém, a sombra de final dos tempos da Guerra Fria, que alimentava a indústria do cinema apocalíptico estadunidense e nosso ascetismo ao sobrenatural, o transformou numa forte epidemia de falsa informação. Curada pela organização do *Rock in Rio* através de um mapa astral, publicado na grande imprensa, confeccionado por um astrólogo respeitado por políticos importantes, socialites, grandes empresários, artistas e diretores da Globo,³⁶⁷ Antonio Carlos Bola Harres,³⁶⁸ que através de cálculos matemáticos e um microcomputador (incomum a época), garantiu que o evento seria um sucesso. De qualquer maneira, o boato impediu muitos jovens de irem ao evento, permaneceu como pauta nas entrevistas coletivas das atrações e uma espécie de síndrome durante os dias de festival. A melhor “solução” foi oferecida pela cantora alemã Nina Hagen, declarando: “35 milhões de naves espaciais estão de prontidão para salvar as pessoas. Somente os muitos ruins não serão resgatados”.³⁶⁹

Figura 56 - Programação do Rockódromo



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.697, 27 out. 1984 e ed. nº 1.707, 05 jan. 1985. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 13/10/2021.

3.6- Elenco: um pingo nos “is” na história do festival

Um presidente da República operado da coluna vertebral sendo visitado por Tancredo, Maluf e Brizola, vice em exercício articulando acordos, presidenciável

³⁶⁷ CASTRO, 2010, op. cit., p. 153-154.

³⁶⁸ Era conhecido como Bola, o que gerou reunião de diretoria da Artplan para mudar o seu nome a fim de angariar credibilidade. Que os periódicos trataram de suprimir (o Bola do nome), assim como suas previsões de mau tempo, pelos menos nas edições do *O Globo* e *Jornal do Brasil*, de 23/12/1984. De qualquer maneira, Cid Castro testemunha que a estratégia foi sucesso de notoriedade e que a Artplan, segundo o autor, acabou por recriar o “marketing místico”. Ver: CASTRO, 2010, op. cit., p. 157.

³⁶⁹ NINA Hagen não teme profecias. *Jornal do Brasil*, 12 jan. 1985, p. 08.

projetado na imprensa por uma forte campanha publicitária disfarçada em ação de comunicação em nome de um ideal de conciliação, indicando gerar uma democracia militar. Com a população “escanteada” do debate público, o evento privado de grandes marcas e patrocínio foi transformado em teatro de discussões. Era então a música a propagadora e o festival o palco da alienação? Curioso como “lideranças” não se incomodaram com os 320 milhões de cruzeiros gastos para a última reunião do Colégio Eleitoral, com o povo sem acesso ao Congresso.³⁷⁰

Voltando um pouco, vencidas as primeiras barreiras para contratações, a montagem do elenco de atrações foi mais um campo de debates. O que se tinha de imprensa especializada, ou não, já criticara o fato do nome do evento ser “americanizado”, ao que o idealizador respondia que a escolha era pela sonoridade, além de ter surgido como uma ideia pronta. Depois havia a reclamação da incoerência de ser “rock” e ter nomes tidos como outros estilos, um debate que reverbera até os dias de hoje quando do anúncio de atrações das novas edições. Posteriormente, reclamava-se a ausência de nomes internacionais novos que haviam despontado naquele momento; um sintoma talvez de um tempo onde informação era poder e o fornecedor desta destacava-se por emitir opinião sobre o que não se conhecia. Atestando também certa falta de experiência, já que num festival de música que pretendia ter mais de um milhão e meio de espectadores não seria aconselhável ter atrações alternativas e artistas desconhecidos.

Figura 57 - Elenco Nacional



Fonte: *Manchete*, ed. n° 1.709, 19 jan. 1985. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 12/01/2022.

Com a escalação dos artistas nacionais, mais insatisfações. A primeira delas tratava de um bairrismo alimentado, aparentemente, mais por setoristas de cultura da “terra da garoa” do que da “cidade maravilhosa”, referindo-se a nova safra *new wave*.

³⁷⁰ CARDOSO, Teresa. Colégio consome Cr\$ 320 milhões. *Jornal do Brasil*, 06 jan. 1985, 1º Caderno, p. 9.

Afinal, nenhum artista de São Paulo fora contemplado.

Mesmo assim, o tempo provaria que o projeto demandava histórico e, a exceção talvez de Ivan Lins e Elba Ramalho, todos os listados tinham feito parte da construção de um universo pop/rock nacional nos últimos vinte anos. Íamos da Jovem Guarda com Erasmo Carlos; passando pelo tropicalismo com Gilberto Gil; somados aos egressos do *drop out* dos anos 1970 em vitoriosas carreiras solo, como Ney Matogrosso (ex-Secos & Molhados), Moraes Moreira, Baby Consuelo e Pepeu Gomes (ex-Novos Baianos); incluindo os nordestinos da virada de década, que Júlio Barroso classificara como “música pra pular brasileira”, na figura de Alceu Valença e mesmo Elba Ramalho; até chegarmos à nova emergência rock do verão de 1982, com Lulu Santos, Blitz, Eduardo Dusek e os herdeiros da Fluminense FM e do Circo Voador: Barão Vermelho, Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens e Paralamas do Sucesso.

Certamente, muito da escalação nacional foi fruto também das ações de produtores, departamentos de divulgação de gravadoras e conexões comerciais de alguns empresários de artistas. Mas de fato, quem fora escalado estava no auge do sucesso em rádios, shows, vendagem de LPs, aparições na televisão, com pelo menos “meia dúzia” de músicas conhecidas para sustentar quarenta minutos de show frente à multidão.

Muitas ausências foram sentidas, principalmente, a do “pai do rock brasileiro” Raul Seixas. Mas, àquela altura Rauzito sucumbira a altos e baixos do vício em álcool e drogas, o que definitivamente o tiraria a vida quatro anos depois. Figuraram também possíveis contrações, que não vingaram, como Milton Nascimento, A Cor do Som, Caetano Veloso, dentre outros de outras partes do país. Lobão, naquele momento, sucesso com a banda Lobão e Os Ronaldos, um dos primeiros sondados, foi vetado sem saber o real motivo. Ritchie, campeão de vendas de discos, já sofria as sabotagens de pares e do mercado e não foi lembrado.³⁷¹ Sobre Caetano Veloso, falou-se que queria ser atração principal, mas isto não era possível, pois nas iniciais negociações de contratos internacionais, a garantia de ser atração noturna foi uma das cláusulas. Segundo o tropicalista, sobre “que andaram comentando que ele não aceitou porque queria encerrar um dia da programação”, declarou: “Não é verdade isso. Eu apenas

³⁷¹ Luiz Oscar Niemeyer declarou ao *Jornal do Brasil*, no Caderno B, de 11 de dezembro de 1984, que na época das contratações entre julho e agosto seu disco já estava saturado.

achava que pelo menos uma pessoa, um brasileiro, deveria encerrar um dia”.³⁷² A rainha do nosso rock, Rita Lee, afastada há dois anos da ribalta, reticente num primeiro convite, foi a última a assinar com Medina para uma única apresentação, atendendo ao clamor de público e mídia, envolto a vários boatos de overdose de tranquilizantes, acidente de carro, depressão pela perda do pai e câncer. De certo é que caberiam representantes do soul nacional como Tim Maia, filhos do rock progressivo e da cena mineira, como o 14 Bis, outras bandas de sucesso, como Herva Doce ou Rádio Táxi. Todavia não havia espaço para todos de uma vez.

Quanto ao elenco internacional, algumas baixas e dificuldades. Os australianos do Men at Work, sucesso mundial, adorados por aqui, principalmente pela turma do surfe, sucumbiram ao rolo compressor do sucesso dos dois primeiros álbuns e acabaram. A “trágica” banda anglo-americana The Pretenders também cancelou a vinda, porque sua líder Chrissie Hynde engravidou.³⁷³ Por outro lado, com o engajamento de empresários como Jim Beach, do Queen, e o rockódromo pronto, muitos artistas e bandas queriam fazer parte da festa, como por exemplo, os norte-americanos do Stray Cats, que enviaram diariamente telegramas solicitando participação, e o U2, que fez uma única consulta após o elenco fechado.³⁷⁴

Lembremos que para preencher os dez dias do evento, o contrato para maioria das atrações era de duas apresentações em dias distintos. Certo é que os astros de fora do país escalados também vinham de grande momento na carreira, formando um painel interessante de música estrangeira, com muitos fãs no Brasil. A new wave com B52’s, Go-Go’s e Nina Hagen; rock de arena com o Queen; jazz fusion com Al Jarreau e Jorge Benson; soft rock com James Taylor e Rod Stewart; a maior influência no rock progressivo brasileiro e mundial, o Yes e, majoritariamente, o rock pesado com Ozzy Osbourne, Whitesnake, Scorpions, AC/DC e Iron Maiden.

Interessante pontuar que apesar das estilísticas subdivisões dentro do rock serem sonoramente completamente diferentes para os iniciados, Queen, Ozzy Osbourne, Whitesnake, Scorpions, AC/DC e Iron Maiden detinham os mesmos fãs, em maioria, que também nutriam forte respeito pelo Yes, o que em alguns momentos promoveu crítica ou comentários de que se tratava de um festival de heavy metal.

³⁷² LEME, Lúcia. A MPB depois do rock: Cae & Betha baião de dois. *Manchete*, 09 fev. 1985, nº 1.712, Ano 33, p. 83.

³⁷³ Yasmin Kerr, filha da cantora com Jimi Kerr vocalista do Simple Minds, nasceu em 25 de agosto de 1985.

³⁷⁴ ZÒZIMO. Sucesso antecipado. *Jornal do Brasil*, 23 nov. 1984, Caderno B, p. 3.

Diante disto, a história que merece uma correção, pois se transformou em uma das curiosidades mitológicas do festival, repetidamente divulgada até os dias de hoje, foi a do cancelamento dos shows dos britânicos do Def Leppard, substituídos pelos aqui desconhecidos, Whitesnake, em virtude do baterista Rick Allen ter sofrido um acidente de carro a 31 de dezembro de 1984 e ter o braço esquerdo decepado. O acidente foi um fato, assim como a perda do braço também, mas o cancelamento se deu quase cinquenta dias antes.

Os britânicos do Def Leppard alcançaram grande sucesso com o seu terceiro álbum, *Pyromania*, principalmente nos EUA, a ponto de disputar as paradas de sucesso com Michael Jackson. Pressionados pela gravadora a entregar um novo álbum em 1985 e devido aos atrasos nas gravações incluindo troca de produtores e insatisfação com os trabalhos no estúdio, cancelaram a participação no *Rock in Rio*. Tanto que, em 14 de novembro de 1984, na coluna do Zózimo do *Jornal do Brasil* foi publicada a seguinte nota:

O empresário Roberto Medina (leia-se Artplan) acaba de mexer no elenco de celebridades que movimentarão o Rock in Rio Festival contratando o White Snake, o grupo de mais rápida ascensão no rock internacional e cujo novo álbum vendeu meio milhão de copias só nos EUA. Nos últimos anos, tinham sido feitas sem sucesso várias tentativas para trazer o conjunto à América do Sul. Com a vinda do White Snake fica cancelada a participação do Def Leppard.³⁷⁵

Fora as imprecisões, erro na grafia do nome da banda e certa inverdade, já que o Whitesnake não era conhecido, nem desejado a este ponto e fora contratado porque seu agente, Rod MacSween, era o mesmo do Def Leppard. De qualquer forma, a “cobra branca” do vocalista David Coverdale, que integrou a fase III da lendária banda Deep Purple, preencheria bem a lacuna, não pelo sucesso ainda, mas porque vivia a sua “virada de chave” artística, do *blues rock* pesado inglês para um *hard rock* norte-americano, assim como o Leppard fazia. E Rick Allen, candidato a ídolo do imaginário da bateria ao tocar com pegada tradicional, sem camisa e trajando shorts com a bandeira do Reino Unido, transformou-se em ícone de fato após o acidente, se readaptando e, posteriormente, sendo ovacionado nos shows do Def Leppard por tocar sua bateria com um braço só, como pudemos testemunhar no dia 29 de setembro de 2017, quando 32 anos depois a banda tocou no palco do *Rock in Rio VII*.

Vale ressaltar, ainda, que o *hard rock* e o *heavy metal*, aqui, não eram “coisa da

³⁷⁵ ZÓZIMO. Mais “rock” no Rio. *Jornal do Brasil*, 14 nov. 1984, Caderno B, p.03.

zona sul”, não era moda, mas reunia uma tribo distinta e fiel que angariava fanáticos, principalmente, junto à juventude suburbana e periférica; de classe média baixa ou pobre. Adeptos de uma cultura mais subterrânea que o punk, que esperava ansiosamente seus ídolos, tratados como deuses, para demonstrar a sua maneira de enfrentar o sistema, muito mais pela atitude do que pelo discurso.

Uma massa adolescente, herdeira do rock pauleira dos anos 1970, condicionada desde a vinda do Queen, em 1981, educada pelo programa *Guitarras Para o Povo* da Fluminense FM; um espaço exclusivo para o som pesado e conhecido pelos ouvintes apenas por *Guitarras*, devido ao seu bordão: “Guitarras, um culto aos decibéis!”. Um dos primeiros, senão o primeiro colocado na programação da rádio em audiência.³⁷⁶ Muitos eram leitores da revista *Rock Brigade*,³⁷⁷ um informativo de um fã clube de *heavy metal* de São Paulo, que se tornou um fanzine e evoluiu para ser a principal publicação mensal do território nacional; especializada em *heavy metal* e subgêneros do rock pesado, que se tornaria mundialmente conhecida. Uma comunidade reformada pelas passagens do Van Halen e do Kiss em 1983, municiada de som com a profusão de lançamentos pelas gravadoras em virtude do sucesso no exterior e, principalmente, a proximidade do megaevento, que antes entravam no país por importação.

Jovens que se transformaram em torcida organizada; vítimas do desconhecimento e preconceito dos meios de comunicação. Uma horda masculina, revoltada, antirreligiosa e contra o que considerava comercial e sem consistência, ou seja, a música pop que tocava nas rádios. Reconheciam-se como *headbangers e metalheads*, mas foram denominados pela mídia brasileira de “metaleiros”.

Afinal, num evento deste vulto, com espaço amplo na televisão, era necessário também criar uma trama com heróis e vilões para alimentar a programação telejornalística. Não obstante a impressão de que no palco as atrações internacionais fossem de maioria vinculada ao rock pesado, que vivia seu auge nas paradas internacionais e megaturnês. O *Rock in Rio* acabou promovendo mais uma disputa, mesclando-se a um discurso do “nós contra eles”, entendido como uma espécie de imperialismo, que fornecia um som de qualidade inferior aos nossos artistas em virtude de privilegiar as atrações principais estrangeiras. Ainda que, em muitos casos, encobrisse a real indigência técnica nacional de lidar com os equipamentos de ponta. Trazendo à tona

³⁷⁶ ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012, p.58-59.

³⁷⁷ Nome de uma música da banda britânica Def Leppard, icônica da New Wave Of British Heavy Metal.

certa carência de pertencimento, identidade, reconhecimento e representatividade disfarçada ora de “ufanismo barroco”, ora de “complexo de vira-lata de quem não consegue Prêmio Nobel”.

3.7- *Rock in Rio*: da ressaca das Diretas à embriaguez de liberdade

Faltando dias para começar o *Rock in Rio*, o *rock* era o assunto, se estabelecera como cultura de massa para todas as idades, uma verdadeira *rockmania* que alcançava toda programação do verão da cidade do Rio de Janeiro.³⁷⁸ A esta altura, com a cidade do rock pronta e entregue com festa da cumeeira³⁷⁹ – com bolo e “chopada” para os operários da construção (tocando sambas), funcionários da Artplan, empresários, correspondentes e representantes dos patrocinadores – já tinha sido transformada em ponto turístico para as pessoas de todo Brasil em passagem pelo Rio. Trocava-se a praia para tirar fotos na porta do rockódromo.

O *Rock in Rio*, além do turismo, era marca de roupas e acessórios, almanaques, álbum de figurinhas, tema de conversas, com ampla cobertura da imprensa. A Globo apresentava o *Momento do Rock* diariamente em duas edições, abordando, além do elenco, um histórico sobre música e comportamento,³⁸⁰ além de várias inserções nos telejornais. Também prometia especiais e flashes ao vivo durante o evento, testes de som e luz, ensaio com artistas nacionais, chegadas tumultuadas dos astros estrangeiros, entrevistas coletivas em hotéis, aglomerações de pessoas querendo autógrafos.

Hotéis superlotados com turistas nacionais e do exterior. Campings montados exclusivamente por causa do evento. Até o governador, que já o condenara, ao fim, embarcara oferecendo apoio na segurança e transporte público, prometendo comparecer no primeiro dia de festa.³⁸¹

O megaevento, mais do que uma campanha, tornara-se uma aposta para dias melhores. O Rio de Janeiro, pólo de migrações temporárias, era o objeto dos olhos atentos de todo país e exterior. De alguma forma o sentimento do país era muito mais “Rock in Rio Já!”, do que “Tancredo Já!”; até porque a eleição indireta estava praticamente resolvida com antecedência de dois meses de sua data e só não virara

³⁷⁸ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. O Rio adere com força a rockmania. *Jornal do Brasil*, 05 jan. 1985. Caderno B, p.08.

³⁷⁹ DURÃO, André. Samba de pagode é o primeiro som no palco do “Rock in Rio”. *Jornal do Brasil*, 09 dez. 1984, Nacional, p. 20

³⁸⁰ LAGE, Myriam. “Rock” em pílulas diárias. *Jornal do Brasil*, 30 nov. 1984. Caderninho b, p. 4.

³⁸¹ Leonel Brizola não foi, enviou o seu vice, Darcy Ribeiro.

piada por conta da inspiração em ver a vida com leveza que realizava, em algumas pessoas, um olhar para as artimanhas da “oposição” (PMDB, Frente Liberal, Aliança Democrática) como um ato de pacificação. Bem lembrava Marcos Sá Correa então editor da revista *Veja*:

Talvez um dia todos os políticos brasileiros se encontrem juntos no grande comício da vitória universal. Todos, menos o Deputado Paulo Maluf – que foi escolhido por consenso, depois de se escolher por sua própria conta, o derrotado de plantão do regime. Durante a maior parte destes 20 anos a opinião pública assistiu a um interminável debate entre líderes civis e militares, disputando entre si o título de sócio-fundador de 1964. Em 1984, Maluf é o único proprietário do regime.³⁸²

Numa coluna ao lado, no mesmo *JB*, intitulada: “Bode Expiatório”, Wilson Figueiredo lembrava que a eleição indireta foi bom para os dois lados: PMDB e o governo.³⁸³ Correa, em tom de ironia, também afirmava que, em 15 de janeiro, o Brasil estaria mais para *Rock in Rio* do que para Colégio Eleitoral, pois tudo já tinha sido antecipado e até o PMDB, numa atitude “revolucionária” no processo sucessório sem rival, estava em campanha, não para o que já estava posto, mas para o Presidente que estava de saída. Haja vista um comício marcado pelo governador de Minas Gerais, Hélio Garcia, pró-Figueiredo.

O mesmo presidente que em seis anos foi incapaz de dizer para onde ia o país; que alegava que oposição não entendia sua abertura; aborrecido com os governadores do seu partido por não apoiarem a candidatura de Maluf, que fundamentalmente também não apoiava; rompido com os dissidentes que formaram a Frente Liberal por serem anti-malufistas e recebendo afagos de opositores. Para não falar da própria “oposição”, que tinha como vice da chapa José Sarney, “ex-cacique” do PDS e com folha corrida de serviços prestados à ditadura. A sucessão tornara-se um desconforto para o otimismo, mais um imbróglio de velhos políticos e um factóide incoerente chamado de “nova república”.

Quanto ao *Rock in Rio*, não era sonho dos roqueiros, nem o primeiro festival, mas em virtude da grande concentração de estrelas da música, com uma plateia jamais reunida, no maior local especialmente construído para sua realização, era algo inédito. Um empreendimento publicitário de certa forma pioneiro, que fora incorporado pela população como o espaço de comemoração de um novo tempo; uma embriaguez de

³⁸² CORREA, Marcos Sá. A Conciliação. *Jornal do Brasil*, 02 dez. 1984, 1º Caderno, p. 11.

³⁸³ FIGUEIREDO, Wilson. Bode Expiatório. *Jornal do Brasil*, 02 dez. 1984, 1º Caderno, p. 11.

liberdade capaz de soterrar falácias de céticos, conservadores, religiosos e antiquados.

Chegada a hora, a ansiedade deu lugar a expectativa do sucesso, possível de medir pela profusão de cadernos especiais nas principais publicações e, mesmo antes dos primeiros acordos oficiais, o *Rock in Rio* já era o maior festival de música do mundo.

Figura 58 - Registros dos artistas durante o festival pela Manchete



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.710, 26 jan. 1985. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 02/03/2022.

11 de janeiro: Desperta, América do Sul!

“Deus salve a América do Sul/ Desperta ó claro e amado sol”, emblematicamente, foram os versos da canção *América do Sul*, que abriram a primeira noite de shows do *Rock in Rio* às 18 horas, após uma queima de fogos de três minutos de duração ofuscada, justamente, pelo sol e seguida do hino do festival. Não houve o prometido dirigível sobrevoando e despejando pétalas de rosas e um terço das pessoas esperadas foi saudada cinco minutos antes pelo ator Kadu Moliterno.³⁸⁴

Ney Matogrosso fantasiado, andrógino e sensual, que desde os tempos dos Secos & Molhados, encantava as crianças e balançava a libido das “senhoras dos generais”. Era uma “Carmen Miranda sideral”; um nativo futurista, seminu, trajando uma tanga de pele de onça, uma pena de gavião real na cabeça e o corpo pintado de purpurina dourada. Apresentou um compacto do seu show *Destino de Aventureiro*, acompanhado pela banda Placa Luminosa, prejudicado pelo som sem potência e algumas microfônias. Fez duas trocas de roupas no palco demonstrando sua costumeira ousadia. Causou efeito ao cantar *Rosa de Hiroshima* com pombas brancas soltas no palco (que se recusaram a

³⁸⁴ Ator de telenovelas da Globo, apesar de em algumas publicações é um engano se referir como o intérprete do personagem Juba de programa *Armação Ilimitada*, pois este estreou em maio daquele ano.

voar) em nome da proposta de paz do evento e promoveu uma virada de jogo, da frieza para a empolgação da plateia, quando interpretou *Pro Dia Nascer Feliz* do Barão Vermelho; sucesso na sua voz, que fez com que o Barão fosse tocado pelas rádios e as duas versões se tornassem sucesso simultâneo. Repetida num bis meio sem fôlego, depois de sessenta minutos de corridas pelo imenso palco.

