



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

YARA TEODORA DE MAGALHÃES TELES KOCIUBA

A TERCEIRA MARGEM DO ROCK: MATIZES, SONORIDADES E CAMINHOS – O  
ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 2010

CAMPINAS  
2025

YARA TEODORA DE MAGALHÃES TELES KOCIUBA

A TERCEIRA MARGEM DO ROCK: MATIZES, SONORIDADES E CAMINHOS – O  
ROCK BRASILEIRO NA DÉCADA DE 2010

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. THAÍS LIMA NICODEMO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA YARA TEODORA DE MAGALHÃES TELES KOCIUBA, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. THAÍS LIMA NICODEMO.

CAMPINAS  
2025

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T236t Teles Kociuba, Yara Teodora de Magalhães, 1982-  
A terceira margem do rock: matizes, sonoridades e caminhos - o rock brasileiro na década de 2010 / Yara Teodora de Magalhães Teles Kociuba. – Campinas, SP : [s.n.], 2025.

Orientador: Thaís Lima Nicodemo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Rock - Brasil - História e crítica. 2. Música - Fonografia - Indústria. 3. Rock - Brasil - São Paulo (Estado). 4. Cultura - Séc. XXI. 5. Música popular - São Paulo (Estado). I. Nicodemo, Thaís Lima, 1981-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

**Título em outro idioma:** The third bank of rock: shades, sonorities, and paths - brazilian rock in the 2010s

**Palavras-chave em inglês:**

Rock music - Brazil - History and criticism

Music - Phonography - Industry

Rock music - Brazil - São Paulo (State)

Culture - 21st century

Popular music - São Paulo (State)

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestra em Música

**Banca examinadora:**

PROFA. DRA. Thaís Lima Nicodemo

PROFA. DRA. Lorena Avellar de Muniagurria

DR. Joêzer de Souza Mendonça

**Data de defesa:** 28-03-2025

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)**

Não se aplica

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6462-6526>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8829272491002709>

THAÍS LIMA NICODEMO  
LORENA AVELLAR DE MUNIAGURRIA  
JOÊZER DE SOUZA MENDONÇA

A Ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta escrita à minha estimada orientadora Thaís Nicodemo e ao amado Lauro Kociuba, que sempre acreditaram no meu potencial e nunca desistiram de mim.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a todos que acreditaram em meu potencial como estudante e pesquisadora, mesmo nos meus momentos de crise, quando nem eu mesma acreditava em mim.

À minha orientadora Profa. Dra. Thais Nicodemo, sempre muito atenciosa, dedicada e paciente, se mantendo ao meu lado com apontamentos importantíssimos que me fizeram ver a minha pesquisa sob várias perspectivas;

Ao Prof. Dr. Joêzer Mendonça, por me presentear com este tema ainda na graduação e possibilitar a continuidade nos estudos; e à Profa. Dra. Viviane Kubo, que acreditou não só na minha forma de pesquisar, mas em meu potencial como musicista;

Aos queridos professores com quem tive contato na UNICAMP, em especial à Profa. Dra. Suzel Reily, por me permitir o aprendizado em suas turmas em meus dois PEDs, e ser minha fonte de inspiração; e à Profa. Dra. Lorena Avelar, que com seu vasto conhecimento antropológico e científico me fez perceber minha pesquisa sob um prisma metodológico ao qual não havia me atentado, e a qual admiro muito;

Aos meus pais, que sempre incentivaram meus estudos e se esforçaram ao máximo para priorizá-los: à minha mãe, Celma, que amo muito e que sempre acreditou em mim, obrigada. E ao meu pai, Marcos, que celebrou quando comecei o mestrado, mas que infelizmente não está mais aqui para me ver concluí-lo. Te amo eternamente pai, e sei que está me acompanhando e comemorando mais esta vitória;

À minha família, por sempre se orgulhar de mim e estar ao meu lado em todos os momentos: minhas lindas irmãs Yoko, Melina e Maria Eduarda. E à Carla Cristina e ao Ercílio, vocês moram em meu coração;

Ao meu amado Lauro, por todos esses anos acreditando em mim e não me deixando desistir; por ter me inscrito no mestrado; por se desdobrar quando eu arrisquei perder meus estudos; por estar ao meu lado quando estive em crise e por me ajudar no que pôde para finalizar esta dissertação. Te amo, obrigada por tudo!