Registrou-se certa hostilidade de parte do público à beira do palco, impaciente e atirando objetos, mas não da maioria. Culpou-se a radicalidade dos fãs do *heavy metal*. Sem descartá-los, pontuamos que nada irrita mais uma audiência do que uma qualidade de som falha. Carneiro afirma que a péssima qualidade de som fez com que Ney saísse direto do palco para o camarote do Medina para reclamar.³⁸⁵ Castro afirma que “as reverberações e microfônias boicotaram o show do Ney, que saiu visivelmente chateado e decidiu não se apresentar mais”.³⁸⁶ Embora o cantor, assim como Ivan Lins, Rita Lee e o Iron Maiden estivessem escalados para uma só apresentação.

Provando a eficiência dos palcos giratórios, Erasmo Carlos começou seu show quinze minutos depois. Um equívoco na data de escalação reconhecido pelo próprio Medina, posteriormente.³⁸⁷ Encarnando um Elvis dos trópicos, “vestido no rigor da moda heavy glitter, com couro franjado e tachinhas”.³⁸⁸ Àquela altura, Erasmo Carlos, patriarca do rock brasileiro, com 42 anos, casado e pai de família, transitava entre o *rock* como linguagem e as baladas românticas, assim como fizera e se estabelecera o seu parceiro musical Roberto Carlos.

Som baixo, desconectado com boa parte da plateia ao tocar baladas como *Gatinha manhosa* e *Sentado à beira do caminho* foi vaiado, muito vaiado. Recebendo, além das vaias, uma “chuva” de areia, copos de plástico, latas vazias, pilhas etc.³⁸⁹ Como definiu o ubíquo Nelson Motta: “descobriu assustado que legiões de jovens dos subúrbios e das periferias das grandes cidades estavam desenvolvendo uma outra cultura urbana, de skates e tatuagens, de quadrinhos e agressividade, movida a bandas de heavy metal internacional. Eram os metaleiros”.³⁹⁰

Estava posta a nova ameaça pela imprensa a esconder que o som estava ruim, além da escalação equivocada e dos próprios erros de direcionamento do artista, porque

³⁸⁵ CARNEIRO, op. cit., p.55

³⁸⁶ CASTRO, op. cit., p. 173.

³⁸⁷ NEVES, op. cit., p.105.

³⁸⁸ BAHIANA, Ana Maria. Erasmo Carlos: no fim, emoção. *O Globo*, 12 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 4.

³⁸⁹ CARNEIRO, op. cit., p.60

³⁹⁰ MOTTA, op. cit., p.384

outras baladas ocorreram sem vaias naquela noite e os mesmos que registraram o radicalismo da plateia – como se houvesse cem mil fãs do Iron Maiden – em outros momentos identificaram o público como heterogêneo.

Posto que, pouco mais das 20h20m, Baby Consuelo, sexy, linda e grávida de oito meses, trajando baby-doll e micro saia brilhosos, que deixavam sua barriga (que trazia Kriptus Gomes) a mostra, “tomou conta do palco, com uma energia invejável”.³⁹¹ Baby Consuelo fez a plateia cantar em coro *Todo dia era dia de índio* e *Telúrica*, dançar e ainda emanar o seu grito “Rá!” em vários momentos, incendiando com a versão elétrica de *Brasileirinho*.³⁹² Acompanhada de super músicos como os cunhados Jorginho Gomes (bateria) e Didi Gomes (baixo), só seria melhor se tivesse contado com a guitarra do seu, à época, marido. Mas de toda forma, Pepeu Gomes tocou na sequência, alterando seu roteiro para um show mais instrumental e, com solos e virtuosismo, angariou respeito do público. “Aplaudidíssimo, Pepeu só saiu do palco por volta das 21h 30m, levantando o astral do Rock in Rio”.³⁹³

Na sequência subiu ao palco a primeira atração internacional: o Whitesnake. O som melhorou significativamente, alimentando a celeuma em tom de escândalo por parte da imprensa e a reclamação dos artistas. Com a arena lotada e “som poderoso, alto e violento”; com ‘tonelagem’; “pauleira”; “bateria tanque de guerra”, “vozeirão poderoso”, termos e adjetivos os quais a jornalista Ana Maria Bahiana usou na sua crítica ao show.³⁹⁴ Conta-se que teve salva de palmas da plateia simplesmente ao ver a “parede” de amplificadores *Marshall* da banda. Com um palco sem cenários ou efeitos de cena, foram o primeiro impacto de competência e profissionalismo a desmistificar a aura de cabeludos drogados e demoníacos que a mídia achava viável propagar. A banda era famosa pelo hit *Love ain't no stranger*, sucesso na trilha de um dos comerciais da marca de cigarros *Hollywood*.³⁹⁵ Antes do show, ao se referir ao Whitesnake, falava-se mais do Deep Purple. Mas foram considerados a grande revelação e agradável surpresa do elenco internacional. Detalhe: enfrentaram palco e plateia após aquecimento com corridas e flexões comandadas por um personal trainer no

³⁹¹ BAHIANA, Ana Maria. Baby e Pepeu: muito à vontade. *O Globo*, 12 jan. 1985. Segundo Caderno, p.4.

³⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otBTlh1vw58>. Acesso em: 22/03/2022.

³⁹³ BAHIANA, Ana Maria. Baby e Pepeu: muito à vontade. *O Globo*, 12 jan. 1985. Segundo Caderno, p.4

³⁹⁴ BAHIANA, Ana Maria. Whitesnake: som alto, violento. *O Globo*, 12 de janeiro de 1985. Segundo Caderno, p. 4

³⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gjsGVz8MWcs>. Acesso em: 14/03/2022.

longo corredor dos camarins.³⁹⁶

O Whitesnake – na verdade um projeto do vocalista David Coverdale, com várias formações até os dias de hoje – que dispensara bebidas alcoólicas do camarim, substituídas por sucos e água somados a uma equipe com massagista e nutricionista – antes mesmo do primeiro show arrebatara atenção. Coverdale, bem humorado, quando perguntado sobre o nome da banda em entrevista coletiva respondeu: “Se tivéssemos nascido na África nos chamaríamos Blacksnake”.³⁹⁷ A seguir gravou um jingle, cuja letra de sua autoria era uma mensagem para o público brasileiro,³⁹⁸ para a mesma campanha publicitária “Hollywood, o sucesso”, apresentando-se em português com sotaque britânico: “Aqui é David Coverdale do Whitesnake e isso é o sucesso”, acompanhado da banda brasileira Roupas Nova (que também gravou o hino do Rock in Rio).

Em 1h 15m de *hard rock*, com dez canções, sendo quatro do Lp *Slide It In*, de 1984, esbanjaram sensualidade e boa forma, com um baterista espetacular, Cozy Powell (1947-1998), somado a John Sykes (guitarra), Neil Murray (baixo) e Richard Bailey (teclados). Em performance cheia de energia, fizeram o público cantar até a letra que não sabiam; como o refrão de *Ain't no love in the heart of city*. Saíram do palco como sinônimo de eficiência, diferenciando para a mídia o *hard rock* do *heavy metal*, queridos do público, com Sykes elevado a “muso” do festival.

Tratados como satanistas e demoníacos por quem só via as capas dos discos e não entendia o conteúdo, o Iron Maiden, no auge do sucesso e reconhecimento mundial, abriu uma brecha na face norte-americana da gigantesca *World slavery tour*, sua excursão global de divulgação do aclamado disco *Powerlave* (1984), para tocar no *Rock in Rio*.

Para os fãs acostumados com as contracapas dos álbuns e os poucos videoclipes da banda, bastariam estar ali. Mas vieram municiados com boa parte da cenografia e efeitos especiais comuns as suas turnês. Neste caso, um palco decorado com esfinges, sarcófagos, pirâmides e com muitas chamas e explosões. Visualmente impactante para plateia e telespectadores e afrontoso aos olhos do nosso catolicismo latino-americano.

A principal banda do movimento denominado *New Wave of British Heavy Metal*, que refundou o estilo metal, demonstrou em cem minutos com direito a dois bis,

³⁹⁶ CASTRO, op. cit., p.174-175.

³⁹⁷ ROMEU, Lucia. Whitesnake: hard rock, com muita emoção. *O Globo*, 11 jan. 1985, Cultura, p. 16.

³⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AHJeglbtEbE>. Acesso em: 23/03/2022.

um repertório baseado no último álbum lançado, intercalado por músicas dos quatro discos gravados anteriormente. Longe do chavão sexo e drogas em letras de duplo sentido, o Maiden trazia temas como: guerras, folclore, mitologia, misticismo; inspirados por eventos históricos, cinema e literatura; envolta por uma massa sonora galopante, pesada e épica, com toques de música erudita e influências do rock progressivo, produzida por Adrian Smith (guitarra), Bruce Dickinson (vocal), Dave Murray (guitarra), Nicko MacBrain (bateria) e Steve Harris (baixo).

O Iron Maiden entrou no palco do *Rock in Rio* às 23h35m, após uma sonora pré-gravada da parte final do discurso de Winston Churchill e a introdução da música *Aces High*, que tocaram na sequência; uma canção veloz, com um *power* acorde para cada verso, sobre a Segunda Guerra Mundial na perspectiva de um piloto da Força Aérea Real. Mas para quem estava lá, o show começou às 23h58m, misturando ficção e realidade em alusão à segunda música do show: *Two Minutes to Midnight*, sobre a Guerra Fria, anunciada por Dickinson após um: “Boa noitchê Brezil!”.

Quando não estava ao microfone, o vocalista corria de um lado para o outro no palco, puxava palmas e pedia: “Cantem comigo!”, antes do refrão, amparado pelas guitarras gêmeas em tons distintos de Dave Murray e Adrian Smith, o baixo vertiginoso de Steve Harris e a bateria estrondosa e pulsante de Nicko MacBrain. Bruce, de pernas abertas ou pés sobre as caixas de retorno à beira do palco, soltava seu canto quase lírico para uma plateia lotada e atenta.

Víamos ao vivo e em movimento o que só se conhecia através de fotografias. Mas um: “Boa noitchê, Brezil, Riou de Janeiro, *Rock in Rio!*” e atacaram *The Tropper*, onde Bruce num tablado ao lado e acima da bateria sacode uma bandeira do Reino Unido repetindo o gesto ao final da música, sobre a narrativa da eminente morte de um soldado inglês frente aos russos na Batalha de Balaclava, durante a Guerra da Criméia. Após anunciar a complexa *Revelations*, que remete a algo bíblico e usa versos do poema *O God of Earth and Altar*, de G. K. Cheterston, na sua introdução, ao sair do palco e voltar empunhando uma guitarra, algo incomum, Dickinson ao simular arremessá-la para o alto abriu o supercílio, quando acidentalmente bateu o braço da mesma em seu rosto. Aumentando o tom de entrega e energia da apresentação, agora com ares de dramaticidade, com o artista dando seu sangue no palco, literalmente.

A banda começou *Flight of Icarus*, sobre a mitologia do vôo de Ícaro e o sangue que escorria na testa de Dickinson parecia ter estancado, deixando um rastro seco atravessando o rosto em meio ao suor. O cantor, então referindo-se ao mais recente

álbum, *Powerslave*, anunciou a longa canção *The Rime of Ancient Mariner*, uma adaptação do poema de mesmo nome de Samuel Taylor Coleridge; um bardo progressivo de mais de treze minutos de duração. Seguida pela egiptológica *Powerslave*, onde, ao final, parte da banda se retirou, deixando o palco para o guitarrista Dave Murray exhibir seu talento num grande solo, enquanto o baterista arremessava baquetas para o público e depois o seguiu num tema de inspiração oriental.

Eis que o palco escurece, uma penumbra revela uma caveira com capuz simulando a figura da morte e ouve-se em gravação a voz do ator Barry Clayton, que muitos achavam que era de Vincent Price: começa *The Number of The Beast*; inspirada no filme A Profecia II, que deu nome ao álbum da banda lançado em 1982, e que por causa da capa, além da música, criou a mística de satanista em torno do grupo. O público cantou em uníssono o refrão: “Six Six Six, The Number of Beast” e na hora do solo de guitarra de Adrian Smith, Bruce Dickinson levantou Dave Murray sobre os ombros.

O show se encaminhava para o final com os sinos da introdução sinistra de *Hallowed Be Thy Name*, que trata de um condenado pela Inquisição. Dickinson bradava: “*Scream for me Brazil!*”³⁹⁹ e a seguir veio o hino da banda: *Iron Maiden* que avisa: “onde quer que você esteja o *Iron Maiden* vai te pegar”. O refrão foi a deixa para o monstro Eddie, o mascote da banda de três metros de altura, na sua versão de múmia, entrar no palco se sacudindo e pulando. A banda deixa o palco com Bruce agradecendo em português.

Minutos depois, estão de volta e o cantor apresenta a banda, literalmente se esvaindo em suor, e revela: “Eu quero todo mundo louco essa noite, *Run To The Hills!*”, talvez o maior sucesso da banda, aqui e lá, que aborda o extermínio dos indígenas durante a expansão territorial dos norte-americanos. Plateia em êxtase e cantando. Emendaram com a marcial *Running Free* sobre liberdade adolescente; primeiro single a entrar na parada britânica quando a banda ainda tinha à frente Paul Di’Anno como cantor. Total interação com a plateia regida por Bruce Dickinson. Mas um fim. Outro retorno ao palco para a Donzela de Ferro encerrar a noite com a ainda desconhecida, aqui, *Sanctuary*, sem que antes Bruce Dickinson agradecesse e declarasse que aquela era melhor plateia do mundo.

Um show arrebatador da atração principal para horda de fãs radicais e para

³⁹⁹ Marca do Bruce Dickinson em shows. A forma de “trazer” a plateia virou sua marca e a expressão “*Scream for me Brazil!*” daria nome ao CD de 1999, gravado ao vivo no Brasil em carreira solo.

grande parte da plateia,⁴⁰⁰ selando uma ardorosa paixão entre banda, o país e *o heavy metal*, fazendo com que o Brasil se tornasse roteiro obrigatório para suas turnês desde então.

A apresentação única do Iron Maiden no *Rock in Rio*, na noite de abertura, guarda muitos significados e influências, além de possibilidades de análise que não são possíveis, por limitações de espaço, nesta dissertação. Ao contrário de boa parte da nossa imprensa, da organização do evento e de outros artistas, a plateia, de maneira geral, sabia que em 1985 um show do Iron Maiden no Brasil era algo quase interplanetário. Assim sendo, pontuamos o tema de cada canção do show na tentativa de afastar a ignorância, pois o obscuro no *heavy metal* é o teatro a combater a opressão moral cristã, a hipocrisia da sociedade e capaz de libertar o ouvinte, levando-o para outro lugar de sensações.

Após a apresentação avassaladora do Iron Maiden, outro aguardado show: o Queen, que fez a plateia esperar bastante, para fechar a noite. A aclamada banda inglesa era formada por Freddie Mercury (vocal e piano), Brian May (guitarra), Roger Taylor (bateria) e John Deacon (baixo), e misturava diferentes estilos e de grande influência, com quase quinze anos de existência; sucesso na sua passagem por São Paulo no início da década. Entregaram um show no palco do *Rock in Rio* “ecclético e eficiente”.⁴⁰¹

Retomara as paradas com hits radiofônicos como *Radio Ga Ga* e *I want to break free*, depois da fase equivocada do álbum *Hot Space*. Causa dúvida – sem negar que o Queen a bordo da imensa turnê *The Works* continuava detentor de grandes espetáculos com luz, som e a força dos seus integrantes – que sua apresentação tenha sido a mais emblemática do festival e, principalmente, da noite de estreia, como é propagado até os dias de hoje.⁴⁰² Pois até mesmo no premiado filme *Bohemian Rhapsody*,⁴⁰³ o *Rock in Rio* é ignorado a tal ponto que se afirma que a vinda do Queen ao Brasil aconteceu nos anos 1970.

O que podemos confirmar é que o Queen fez um show correto e emocionante, num cenário inspirado no filme *Metrópolis*, desfilando sucessos como: *Under Pressure*, *Somebody to Love*, *Killer Queen*, *Keep Yourself Alive*, *Bohemian Rhapsody*, entre

⁴⁰⁰ BAHIANA, Ana Maria. Iron Maiden: delírio do metal. *O Globo*, 12 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 4.

⁴⁰¹ MIGUEL, Antonio Carlos. A força do visual e a tradicional eficiência. *O Globo*, 12 jan. 1985. *Rock in Rio*, p. 13.

⁴⁰² Há quem prefira e considere os shows em São Paulo 20 e 21 de março de 1981, proibidos no Rio de Janeiro pelo Governador Chagas Freitas.

⁴⁰³ Filme drama biográfico lançado em 2018, que arrecadou quase um bilhão em bilheteria e dirigido por Bryan Singer. Ganhou o Oscar de 2019 nas seguintes categorias: melhor ator, montagem, edição de som e mixagem de som.

outras. Tornando-se antológico no momento em que a multidão, a convite do guitarrista Bryan May, entoou a plenos pulmões os versos da balada *Love of my life*, acompanhada somente pelo violão de May e regida como um coral pelo cantor Freddie Mercury e o final apoteótico com *We will rock you* e *We are the champions*.

Vale ressaltar que, apesar de certa louvação midiática pós espetáculo, na execução de *I Want Break Free*, no bis do show, o vocalista Freddie Mercury foi vaiado por alguns e bolinhas de papel foram jogadas ao palco por estar vestido de mulher (na verdade uma longa peruca e seios postiços),⁴⁰⁴ em alusão ao videoclipe que tanto fizera sucesso aqui ao ser lançado no programa Fantástico.

No decorrer do show a voz do cantor parecia mais grave e em certos momentos cansada, somado a sensação de quem viveu à época, de que o Queen soava um pouco “ultrapassado” e havia perdido uma parte dos fãs quando abriu mão dos experimentalismos com a música clássica e o *rock* pesado da década anterior.

O show foi encerrado ao som da instrumental *God Save the Queen*, com Mercury desfilando pelo palco usando a bandeira da Inglaterra como uma capa, que no verso tinha a bandeira do Brasil e toda banda agradecendo ao público, estendendo as duas bandeiras lado a lado. Segundo Carneiro, “eram 3h42m do dia 12 de janeiro e uma cascata de fogos importados do Japão formava o nome do festival”.⁴⁰⁵

O saldo da noite seria a diferença de som entre os artistas nacionais e internacionais. Apesar da tradição de que quem abre shows em grandes concertos não dispor de toda potência, permaneceu a suspeita de boicote encobrendo a dúvida da falta de técnica. Na prática, a luz usada no palco para todo o festival era a do Queen e não há registro de reclamações do Whitesnake e do Iron Maiden. O site oficial do *Rock in Rio*, hoje, registra um público de 470 mil pessoas.⁴⁰⁶ Na época foi apontado um total de 150 mil oficialmente e falava-se em mais de 300 mil, pois houve invasão nas roletas e acontecimentos como a modalidade de salto sobre o muro, num setor isolado, através dos cavalos da PM usados como escada mediante pagamento de propina.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ LEÃO, tom. De madrugada, um régio presente: o Queen. *O Globo*. 12 jan. 1985, Rock in Rio, Cultura, p.18

⁴⁰⁵ CARNEIRO, op. cit., p.70-71

⁴⁰⁶ Disponível em: https://rockinrio.com/rio/novidade/retrospectiva-rock-in-rio-11-de-janeiro-de-1985/#:~:t_ext=O%20line%20Dup%20daquele%20dia,foi%20de%20470%20mil%20pessoas. Acesso em: 24 /03/2022.

⁴⁰⁷ CASTRO, op. cit., p. 187

12 de janeiro: Clima de Paz e Amor

O segundo dia do festival foi marcado pela presença de mais de 250 mil pessoas, e alguns “novos arranjos” do público para entrar na festa de graça, como através de “uma escada precariamente apoiada num muro alto próximo ao Shopping Center” ou “pagando Cr\$ 45 mil a alguns bilheteiros por cada grupo de três pessoas para entrar pulando a roleta”.⁴⁰⁸

Segundo *O Globo*, não foi um dia caracteristicamente *rock*, mas *soft*. Público com faixa etária acima dos 30 anos de idade, uma plateia que parecia ter vindo direto da praia, que se espalhou em toalhas e cangas pelo chão da Cidade do Rock e assistiu aos shows de Ivan Lins – questionada presença num festival de rock e expectativa de fiasco – que agradou com seus sucessos executados em arranjos mais eletrônicos. Mas, devido ao som baixo do microfone, má dosagem do artista e muita emoção, perdeu a voz do meio para o final do seu show, pedindo ajuda da plateia. Mesmo assim consagrou-se e foi o primeiro dos brasileiros, até aquele momento, a ter pedido de bis no festival.⁴⁰⁹

Elba Ramalho transportou o seu espetáculo que estava em cartaz no Canecão para a Cidade do Rock em um enérgico show de frevos, xotes, baiões e samba; um verdadeiro forró ininterrupto para a massa. Em dado momento, chamou um rapaz da plateia para dançar um xote com ela no palco, e alimentou o clima de patriotismo cantando *Canção da Despedida*, de Geraldo Vandré. Acompanhada da sua Banda Rojão, fez todo mundo dançar com seu maior sucesso: *Banho de Cheiro*⁴¹⁰ e deu bis com *Bloco do Prazer*, de Moraes Moreira e Fausto Nilo.