E ao meu filho Ulisses, que gosta muito da mamãe dele, que colabora quando preciso estudar e que se adaptou como pôde nesta nova cidade que nos acolheu.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, processo 88887.911227/2023-00.

## RESUMO

Esta dissertação se propôs a estudar o rock brasileiro na contemporaneidade, no tocante da década de 2010, para verificar de que modo este se identifica dentro do que se entende por rock feito no Brasil e como representante do gênero musical, ressoando em sua sonoridade, performances, processos criativos e posicionamento crítico ao se admitir a raiz contracultural presente em seu cerne. Ademais, observou-se a ressignificação do gênero pela lógica de mercado ao incorporar a dicotomia mainstream/underground que perpassa a dinâmica do rock na medida em que este busca projeção midiática sem abrir mão de sua essência contestadora e independente. Nessa perspectiva, intentou-se realizar um breve panorama do rock desde sua chegada ao país em meados de 1950, observando como este gênero internacional-popular é atravessado pela mundialização da cultura (NICOLAU NETTO, 2011), matizando-se em terras brasileiras e reconstituindo parâmetros locais e globais ao longo das décadas. Assim, ao longo da pesquisa, percebeu-se que o rock oitentista é um recorte de referência para os mais aficionados do gênero, o que reverbera nos dias atuais em números de ouvintes mensais nas plataformas de streaming. Tal cenário contribui para a percepção, no senso comum, de que o gênero musical não passou por um processo de renovação. No entanto, constatou-se que o caso do rock brasileiro é resvalado por indagações que fogem ao escopo do gênero, denotando questões que envolvem a lógica de mercado, as diversas crises financeiras que afetam a indústria fonográfica ao longo das décadas e as constantes mudanças no cenário nacional para se adaptar aos novos parâmetros comerciais. É sabido que rock é um gênero que desponta no mainstream desde seu surgimento, de modo a sempre desenvolver suas próprias estratégias para fazer um movimento de retorno quando não se faz presente. Logo, constatou-se que uma movimentação que acontecia desde os anos 1990 se fortaleceria no terceiro milênio: o circuito médio (DANTAS, 2007), a “terceira margem” do rock, uma confluência das características de distribuição e divulgação do mainstream com a produção independente de fonogramas, percorrendo o circuito alternativo. Para analisar a influência dessa força sobre o rock brasileiro na segunda década do século XXI, analisou-se seis fonogramas - dois para cada banda surgida neste período: Terno Rei, Selvagens à Procura de Lei e Vespas Mandarinas. A análise permitiu observar como a trajetória histórica do gênero, seu contexto político e as dinâmicas do mercado fonográfico impactaram a produção contemporânea do rock nacional.

Palavras chave: Rock - Brasil - História e crítica, Rock - 2010-2020, Indústria - Fonográfica, Cena musical, Rock (música) - São Paulo (SP).

## ABSTRACT

This dissertation aimed to study Brazilian rock in contemporary times, specifically in the 2010s, to verify how it identifies itself within what is understood as rock made in Brazil and as a representative of the musical genre, resonating in its sonority, performances, creative processes, and critical positioning while acknowledging the countercultural roots present at its core. Furthermore, the re-signification of the genre by market logic was observed, incorporating the mainstream/underground dichotomy that permeates the dynamics of rock as it seeks media projection without relinquishing its contesting and independent essence. In this perspective, an attempt was made to provide a brief overview of rock since its arrival in the country in the mid-1950s, observing how this international-popular genre is influenced by the globalization of culture (NICOLAU NETTO, 2011), taking on nuances in Brazilian territory and reconstituting local and global parameters over the decades. Thus, throughout the research, it was noted that 1980s rock serves as a reference point for the most avid fans of the genre, which resonates today in the number of monthly listeners on streaming platforms. This scenario contributes to the perception, in common sense, that the musical genre has not undergone a process of renewal. However, it was found that the case of Brazilian rock is touched by inquiries that escape the scope of the genre, highlighting issues involving market logic, the various financial crises affecting the music industry over the decades, and the constant changes in the national landscape to adapt to new commercial parameters. It is known that rock is a genre that has stood out in the mainstream since its emergence, always developing its own strategies to make a comeback when it is not present. Thus, it was established that a movement that has been happening since the 1990s would strengthen in the third millennium: the mid circuit (DANTAS, 2007), the "third margin" of rock, a confluence of the distribution and promotion characteristics of the mainstream with the independent production of phonograms, traversing the alternative circuit. To analyze the influence of this force on Brazilian rock in the second decade of the 21st century, six phonograms were analyzed - two from each band that emerged during this period: Terno Rei, Selvagens à Procura de Lei, and Vespas Mandarinas. The analysis allowed for observing how the historical trajectory of the genre, its political context, and the dynamics of the music market impacted the contemporary production of national rock.

Keywords: Rock - Brazil - History and criticism, Rock - 2010-2020, Industry - Phonographic, Music scene, Rock (music) - São Paulo (SP).

## SUMÁRIO

0. Introdução.....	11
1. Terceiro Milênio e a nova roupagem do Rock Brasileiro.....	15
1.1 MTV Brasil, CD e selos “independentes”: o rock dos anos 1990 em um novo lugar de pertencimento.....	18
1.2 A primeira década do século XXI.....	24
1.3 Streamings e os independentes.....	27
1.4 O circuito médio e a cena musical paulistana.....	35
1.5 A nova leva do rock brasileiro.....	37
1.5.1 Emocore e happy rock (bandas coloridas).....	37
1.5.2 Hard rock.....	39
1.5.3 AOR – Adult oriented rock.....	40
1.5.4 Stoner rock.....	40
1.5.5 Rock Psicodélico.....	42
1.5.6 Rock e regionalismos brasileiros.....	43
1.5.7 Rock alternativo.....	44
1.6 E o rock contemporâneo?.....	46
2. Rock Brasileiro: Um Panorama.....	47
2.1 O Rock: Contracultura e Cultura de Massa.....	49
2.1.1 Breve histórico: 1950 a 1970 – O período pré Brock.....	56
2.2 Origens do rock Brasileiro: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.....	62
2.3 Rock in Rio e a consolidação da sonoridade brasileira.....	70
3. Análise.....	74
3.1. Terno Rei.....	74
3.1.1. Violeta (2019).....	78
3.1.1.1. Yoko.....	79
3.1.1.2. Medo.....	82
3.2. Selvagens à Procura de Lei.....	84
3.2.1. Selvagens à Procura de Lei (2013).....	89
3.2.1.1. Juventude Solitude.....	90
3.2.1.2. Brasileiro.....	91
3.3. Vespas Mandarinas.....	93
3.3.1. Animal Nacional (2013).....	97
3.3.1.1. Cobra de Vidro.....	98
3.3.1.2. O Inimigo.....	99

4. Considerações finais.....	101
6. Referências.....	104
6.1 Referências Bibliográficas.....	104
6.2 Referências em Entrevistas, Reportagens, Podcasts e Mídias.....	109
6.3 Referências Discográficas.....	114

## 0. INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que o entendimento de cultura vincula-se à sensação de pertencimento a um grupo social: “a consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros.” (ORTIZ, 2013, p. 612). Mesmo em países como o Brasil, com extensa configuração territorial, esta unicidade cultural é versada há pelo menos um século, focando no contraste entre o que é próprio deste país com o que é estrangeiro, externo a esta identidade. Esta percepção é o princípio delimitante das barreiras nacionais, iniciado na Europa do século XIX e que consolida o entendimento sobre a construção da identidade nacional por meio da representação de expressões culturais diversas.

Hobsbawm, citado por Nicolau Netto (2021) afirma que aquilo que as pessoas tomam como nacional se estabeleceu em um processo de “produção em massa de tradições”, que pode ser consciente ou inconsciente, enriquecido de mitologias, símbolos e rituais e fazendo com que estes arquétipos não sejam necessariamente “descobertos” para existirem.

Neste sentido, ao esmiuçar a noção de cultura e identidade, é necessário ter em mente todas as ressalvas econômicas, sociais e políticas imbricadas nesses conceitos, e em como estes vão impactar as diferentes expressões culturais, tais como o rock, gênero musical aqui proposto para estudo. Para tratar sobre a constituição de um gênero propriamente internacional-popular (NICOLAU NETTO, 2011) com características nacionais, imbuído de sentido identitário para esta sociedade, é necessário observar como estes embates estão interligados desde a chegada do gênero ao Brasil, em meados da década de 1950 – um período em que o país buscava por sua consolidação como nação expoente, inserida no modelo nacional desenvolvimentista iniciado no governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Considerando o atual cenário sociopolítico brasileiro e em como os recentes embates políticos polarizaram o país, há de se ponderar sobre como estas circunstâncias são transversais e engendram a sociedade, retratando seus anseios, instabilidades e posições adotadas pelos indivíduos inseridos nela. Deve-se considerar, da mesma forma, as múltiplas possibilidades de representação do indivíduo, impulsionadas por questões próprias da contemporaneidade – como os avanços tecnológicos, a lógica de mercado e o dinamismo nas interações virtuais – e refletir como estes processos impactam as artes e, para fins desta pesquisa, no rock brasileiro.