Fechando os artistas nacionais da noite, Gilberto Gil, de visual new wave, guitarra em punho, e a frente de uma banda poderosa, que trazia na bateria seu filho Pedro Gil (1970-1990), então com apenas 14 anos de idade, apresentou seu show *Raça Humana*, aclamado pela crítica local, enfileirando canções de sotaque mais pop/rock do seu repertório como: *Realce*, *Punk da Periferia*, *Extra*, *Vamos Fugir*, *Back to Bahia*, *Pessoa Nefasta* e *Palco*, em versões aceleradas e pesadas. Ainda hipnotizou a plateia sozinho no palco ao violão com sua versão para *I Just Called to Say I Love You*, de Steve Wonder (*Só Chamei Porque Te Amo*), e *Não Chore Mais*, versão para *No*

⁴⁰⁸ VALEM os riscos e todos os “jeitinhos” para poder entrar. *O Globo*, 13 jan. 1985, Cultura, p. 14.

⁴⁰⁹ MIGUEL, Antonio Carlos. Deslize na voz. Mas a volta por cima. *O Globo*, 13 jan. 1985, Cultura, p. 14.

⁴¹⁰ ELBA, a energia do ‘forroque’ tropical. *O Globo* 13 jan. 1985, Cultura, p. 15.

Woman, No Cry de Bob Marley.⁴¹¹

O cantor Al Jarreau não disse ao que veio e não empolgou. Teve atenção quando imitou instrumentos musicais com a própria voz – já que fora divulgado como o homem que tem uma orquestra na garganta – e apresentou um repertório estranho a maioria do público. Quase estático, exagerou nos *scats*, em apresentação longa e ainda deixando de fora do repertório seu sucesso, *Your Song*, de Elton John e Bernie Taupin.

O norte-americano James Taylor renasceu, após anos de ostracismo. Ídolo por aqui, dos mais tocados em programas *flashbacks*, como o Goodtimes da 98 FM. Começou o show, de suas suaves canções folk com tons regionais, sozinho no palco com seu violão tocando sucessos como *Sweet Baby James* e *Carolina On My Mind*, para na sequência introduzir sua banda.⁴¹² Foi correspondido e acompanhado em coro pela plateia, com isqueiros acesos, sentada e atenta, que na canção *Yoy've Got a Friend* fez o cantor chorar e gostar tanto que ficou no palco para quase duas horas de show.⁴¹³

George Benson com uma grande banda incluindo músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira, mais cedo, já tinha sido o responsável por 1h10m de atraso na abertura dos portões do *Rock in Rio*, porque transformara sua passagem de som num ensaio de setenta minutos. Adentrou ao palco após as duas e meia da madrugada. Despertou o público, mas não emplacou e até decepcionou na performance na guitarra, talvez em virtude da festa pré show que deu no seu camarim.⁴¹⁴ Agradou quando teve a participação de Ivan Lins na música *Dinorah Dinorah* e agitou mesmo com o grande sucesso *On Broadway*. Dividiu opiniões numa noite onde reinaram as pratas da casa.⁴¹⁵

O saldo do segundo dia de festival, apesar do atraso na abertura dos portões e das atrações internacionais, a sensação de paz e amor foi requentada pelo clima praiano dos anos 1970, correspondida no show de James Taylor. Programa familiar e noite preferida do “dono” da festa, Roberto Medina, que fez reunião, naquela tarde, com a equipe do som da Clair Brothers Audio, a respeito da disparidade da qualidade sonora entre os artistas nacionais e internacionais.⁴¹⁶ Sucesso com arena lotada.

⁴¹¹A NOITE, mais brilhante, com o rock de Gilberto Gil. *O Globo*, 13 jan. 1985, Cultura, p. 16.

⁴¹² EM uma hora e meia, um flashback dos anos 70. James Taylor reapareceu. *O Globo*, 13 jan. 1985, Cultura, p. 18.

⁴¹³ NEVES, op. cit., p. 107.

⁴¹⁴ CASTRO, op. cit., p. 188.

⁴¹⁵ ALEXANDRE, op. cit., p. 219-220.

⁴¹⁶ CASTRO, op. cit., p. 186.

Figura 59 - Detalhes de elenco e público. Baby e Pepeu em destaque



Fonte: *Manchete*, ed. nº 1.710, 26 jan. 1985. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 24/01/2022.

Nota para um clima dissimulado de desforra nas entre linhas de algumas opiniões da imprensa no dia seguinte, que parecia não ter digerido ainda a primeira noite do festival. De qualquer maneira, *rock* naquele momento, tornara-se prefixo por quem cobria jornalisticamente o evento.

13 de janeiro: Novo Rock do Brasil

No terceiro dia, enfim a geração que despontou na década de 1980 no rock nacional: Paralamas do Sucesso, Lulu Santos e Blitz adentraram a festa para uma audiência de crianças e famílias, mesmo que para um público bem menor, devido, talvez, ao sol forte, comparado aos dias anteriores.⁴¹⁷ Os Paralamas do Sucesso, com Bi Ribeiro (baixo), Herbert Vianna (guitarra e voz) e João Barone (bateria), fizeram num show curto, de 25 minutos, com palco adornado por palmeiras em vasos e, talvez, por se tratar de um trio, mais simples para equalização do som. Tocando sem outros adereços sonoros e visuais, viraram fenômeno nacional executando músicas conhecidas dos seus dois álbuns e surpreendendo com uma versão eletrizante de *Inútil* do Ultraje a Rigor. Dedicaram o show às bandas brasileiras da sua geração ausentes no festival: Lobão e Os Ronaldos, Ultraje a Rigor, Titãs e Magazine. Num clima simples e tocando de forma direta, os três rapazes se transformaram em revelação.⁴¹⁸

Lulu Santos, já consagrado *hitmaker* àquela altura, fez um show confuso e inseguro, num “set caótico, dispersivo e desigual”.⁴¹⁹ Em vez de enfileirar seus sucessos

⁴¹⁷ PENTEADO, Lea. Paralamas empolga, Nina Hagen loucuras no palco. *O Globo*, 14 jan. 1985, Segundo Caderno, p. 01.

⁴¹⁸ ALEXANDRE, op. cit., 2013; CARNEIRO, op. cit. 2011; MOTTA, op. cit., 2000.

⁴¹⁹ BAHIANA, Ana Maria. Lulu Santos (frio, colorido e caótico) se sai bem. *O Globo*, 14 jan. 1985, Segundo Caderno, p.3

dos três discos aclamados que já lançara, perdeu-se no seu ego, nos arranjos, longos solos e protesto contra a *boyband* Menudos. Acertou quando fez alterações nas letras para lembrar do momento histórico da dissimulada eleição sem voto popular, como em *Tempos Modernos*: “eu quero um novo começo de era/ de gente fina, elegante e sincera/ com habilidade para votar em uma eleição” e em *De Leve* para “*Diretas/ Diretas e Maluf não*”, arrancando aplausos. Foi este o seu momento.⁴²⁰ Abriu mão, dentre outros, do seu maior sucesso: *Como Uma Onda*, dizendo, quando pedida pelo público, não conhecer tal música.⁴²¹ Voltou para um bis (não pedido), acompanhado pela plateia em coro em *Tudo Azul*, sozinho com a sua guitarra e ainda foi rebocado do palco por ultrapassar o tempo estipulado da sua apresentação.⁴²²

A Blitz, aguardada também pelas crianças, fez um show bem produzido. Segundo Andrade, “seu cenário teve dois níveis de profundidade com seu logotipo em grandes letras brancas”.⁴²³ Animado, contando com músicos de apoio e com vários recursos teatrais. Era a grande banda brasileira com presença cênica capaz de não ser engolida pelas dimensões de palco e plateia. Apesar da chuva e falhas no som, agradou.⁴²⁴

Nina Hagen, a exótica e *as Go-Go's*, uma banda californiana só de mulheres, eram a facção *new wave* internacional da noite, mas não fizeram barulho e nem história. A primeira até impressionou pelo visual, recursos vocais e atitude de vanguarda. A segunda atração, não causou efeito algum.

Foi mesmo o veterano cantor escocês Rod Stewart, a atração internacional de peso do dia, que subiu ao palco após solicitar a retirada de todos os fotógrafos das áreas especiais construídas para eles próximo ao palco. Desfilou seus sucessos, cantou suas baladas e fez um show dançante. Mantendo seu senso de humor, antes de cantar o seu grande sucesso *Do You Think I'm Sexy*. Acusado de plágio da música *Taj Mahal* de Jorge Ben, disse que devia muito ao Brasil por causa da música.⁴²⁵ Antes de chutar bolas de futebol para a plateia – o que Evandro Mesquita já tinha feito com bolas gigantes no show da Blitz – cativou com seus hits dos anos 1970: *Maggie May* e *Sailing*.

⁴²⁰ ALEXANDRE, 2013, p.220-221 e CARNEIRO, 2011, p.73-85.

⁴²¹ ALEXANDRE, op. cit., p.221.

⁴²² CARNEIRO, op. cit., p. 92.

⁴²³ ALEXANDRE, op. cit., p. 221

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ COM seu rock and roll simples e direto, o elegante Rod Stewart arrebatou a plateia. O Globo. Rio de Janeiro: 14 jan. 1985. Rock in Rio, p.14.

O saldo deste terceiro dia, para 90 mil pessoas, além da consagração dos Paralamas do Sucesso e demonstração de experiência e carisma de Rod Stewart, no palco, ao contrário da antipatia fora dele, foi ainda a disparidade sonora entre os nacionais e os internacionais. A Blitz entrou com garra, mas foi prejudicada pelas falhas no som, principalmente, nos microfones, fazendo com que as vozes de Evandro Mesquita e Fernanda Abreu, por exemplo, sumissem em momentos chaves das músicas. De acordo com Carneiro, “estressado (Evandro Mesquita) com a qualidade do som dos artistas nacionais, quase estapeou o técnico inglês que foi ajustar o microfone da vocalista Fernanda Abreu”.⁴²⁶

Carneiro aponta que Antonio Faya, responsável pelo som no festival, garantiu que não havia boicotes às bandas nacionais, mas falta de conhecimento dos técnicos nacionais. Versão que Juba, baterista da Blitz até os dias de hoje, confirma.⁴²⁷ Soma-se a isto, duas pancadas de chuva que, além de atrapalhar os espetáculos, começava a transformar o gramado da arena no pântano de outrora e, quando secava, numa imensa área de chão batido a levantar poeira.

Dia 14 de janeiro: Rock de Repente

O dia 14 de janeiro, talvez por se tratar de uma segunda-feira, foi tranquilidade e pouco público. Uma noite que começou a ritmos regionais com os cantores Moraes Moreira, depois Alceu Valença, e os segundos shows internacionais de James Taylor e George Benson.

O ator e apresentador Kadu Moliterno abriu o palco declarando: “Amanhã é um dia muito importante. A gente quer é votar, mas vamos dar uma força para o Tancredo que é nossa melhor esperança. Amanhã todo mundo aqui de verde amarelo”. Logo após, nada poderia ser tão emblemático. Coincidentemente, entra em som pré-gravado em meio uma batucada a voz de Moraes Moreira entoando: “Lá vem o Brasil descendo a ladeira”.

Sob vento e nuvens a prenunciar um temporal, Moraes começou com *Brasil Pandeiro*, fazendo o público participar em *Preta, pretinha*. Contando com reforços nas guitarras de Armandinho (Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar e ex- A Cor do

⁴²⁶ CARNEIRO, op. cit., p. 95.

⁴²⁷ O músico mais de uma vez defende com naturalidade que no Brasil o normal era uma mesa de 24 canais e a do Rock in Rio era de 120 canais, por exemplo. “Estavam pilotando um monomotor e aparecia um 747- 300”. Brinca o baterista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qghuqdIqBsM>. Acesso em: 30/03/2022.

Som) e Victor Biglione (ex- A Cor do Som),⁴²⁸ trouxe seu filho Davi para interpretar *Papai no Colégio*, música em parceria com Ziraldo para campanha da eleição indireta, relevante talvez porque foi a estreia em disco e show do futuro guitarrista Davi Moraes. Moreira, em clima de trio elétrico baiano, costurou um pout-pourri introduzido pela tradicional *Índio Quer Apito*, passando a *Varre Vassourinha*, *Festa do Interior*, encerrando com *Pombo Correio*, já com a chuva fina caindo teve que atender o pedido de bis, com trechos dos mesmos frevos.

Em cima da hora, 48 horas depois da estreia, George Benson inverteu a ordem para ver se emplacava, mas não o fez e voltou para seu camarim para mais festas. James Taylor fechou a noite com seu *folk* romântico, com o mesmo *set list* e banda competente, outra vez emocionado, principalmente, no auge do seu show com o público cantando junto *You've Got a Friend*. O impacto do *Rock in Rio* sobre James Taylor o fez retomar a carreira e inspirou a compor, posteriormente, a canção *Only a Dream in Rio*, onde declara que seu coração voltou a viver depois da sua participação no festival.

Em um dia de pouco público, de trinta mil pessoas, destaque para o show visceral de Alceu Valença e sua mistura de *rock* e maracatu, que renderia frutos em gerações futuras. Sozinho no palco, Alceu encerrou seu show com um repente: “Viva a bandeira brasileira/ Ali a tremular/ O Brasil vai se encontrar/ Numa democracia verdadeira”.⁴²⁹ Saiu do palco dizendo que tinha muito mais a mostrar e de fato agradou ao público, crítica e despertou a curiosidade de artistas como Al Jarreau e George Benson.

Dia 15 de janeiro: Tancredance

O ensolarado dia 15 de janeiro começou com a prevista eleição indireta de Tancredo Neves, o primeiro civil após 20 anos de ditadura. A Cidade do *Rock* abriu os portões mais cedo e transmitiu via telões a escolha de Tancredo por 480 votos pelo Colégio Eleitoral contra 180 dados a Maluf. Rubem Medina, irmão mais velho do anfitrião do *Rock in Rio*, desta vez – ao contrário do dia da votação da Emenda Dante de Oliveira – compareceu ao escrutínio e foi até a capital do país votar num Congresso transformado em “colégio eleitoral” contra o candidato do seu partido PDS. Foi dia também de resultado do vestibular e somados os fatos, vários trocadilhos do tipo:

⁴²⁸ CORO de 30 mil vozes leva Alceu às lágrimas no Rock. *Jornal do Brasil*, 15 jan.1985, Primeiro Caderno, p. 8.

⁴²⁹ ALEXANDRE, op. cit., 2013, p. 221; CARNEIRO, 2011, op. cit., p.106-107.

“Passei no vestibular e o Maluf foi reprovado no Colégio”!⁴³⁰

O público do *Rock in Rio* queria comemorar a democracia com a expectativa voltada para artistas de rock pesado: Scorpions e AC/DC. O problema que, até lá, o palco abrigaria três representantes legítimos da estética new wave do rock brasileiro oitentista. Entusiasmado, pela novidade política, o apresentador oficial do palco, Kadu Moliterno, emendou: “Vamo acreditar, vamo acreditar que vai mudar”! Na sequência chamou a primeira atração da noite anunciada pelo ator como “o primeiro show da democracia brasileira: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens”!

A seguir, enquanto o baterista Julio Gamarra e o tecladista Marcelo, músicos de apoio, se posicionavam, Paula Toller (voz), Leoni (baixo e voz), George Israel (saxofone) e Bruno Fortunado (guitarra) adentraram ao palco sob gritos de “Brasil! Brasil!” por parte da plateia, segurando uma imensa bandeira brasileira em homenagem ao momento. Inicia-se uma *jam* introdutória e a vocalista, estranhamente, solta um grito desafinado ao microfone. Mal sinal. Após a primeira música: *Por que não eu?*, o baixista Leoni dedicou o show ao “imminente”, dizendo: “ao novo Brasil que começa hoje, com o primeiro presidente que a gente gosta”.⁴³¹

Mas a derrota para o mundo paralelo do *heavy metal*, que se abrigava nas primeiras filas, era inevitável e apesar da democracia festejada ali, naquele momento alguns *headbangers* e *new wavers* não dividiam as mesmas preferências. Apesar de ser um dos mais executados nas rádios com um único LP lançado, *Seu Espião* (1984), que mais parecia uma coletânea de sucessos, tocados um a um naquele tablado, foram difíceis de acompanhar por causa do som ruim, somados à própria inexperiência da banda, numa postura de palco equivocada e irritante.⁴³² O resultado foram vaias, copos cheios de areia e toda sorte de objetos jogados ao palco durante os 35 minutos de show da banda.⁴³³

A próxima atração, o cantor Eduardo Dusek, apesar da entrada triunfal em cima de uma lambreta, trajando um divertido figurino, um terno brilhoso com bandeiras de vários países, abrindo o show com *Barrados no Baile*, seu maior hit, num ensejo de brega e chique mais *rock*, teve o mesmo destino. Reagiu, esbravejou, deu bronca na plateia, chamou os metaleiros de malufistas, o que de nada adiantou. Desistiu e abandonou o palco dez minutos antes do tempo previsto.

⁴³⁰ CARNEIRO, op. cit., p.110.

⁴³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CGYVWqtMYd8>. Acesso em: 30/03/2022.

⁴³² MIGUEL, Antonio Carlos. Som também não ajudou quarteto. *O Globo*, 16 jan. 1985, Crítica, p. 10.

⁴³³ ALEXANDRE, op. cit., p.222.

Porém, a representação brasileira seria salva pela performance do Barão Vermelho. Tributários de riffs blueseiros e *rock and roll*, com reputação de banda de “rock de verdade”, atemporal, encarnado pelo guitarrista Roberto Frejat, a voz rascante do cantor Cazuza, Dé no baixo e os sócios fundadores, Maurício Barros, nos teclados e, Guto Goffi, na bateria. O Barão vivia sua melhor fase num auge de sucesso com seu terceiro disco, *Maior Abandonado*, e a participação no filme e na trilha sonora de *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues, do qual a música título, composta e gravada pela banda, se tornou hit nas rádios.

A banda de letras densas e adultas tinha cancha na cena e respeito do público por propor um rock mais visceral, que ganhava mais intensidade nos shows. Fama conquistada desde a inauguração do Circo Voador e tocando em vários palcos pelo país, inclusive na posse do governador Leonel Brizola, em 1983.

A banda, como de costume, decolou no palco, que tinha ao fundo uma tela de Jorge Salomão que apresentava um espiral, notas musicais e uma folha estilizada de coqueiro.⁴³⁴ O Barão entrou confiante e ensaiado a ponto de tocar uma música inédita no repertório: *Mal Nenhum*, parceria de Lobão e Cazuza. Conscientes do seu presente, cada integrante tinha a cor amarela no figurino para lembrar o momento político vivido naquele dia. Não por coincidência, pois o deputado federal do PDT, José Frejat, pai do guitarrista, tinha votado mais cedo em Tancredo.⁴³⁵

O Barão Vermelho tocou seus hits radiofônicos como *Maior Abandonado*, *Bete Balanço*, *Por Que A Gente É Assim?*, *Subproduto de Rock* (com o apoio do saxofonista Zé Luís) e espantou a tensão de vez. Transformou a Cidade do Rock em celebração da democracia ao tocar *Pro Dia Nascer Feliz*. Como uma espécie de manifesto, com apoteose e sintonia entre banda e plateia, Cazuza se despediu do palco dizendo: “Valeu! Que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã, com um Brasil novo, com uma rapaziada esperta. Valeu!”, transformando a canção de poderoso *riff rock and roll* – o primeiro sucesso da banda a furar o boicote das rádios às custas da primeira gravação de Ney Matogrosso – em hino de celebração ao fim da ditadura militar no Brasil. E saíram do palco ovacionados, cientes que tinham feito um show histórico.⁴³⁶

Os simpáticos alemães do Scorpions trouxeram o peso esperado para a noite. Muita energia, som, luzes e efeitos da turnê mundial de uma veterana banda dos anos

⁴³⁴ LEÃO. Tom. Banda não se intimidou com clima de tensão. *O Globo*, 16 jan. 1985. Rock in Rio, p. 12.

⁴³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ncFXUz7Y-jA>. Acesso em: 04/04/2022.

⁴³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bbsCPKLnUM&t=65s>. Acesso em: 04/04/2022.

1970, que vivia o seu auge. Uma hora e vinte minutos de som alto e pesado, mas com acentos melódicos na voz de Klaus Meine. Com Matthias Jabs (guitarra), Rudolf Schenker (guitarra), Francis Buchholz (baixo) e Herman Rarebell (bateria), tocaram músicas do recente e maior sucesso da banda, o álbum *Love at First Sting* (1984), como: *Coming Home*, *Bad Boys Running Wild*, *Rock You Like A Hurricane* e *Big City Nights*, entre outras dos álbuns anteriores como *The Zoo* e *Blackout*. O show teve seu auge na balada *Still Loving You*, cantada pelo público. Na apoteótica versão de *Dynamite* houve um acidente com Schenker, que ao arremessar seu instrumento para o alto, abriu o supercílio. Sangue no palco mais uma vez, assim como acontecera com Bruce Dickinson, do Iron Maiden, que renderam ao guitarrista três pontos na face.

Bandeira brasileira estendida no palco, o cantor Klaus Mine celebrando ao microfone: “Viva Tancredo”!⁴³⁷ O “heavy metal simpatia” dos alemães ganhou todos os aplausos possíveis.⁴³⁸ Cantou-se, então, à capela, o refrão da marchinha *Cidade Maravilhosa*, de André Filho.

Fechando a noite, o AC/DC fascinou a todos desfilando seu *rock and roll* básico e tradicional em altos decibéis, executando faixas dos nove álbuns até aquele momento. Um imenso sino desceu do teto do palco na música *Hells Bells*.⁴³⁹ Na sequência, uma série de músicas da fase do cantor Bon Scott (morto em 1980), para um final de espetáculo com dois canhões estrategicamente colocados nas pontas da parte superior do palco disparando tiros, literalmente, à ordem do vocalista Brian Johnson, ao final da música *For those about rock*.