Considerando as tensões que marcam a posição do rock entre o *mainstream* e o *underground*, esta pesquisa dedicou-se inicialmente a fazer um resgate histórico dos três

principais momentos do gênero no país, a ver: o primeiro corresponde à chegada do rock ao país sendo delineado em terras brasileiras, adquirindo características próprias e culminando nos anos 1980, frequentemente lembrado como a década de ouro do rock brasileiro; o segundo momento refere-se ao ostracismo vivenciado nos anos 1990, quando o gênero se reinventa no cenário independente, matizando-se em subgêneros e reformulando suas estratégias de divulgação e consumo; e, por fim, abordam-se as décadas de 2000 e 2010, marcadas pelo contexto contemporâneo e pelo surgimento do chamado 'circuito médio', no qual o rock ocupa um entrelugar, transitando entre o mainstream e o underground.

Para aprofundar o recorte histórico deste trabalho, dedicou-se em um segundo momento ao estudo analítico de fonogramas das bandas **Terno Rei**, **Selvagens à Procura de Lei** e **Vespas Mandarin**, investigando de que forma suas produções refletem o rock brasileiro no século XXI. Almejou-se neste estudo identificar como se configura o gênero musical na contemporaneidade, ressoando em suas sonoridades, performances, processos criativos e posicionamentos críticos, levando em consideração a premissa contracultural do gênero. Além disso, investiga-se como ele é ressignificado a cada reconfiguração do mercado fonográfico e da cena musical em voga no momento, bem como as possibilidades e limitações atuais, como os *streamings*, a gravação e distribuição de material de forma independente e a proximidade com o *mainstream* ao participar de grandes festivais pelo Brasil.

Inicialmente, fez-se uma pesquisa bibliográfica para se levantar os mais de 60 anos de história do rock nacional no Brasil. Esta pesquisa envolveu tanto artigos acadêmicos, quanto resenhas em sites e entrevistas/documentários. Nesta pesquisa, percebeu-se a necessidade de dar enfoque à década que é comumente associada como a origem do rock brasileiro, ou seja, 1980.

Dando continuidade a este escopo, optou-se pela análise crítica de seis fonogramas das bandas propostas para a pesquisa, inseridos no contexto do rock brasileiro na contemporaneidade. Os parâmetros utilizados para a escolha das canções foram: o lançamento do álbum na década de 2010; o reconhecimento das obras pelos sites especializados; e o número de ouvintes mensais pelo Spotify, uma das plataformas de *streaming* musical mais acessadas no Brasil. Neste sentido, objetivou-se perceber os aspectos postos em congruência entre estas bandas e seu tempo, reconhecendo sua representatividade no cenário do rock brasileiro no que tange às novas identidades construídas pelo gênero na atualidade.

Esta dissertação está dividida em três capítulos: dois capítulos de história do rock brasileiro, e um capítulo para análise dos fonogramas elencados para a pesquisa. No capítulo um, **Terceiro milênio e a nova roupagem do rock brasileiro**, percorreu-se os caminhos

feitos pelo gênero musical ao chegar no século XXI, contextualizando o desenvolvimento de uma cena independente ao longo da década de 1990 até a formação e fortalecimento de um circuito médio, que agrega valores tanto do *mainstream* fonográfico quanto da cena *indie*, e em como este caminho é permeado pela lógica de distribuição e consumo atuais, como os *streamings* e as redes sociais. Desenvolveu-se também uma breve pesquisa sobre o panorama sociopolítico nestas duas primeiras décadas, observando como as mudanças neste cenário podem ter influenciado nas escolhas discursivas atuais.