Mas o que encantou a todos foi a habilidade e disposição do guitarrista Angus Young.⁴⁴⁰ Em seu tradicional uniforme colegial britânico, a figura emblemática da banda ensaiou um *strip tease*, subiu nos ombros de um segurança indo até as laterais do palco para saldar a plateia, deitou e rolou no chão, como se recebera uma descarga elétrica, sem parar de solar sua guitarra. Batendo cabeça freneticamente durante todo show, sustentado às inspiradas no balão de oxigênio nos bastidores, no intervalo das músicas.⁴⁴¹

O resultado do quinto dia não foi tão a “Tancredance”, que se esperava no *Rock*

⁴³⁷ FRANÇA, Jamari. Angus Young: furacão do AC/DC. *Jornal do Brasil*, 17 jan 1985, Caderno B, p. 8.

⁴³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CYv7VDpkII4>. Acesso em: 16/07/2019.

⁴³⁹ Exigência contratual da banda, o sino pesava quase duas toneladas. Como o som era simulado eletronicamente, apesar de Medina ter trazido a peça de navio e por causa da estrutura do palco, foi substituído em isopor e gesso pelo cenógrafo Mario Monteiro sem ninguém saber.

⁴⁴⁰ LEÃO, Tom. Um garotinho encapetado e tiros de canhão: o AC/DC faz o ouvido zunir. *O Globo*, 16 jan 1985, Rock in Rio, p. 15.

⁴⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b68QwIGt6wA&t=23s>. Acesso em: 04/04/2022.

in Rio. Festa até teve, mas em outro simbólico espaço: o Circo Voador. Diferente das festas regadas a shows do *pop rock* daquele momento organizadas pelo comitê jovem pró-Tancredo Neves (as Tancredances). Na tenda da Lapa, a comemoração prometida celebrava além da “vitória” do presidencial, aniversários: da cidade e do próprio Circo, animada à MPB, de nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, João Bosco, Turívio Santos e teve canja do norte-americano James Taylor,⁴⁴² que apesar da unanimidade nos seus shows no *Rock in Rio*, recebeu uma lata de cerveja vazia arremessada da plateia do Circo.

Diante disto, é preciso considerar que houve muita comemoração com o feito de Tancredo, mas não houve virada de jogo nenhum como apontavam. O que ressoa é que grande parte da população comum não tinha como resistir a uma enorme campanha nos principais e poucos veículos de comunicação. Restava acreditar. Lembremos, era um tempo de informação setorizada, não havia redes sociais em rede mundial de computadores.

Por outro lado, apesar da ironia, preconceito e escândalo como são tratados os fãs do *heavy metal* (“metaleiros”), até por quem conta sua versão da história do festival, como o autor Ricardo Alexandre, por exemplo, é pouco provável que houvesse 230 mil fanáticos por metal naquela tarde/noite. Certamente havia uma minoria radical, que através do som pesado queria se manifestar contra certa “indigência brasileira” tecnológica; contra Tancredo; contra o *pop rock* nacional sem a pegada dos estrangeiros e que diante da diferença sonora emitida pelo palco do festival angariaram outros afiliados nas vaias. Até porque, o ideal punk como produtor do nosso rock, era, para muitos, coisa de gente rica, branca e opiniões de suplemento cultural de jornais. Para os brasileiros conhecedores e adeptos, o rock brasileiro vinha de uma história de resistência nos bailes dos subúrbios, regiões periféricas das fábricas em decadência, dos clubes onde os músicos dos anos 1970 realizavam bailes/concertos – tradição que continuou acontecendo na década seguinte – e nos programas de rádio alternativos e nos teatros da zona sul. Num universo de mais de duas centenas de público, onde a maioria estava coloridamente trajada, alguns com cabelo emplastrado do gel New Wave da moda,⁴⁴³ é muito difícil culpar fãs de um determinado estilo, e de bandas como Scorpions e AC/DC.

⁴⁴² COLUNA do Carlos Swann. Tancredance. *O Globo*, 17 jan 1985, O País, p. 12.

⁴⁴³ New Wave Wet Gel purpurinado e New Wave Glitter Gel, produtos multicoloridos da empresa de cosméticos Wella Brasil.

Sobre a eleição em nome da democracia sem voto popular, não passou disto; não se tornou feriado e nem a ser tão homenageada assim. Há, inclusive, correntes historiográficas que consideram o fim da ditadura somente quatro anos depois. Mas o sentimento, do que partilhamos, era que aquilo, aquela ditadura, havia acabado; relevando que depois de um grave acidente, além de tragédia, há de se remover escombros e, pior ainda, se livrar dos entulhos e isto levaria tempo.

Naquele dia, nos bastidores do festival, alguns artistas com suas declarações servem de representação de certo ar cético diante do fato. Eduardo Dusek, trajando calça verde e camisa amarela, em entrevista para repórter da TV Globo, Leda Nagle, também de amarelo, reconhecia que havia “toda uma energia de crescimento do Brasil”, mas não queria falar de candidatos, reconhecendo que “havia uma grande parte torcendo por uma mudança no Brasil por um futuro de eleições diretas”.⁴⁴⁴ Melhor fez Cazuza, depois de um show vitorioso, ressaltou que gostara do momento dele com a plateia durante a música *Pro Dia Nascer Feliz* deixando claro que com Tancredo ou sem Tancredo” o importante era o otimismo e a ideia de que algo podia começar.⁴⁴⁵ De qualquer maneira foi o dia do festival com muitas bandeiras brasileiras e crianças.⁴⁴⁶

A esta altura, o gramado da arena já tinha sido bem comprometido com a alternância de fortes chuvas e sol do verão carioca e a Artplan se dado conta que mais de 20% do público diário do festival estava frequentando os shows de forma ilícita, o que levou a demissão de 45 roleteiros.⁴⁴⁷

16 de janeiro: “Nova República”

No primeiro dia da “Nova República”, a noite começou com “protesto” e “sermão” do vocalista Herbert Vianna, em função das vaias e objetos jogados no palco nas apresentações dos seus colegas de geração, Eduardo Dusek e o grupo Kid Abelha, do seu *affair* Paula Toller, no dia anterior. O líder do agora mais confiante e conhecido nacionalmente Paralamas do Sucesso, no começo do show, reclamou do tratamento dado e aconselhou: “Vem na hora que vai tocar o seu grupo, Cara! E em vez de vir jogar pedra, fica em casa aprendendo a tocar guitarra, quem sabe no próximo cê tá aqui no palco”.

⁴⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=siIv3eqX7dU>. Acesso em: 01/04/2022.

⁴⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uj2_cg0tQdI. Acesso em: 01/04/2022.

⁴⁴⁶ CRIANÇAS voltam ao gramado, roletas atrasam. *O Globo*, 16 jan. 1985. Rock in Rio, p. 14.

⁴⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZW7J9F0NDsM&t=41s>. Acesso em: 01/04/2022.

Após comentar a chegada ao poder de Tancredo Neves, disse: “já que a gente não sabemos escolher Presidente, já que escolheram pela gente...” e mais uma vez atacou com a sua versão para *Inútil* da banda paulista Ultraje a Rigor. A banda mais segura e conhecida, após ser aclamada na sua primeira apresentação, teve direito a bis e fez questão de lembrar, a quem pudesse ouvir, que se não fosse o sucesso do rock da sua geração nada daquilo seria possível.⁴⁴⁸ Logo após, Moraes Moreira repetiu o sucesso e o repertório da primeira apresentação.

A primeira novidade da noite foi a aguardada “rainha do rock brasileiro”, Rita Lee. Em única apresentação, que trouxe o seu *Rita hits*, acompanhada de uma super banda, para provar que não tinha nenhuma doença grave e fez um espetáculo pulsante e competente, segundo crítica de *O Globo*.⁴⁴⁹

Rita Lee teve pipa alçada a vôo no meio da plateia com seu sobrenome, bandeiras verdes e amarelas no meio do público celebrando sua participação num momento importante do país, mas se tornou uma perplexidade ao demonstrar abatimento e cansaço. Mesmo com sorriso e bom humor ao fazer piadas com o presente de redemocratização e com o *heavy metal*, mas de fato faltou-lhe voz, ar e energia; salva pelo apoio das vozes da audiência.

A segunda novidade foi o já lendário ex-*Black Sabbath* em carreira solo, Ozzy Osbourne. Afamado, para os não iniciados, como devorador de animais no palco, esperado pelos fãs com toda sua produção cênica, inclusive uma comentada metamorfose em lobisomem. Nada disso aconteceu. O que se viu foi um Ozzy fora de forma, amparado por músicos competentes,⁴⁵⁰ nervoso nos bastidores por tocar antes de Rod Stewart.

O cantor escocês voltou a esbanjar talento e o mesmo repertório da sua primeira apresentação, incluindo apenas uma canção de Otis Redding, (*Sittin' On*) *The Dock of the Bay*, para um público heroico que aguentou firme o temporal, que causou até goteiras no palco e destruiu de vez o solo da Cidade do Rock. Destaque, entre muitos outros, para o momento de interação com a plateia em *You're in my heart*.⁴⁵¹

Das mais de cem mil pessoas (fala-se em 180 mil), os Paralamas do Sucesso tocaram e Herbert Vianna discursou para quarenta mil, que chegou a setenta mil para

⁴⁴⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iG_qfoT2Gro. Acesso em: 05/04/2022.

⁴⁴⁹ MIGUEL, Antonio Carlos. Pauleira nos arranjos e som pesadíssimo à volta. A roqueira mor resfolegou. *O Globo*, 17 jan 1985, Rock in Rio, p.10.

⁴⁵⁰ LEÃO, Tom; MAFRA, Antonio. *O Globo*, 17 jan 1985, Rock in Rio, p. 11.

⁴⁵¹ LEÃO, Tom. Replay do primeiro show, garra e competência no domínio do palco. *O Globo*, 17 jan 1985, p. 11.

ver a rainha do rock Rita Lee não render como era capaz, mesmo com superprodução e muitos figurinos no palco. Ao fechar a noite, Rod Stewart tocou sobre um severo temporal com a mesma garra e competência do seu primeiro show. Antes dele, Ozzy Osbourne fez um show de festival: músicas conhecidas, banda bem ensaiada de músicos incríveis, como Jake E. Lee (guitarra), Bob Daisley (baixo), Tommy Aldridge (bateria) e Don Airey (teclados).

O saldo do dia refletiu-se nas páginas do jornal *O Globo* do dia seguinte. Parecia que um ideário “novo-republicano” havia inspirado alguns “opinadores” da comunicação. Assim como na eleição acertada, onde o inimigo se tornara apenas o Maluf, nas cercanias do festival o inimigo eram os mal-educados suburbanos fãs de *heavy metal*. Sendo assim, tudo das apresentações nacionais havia empolgado e até a aparente hiperventilação pública de Rita Lee não foi decepção. Logo, Ozzy Osbourne, o *heavy metal* da noite, recebeu palavras da competente Ana Maria Bahiana, do tipo: “gemedelas pseudo-satânicas que parecem feitas para não ser levadas a sério”.⁴⁵² Injustiça para um artista que também estava vivendo uma fase difícil da sua vida.

A essa altura, durante a tarde, em reunião com o diretor de eventos especiais da Rede Globo, Aloysio Legey, os técnicos de som dos artistas nacionais concluíram que não havia sabotagem da equipe de som estrangeira, mas dificuldade dos brasileiros em lidar com equipamento de ponta, de se comunicar através de intérpretes e, devido a investimentos, terem menor número de profissionais em equipe.⁴⁵³

Houve também diminuição das invasões e ingressos falsos e reunião do chefe de segurança do *Rock in Rio*, com apoio da PM, para sanar problemas entre a fiscalização da Artplan e agentes das polícias civil e federal, que ingressavam familiares e amigos sem pagar na Cidade do Rock.⁴⁵⁴ Sem contar o incidente três dias antes, onde um agente da polícia federal ao atirar num segurança, acabou acertando um cidadão. Para não falar das extorsões que vitimaram até o precursor Nelson Motta, que atuava como apresentador *free lancer* para Rede Globo; preso por estar fumando maconha no final da noite após seu expediente como comentarista da Globo e usurpado no valor do seu cachê de dois mil dólares, por dois agentes da polícia federal.⁴⁵⁵ Mas a culpa deveria

⁴⁵² BAHIANA, Ana Maria. Ozzy: apenas gemedelas que não podem ser levadas a sério. *O Globo*, 17 jan.1985. Segundo Caderno, p. 3.

⁴⁵³ PENTEADO, Lea. Técnicos reconhecem que não há sabotagem a brasileiros. *O Globo*, 17 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 1.

⁴⁵⁴ BERTOLA, Alexandra. Não passam de mil os ingressos falsos apreendidos. *O Globo*, 17 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 3.

⁴⁵⁵ MOTTA, op. cit., p.387-390.

ser do rock pesado e não do autoritarismo e exílio cultural em mais de duas décadas.

17 de janeiro: Lamódromo

Após o temporal, a chuva fina permaneceu e o *Rock in Rio* virou um lamaçal, tendo o seu menor público até então, algo entre quinze e vinte mil pessoas. Muitas destes entraram de graça, no decorrer da tarde, pelas 80 roletas do setor sul do festival. As entradas estavam sem bilheteiros, que abandonaram seus postos em protesto pelas demissões injustas em virtude das fraudes e liberações.

O Rockódromo, transformado em Lamódromo, trouxe as segundas apresentações de Alceu Valença e Elba Ramalho que com algumas alterações em seus repertórios, repetiram o sucesso das suas primeiras apresentações. Al Jarreau se redimiou, alterando sensivelmente o repertório em relação a sua primeira apresentação. Abrindo com a esperada *Your Song*, seu maior sucesso no Brasil, deixada de fora no show anterior, vestiu a camisa do Flamengo, arriscou frases em português e apresentou canções mais *pops* e conhecidas.

Mas a novidade era a estreia do Yes, emblemática banda britânica do *rock progressivo* dos anos 1970. Para quem desejava apagar a memória da década anterior, o Yes foi incômodo; para os fãs do rock sinfônico e elaborado, não. Ainda com o guitarrista Trevor Rabin, responsável pela guinada mais pop do disco *90125* e pelos riffs mais pesados e distorcidos na turnê mundial de sucesso. Mas sem perder suas principais marcas, o baixo de Chris Squire e o vocal inigualável de Jon Anderson. A escola que influenciou tanto a cena do rock brasileiro na década anterior ainda contou com Tony Key nos teclados e Alan White na bateria.

O Yes realizou um espetáculo com luzes controladas por computadores, raio laser e fumaça, sob um palco metálico pré-moldado e inclinado. Mesmo assim, se garantiu mesmo no seu repertório alternando músicas do LP mais recente com clássicos da carreira. Logo, não faltaram *Your Is No Disgrace, I've Seen All Good People, And You And I*. Além de exibir a complexidade do rock progressivo, demonstrou sua fase mais pop/rock e democracia sonora em solos dos seus integrantes.

Sozinho no palco, Tony Key solou e tocou um trecho de Bach, seguido por solo de violão de Rabin em *Solly's Beard*. Jon Anderson cantou *Soon*, quase a capela só com uma base dos teclados de Key. Mas o auge foi quando executaram *Owner Of A Lonely Heart*, a música que trouxe o Yes de volta ao sucesso e renovou seu público como um

espetacular hit radiofônico. Emendaram com *It Can Happen; White Fish* (o solo de Chris Squire) e terminaram com a hipnótica *City of Love*. No bis, clima espacial de lasers e luzes girando em *Starship Trooper*. Não foi o suficiente, a plateia pediu por um minuto o retorno da banda, que atendeu e encerrou a noite com o maior dos clássicos: *Roundabout*.⁴⁵⁶

18 de janeiro: Redenções Nacionais à New Wave

No oitavo dia de Rock in Rio, uma sexta-feira, o tom foi de reconciliações e acertos de contas para os rejeitados pelo público em suas primeiras apresentações, o grupo Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens e o cantor Eduardo Dusek. Para Lulu Santos, uma nova oportunidade de cativar e animar o público com seus sucessos. Todos alinhados com “uma multidão colorida que enfrentou o lamaçal do campo com extremo humor e alegria”.⁴⁵⁷ Enquanto isso, uma equipe da Artplan cavava valas na tentativa de, através de bombas de sucção, retirar o excesso de água acumulada e jogá-la no sistema de esgoto. “Nem Woodstock ‘viveu’ um lamaçal tão vibrante”.⁴⁵⁸

Mas além da lama e poças a remeter ao lendário festival, o clima foi de paz e sucesso, de um público que começou com oitenta mil e chegaria a duzentos mil já na terceira atração nacional. Como atestaram os títulos das matérias do suplemento *Rock in Rio*, do jornal *O Globo*: “Lulu atacou de *Ronca Ronca* e conquistou a plateia”;⁴⁵⁹ “Abelhas/abóboras promovem um baile *new wave* em alto estilo”⁴⁶⁰ e “Para a democracia palmas. E vaias para ‘negatividade’”.⁴⁶¹ Os críticos alinhados e em defesa da sua geração acompanharam: “Animação e muito rock sobre a lama”,⁴⁶² escreveu o jornalista Tom Leão sobre Lulu. “Em vez de pedras curtição total”,⁴⁶³ ao falar do show do Kid Abelha. O jornalista Antonio Carlos Miguel escreveu sobre Dusek: “Eduardo Dusek brilhou de montão”.⁴⁶⁴

⁴⁵⁶ A plateia passou um minuto pedindo bis. E conseguiu. *O Globo*, 18 de jan 1985, Rock in Rio, p. 10.

⁴⁵⁷ FRANÇA, Jamari. B-52’s surpreende e alegra multidão. *Jornal do Brasil*, 19 jan 1985. 1º Caderno, p. 9.

⁴⁵⁸ PENTEADO, Lea. Som e lama, o binômio da vibração e do bom Humor. *O Globo*, 19 jan 1985. Segundo Caderno, p. 1.

⁴⁵⁹ LULU atacou de *Ronca Ronca* e conquistou a plateia. *O Globo*, 19 jan 1985. Rock in Rio, p. 8.

⁴⁶⁰ ABELHAS/abóboras promovem um baile *new wave* em alto estilo. *O Globo*, 19 jan 1985. Rock in Rio, p. 9.

⁴⁶¹ Para a democracia palmas. E vaias para ‘negatividade’. *O Globo*, 19 jan 1985. Rock in Rio, p. 9.

⁴⁶² LEÃO, Tom. Animação e muito rock sobre lama. *O Globo*, 19 jan 1985. Rock in Rio, p. 8.

⁴⁶³ LEÃO, Tom. Em vez de pedras, curtição total. *O Globo*, 19 jan 1985. Rock in Rio, p. 9.

⁴⁶⁴ MIGUEL, Antonio Carlos. Eduardo Dusek brilhou de montão. *O Globo*, 19 jan 1985, Rock in Rio, p. 9.

No *Jornal do Brasil*, Jamari França definiu com o subtítulo: “Bom Humor Nacional”. Referindo-se ao encontro de público e banda no show do Kid Abelha; as tiradas debochadas de Dusek sobre os recentes acontecimentos, que “pediu e ganhou uma tremenda vaia muito bem-humorada”, depois pediu latidos para “botar tudo de ruim que houve nesses 20 anos pra fora” e regeu “durante quase cinco minutos um coro de uivos na introdução de *Rock da Cachorra*”.⁴⁶⁵ Já Lulu Santos e sua banda Os Românticos se encontraram no palco fazendo do seu concerto uma calorosa troca com seus muitos sucessos e, ao contrário da primeira apresentação, tocou *Como Uma Onda* acompanhada pela plateia em movimentos com os braços que lembravam ondas no mar, ao que o cantor disse: “Um mar de gente, é um mar de emoção”, sendo retribuído pelo público, que cantou todos os versos de *Tempos Modernos*, sozinho, sem acompanhamento.⁴⁶⁶ O público pediu bis e foi atendido com *De Repente Califórnia*, e terminou seu show com *Um Certo Alguém*. Melhor, impossível.

Uma noite que pode ser definida como uma grande festa dançante do *rock new wave*, acrescentada, além dos nacionais citados, pelo *B52's*, apoiados pelo casal base rítmica do Talking Heads, a baixista Tina Weymouth e o baterista Chris Frantz,⁴⁶⁷ com visual anos 1950 caricatural, bom humor e sucessos nas pistas de danceterias, alçados a sucesso de rádio pela vinda ao festival e as *Go-Go's* que tentaram mais uma vez, mas não tinham tamanho para o evento com mais de 250 mil espectadores.⁴⁶⁸

Um dia encerrado pelo já midiaticamente unânime Queen, com mais uma apresentação emblemática repetindo o repertório do primeiro show. Notas para o improvisado *Rock in Rio Blues* dedicado ao público.⁴⁶⁹

19 de janeiro: Dia do Metal

“Rock in Rio: ‘noite de heavy metal’”;⁴⁷⁰ estampava a primeira página do jornal *O Globo*, do dia 20 de janeiro de 1985. O dia seguinte, mais de 250 mil pessoas – oficiosamente chega-se a 470 mil – participaram de uma noite que se tornaria uma tradição nas edições futuras do festival: o dia do metal.

⁴⁶⁵ FRANÇA, Jamari. B-52's surpreende e alegra multidão. *Jornal do Brasil*, 19 jan 1985. 1º Caderno, p. 9.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ Além do Talking Heads, o casal era o Tom Tom Club, sucesso aqui e no mundo com a música *Genius of Love*.

⁴⁶⁸ MESMO de visual novo, Go-Go's não emplacaram. *O Globo*, 19 jan 1985, Rock in Rio, p. 12.

⁴⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j--af9kt3RM>. Acesso em: 06/04/2022.

⁴⁷⁰ ROCK in Rio: noite do ‘heavy metal’. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 jan 1985. Primeira Página, p.1.

Para evitar outra “resistência” do público, o cantor Erasmo Carlos foi movido para o último dia. Por conseguinte, coube a Pepeu Gomes abrir a noite e ganhar a plateia com um som instrumental competente. Tanto que, quando cantou, foi acompanhado pela plateia no refrão de *Deusa do Amor*, por exemplo. Teve seus pedidos de “Rá” atendidos e chegou ao auge do show com a adorada *Malacaxeta*. Segundo reportagem de *O Globo*, “ele mostrou que é possível fazer heavy rock com sabor brasileiro”.⁴⁷¹ Baby Consuelo sucedeu o marido guitarrista com a garra e entrega de sempre, desabafou sobre a qualidade som, também mandou seus “Rás” e pediu paz. Foi muito aplaudida quando se lembrou do aniversário de Janis Joplin. Mas ambos (Baby e Pepeu) experimentaram aceitação e impaciência da plateia.⁴⁷²

Às vinte horas, o Whitesnake repetia seu peso *hard rock* e, naquele momento, já eram mais conhecidos através das transmissões de TV. Neste penúltimo dia de *Rock in Rio*, John Sykes era eleito o melhor guitarrista e homem mais bonito do festival, além da tomada de conhecimento da importância do baterista Cozy Powell e competência do baixista Neil Murray.⁴⁷³ Repetiram a apresentação competente e poderosa da noite de abertura. Não decepcionaram, tornando-se a grata surpresa do *Rock in Rio*; outra tradição a ser perseguida futuramente pela organização do evento.

O cantor Ozzy Osbourne também repetiu seu show, sem satanismo, com sua competente banda. Um fã jogou uma galinha preta no palco. Mas nada demais aconteceu, além de tocar os seus sucessos: *Mr. Crowley*, *Bark at the Moon*, *Crazy Train*, somados a *Iron Man* e *Paranoid* do repertório do Black Sabbath.

Os Scorpions também repetiram o show da sua primeira noite e continuaram impressionando pelo profissionalismo e disposição. Encerraram o show incluindo antes do bis novamente *Cidade Maravilhosa*, demonstrando sua paixão pela cidade. Tocaram a última música com o guitarrista Mathias Jabs, empunhando uma guitarra verde e amarela no formato do continente, assim como a logomarca do festival. Repetindo a mesma potência exibida na noite da eleição de Tancredo, o AC/DC entrou em cena para sedimentar de forma mais abrangente o *heavy metal* no Brasil.⁴⁷⁴

O superlotado “dia do metal” foi sucesso de público e, paradoxalmente, um território livre para a mídia de modo geral realizar suas interpretações, sempre em tom de exacerbação de caos e violência no festival, em detrimento da descrição dos fatos (os

⁴⁷¹ PEPEU, rei do heavy rock tupiniquim. *O Globo*, 20 jan 1985, *Rock in Rio*, p. 10.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ MIGUEL, Antonio Carlos. *O Globo*, 20 jan 1985, *Rock in Rio*, p. 14.

⁴⁷⁴ LEÃO, Tom. Crítica. *Rock in Rio*. *O Globo*, 20 de jan 1985, Matutina, Cultura, página 14.

shows) com maior embasamento.

Nas páginas dos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, no dia seguinte – para não falar das tendenciosas “chamadas” da TV Globo – lia-se críticas positivas e entusiasmadas pelo Whitesnake, escolhido como “a grata surpresa”, que não fazia *heavy metal* e sim *hard rock*, fazia-se questão de frisar. Logo, já não se tinha mais o desencontro de informações sobre a banda, com erros de nome de integrantes, etc.

Ozzy foi escolhido como o pior da noite. Ao que parece, decepcionou repórteres, que talvez preferissem acreditar nas lendas do que de fato o cantor fazia no palco, ou seja, tocar com sua excelente banda Blizzard of Ozz.

No *Jornal do Brasil*, Jamari França iniciou seu parecer alegando que o festival havia sobrevivido a uma noite de trevas e que apesar de haver “metaleiros” de todo o Brasil, foi a brigada de São Paulo quem ocupou a arena com agressividade. Não sabemos precisar de onde o cronista viu o show para afirmar que “a plateia se entregou a brigas de cinco em cinco minutos estimulada por Ozzy aos gritos de ‘vamos fica doidões’ (‘let’s go crazy’)”.⁴⁷⁵ E mais, haviam algumas cruces na plateia sim, assim como faixa saudando o *Madman*, mas esta “enorme cruz que Ozzy segurou para delírio dos metaleiros”, só ele viu. Para encerrar, após fracos elogios ao Whitesnake, afirmou que “foi à vez de Ozzy Osbourne desfilar seu repertório diabólico”. Será que nem as letras do cantor se deram ao trabalho de traduzir? Ainda comentou o óbvio sobre o Scorpions e sobre o AC/DC, menos que um parágrafo, afinal já era madrugada.

Nas páginas de *O Globo*, o guitarrista do Ozzy ainda era Brad Gillis, de acordo com a matéria, com o título de gosto duvidoso: “Nem galinha desperta Satã que mora em Ozzy”⁴⁷⁶ e não o excelente Jake E. Lee; o mesmo que, com trinta minutos de show, foi apresentado ao público por Ozzy e fez um longo solo.⁴⁷⁷ Semelhante erro foi cometido por Tom Leão em sua crítica. Reclamava-se também a ausência do cenário de castelo no show do Ozzy, mas não da falta de decoração no show da banda liderada por David Coverdale.

O mesmo Leão intitulou sua crítica do show de Osbourne como: “Um ‘gordinho engraçado’ batendo palmas no palco”.⁴⁷⁸ Sobre os alemães do Scorpions, o mais do mesmo em citar o clima futurista, a energia e sincronia dos músicos e ver como

⁴⁷⁵ FRANÇA, Jamari. Metaleiros despedem-se do Rock in Rio com caveiras e muito barulho. *Jornal do Brasil*, 21 jan 1985. Caderno B, p. 8.

⁴⁷⁶ NEM galinha desperta Satã que mora em Ozzy. *O Globo*, 20 jan 1985. Rock in Rio, p. 14.

⁴⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgUCnnbJdb4>. Acesso em: 07/04/2022.

⁴⁷⁸ LEÃO, Tom. Um ‘gordinho engraçado’ batendo palmas no palco. *O Globo*, 20 jan 1985. Rock in Rio, p. 14.

demérito na apresentação o som em detrimento das movimentações da banda que entrega o que a plateia quer.⁴⁷⁹ Sobre o AC/DC, elogios a Angus Young, o performático guitarrista símbolo da banda, e algumas observações corretas. Ao contrário do seu colega de página, Antônio Carlos Miguel, que ouviu até a banda tocar *Flick of the Switch* que não estava no repertório do show.⁴⁸⁰

Figura 60 - Encerramento em clima de vitória



Fonte: *O Globo*, 21 jan.1985. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 22/02/2022.

Sem querer soarmos anacrônicos e respeitando que a maratona de shows ininterrupta, os prazos de fechamento de edições e a tecnologia daquele tempo eram elementos dificultadores, as vezes fica a impressão de que os shows pautados não foram realmente assistidos, pelo menos com a atenção devida. Sem falar no desconhecimento de quem ocupava o posto de relator e crítico acerca de seus objetos. Mas, à época, isso só seria possível talvez, para quem, no mínimo, lia a revista *Rock Brigade* e ouvia o “Guitarras”, na Fluminense FM. Resta o alento, hoje, da tecnologia do século XXI permitir acessar os concertos, alguns na íntegra, na plataforma Youtube.

⁴⁷⁹ LEÃO, Tom. Heavy e circo para as multidões. *O Globo*, 20 jan 1985. Rock in Rio, p. 15.

⁴⁸⁰ MIGUEL, Antonio Carlos. AC/DC não deixou pedra sobre pedra. Arrasador e indomável. *O Globo*, 20 jan 1985. Rock in Rio, p. 15.

20 de janeiro: O Fim do Início do Fim

Na última noite do *Rock in Rio*, o clima era familiar sob o calor de 40 °C, ao mesmo tempo, era o de fim da festa para quem trabalhou insanamente durante as prometidas 90 horas de música para o público, que “significavam mais do que o dobro para quem trabalhava nos bastidores do festival”.⁴⁸¹

Erasmu Carlos foi recebido por 60 mil pessoas de braços abertos e, emocionado, fez um show diferente do primeiro, com versões dos seus sucessos em formato mais pulsante, sem arriscar baladas ao violão e cedendo espaço para solos de integrantes da sua banda. Assim, “voltou a ser o ‘Tremendão’ de anos atrás, quando o público cantou suas músicas e o aplaudiu com carinho”.⁴⁸²

O Barão Vermelho, à luz do dia e segundo a se apresentar, foi mais seguro, solto, quase displicente como se estivesse a comemorar, pois é muito difícil qualquer artista preferir tocar sob a luz do dia como declarou o guitarrista Roberto Frejat, aproveitando-se da qualidade melhor do som. Ao contrário da maioria dos artistas nas segundas apresentações, Gilberto Gil mudou o show, dando mais espaço para sua voz e violão e agradeceu da mesma forma. Com o público maior, a Blitz repetiu o sucesso da primeira vez sem as falhas de som, enquanto a chuva começava a cair. Nina Hagen continuou impactante, muito mais pelo visual extravagante. Quem fez a plateia molhada dançar mesmo foi o B52’s.⁴⁸³

A mídia atrelada, a esta altura, a apagar a década anterior, em vários sentidos, fez que não viu. Mas de qualquer forma, o Yes com o maior efeito de luzes e único a usar lasers no festival, brindou o encerramento do megaevento com duas horas e meia de seus clássicos do rock progressivo, repaginados pela influência do guitarrista sul-africano Trevor Rabin para mais de 200 mil pessoas molhadas e dançando na lama.

Às duas horas e vinte um minutos, já do dia seguinte, encerrava-se o *Rock in Rio* com agradecimentos do apresentador Kadu Moliterno ao som da música tema do festival com promessas de nova edição no ano seguinte.⁴⁸⁴ Roberto Medina, naquela noite, abriu mão de homenagens e foi se misturar ao público disfarçado com um boné, sendo festejado com abraços e agradecimentos, como um ídolo pop e herói por quem o

⁴⁸¹ CASTRO, op. cit., p. 248.

⁴⁸² Ibidem, p. 249.

⁴⁸³ PENTEADO, Lea; SILVA, Beatriz Coelho. *O Globo*, 21 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 1.

⁴⁸⁴ CARNEIRO, op. cit., p. 163.

reconhecia.⁴⁸⁵

Figura 61 - O Caudilho desagradou do "rei" a própria filha

Ninguém me perguntou, não, mas eu digo: fica, rockódromo, fica

Rock in Rio brilha. Deixar Desmontal? Não vou entrar em lutas políticas e administrativas. Musicalmente, com todos os renovações, o evento foi importante. Uma injeção de ânimo na via, e não falo do setor internacional, que, a meu ver, foi tratado com desproporcionalidade e má fé. Falo do nacional mesmo. Falo do nacional mesmo, da possibilidade de artistas se apresentarem para com, 200 mil pessoas diariamente em condições nunca dadas vistas de nosso país. Falo de repercussão, mobilidade de público, animação de carreiras

(até algumas com dois, três anos de existência, como foi o caso da estreia-revelação, o Paralamas do Sucesso). Falo das possibilidades implícitas na permanência de um espaço desses: assumir seu lado lançador, sua importância cultural, possibilitar outros tipos de festivais e eventos (anda sonho com um encontro de culturas pré e pós-industriais, tipo o Woodstock inglês. Uma festa que reúna, por exemplo, Gil, Peter Tosh, os lambada de Buarque e a Mangueira). É claro que

isso não pode não acontecer, mas não é bom correr o risco espontâneo na possibilidade política, e não se negar? Não é bom para o Rio Revistar a cabeça e se curtar numa boa como cidade deste século e desta desventura? Quem esteve lá viu: foi divertido e foi bonito. Não foi uma festa para esquecer a nova República, mas para celebrá-la. Essa foi a magia realizada pelo público e pelos artistas nacionais. Vámo-nos permitir que a magia aconteça de novo. Aquil

Neuzinha Brizola: É um absurdo tirar rock do Rio



Desilusão é o que me vem à mente quando vejo a notícia de que o rock in Rio não será realizado. É um absurdo tirar o rock do Rio. O rock in Rio é um fenômeno cultural que nasceu no Rio de Janeiro e se tornou um símbolo de identidade para os jovens brasileiros. Não é apenas uma festa, é uma forma de expressão artística e social. O rock in Rio é um patrimônio cultural que não pode ser simplesmente apagado. É um absurdo tirar o rock do Rio.

Pela manutenção, 95% dos ouvintes. O rock in Rio é um fenômeno cultural que nasceu no Rio de Janeiro e se tornou um símbolo de identidade para os jovens brasileiros. Não é apenas uma festa, é uma forma de expressão artística e social. O rock in Rio é um patrimônio cultural que não pode ser simplesmente apagado. É um absurdo tirar o rock do Rio.

Medina tenta acordo com Brizola mas ameaça entrar com ação na Justiça. O deputado Roberto Medina tenta um acordo com a governadora Neuzinha Brizola para manter o rock in Rio em sua cidade. Mas a governadora ameaça entrar com uma ação na Justiça.

Quem esteve lá viu: foi divertido e foi bonito. Não foi uma festa para esquecer a nova República, mas para celebrá-la. Essa foi a magia realizada pelo público e pelos artistas nacionais. Vámo-nos permitir que a magia aconteça de novo. Aquil

Medina tenta acordo com Brizola mas ameaça entrar com ação na Justiça. O deputado Roberto Medina tenta um acordo com a governadora Neuzinha Brizola para manter o rock in Rio em sua cidade. Mas a governadora ameaça entrar com uma ação na Justiça.

Quem esteve lá viu: foi divertido e foi bonito. Não foi uma festa para esquecer a nova República, mas para celebrá-la. Essa foi a magia realizada pelo público e pelos artistas nacionais. Vámo-nos permitir que a magia aconteça de novo. Aquil

Artistas criticam polêmica sobre o rock

Para os artistas que se apresentaram no Rock in Rio, toda esta polêmica em torno da desmontagem do festival é uma perda de tempo. O rock in Rio é um patrimônio cultural que não pode ser simplesmente apagado. É um absurdo tirar o rock do Rio.

Artipian aguarda resposta do Estado para negociar. O governador Neuzinha Brizola aguarda a resposta do Estado para negociar a permanência do rock in Rio em sua cidade.

Apoetose e Quinta, novos locais para o espetáculo. O rock in Rio é um fenômeno cultural que nasceu no Rio de Janeiro e se tornou um símbolo de identidade para os jovens brasileiros. Não é apenas uma festa, é uma forma de expressão artística e social. O rock in Rio é um patrimônio cultural que não pode ser simplesmente apagado. É um absurdo tirar o rock do Rio.

Roberto Carlos apela para que Cidade do Rock fique na Barra

Impressionado com o sistema de som, a iluminação, e, em especial, com a apresentação dos músicos brasileiros, que considero fantástica, o cantor Roberto Carlos disse ontem que não tem cabimento deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio. O festival, segundo ele, foi um espetáculo para deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio.

Roberto Carlos apela para que Cidade do Rock fique na Barra. O cantor Roberto Carlos apela para que a Cidade do Rock fique na Barra.

Impressionado com o sistema de som, a iluminação, e, em especial, com a apresentação dos músicos brasileiros, que considero fantástica, o cantor Roberto Carlos disse ontem que não tem cabimento deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio. O festival, segundo ele, foi um espetáculo para deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio.

Roberto Carlos apela para que Cidade do Rock fique na Barra. O cantor Roberto Carlos apela para que a Cidade do Rock fique na Barra.

Impressionado com o sistema de som, a iluminação, e, em especial, com a apresentação dos músicos brasileiros, que considero fantástica, o cantor Roberto Carlos disse ontem que não tem cabimento deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio. O festival, segundo ele, foi um espetáculo para deixar que interesses políticos interfiram na desmontagem do Rock in Rio.

Roberto Carlos apela para que Cidade do Rock fique na Barra. O cantor Roberto Carlos apela para que a Cidade do Rock fique na Barra.

Fonte: *O Globo*, 26, 29 e 30 jan.1985. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 20/09/2021.

Na segunda feira, o *Rock in Rio* foi assunto no *New York Times*, em três colunas, celebrando os estrangeiros, mas frisando as atrações brasileiras: Erasmo Carlos, Elba Ramalho, Alceu Valença, Rita Lee, Barão Vermelho, Blitz, Paralamas do Sucesso. Destacava-se o fato terem se apresentado para o maior público de suas carreiras, e atenção para o empresário de 37 anos, Roberto Medina. O jornal estadunidense juntava-se aos *Washington Post*, *Los Angeles Times*, *The Times* e *Le Figaro*.⁴⁸⁶

Em dez dias de festival, o *Rock in Rio* mobilizou o assunto da cidade. Através dos jornais e, principalmente, das transmissões da televisão, impactou o país e ecoou em várias partes do mundo. Mais do que o ecletismo das atrações, foi a diversidade, quantidade e animação da plateia; um público com atitude, que causou a maior comção em diferentes sentidos. Nesse sentido, “não foi o Rock in Rio que criou a cultura jovem brasileira. Foi a cultura jovem que criou o Rock in Rio”.⁴⁸⁷ Acerta na declaração o publicitário Washington Olivetto, presente no livro do autor Ricardo Alexandre sobre o rock dos anos 80. Mas é negável a influência do evento sob vários aspectos. Tanto que seria necessária uma enciclopédia para descrever, como afirmou Neves, sobre descrever

⁴⁸⁵ NEVES, op. cit., p.116.
⁴⁸⁶ ZÓZIMO. O Rock in Rio em foco. *Jornal do Brasil*, 23 jan 1985. Caderno B, p. 3.
⁴⁸⁷ ALEXANDRE, op. cit., p. 237.

o que Medina teve que mover e organizar.⁴⁸⁸ Assim como seria para tratar de todos os detalhes que envolveram a realização do megaevento, as particularidades de cada show, as estripulias, festas e “encontros” dos artistas internacionais entre um espetáculo e outro, bem como uma série de acontecimentos paralelos e de bastidores nos dias de funcionamento da Cidade do Rock.

Depois do *Rock in Rio*, nada foi o mesmo para todos que participaram da empreitada e, principalmente, para o Brasil e os artistas brasileiros, que subiram de patamar em relação ao *show business* dentro e fora do país. Para a juventude como um todo; muitos pontos de vista, menos a indiferença. Claramente, o festival foi o canal de mensagens políticas daquela geração. Abriu-se uma nova possibilidade na agenda turística do país, criando um novo espaço de inovadora concepção para realização de eventos com grandes aglomerações, para dizer o mínimo. E, se serviu para descortinar que existiam camadas de juventudes, também concedeu, de certa forma, margem para se perceber que tipos estavam protagonizando aquilo que foi denominado de “Nova República”. Logo, em virtude do sucesso e seus outros significados, seria incompreensível a destruição da Cidade do Rock.

Mesmo antes do final do último dia do *Rock in Rio*, Roberto Medina desabafava: “Não vou desarmar nada!”,⁴⁸⁹ diante do prazo de quinze dias para cumprir determinação de pôr abaixo a arena e doar toda sua estrutura de construção para comunidades carentes. Com o sucesso e repercussão, na verdade, ninguém ou pouca gente achava que o governo de um Estado com vocação para o turismo teria a coragem de fazer cumprir um contrato feito às pressas e desinstalar algo que já estava sendo tratado como um patrimônio. Principalmente, vindo de um político profissional eleito como aquele que estava do lado povo, que teve apoio dos jovens e da classe artística. Talvez não houvesse exagero quando seus críticos o referiam como “dirigista”. Mas não só isto, as avaliações, contagem de saldos e consequentes soluções já apontavam para a certeza de um futuro próximo: *Rock in Rio II*, em 1986. E mais um festival de inverno com astros como Michael Jackson, Diana Ross, Lionel Ritchie e Steve Wonder. Megalomania em alta temperatura somada ou em virtude do sucesso, mas também do prejuízo, pois ora o *Rock in Rio* financeiramente gerara empate, ora perda de quinhentos mil dólares para o empresário.

Enquanto o impasse da destruição do espaço vigorava, o secretário de Turismo e

⁴⁸⁸ NEVES, op. cit., p. 122.

⁴⁸⁹ ROBERTO Medina o sonho que deu certo. *Jornal do Brasil*, 20 jan. 1985. Caderno B, p. 6.

presidente da Riotur, Trajano Ribeiro, queria estipular desde o mês até o novo lugar do evento, como levá-lo para a Quinta da Boa Vista,⁴⁹⁰ ou a Praça da Apoteose,⁴⁹¹ por exemplo. Medina recebia convite de Portugal, nossa antiga metrópole, para que fizesse algo semelhante lá. O secretário municipal de Turismo de São Paulo, que também presidia a Paulistur, João Dória Júnior, acenava seu interesse de que o festival de rock fosse transferido para a “terra da garoa”, caso as autoridades do governo do Estado do Rio de Janeiro não renovassem a licença para a Cidade do Rock permanecer no terreno na Barra da Tijuca. Acrescentando, que em São Paulo haviam muitos terrenos ociosos ou mesmo poderia ser realizado no Parque de Exposições do Anhembi. Além da grande São Paulo possuir 12 milhões e meio de habitantes, 65% com menos de 35 anos e o maior parque hoteleiro do país. Mas caso permanecesse no Rio, iria aproveitar a presença de grandes nomes do *rock* para levá-los a São Paulo. Convite que Medina recebeu com grande entusiasmo.⁴⁹² Outros políticos de outros municípios e estados colocaram-se à disposição. Hydeckel de Freitas, prefeito de Duque de Caxias, se dispôs a lutar para o festival não sair do Estado do Rio.⁴⁹³ O governador Jair Soares, do Rio Grande Sul, ofereceu toda ajuda possível para a realização do evento em seu território.⁴⁹⁴ Estrategicamente, Medina passava a responsabilidade de frustrar um milhão e trezentos e oitenta mil que estiveram na arena e os mais de quarenta milhões de espectadores para os governos estadual e municipal.

Sincronicamente, artistas se indignaram. Principalmente, os que tocaram no festival. Elba Ramalho, que depois do festival recebera propostas para turnês em países da Europa, além de achar um absurdo incompreensível, declarava que: “Estamos precisando de muitos Medinas para promover os artistas brasileiros”.⁴⁹⁵ André Midani, responsável por produzir Lulu Santos, Gilberto Gil e Kid Abelha, alegava entre outras revoltas que “a desmontagem será a prática do AI5 em cima da música, uma catástrofe para o artista nacional”.⁴⁹⁶ Eduardo Dusek se pronunciou: “O Rock in Rio teve efeito cultural, turístico e social. Desmontá-lo seria loucura”.⁴⁹⁷ Unia-se a inconformidade artistas como Erasmo Carlos, Moraes Moreira, Lulu Santos, Gilberto Gil, Evandro

⁴⁹⁰ ESTADO e Artplan estudam data do próximo ano para segundo festival do rock. *Jornal do Brasil*, 29 jan. 1985. 1º Caderno, p. 14.

⁴⁹¹ APOTEOSE e Quinta, novos locais para o espetáculo. *O Globo*, 29 jan. 1985. Grande Rio, p. 12.

⁴⁹² SÃO PAULO aceita festival. *Jornal do Brasil*, 21 jan. 1985. 1º Caderno, p. 7.

⁴⁹³ DUQUE de Caxias está à disposição. *O Globo*, 26 jan. 1985. Grande Rio, p. 15.

⁴⁹⁴ ZÓZIMO. Norte e Sul. *Jornal do Brasil*, 27 jan. 1985. Caderno B, p. 3.

⁴⁹⁵ ARTISTAS são contra desmontar a cidade do rock. *O Globo*, 24 jan. 1985. Grande Rio, p. 13.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ ARTISTA criticam polêmica sobre o rock. *O Globo*, 29 jan. 1985. Grande Rio, p. 12.

Mesquita, Roberto Frejat, Ivan Lins, Cazuzza entre outros. Não se tem notícia, conforme argumentava o poder local, de que o *Rock in Rio* teria afetado o Carnaval no mês seguinte, pois até o presidente da Associação das Escolas de Samba, Alcione Barreto, declarou: “É tão surrealista destruir uma coisa que deu certo, quanto tirar um chafariz para construir um memorial”.⁴⁹⁸ Para os executivos de gravadoras, o evento foi um grande negócio que alavancou vendas de disco. Max Pierre, gerente técnico de produto nacional da Som Livre afirmou que “desmontar o Rock in Rio é uma brincadeira, coisa de político latino-americano”.⁴⁹⁹

Quanto ao público, em pesquisa encomendada pelo o jornal *O Globo* ao Ibope do Grande Rio, 79,3 % dos entrevistados eram contra a desmontagem da Cidade do Rock. Destes, 90,7 % não tinham estado no primeiro evento, mas 64% pretendiam assistir ao *Rock in Rio II*.⁵⁰⁰

Mesmo que Rubem Medina estivesse claramente querendo capitalizar politicamente em cima dos bons resultados do evento, mirando no governo municipal ou estadual, não se justificava. Parece que, mais uma vez, a vingança imperava acima do interesse público. Pouco importava se Rubem tinha ameaçado no Congresso colocar a juventude contra o Governador. Bastava lembrar-se da sua ausência na votação da emenda das Diretas e sua falta de coesão em trocar o MDB pelo PDS, para perceber que, se havia um Medina querido pelo povo, não era ele. E por fim, Brizola e seu prefeito estavam também a capitalizar politicamente com uma das várias imagens de Vargas engajados na construção de um memorial. Brizola, aliás, àquela altura, garantia que cedera a autorização temporária para construção do evento a pedido do seu amigo, Dr. Roberto Marinho, e não mais a pedido de Tancredo. Mas de nada adiantou protestar, quase um milhão e meio de pessoas e mais outros milhões de cruzeiros arrecadados em impostos, não eram páreo para a “importância” da Couromoda ou a Feira dos Esportes no Riocentro.

Enfim, iniciada a demolição em 11 de fevereiro de 1985, a Cidade do Rock ficaria fechada por 16 anos e uma nova edição do festival só aconteceria seis anos depois, em um estádio do Maracanã decadente, num momento político conturbado, com atmosfera de traição e estelionato eleitoral, num país violento e perigoso, que terminaria em impedimento do primeiro presidente eleito por voto direto.

⁴⁹⁸ ATÉ o samba lamenta a demolição do Rock in Rio. *Jornal do Brasil*, 08 fev. 1985. Caderno B, p. 01.

⁴⁹⁹ ARTISTAS são contra desmontar a cidade do rock. *O Globo*, 24 jan. 1985. Grande Rio, p. 13.

⁵⁰⁰ PESQUISA: 79,3 contra desmontagem do Rock in Rio. *O Globo*, 27 jan. 1985. Grande Rio, p. 18.

Figura 62 - Protestos, apelos e a nota oficial

Artistas protestam contra o fim da Cidade do Rock

— Comemora, porém, em meio a luto e tristeza, o fim da Cidade do Rock. Logo, o governador Leonel Brizola diz que não pode mudar nada e que a decisão de fechar o espaço é definitiva.

A chegada do fim da Cidade do Rock, em meio a luto e tristeza, o governador Leonel Brizola diz que não pode mudar nada e que a decisão de fechar o espaço é definitiva.



Gilberto Gil não perde a esperança

De arte e cultura, Gilberto Gil era um dos maiores nomes do Brasil. Ele afirmou a todo momento que "as coisas sempre podem mudar", ressaltando que se não fosse de modo diferente, não teria conseguido a aprovação da Cidade do Rock. Agora, ele diz que não se dá por vencido.

— Depois que o governador decidiu fechar a Cidade do Rock, eu fiquei muito triste, mas não desisti. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

— Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada. Eu não vou desistir de minha arte e de minha cultura. Eu quero que o Brasil seja um lugar melhor, e eu quero que a cultura seja valorizada.

Brizola diz que 'os empresários roqueiros estão fazendo onda'

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

— Os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda. Brizola diz que os empresários roqueiros estão fazendo onda.

Último apelo feito por Medina não é atendido

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

— Depois da manifestação em frente ao Palácio do Rio Branco, o governador Leonel Brizola não atendeu ao último apelo feito por Medina.

Comenda Cairu concedida ao promotor do festival

— A comenda Cairu foi concedida ao promotor do festival. A comenda Cairu foi concedida ao promotor do festival.

Nota do Governador Leonel Brizola

Empresários Roqueiros

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

— A população está verificando, agora através de fatos concretos, que a Cidade do Rock preparou-se para uma torpe exploração política e eleitoral.

TEMPO

Alta Pressão do Pacífico

Mapa do Brasil com indicações de alta e baixa pressão. O mapa mostra os estados brasileiros e as principais cidades. Há uma área de alta pressão sobre o Pacífico e uma área de baixa pressão sobre a Amazônia.

Estado	Temperatura	Condição
AC	25	Parcialmente nublado
AL	28	Sol
AP	22	Nublado
BA	26	Parcialmente nublado
CE	30	Sol
DF	24	Parcialmente nublado
ES	23	Nublado
GO	27	Parcialmente nublado
MA	25	Parcialmente nublado
MG	26	Parcialmente nublado
MS	24	Parcialmente nublado
MT	28	Sol
PA	26	Parcialmente nublado
PE	27	Parcialmente nublado
PI	28	Sol
PR	24	Parcialmente nublado
RS	22	Nublado
RJ	23	Nublado
RN	27	Parcialmente nublado
RO	26	Parcialmente nublado
RR	28	Sol
SC	22	Nublado
SE	27	Parcialmente nublado
SP	24	Parcialmente nublado
TO	28	Sol
AC	25	Parcialmente nublado

Capitais

Cidade	Temperatura	Condição
Brasília	24	Parcialmente nublado
Recife	27	Parcialmente nublado
Salvador	26	Parcialmente nublado
Fortaleza	30	Sol
Brasília	24	Parcialmente nublado

NO MUNDO

País	Temperatura	Condição
Estados Unidos	22	Nublado
Europa	15	Nublado
África	30	Sol
América do Sul	25	Parcialmente nublado
Oceania	20	Nublado

Fonte: O Globo, 12 fev. 1985. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em: 10/04/2021.

CONCLUSÃO

Na matéria do Segundo Caderno do jornal *O Globo*, no dia seguinte ao término do festival, intitulada “Medina sobre o Rock in Rio: ‘a vitória da juventude’”, tratava de uma entrevista concedida pelo idealizador do festival durante o show de Gilberto Gil, ou seja, antes do encerramento da festa, a jornalista Heloisa Daddario encerrava da seguinte forma:

Ao fazer o primeiro balanço do Rock in Rio, Medina não mediu palavras ao falar da juventude brasileira: — Estou vendo esses jovens serem tutelados e estereotipados. Chamados de irresponsáveis e pichadores. Eles não são nada disso. E foram eles que fizeram do *Rock in Rio* o maior festival do mundo. Até o aspecto contestatório dos metaleiros me agrada. Faz parte do ser humano. A vida é assim. Esse festival foi a vitória da juventude. Não tem nada de “o sonho acabou”. Chega de importar o sonho dos outros. Agora é a hora de construir o nosso.⁵⁰¹

Consideramos esta declaração feita na época – sob o efeito do resultado positivo causado pelo evento – como simbólica a noção e intenção de ressaltar um novo papel cultural e participativo daquela geração dos anos 1980, como um novo paradigma para a população brasileira.

Medina, quase um homem de meia idade – aos padrões etários daquele momento – pertencente à classe alta e empresário, não era exatamente um símbolo daquela juventude. Muito menos detentor de um conhecimento vasto da cultura que habitava as ruas das cidades do país. Mas por isto mesmo, seu reconhecimento em brindar o público, muito mais que a si mesmo pelo feito, ou os artistas internacionais, ou qualquer outro aspecto que envolvera sua realização; significa e sintetiza a noção de que a partir dali era a população e, principalmente, os jovens que seriam titulares na capacidade de construir um país autônomo, porém aberto e sintonizado com o que havia no seu tempo e no mundo. Isto sem desconsiderar que, na própria declaração em reconhecimento, também há um viés de controle tutelar. Porém é possível reconhecer que o público transformou o evento privado em seu território, até quando o acessava de “outras maneiras”, por considerar que era seu direito. O que pode nos levar a refletir se, em certos momentos, as vaias e objetos atirados no palco eram mesmo para os artistas nacionais ou para o que ali representava o Brasil.

⁵⁰¹ DADDARIO, Heloisa. Medina sobre o Rock in Rio: “a vitória da juventude”. *O Globo*, 21 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 3.

Logo após o término do festival, as bandas do rock brasileiro foram alçadas a outro escalão na cena musical brasileira. Passaram a ocupar ginásios lotados, a percorrer todo o país em turnês, passaram a cobrar cachês mais caros e terem a sua volta empresários, produtores, técnicos e aparelhagens para grandes concertos. Superava-se de vez o circuito alternativo. O que significaria um obstáculo para novos conjuntos terem espaço ou mesmo a obrigação de existir somente fazendo muito sucesso. Isto posto pelo simples fato de terem participação direta no festival, como foi o caso do Barão Vermelho, Blitz, Eduardo Dusek, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos. Ou indiretamente, como no caso da banda Ultraje a Rigor; sucesso estrondoso no decorrer de 1985, que fora citada no *Rock in Rio* pelos Paralamas do Sucesso ao executar a emblemática canção *Inútil*, como forma de protesto a eleição indireta imposta e negociada no Congresso Nacional e em nome da ausência de alguns outros nomes daquela cena roqueira.⁵⁰²

Roberto Medina na mesma reportagem ia além, afirmando que haveria um novo *Rock in Rio* em 1986, e já pensava em nomes de peso como Michael Jackson, à época, o maior vendedor de discos do planeta. Sem esquecer que era um empresário a frente de um negócio revolucionário, mas que tinha um forte apelo político e cultural, Medina, ao ser indagado sobre o desmonte da Cidade do Rock, delegava esta responsabilidade ao poder público, cabendo a este querer assumir ser o causador ou não da frustração de mais de 40 milhões de jovens brasileiros.⁵⁰³ O fato era que o então governador Leonel Brizola tinha permitido o evento com a condição da demolição do local ao seu final.

Não há espaço, nem é nosso objetivo, para uma análise política mais aprofundada sobre a gestão do governo Brizola, mas era sabido que *o Rock in Rio* não era bem visto pelo governo do Estado por vários motivos. Havia o temor de ser capitalizado pelo irmão do Roberto Medina, o Rubens Medina, vice-presidente da Artplan e deputado federal pelo PDS, como plataforma política para eleição de sucessão no Rio de Janeiro. Havia o medo da Cidade do Rock ser também utilizada para outros eventos, inclusive o Carnaval. Havia a Rede Globo, que se tornaria inimiga declarada do governador. Havia, também, a suspeita de que, por detrás da cessão do terreno para a arena do festival, havia um imenso negócio imobiliário. E não podemos esquecer do escândalo da Proconsult, que significou desvio de votos do candidato Brizola para o

⁵⁰² Outro citado durante o festival por Herbert Vianna dos Paralamas do Sucesso e cantado pelo Barão Vermelho através de uma música inédita: *Mal Nenhum* em parceria com Cazuza, foi o cantor Lobão, que naquela altura era sucesso como banda: Lobão e Os Ronaldos.

⁵⁰³ *Ibidem*.

candidato dos militares, Moreira Franco, que quase tomou a vitória do ex-exilado da esquerda na campanha eleitoral de 1982. E tinha a mesma Artplan dos Medina, como a empresa responsável pela publicidade e propaganda do candidato do PDS.⁵⁰⁴ Porém nos permitimos especular que sem a mesma medida que tornou a região metropolitana do Rio de Janeiro seu curral eleitoral, principalmente, com seus discursos e medidas relativos à educação, acabou por perder parte do seu eleitorado jovem para a crescente presença do ainda “muito paulista”, Partido dos Trabalhadores.

Em suma, este embate entre posições ideológicas, que não começou com o *Rock in Rio*, carece de uma abordagem investigativa mais atenta. Resultou, assim, na demolição do rockódromo, apesar de todos os adjetivos e predicados positivos que o festival teve e do reconhecimento nacional e internacional (até daqueles que não acreditavam).

Concluimos que a derrubada da Cidade do Rock simbolizou, mais uma vez, o que já havia acontecido na campanha para eleições diretas; no fim negociado da ditadura; na escolha dos candidatos para eleição federal por um colégio eleitoral e em outros momentos. Seja por forças políticas da direita ou da esquerda à brasileira e apesar do discurso sobre democracia, a classe política do país demonstrou e demonstra compromissos outros que não com o desejo da sua audiência. Exercendo sempre o poder como que detentor tutelar da vontade da comunidade e não o contrário. Já era um forte indício da democracia representativa que se instalou, onde a população seria lembrada e convidada a participar só em período eleitoral.

Mas o traço marcante desta conclusão tem que ser a juventude dos anos 1980. Todo o cenário existente que deu margem para a criação e execução do festival transubstanciou-se em mercado, mídia, economia e consumo. Descobriu-se com o *Rock in Rio* que o jovem brasileiro além de produzir, consumia. E que depois do evento não se contentava mais com o amadorismo, a manufatura improvisada, a simplicidade artesanal. A juventude, além de voz, queria acesso. Por conseguinte, marcas estabelecidas, grandes corporações e empresas estruturadas perceberam e voltaram-se para o novo filão. Cada grande gravadora queria ter seu *cast* de *rock*, grandes marcas esportivas, como a multinacional *Nike*, queriam anunciar e vender para o público jovem. A rádio Fluminense FM – um pouco também por um auto engessamento de postura refletida na programação – perdeu seu público para as estruturadas rádios de frequência

⁵⁰⁴ Para estes fatos ver: ALEXANDRE, op. cit., 2013; CARNEIRO, op. cit., 2011; MOTTA, op. cit., 2000.

modulada como as rádios Cidade e Transamérica, por exemplo. Conglomerados poderosos de comunicação voltaram-se para o público novato. O grupo Globo, que já contava com o mercado em disputa com o grupo JB, recebia a investida poderosa do grupo Abril, que em agosto lançou e vendeu mais de 100 mil exemplares da revista *Bizz*, publicação mensal que viria se tornar referência sobre cultura *pop* e *rock* a partir de então e durante duas décadas.⁵⁰⁵

A juventude dos anos oitenta chegaria também ao horário nobre da hegemônica Rede Globo de Televisão, com o programa *Armação Ilimitada*, um seriado ágil, nonsense e insano, que aliava rebeldia, deboche e humor bem aos termos da cultura *pop* iniciada em 1982. Estavam todos lá: Antonio Calmon diretor do sucesso *Menino do Rio*, que já havia lançado uma sequência em 1984, *Garota Dourada*; Patrícia Travassos, do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e letrista da Blitz; o onisciente e onipresente Nelson Motta; além do autor Euclides Marinho, revolucionário na televisão com os seriados *Ciranda Cirandinha* e *Malu Mulher*. No elenco, os donos da ideia inicial: André de Biase, que interpretou *Valente*, o personagem principal do filme *Menino do Rio*, e Kadu Moliterno, o apresentador do *Rock in Rio*.⁵⁰⁶

Apesar da inflação, as vendas de discos só aumentaram, assim como o apetite das gravadoras, que, em 1985, já se permitiam lançar Legião Urbana e RPM, bandas tidas então como complexas. A partir daí, o rock nacional seria encarado como mais sério, com letras contundentes, denunciando o que havia se passado nos anos de autoritarismo, bem como voz dos dramas existenciais e protestos daquela geração, tornando-se um canal dos anseios dos jovens brasileiros. O *Rock in Rio* propiciou também visibilidade para uma cena *heavy metal* com letras em português. Bem como a busca pela paridade sonora com as produções do exterior, sentida principalmente, quando as músicas eram emparelhadas nas programações das rádios. Há quem faça analogia com o papel do *Rap* nos dias de hoje, na tentativa de dinamizar o significado para aquela geração. Não cremos. Apesar de reconhecer a importância do “ritmo e poesia” brasileiro para a geração deste século, nos anos 1980 o rock brasileiro se tornou hegemônico a ponto de ultrapassar sua audiência e atingir do público infantil ao adulto.

Mas não esqueçamos que a sensação de liberdade era, mais do que tudo, um sentimento, uma vontade e uma necessidade. E o fim da ditadura que parecia ser ruim –

⁵⁰⁵ ALEXANDRE, op. cit., 2013, p.230-246.

⁵⁰⁶ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/armacao-ilimitada/formato.htm>. Acesso em: 30/07/2019.

apesar de digno de uma comemoração desconfiada – haja vista findada num grande acordo, sem investigação, responsabilização e julgamento pelos crimes cometidos pelo terrorismo de Estado e ainda com os militares saindo do poder ilesos e com seus privilégios mantidos, poderia ficar pior. E ficou. O presidente eleito, Tancredo Neves, foi internado um dia antes da posse, que seria dia 15 de março e, após 39 dias, morreu de infecção generalizada, em uma espécie de “via crucis” encenada e martirização messiânica midiática em tempo real, cercada de especulações, dúvidas, acusações e apreensões. José Sarney, o vice, um representante da ditadura, assumiu no ano seguinte o posto de chefe do Executivo e colocou em prática um plano econômico, que dentre uma série de medidas fiscais e cambiais, congelou os preços de todas as mercadorias no país, chamado Plano Cruzado. Dando a sensação artificial (de curto prazo) de aumento do poder de compra, o que para a cultura e o comércio significou explosão de vendas. Logo, no período de um ano a indústria fonográfica no Brasil vendeu milhões, o que significou o auge da proliferação da cultura pop/rock nacional.

De qualquer maneira, o longo processo de “redemocratização” resultou numa nova Constituição que, com o passar dos anos, nunca deixou de ser emendada. Eleições diretas só aconteceram em 1989. Herdamos uma democracia frágil, com a Lei de Segurança Nacional sempre podendo ser acionada e chefes do Executivo eleitos terminando mandatos com gritos de “Fora esse ou aquele”, por parte da população. Dos seis eleitos diretamente, dois seriam retirados por processos de impedimento.

O norte principal da nossa pesquisa foi revisitar um emblemático megaevento brasileiro como o catalisador da efervescência cultural que entrou em ebulição no início da década de 1980. O olhar através da História Cultural daquela juventude foi nosso mecanismo para exemplificar que, o que depois se transformou em cultura nacional, nasceu da necessidade de representatividade e expressão vinda do cotidiano de uma geração, que ao nascer sob o signo da ditadura a encarava como uma contingência da vida, restando como alternativa buscar atalhos para alcançar a felicidade. Mas isto não invalida o fato de que rock em nossas terras aportou via cinema quase no mesmo período que em várias partes do mundo e nunca deixou de existir. Portanto, não pode ter seu passado apagado como quer a memória construída pela (re) democratização dos anos 1980. É um fato que o universo do rock brasileiro foi resistência tanto quanto outros gêneros musicais.

Enfim, o *Rock in Rio* não foi o propagador da liberdade e nem o construtor da cultura pop brasileira, muito menos o rock nacional foi fruto de algum tipo de *big bang*

aleatório. O *Rock in Rio* aglutinou tendências já apresentadas e transformou e profissionalizou a inocência artística em cultura de massa. Neste caminho, foi capaz de perfazer o que era sintomático em fato; neste caso nos referimos especificamente a falta de tecnologia, ao despreparo da imprensa, ao atraso e preconceito da sociedade, ao desconhecimento da cultura de rua que já existia.

Acreditamos que uma abordagem exclusivamente econômica ou política não daria conta do “ser jovem nos anos 80”. Sem o olhar micro histórico que optamos, corre-se o risco de acreditar que a vida não era tão difícil e que ser cerceado na sua liberdade era uma inverdade. Ou que naqueles tempos tudo estava perdido e ninguém fazia nada; ou seja, éramos absortos e acomodados.

As interpretações extremadas, maniqueístas e rasas não nos interessaram. Mas a tentativa de mostrar que os jovens não eram alienados, mas que aprenderam a conviver com a ditadura. Muito menos eram acéfalos culturalmente, já que eram tributários da cultura dos anos 60 e 70, da Jovem Guarda, do Tropicalismo, junto com o *rock and roll* e até mesmo da Bossa Nova. E que assim que tiveram espaço e chance se impuseram como referência e atores principais dos acontecimentos do país. Diante de tais objetivos, não houve espaço para dissecarmos a boemia, os excessos, as drogas, a AIDS e outras questões relevantes que também interferiram nos rumos daquela geração.

Refutamos então o estigma equivocado que vê a década como um desperdício, com o invalidado adjetivo de “perdida”, onde nada de relevante acontecera. E, principalmente o caráter *kitsch* e infantil que abarcou a cena cultural no início do século XXI,⁵⁰⁷ como uma verdade sobre os oitentistas. Desta geração nasceram nomes que se tornaram referência num outro tipo de resistência e expressão cultural, alçados além da fronteira do *rock* nacional. *Rock* este que provou não ser uma moda de verão e muito menos um fenômeno de aculturação, até porque suas composições e sucessos seriam gravados e regravados por artistas de outros estilos musicais no Brasil. A década de 1980 vislumbrou nomes na composição da música popular como Lulu Santos, Lobão, Ritchie, Herbert Vianna e Roberto Frejat. E letristas como Cazuza, Arnaldo Antunes, Paulo Ricardo e Renato Russo; considerados, hoje, poetas não só da sua geração, mas da cultura nacional.

Tanto que quarenta anos depois, comemora-se a geração do rock brasileiro dos

⁵⁰⁷ Referimos-nos a eventos como a Festa Ploc, por exemplo. Uma festa autodenominada “os anos 80 estão de volta”, com o objetivo puramente comercial, tendo como atrações o que não traduzia, nem representava a década.

anos 1980 com um festival itinerante, o *Rock Brasil 40 anos*, entre as capitais Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, numa realização do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), com cinema (longa metragens e documentários), teatro, artes plásticas, exposição de fotos, gastronomia, palestras (com o Nelson Motta), pocket shows e, principalmente, concertos, onde se apresentam os principais nomes da cena musical dos anos 1980. Dentre eles, nomes como: Barão Vermelho, Blitz, Fernanda Abreu (ex-integrante da Blitz), George Israel (ex-integrante do Kid Abelha), Fernando Magalhães (Barão Vermelho), Claudio Zoli (ex-integrante do Brylho), Biquini Cavado, Rodrigo Santos (ex-integrante do Barão Vermelho), Dinho Ouro Preto (Capital Inicial), Bebel Gilberto, Flausino & Sideral (tributo a Cazuza), Leoni (ex-integrante do Kid Abelha e Heróis da Resistência), Leo Jaime, Ultraje a Rigor, Titãs, Ira, Plebe Rude, Camisa de Vênus, Paulo Ricardo (ex-RPM), Ce Lee Bration (tributo a Rita Lee), Humberto Gessinger (ex-Engenheiros do Hawaii), Fausto Fawcett, Frejat (ex-Barão Vermelho), Nando Reis (ex-Titãs), Arnaldo Antunes (ex-Titãs), Marina Lima.

Shows que demonstram o quanto o país evoluiu em termos técnicos, sentido através da qualidade de som do palco, alternância de atrações sem atrasos, além das transmissões também de alta qualidade pela televisão e redes sociais.

Infelizmente, o avançar da idade fez com que algumas das personalidades artísticas e mesmo uma boa parte do público aderissem a uma postura reacionária, conservadora nos costumes e adepta de uma direita mal educada. Culpar a origem classe média branca de muitos é uma generalização rasa do mesmo nível que considera, a partir de 2018, que boa parte da população brasileira é constituída de radicais de direita, adeptos do autoritarismo. Mas este é um debate que a História terá ainda que compreender.

Quanto ao *Rock in Rio*, este não só resistiu, como cresceu, independente de políticos, pelo motivo mercadológico que fora criado por Medina; ser um novo empreendimento estratégico de marketing. Por isto se transformou no maior exemplo de sucesso como o primeiro festival a adotar e expandir a noção de *franchising* e “shoppingcenterização” de megaeventos.

Não conseguimos identificar nenhuma intercessão entre Roberto Medina e Leivinha ou mesmo Nelson Motta. Nem referências as outras tentativas de realização de festivais da década anterior. Talvez em um momento ou outro, uma linha em matéria de jornal, mas sempre em tom de lembrar algo que não deu certo. Mas mesmo assinalando que a afirmação sobre o ineditismo do evento é plausível sobre vários aspectos, a

começar pelo seu tamanho. E claro, como tudo depende de um ponto de vista, pontuamos, por exemplo, que quando o *Rock in Rio* ainda talvez fosse só uma ideia, em janeiro de 1984, acontecia um festival com patrocínio da cervejaria Brahma e sua Malt 90, o que põe em dúvida como fato, o rótulo ter sido criado para o megaevento. E transmissão por canal de televisão, a TV Bandeirantes. Era o IV Festival de Águas Claras, que para sua organização foi o fracasso final. Mas ali já havia a presença de patrocinadores. O que nos leva a concluir que o alinhamento da Brahma à ideia do Medina não tenha saído tão do zero. Bem como o interesse da Rede Globo.

Recentemente, em conversa com Washington Olivetto no podcast W/Cast,⁵⁰⁸ Roberto Medina afirmou que a primeira versão do *Rock in Rio* significou a perda do imponente prédio da Artplan, sua casa e uma dívida de oito milhões. O que o levou a falência e a ficar deprimido; concluindo que, apesar do prestígio, realizara um mau negócio, desistindo da ideia de organizar uma nova versão, ao contrário do empate financeiro ou prejuízo de quinhentos mil dólares divulgados em 1985. De qualquer maneira, o empresário não parece ter falido de todo, pois uma coisa ou outra não o impediu de ir descansar no Caribe, enquanto seu irmão mais velho promovia o cansativo debate na imprensa com a administração pública do Rio de Janeiro. Medina ainda garante que por causa disto, o *Rock in Rio II*, no Maracanã, foi algo de que não quis participar e que só assumiu o evento mediante a exigência da negociação com Jorge Giganti, da Coca-Cola Brasil.

Passados 37 anos da primeira edição do evento, que resultam em quase três gerações de novos adolescentes, revisitar o acontecimento é pertinente, senão pelo momento, também pelo fato do festival ainda existir como um dos maiores espetáculos do mundo. A Artplan se tornou uma referência em publicidade do Rio e junto com *Rock in Rio* continua um negócio da família Medina. Roberta Medina é a vice-presidente do festival e Rodolfo Medina, vice-presidente de marketing e parcerias do *Rock in Rio*; ambos são filhos do autor da ideia do festival, Roberto Medina que, aos 74 anos de idade, vê na superação da pandemia da coronavírus uma motivação para evoluir. Ainda sonha com uma Disney na zona norte do Rio de Janeiro e está organizando um avanço dos negócios realizando um novo festival de música em São Paulo, o *The Town*.⁵⁰⁹

Quanto ao *Rock in Rio*, neste ano de 2022, após o adiamento em 2021 por causa

⁵⁰⁸ Ver W/Cast: Roberto Medina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hFKGLS0RKVs&t=5174s>. Acesso em: 28/04/2022.

⁵⁰⁹ ALVES, Altair. O show tem que continuar – Perfil de Roberto Medina. *Dário do Rio*, 30 nov. 2021.

da pandemia mundial do Covid 19, caminha para sua nona edição brasileira e, somadas às edições em Lisboa, Madri e Las Vegas, chega ao total de vinte. O evento será aberto pelo não mais “tão temido” *dia do metal*, com o, ainda avassalador, Iron Maiden fechando a noite, banda que, além de 1985, tocou nas edições de 2001, 2013 e 2019 para arenas lotadas.

Há tempos, para fugir do excesso de calor e das chuvas de verão, acontece na primavera e com menos dias de duração; na verdade dois finais de semana seguidos. Desde a edição de 2017, acontece no Parque Olímpico, legado da Olimpíada do Rio de 2016, no mesmo bairro da Barra da Tijuca. Ainda é um acontecimento de números estratosféricos, mas não mantém a mesma representatividade daquele momento específico. Mesmo assim, sempre traz como subtítulo do seu slogan alguma missão a cada edição. Passou a ser um megaevento “com” música e não “de” música, dentro de uma estrutura cada vez maior de parque temático, com vários cenários, brinquedos e muitos palcos diferentes, para uma plateia que, por segurança, não ultrapassa cem mil pessoas ⁵¹⁰ e que em boa parte está lá para se auto documentar em suas redes sociais, desfrutando dos vários espaços cenográficos ou interagir com o palco através das telas de seus smartphones. Mas também a música, com o avanço tecnológico e a internet, já não possui a mesma relevância. Sinal dos tempos.

⁵¹⁰ A experiência concluiu, após a edição de 2001, que mais de cem mil pessoas por noite no Rock in Rio torna inviável a segurança e o conforto para o público.

REFERÊNCIAS

Bibliografia:

AFONSO, Luis Felipe Fernandes. “Pro Brasil nascer feliz”: Rock in Rio, juventude e redemocratização no Brasil. In: *Revista Hydra*, vol. 3, nº 6, pp. 9-35, 2019. Disponível em: <https://peridicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9587>.

ALEXANDRE, Ricardo, 1974. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979-1989*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque Anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERTONCELO, Edison Ricardo Emiliano. "Eu quero votar para presidente": uma análise sobre a Campanha das Diretas. *Lua Nova* [online], 2009, n.76, pp.169-196.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BOMFIM, Natanael Reis. *Noção Social de Território: em busca de um conceito didático em Geografia. A territorialidade*. Ilhéus: Editus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 167-182.

BRIGAGÃO, Clóvis. *Brizola*. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 200.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABO, Alvaro Vicente. Copa do Mundo de 1982: Ventos democráticos na Espanha e no Brasil. In: GIGLIO, Sérgio Settani; PRONI, Marcelo Weishaupt (orgs.). *O futebol nas ciências humanas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

CAMARGO, Aspásia. As Dimensões da Crise. In. CAMARGO, Aspásia & DINIZ, Eli. *Continuidade e mudança no Brasil da Nova República*. São Paulo: Vértice, 1989, pp. 20-56.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

- CASTRO NETTO, David Antônio de. “Nossos comerciais, por favor!”: ditadura militar e propaganda no Brasil. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Paraná, 2018.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1990.
- CASTRO, Cid. *Metendo o Pé na Lama: os bastidores do Rock in Rio 1985*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “*Brasil mostra a tua cara*”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.
- ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.
- FERREIRA, Denise Paiva; BATISTA, Carlos Marcos; STABILE, Max. A evolução do sistema partidário número de partidos e votação no plano subnacional 1982-2006. *Opinião Pública*, Campinas, vol. 14, nº 2, 2008, pp. 432-453.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília, A. N. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 167-205.
- GIGLIO, Sérgio Settani; PRONI, Marcelo Weishaupt (orgs.). *O futebol nas ciências humanas no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- GINZBURG, Carlo. Matar um mandarim chinês. As implicações morais da distância. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 199-218.
- _____. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HAESBAERT, Rogerio. Território e Multiterritorialidade: um debate. In: *GEOgraphia*. Ano IX. N. 17, 2007.

KAMINSKI, Leon Frederico. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, 2018.

KINZO, Maria D'Alva Gil. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, vol. 15, nº 4, pp. 5, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre História*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001.

LABORIE, Pierre. Os franceses do pensar-duplo. ROLLEMBERG, Denise, QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *Sociedades e regimes autoritários. A construção social dos regimes autoritários*. Vol. 1. Europa. Sociedades e regimes autoritários. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidades e música negra no Black Rio (1960-1980)*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense.

LOBÃO. *Lobão: cinquenta anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

LUCA, Tânia Regina de. “História dos nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 111-153.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA. 2000.

NEVES, Marcos Eduardo. *Vendedor de Sonhos: a vida e obra de Roberto Medina*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINHEIRO, Igor Fernandes. *Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil*. Lexington: KDP, 2019.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*, vol. 5, nº 10, 1992, pp. 200-212.

POMIAN, Krzysztof (dir.). *Enciclopédia Einaudi: tempo/temporalidade*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, vol. 29.

QUADRAT, Samantha e ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *História e memória das ditaduras no século XX*, v. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

ROCHEDO, Aline do Carmo. “*Os filhos da revolução*”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 80. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, 2011.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: Brasil e América Latina*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Passo Fundo, 2008.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

TODOROV, Tzvetan. “Los usos de la memória”. In: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península, 2002, pp. 191-211.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, (87), 2010, pp. 14-27.

Endereços eletrônicos:

<https://www.allmusic.com>

<https://dicionariompb.com.br>

<https://www.discogs.com>

<https://www.ebiografia.com>

<https://www.youtube.com>

<https://acervo.oglobo.globo.com>

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

<https://www1.folha.uol.com.br>

Documentários:

CIRCO Voador – A nave. Direção: Tainá Menezes. Rio de Janeiro: Produção Kanoa Filmes e Circo Voador, 2013. Documentário (1h 34 min.)

JULIO BARROSO: Marginal Conservador. Documentário - 2013. Uma coprodução Tudo Certo Conteúdo Editorial, Diretório de Filmes e Canal BIS. Direção: Ricardo Alexandre. Produção: Ricardo Alexandre e David Barkan. Fotografia: David Barkan. Montagem: Scott Pelze.

O BARATO de Iacanga. Direção: Thiago Mattar. Produção: Deborah Osborn, Felipe Briso, Gilberto Topczewski. BigBonsai, São Paulo, 2019. Documentário: 94 min.

RITMO Alucinante. Direção: Marcelo França. Rio de Janeiro, 1975. Documentário: 84 min.

RITMO Alucinante. Direção: Marcelo França. Rio de Janeiro, 1975. Documentário: 84 min.

ROCK in Rio 30 anos. Direção: Daniel Ferro. Realização Canal Multishow, 2015. Documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J53H4Yavf1A>.

RUIDO de Minas. Direção: Filipe Satoreto. Produção: Gracielle Fonseca Locar: produtora, 2009. Documentário. DVD (83 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0>.

SER Campeão é Detalhe – Democracia Corinthiana. Direção Gustavo Forti Leitão e Caetano Biasi. São Paulo: Produção DNA Filmes, Instituto de Artes da UNICAMP, 2011. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNYRGt95cWc>.

SOM, Sol & Surf – Saquarema. Diretor: Hélio Pitanga. Rio de Janeiro, 2018. Documentário: 80 min.

WOODSTOCK. Direção: Michael Wadleigh. Produção: Bob Maurice and Dale Bel. Estados Unidos da América: Warner Bros, 1970. (180 min.).

WOODSTOCK: Three Days That Defined a Generation (Original). Direção: Barak Goodman e Jamila Ephron. Produção: Barak Goodman, Jamila Ephron e Mark Samels. Estados Unidos da América: Los Angeles, 2019. (99 min.)

WOODSTOCK mais que uma loja. Documentário. Direção: Wladimir Cruz. Produção: Wladimir Cruz e Jaqueline Abbud. BDT Filmes. 2014. DVD.

UM sonho intenso. Direção: José Mariani. Brasil, BRETZ – BACK FIVE, 2015. DVD (101 minutos), NTSC, colorido. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2JwOKMup2rw&t=4241s>.

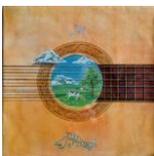
ANEXOS

ANEXO 1 - Discografia anos 1970:⁵¹¹

A listagem a seguir tem o objetivo de indicar a diversidade e quantidade de álbuns considerados “discoteca básica” do rock brasileiro produzido nos anos 1970, além de destacar os discos de vinil daqueles que se apresentaram nos festivais analisados. Contudo, não estão listados todos os álbuns de todos os artistas que transitaram pelo universo pop/rock daquele decênio, mas algumas obras que acreditamos serem representativas. Ainda assim, é preciso pontuar que diversos grupos musicais e artistas, que fizeram parte do circuito *underground* de shows, não deixaram nenhum registro fonográfico dos seus trabalhos. Ou então, como o grupo Vímana que, mesmo celebrados por alguns, como o embrião de onde saíram Lobão, Lulu Santos e Ritchie – fundamentais artistas da primeira fase *new wave* do *rock* brasileiro dos anos 1980 – gravou um disco fonográfico no formato *Long Play* (LP)⁵¹² pela gravadora Som Livre, que nunca foi lançado no mercado, havendo apenas o registro de duas músicas num compacto simples.⁵¹³ Há ainda outros conjuntos e artistas que só tiveram suas gravações lançadas em suporte musical décadas depois.



14 BIS, 14 Bis. Rio de Janeiro: EMI, 1979

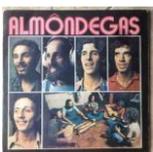


ALMÔNDEGAS. *Aqui*. São Paulo: Continental, 1975.

⁵¹¹ Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR. Acesso em: 28/05/2021.

⁵¹² Disco fonográfico de longa duração feito de vinil, gravado e reproduzido na velocidade de 33 rotações por segundo. Possui 12 polegadas de diâmetro (30 cm). Sua capacidade é de cerca de 20 minutos por lado.

⁵¹³ Disco fonográfico de curta duração feito de vinil, gravado e reproduzido na velocidade de 33 rotações por segundo. Possui sete polegadas de diâmetro (18 cm). Chamados de Singles no mercado internacional podem ser simples, com uma faixa de cada lado ou duplos, com duas faixas de cada lado.



ALMÔNDEGAS. *Almôndegas*. São Paulo: Continental, 1975.



ARNALDO BAPTISTA. *Loki*. São Paulo: Philips, 1974.



A BARCA DO SOL. *A Barca do Sol*. São Paulo: Continental, 1974.



A BARCA DO SOL. *Pirata*. Rio de Janeiro: Verão, 1979.



A BOLHA. *Um Passo À Frente*, São Paulo: Polydor, 1973.



A BOLHA. *É Proibido Fumar*, São Paulo: Polydor, 1977.



A CHAVE. *De Ponta A Cabeça*, sem catalogação.



A COR DO SOM. *A Cor Do Som*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1977.



A COR DO SOM. *Frutificar*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1979.



APOKALYPSIS. *1975*. São Paulo: Natural Records, 2005.



AVE SANGRIA. *Ave Sangria*, São Paulo: Continental, 1974.



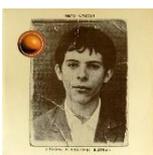
BABY CONSUELO. *O Que Vier Eu Traço*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1978.



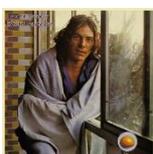
BABY CONSUELO. *P'ra enlouquecer*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1979.



BACAMARTE. *Depois Do Fim*. Gravado em 1979, Rio de Janeiro: Som Arte, 1983.



BETO GUEDES. *A Página do Relâmpago Elétrico*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1977.



BETO GUEDES. *Amor de Índio*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1978.



BETO GUEDES. *Sol de Primavera*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1979.



BIXO DA SEDA. *Bixo Da Seda*. São Paulo: Continental, 1976.



CILIBRINAS DO EDEN. *Cilibrinas do Eden*. São Paulo: Philips, 1973.



CELLY CAMPELLO. *Celly Campello*. São Paulo: RCA Victor, 1976.



CASA DAS MÁQUINAS. *Casa Das Máquinas*. São Paulo: Som Livre, 1974.



CASA DAS MÁQUINAS. *Lar De Maravilhas*. São Paulo: Som Livre, 1975.



CASA DAS MÁQUINAS. *Casa de Rock*, São Paulo: Som Livre, 1976.



ERASMO CARLOS. *1990, Projeto Salva A Terra*. Rio de Janeiro: Polydor, 1974.



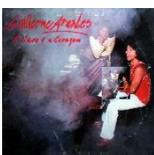
FAVIOLA E O BANDO DO SOL. *Flaviola E O Banco Do Sol*. Recife: Solar, 1976.



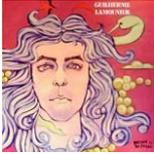
FRENÉTICAS. *Frenéticas*, São Paulo: Atlantic, 1977.



GUILHERME ARANTES. *Guilherme Arantes*, Rio de Janeiro: Som Livre, 1976.



GUILHERME ARANTES. *A Cara e a Coragem*, Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1978.



GUILHERME LAMOUNIER. *Guilherme Lamounier*, São Paulo: ATCO/Continental, 1973.



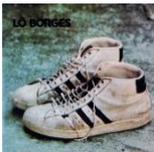
JOELHO DE PORCO. *São Paulo 1554/ Hoje*. São Paulo: Crazy, 1976.



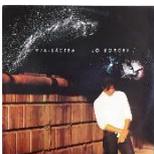
JOELHO DE PORCO. *Joelho de Porco*. São Paulo: Som Livre, 1978.



JORGE MAUTNER. *Jorge Mautner*. São Paulo: Polydor, 1974.



LÔ BORGES. *Lô Borges*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.



LÔ BORGES. *A Via-Láctea*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1979.



LULA E LAILSON. *Satwa*. Recife: Rozemblit, 1973.



MADE IN BRAZIL. *Made In Brazil*. São Paulo: RCA Victor, 1974.



MADE IN BRAZIL. Jack, *O Estripador*. São Paulo: RCA Victor, 1976.



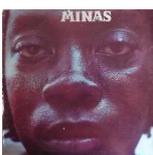
MADE IN BRAZIL. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: RCA Victor, 1978.



MILTON NASCIMENTO & LÔ BORGES. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.



MILTON NASCIMENTO & SOM IMAGINÁRIO. *Milagre dos Peixes ao Vivo*. Rio de Janeiro: Odeon, 1974.



MILTON NASCIMENTO. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1975.



MILTON NASCIMENTO. *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.



MÓDULO 1000. *Não Fale Com As Paredes*. São Paulo: Top Tape, 1972



MOTO PERPÉTUO. *Moto Perpétuo*. São Paulo: Continental, 1974.



NOVOS BAIANOS. *É Ferro Na Boneca*. São Paulo: RGE, 1970.



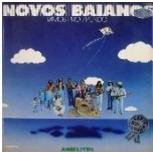
NOVOS BAIANOS. *Acabou Chorare*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1972.



NOVOS BAIANOS. *Novos Baianos F.C.* São Paulo: Continental, 1973.



NOVOS BAIANOS. *Novos Baianos*. São Paulo: Continental, 1974.



NOVOS BAIANOS. *Vamos Pro Mundo*. São Paulo: Som Livre, 1974.



NOVOS BAIANOS. *Praga de Baiano*. São Paulo: Tapeçar, 1977.



NOVOS BAIANOS. *Caia Na Estrada E Perigas Ver*. São Paulo: Tapeçar, 1977.



NOVOS BAIANOS. *Farol da Barra*. São Paulo: CBS, 1978.



OS FAMKS. *Os Famks*. São Paulo: Continental, 1975.



OS INCRÍVEIS. *Os Incríveis*. São Paulo: RCA Victor, 1970.



OS MUTANTES. *A Divina Comédia Ou Ando Meio Desligado*. São Paulo: Polydor, 1970.



OS MUTANTES. *Jardim Elétrico*. São Paulo: Polydor, 1971.



OS MUTANTES. *Mutantes E Seus Cometas No País Do Baurets.* São Paulo: Polydor, 1972.



OS MUTANTES. *Tudo foi feito pelo sol.* São Paulo: Som Livre, 1974.



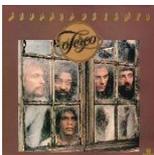
OS MUTANTES. *Ao Vivo.* São Paulo: Som Livre, 1976.



O TERÇO. *Velhas Histórias.* São Paulo: Forma, 1970.



O TERÇO. *O Terço.* São Paulo: Continental, 1973.



O TERÇO. *Mudança de Tempo.* Rio de Janeiro: Copacabana, 1978.



O TERÇO. *Criaturas da Noite.* São Paulo: Continental, 1975.



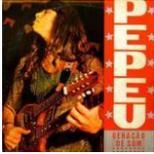
O TERÇO. *Casa Encantada.* São Paulo: Underground, 1976.



PÃO COM MANTEIGA. *Pão Com Manteiga.* São Paulo: Formula, 1976.



PERFUME AZUL DO SOL. *Nascimento.* São Paulo: Chantecler, 1974.



PEPEU GOMES. *Geração Do Som*. São Paulo, Epic, 1978.



PEPEU GOMES. *Na Terra A Mais De Mil*. São Paulo: Elektra, 1979.



PESO. *Em Busca Do Tempo Perdido*. São Paulo: Polydor, 1975.



RAUL SEIXAS. *Krig-Há Bandolo*. São Paulo: Philips, 1972.



RAUL SEIXAS. *Gita*, São Paulo: Philips, 1974.



RAUL SEIXAS. *Novo Aeon*. São Paulo: Philips, 1975.



RAUL SEIXAS. *Há 10 Mil Anos Atrás*. São Paulo: Philips, 1976.



RAUL SEIXAS. *O Dia Em Que A Terra Parou*. São Paulo: WEA, 1977.



RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS. *As Crianças Da Nova Floresta*. São Paulo: GTA, 1977.



RITA LEE. *Build Up*. São Paulo: Polydor, 1970.



RITA LEE. *Hoje. É O Primeiro Dia Do Resto Da Sua Vida.* São Paulo: Polydor, 1972.



RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Atrás Do Porto Tem Uma Cidade.* São Paulo: Philips, 1974.



RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Fruto Proibido.* São Paulo: Som Livre, 1975.



RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Entradas e Bandeiras.* São Paulo: Som Livre, 1976.



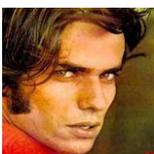
RITA LEE E GILBERTO GIL. *Refeitança.* São Paulo: Som Livre, 1977.



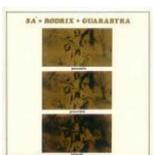
RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Babilônia.* São Paulo: Philips, 1978.



RITA LEE. *Rita Lee.* São Paulo: Som Livre, 1979.



RONNIE VON. *Minha Máquina Voadora.* São Paulo: Polydor, 1970.



SÁ, RODRIX E GUARABYRA. *Passado, Presente e Futuro.* Rio de Janeiro: Odeon, 1972.



SÁ, RODRIX E GUARABYRA. *Terra*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.



SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. São Paulo: Continental, 1973.



SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. São Paulo: Continental, 1974.



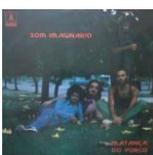
SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM KAVERNISTA. *Sociedade Da Grã-Ordem Kavernista Apresenta: Sessão das 10*. São Paulo: CBS, 1971.



SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Rio de Janeiro: Odeon, 1970.



SOM IMAGINÁRIO. *Som Imaginário*. Rio de Janeiro: Odeon, 1971.



SOM IMAGINÁRIO. *Matança do Porco*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.



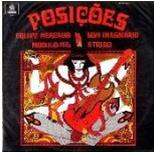
SOM NOSSO DE CADA DIA. *Snegs*. São Paulo: Continental, 1974.



SPECTRUM. *Geração Bendita*. Rio de Janeiro: Todamérica, 1971.



TERRENO BALDIO. *Terreno Baldio*. São Paulo: Pirata, 1976.



VÁRIOS ARTISTAS. *Posições*. São Paulo: Odeon, 1971.



VELUDO. *Veludo Ao Vivo 1975 A 2018*. Som Interior, 2020.



VÍMANA. *Zebra/ Masquerade* (Compacto). Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.



WALTER FRANCO. *Revolver*. São Paulo: Continental: 1975.

ANEXO 2 - Discografia anos 1980

A discografia da década de 1980 é mais vasta do que uma discoteca básica do decênio anterior, obviamente. Por conseguinte, enfileirar os compactos que serviam de teste de mercado pelas gravadoras, depois as coletâneas apelidadas de “pau de sebo” e mesmo os LPs, seria produzir uma infindável lista que não caberia no espaço pretendido neste trabalho. Optamos por algumas coletâneas; mas assim como a lista de 1970, priorizamos os *Long Plays* lançados entre 1980 e 1989. Isto não significa um encerramento, haja vista bandas, cantoras e cantores lançarem trabalhos inéditos até os dias de hoje. E tentaremos destacar não só os novos nomes que surgiram, mas contemplar artistas estabelecidos que lançaram álbuns de sucesso e outros que lançaram trabalhos alinhados com o som da década.



14 BIS. *14 Bis II*. Rio de Janeiro: EMI, 1980.



14 BIS. *Além Paraíso*. Rio de Janeiro: EMI, 1982.



ABSINTHO. *Absyntho*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1985.



A COR DO SOM. *Transe Total*. Rio de Janeiro: Elektra, 1980.



A COR DO SOM. *Mudança de Estação*. Rio de Janeiro: Elektra, 1981.



A COR DO SOM. *Magia Tropical*. Rio de Janeiro: Elektra, 1982.



ÁGUA BRAVA. *Água Brava* (compacto). Rio de Janeiro: BB Records, 1985.



BABY CONSUELO E PEPEU GOMES. *O Mal É O Que Sai Da Boca Do Homem* (compacto). Rio de Janeiro: Elektra, 1980.



BABY CONSUELO. *Canceriana Telúrica*. Rio de Janeiro: WEA, 1981.



BABY CONSUELO. *Cósmica*. Rio de Janeiro: WEA, 1982.



BABY CONSUELO. *Kryshna Baby*. Rio de Janeiro: CBS, 1984.



BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho*. Rio de Janeiro: Opus/ Columbia, 1982.



BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho 2*. Rio de Janeiro: Opus/ Columbia, 1983.



BARÃO VERMELHO. *Maior Abandonado*. Rio de Janeiro: CBS, 1984.



BARÃO VERMELHO. *Declare Guerra*. Rio de Janeiro: Opus/ Columbia, 1986.



BARÃO VERMELHO. *Rock 'n' Geral*. Rio de Janeiro: WEA, 1987.



BARÃO VERMELHO. *Carnaval*. Rio de Janeiro: WEA, 1988.



BARÃO VERMELHO. *Barão ao Vivo*. Rio de Janeiro: WEA, 1989.



BIQUINI CAVADÃO. *Cidades Em Torrente*. Rio de Janeiro: Polydor, 1986.



BLITZ. *As Aventuras Da Blitz*. Rio de Janeiro. EMI, 1982.



BLITZ. *Radioatividade*. Rio de Janeiro. EMI, 1983.



BRYLHO. *Brylho*. Rio de Janeiro: Elektra, 1983.



CAETANO VELOSO. *Velô*. Rio de Janeiro: Philips, 1984.



CAMISA DE VÊNUS. *Camisa de Vênus*. Rio de Janeiro: Soma, 1983.



CAMISA DE VÊNUS. *Batalhões de Estranhos*. Rio de Janeiro: RGE, 1984.



CAMISA DE VÊNUS. *Correndo Risco*. Rio de Janeiro: WEA, 1986.



CAMISA DE VÊNUS. *Viva*. Rio de Janeiro: RGE, 1986.



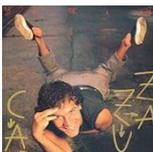
CAPITAL INICIAL. *Capital Inicial*. São Paulo: Polydor, 1986.



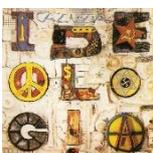
CAPITAL INICIAL. *Independência*. São Paulo: Polydor, 1987.



CAZUZA. *Exagerado*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.



CAZUZA. *Só Se For A Dois*. Rio de Janeiro: Philips, 1987.



CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Philips, 1988.



CAZUZA. *O Tempo Não Pára – Cazuzza Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Philips, 1988.



CAZUZA. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Philips, 1989.



CELSO BLUES BOY. *Som Na Guitarra*. Rio de Janeiro: Philips, 1984.



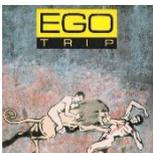
CÓLERA. *Pela Paz Em Todo Mundo*. São Paulo: Ataque Frontal, 1986.



DEFALLA. *DeFalla*. Rio de Janeiro: Plug, 1987.



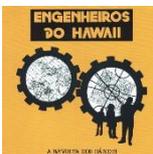
EDUARDO DUSEK. *Cantando no Banheiro*. Rio de Janeiro: Polydor, 1983.



EGOTRIP. *Egotrip*. Rio de Janeiro: Epic, 1987.



ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe Demais das Capitais*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986.



ENGENHEIROS DO HAWAII. *A Revolta dos Dândis*. Rio de Janeiro: PluG, 1987.



ENGENHEIROS DO HAWAII. *Ouça O Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém*. Rio de Janeiro: PluG, 1988.



FINIS AFRICAE. *Finis Africae*. Rio de Janeiro: EMI, 1987.



GANG 90 & ABSURDETTES. *Perdidos Na Selva* (compacto). Rio de Janeiro: Hot, 1981.



GANG 90 & ABSURDETTES. *Essa Tal Gang 90*. São Paulo: RCA Victor, 1983.



GAROTOS PODRES. *Mais Podres Do Que Nunca*. São Paulo: Rocker Produções, 1985.



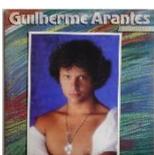
GILBERTO GIL. *Raça Humana*. Rio de Janeiro: Warner, 1984.



GUILHERME ARANTES. *Guilherme Arantes*. Rio de Janeiro: Elektra, 1982.



GUILHERME ARANTES. *Ligação*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.



GUILHERME ARANTES. *Despertar*. Rio de Janeiro: CBS, 1985.



HERÓIS DA RESISTÊNCIA. *Heróis Da Resistência*. Rio de Janeiro: WEA, 1986.



HERVA DOCE. *Herva Doce*. Rio de Janeiro: EMI, 1982.



HERVA DOCE. *Amante Profissional*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1985.



HANOI-HANOI. *Hanoi-Hanoi*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986.



HANOI-HANOI. *Fanzine*. Rio de Janeiro: SBK- GPA, 1988.



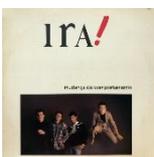
HOJERIZAH. *Hojerizah*. Rio de Janeiro: Plug, 1987.



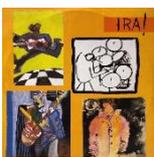
INOCENTES. *Miséria E Fome* (compacto). São Paulo: independente. 1983



INOCENTES. *Pânico em S. P.*. São Paulo, WEA, 1985.



IRA!. *Mudança de Comportamento*. Rio de Janeiro: WEA, 1985.



IRA!. *Vivendo E Não Aprendendo*. Rio de Janeiro: WEA, 1986.



IRA!. *Psicoacústica*. Rio de Janeiro: WEA, 1988.



JOÃO PENCA E SEUS MIQUINHOS AMESTRADOS. *Os Maiores Sucessos de João Penca e Seus Miquinhos Amestrados*. Rio de Janeiro: Barclay, 1983.



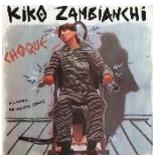
JOÃO PENCA E SEUS MIQUINHOS AMESTRADOS. *Okay My Gay*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986.



KID ABELHA E OS ABÓBORAS SELVAGENS. *Seu Espião*. Rio de Janeiro: Elektra, 1984.



KID ABELHA E OS ABÓBORAS SELVAGENS. *Educação Sentimental*. Rio de Janeiro: Elektra, 1985.



KIKO ZAMBIANCHI. *Choque*. Rio de Janeiro: EMI, 1985.



LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: EMI, 1985.



LEGIÃO URBANA. *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, 1986.



LEGIÃO URBANA. *Que País É Este 1978/ 1987*. Rio de Janeiro: EMI, 1987.



LEGIÃO URBANA. *As Quatro Estações*. Rio de Janeiro: EMI, 1989.



LÉO JAIME. *Phodas "C"*. Rio de Janeiro: CBS, 1983.



LÉO JAIME. *Sessão da Tarde*. Rio de Janeiro: Epic, 1985.



LOBÃO. *Cena de Cinema*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1982.



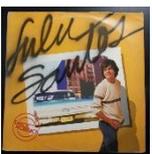
LOBÃO. *Ronaldo Foi Pra Guerra*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1984.



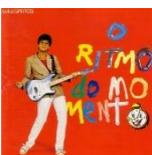
LOBÃO. *O Rock Errou*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1985.



LOBÃO. *Vida Bandida*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986.



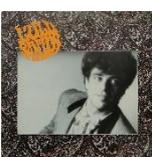
LULU SANTOS. *Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Warner, 1982.



LULU SANTOS. *O Ritmo do Momento*. Rio de Janeiro: Warner, 1983.



LULU SANTOS. *Tudo Azul*. Rio de Janeiro: Warner, 1984.



LULU SANTOS. *Normal*. Rio de Janeiro: Warner, 1985.



LULU SANTOS. *Lulu*. Rio de Janeiro: RCA, 1986.



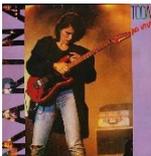
MAGAZINE. *Magazine*. Rio de Janeiro: Elektra, 1983.



MARINA LIMA. *Fullgás*. Rio de Janeiro: Philips, 1984.



MARINA LIMA. *Todas*. Rio de Janeiro: Philips, 1985.



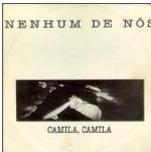
MARINA LIMA. *Todas Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Philips, 1986.



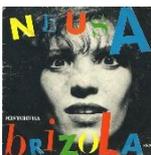
MARINA LIMA. *Virgem*. Rio de Janeiro: Philips, 1987.



METRÔ. *Olhar*. Rio de Janeiro: Epic, 1985.



NENHUM DE NÓS. *Camila Camila* (compacto). RCA, 1987.



NEUSINHA BRIZOLA. *Mintchura* (compacto). Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.



OS PARALAMAS DO SUCESSO. *Cinema Mudo*. Rio de Janeiro: EMI, 1983.



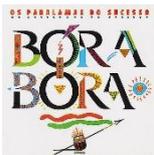
OS PARALAMAS DO SUCESSO. *O Passo do Lui*. Rio de Janeiro: EMI, 1984.



OS PARALAMAS DO SUCESSO. *Selvagem?*. Rio de Janeiro: EMI, 1986.



OS PARALAMAS DO SUCESSO. *D.* Rio de Janeiro: EMI, 1987.



OS PARALAMAS DO SUCESSO. *Bora Bora*. Rio de Janeiro: EMI, 1988.



OS PARALAMAS DO SUCESSO. *Big Bang*. Rio de Janeiro: EMI, 1989.



OS REPLICANTES. *O Futuro É Vortex*. São Paulo: RCA Victor, 1986.



PEPEU GOMES. *Um Raio Laser*. Rio de Janeiro: Elektra, 1982.



PEPEU GOMES. *Masculino E Feminino*. Rio de Janeiro: CBS, 1983.



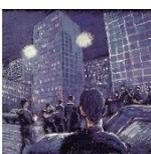
PEPEU GOMES. *Energia Positiva*. Rio de Janeiro: CBS, 1985.



PICASSO FALSOS. *Picassos Falsos*. Rio de Janeiro: Plug, 1987.



PLEBE RUDE. *O Concreto Já Rachou*. Rio de Janeiro: EMI, 1985.



PLEBE RUDE. *Nunca Fomos Tão Brasileiros*. Rio de Janeiro: EMI, 1987.



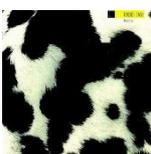
RÁDIO TAXI. *Rádio Taxi*. São Paulo: Epic, 1982.



RÁDIO TAXI. *Rádio Taxi 2*. São Paulo: Epic, 1983.



RÁDIO TAXI. *6:56*. São Paulo: Epic, 1984.



RÁDIO TAXI. *Matriz*. São Paulo: Epic, 1986.



RATOS DE PORÃO. *Crucificados Pelo Sistema*. São Paulo: Punk Rock Discos, 1984.



RAUL SEIXAS. *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro: CBS, 1980.



RAUL SEIXAS. *O Carimbador Maluco* (Compacto). São Paulo: Eldorado, 1983.



RITA LEE. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980.



RITA LEE & ROBERTO. *Saúde*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1981.



RITA LEE & ROBERTO DE CARVALHO. *Rita Lee - Roberto de Carvalho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.



RITA LEE & ROBERTO. *Bombom*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.



RITA LEE. *Rita Hits*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.



RITA LEE & ROBERTO. *Rita E Roberto*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.



RITCHIE. *Vôo De Coração*. Rio de Janeiro: Epic, 1983.



ROBERTO DE RECIFE. *Metal Mania*. São Paulo: RCA Victor, 1984.



RPM. *Revolução Por Minuto*. Rio de Janeiro: Epic, 1985.



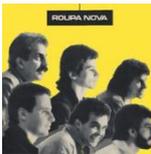
RPM. *Rádio Pirata Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Epic, 1986.



ROUPA NOVA. *Roupa Nova*. Rio de Janeiro: Philips, 1981.



ROUPA NOVA. *Roupa Nova*. Rio de Janeiro: Philips, 1982.



ROUPA NOVA. *Roupa Nova*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1984.



ROUPA NOVA. *Roupa Nova*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1985.



SANGUE DA CIDADE. *Brilhar A Minha Estrela – Feito Louco* (compacto). Rio de Janeiro: Elektra, 1983.



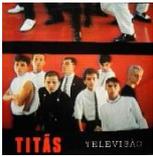
SEMPRE LIVRE. *Avião de Combate*. Rio de Janeiro: Epic, 1984.



STRESS. *Stress*. Rio de Janeiro: Pepsi, 1982.



TITÃS. *Titãs*. São Paulo: WEA, 1984.



TITÃS. *Televisão*. Rio de Janeiro: WEA, 1985.



TITÃS. *Cabeça Dinossauro*. Rio de Janeiro: WEA, 1986.



TITÃS. *Jesus Não Tem Dentes No País Dos Banguelas*. Rio de Janeiro: WEA, 1987.



TITÃS. *Go Back*. Rio de Janeiro: WEA, 1988.



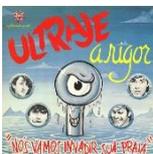
TITÃS. *Ô Blésq Blom*. Rio de Janeiro: WEA, 1989.



TOKYO. *Humanos*. Rio de Janeiro: Epic, 1985.



ULTRAJE À RIGOR. *Inútil – Mim Quer Tocar* (compacto). São Paulo: Elektra, 1983.



ULTRAJE À RIGOR. *Nós Vamos Invadir Sua Praia*. Rio de Janeiro: WEA, 1985.



ULTRAJE À RIGOR. *Sexo!!* Rio de Janeiro: WEA, 1987.



UNS E OUTROS. *Uns E Outros*. Rio de Janeiro: CBS, 1988.



VIOLETA DE OUTONO. *Violeta De Outono*. Rio de Janeiro: Plug, 1987.



ZERO. *Passos No Escuro* (Mini LP). Rio de Janeiro: EMI, 1985.



ZERO. *Carne Humana*. Rio de Janeiro: EMI, 1987.



VÁRIOS ARTISTAS. *Menino Do Rio – Trilha Sonora Original do Filme*. Rio de Janeiro: CBS, 1981.



VÁRIOS ARTISTAS. *Rock in Rio*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.



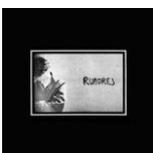
VÁRIOS ARTISTAS. *Rock Garagem*. Rio Grande do Sul: Acit, 1984.



VÁRIOS ARTISTAS. *S. P. Metal*. São Paulo: Baratos Afins, 1984.



VÁRIOS ARTISTAS. *S. P. Metal*. São Paulo: Baratos Afins, 1985.



VÁRIOS ARTISTAS. *Rumores*. Brasília: Sebo do Disco, 1985.



VÁRIOS ARTISTAS. *Rock Grande do Sul*. São Paulo: RCA Victor, 1986.



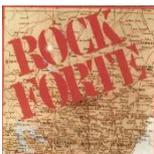
VÁRIOS ARTISTAS. *Rock Voador*. Rio de Janeiro: Elektra, 1982.



VÁRIOS ARTISTAS. *Os Intocáveis*. Rio de Janeiro: Epic, 1985



VÁRIOS ARTISTAS. *Banda Contrabanda*. Rio de Janeiro: Polygram, 1986.



VÁRIOS ARTISTAS. *Rock Forte*. Rio de Janeiro: selo Plug, 1987.