No capítulo dois, **Rock brasileiro: um panorama**, foi apresentada uma perspectiva do rock desde sua origem em meados do século XX até seu auge, na década de 1980. Procurou-se fazer um histórico breve mas consistente deste período, observando as nuances que influenciaram na formação identitária do gênero, levantando em consideração questões pertinentes como mercado fonográfico e visibilidade midiática. Este resgate é necessário para se compreender como o rock chega aos anos 1980, e em como ele está em meio a uma tensão ora midiática, ora representante das disputas ideológicas que estavam em jogo no momento da redemocratização do país. Finaliza-se com o que se considera auge do rock brasileiro naquela década: o Rock in Rio de 1985, concomitante às eleições indiretas para presidente e o fim da ditadura militar.

O último capítulo, **Análise**, é onde se realiza a investigação dos fonogramas propostos para esta pesquisa, bem como a observação de aspectos sonoros, históricos, metafóricos das canções, interpelando com a contemporaneidade e também com as décadas anteriores do rock brasileiro, buscando algum vínculo entre as diversas sonoridades.

Nas **Considerações finais**, reflete-se sobre como esta pesquisa, mesmo recebendo alterações ao longo dos anos, manteve como núcleo central a discussão sobre a dicotomia *mainstream/underground*. O título inicial já apontava esse caminho ao propor o seguinte questionamento: “contracultura ou cultura de massa”?, questionamento que permanece válido, especialmente à luz da noção de uma “terceira margem do rock” – em alusão à “Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa. Essa “terceira margem”, o circuito médio, se desenvolveria na tensão entre o *mainstream/underground*, ou entre a *cultura de massa/contracultura*. É interessante estabelecer este paralelo: onde se localiza o rock nacional contemporâneo? Ele se inscreve nessa tensão constitutiva do gênero, que ao mesmo tempo é e/ou, marcado por disputas internas e externas que o moldam e o mantêm em constante reinvenção. Assim, pode-se afirmar: existe, sim, um rock brasileiro contemporâneo – ativo, e em permanente transformação.

Uma informação importante é de que os fatos históricos narrados desta pesquisa são

feitos de forma a contextualizar o momento histórico em que se encontrava o gênero musical. Não se pretende aqui travar uma discussão mais aprofundada dos aspectos sociopolíticos do país, mesmo porque este é um assunto complexo e foge do escopo deste trabalho. Desta forma, é realizado apenas um apanhado de informações pertinentes para se localizar o rock ao longo das décadas.

Todos os gêneros musicais então escritos em caixa baixa, sem nenhum reforço visual (ex.: hardcore); as bandas são grafadas em negrito; os álbuns escritos em itálico, e o título das músicas estão entre “aspas”.

## 1. TERCEIRO MILÊNIO E A NOVA ROUPAGEM DO ROCK BRASILEIRO

*As ondas de vaidade inundaram os vilarejos  
E minha casa se foi como fome em banquete  
Então sentei sobre as ruínas  
E as dores como o ferro e a brasa e a pele  
Ardiam como o fogo nos novos tempos*

*O Salto  
O Rappa, 2003*

Antes de começar as premissas que compõem este trabalho, é preciso fazer um adendo em relação à inversão cronológica optada. Enquanto o capítulo inicial trará o cerne da pesquisa e da abordagem proposta, o seguinte estabelecerá um contexto histórico e de referência do gênero rock nacional. Essa escolha mostrou-se mais adequada para a condução da análise.

Antes de começar as premissas que compõem este trabalho, é preciso fazer um adendo em relação a inversão cronológica adotada para este escopo. Optou-se por iniciar pela seção que aborda diretamente o recorte proposto, considerando que os capítulos posteriores tem por objetivo principal contextualizar historicamente o período em que essa década se insere. Essa escolha mostrou-se mais adequada para a condução da análise.

O rock é um gênero musical originalmente estadunidense que chega ao país em meados do século XX, mas é somente na década de 1980 que debuta de forma fulminante pelo Brasil, recebendo a alcunha de BRock<sup>1</sup>, ou rock brasileiro. Seu auge coincidiu com as eleições indiretas para presidente em 1985 no Rock in Rio, evento que se tornou porta-voz tanto do gênero quanto da abertura política: “[...] Um novo Brasil iria surgir e era necessário um novo ritmo para embalar essa mudança, o rock foi escolhido como símbolo desse novo tempo” (AFONSO, 2019, p. 33). Esse panorama inicial é necessário para uma melhor compreensão do momento em que o rock brasileiro se encontra na contemporaneidade, visto que este é resultante de décadas de produção e desenvolvimento no cenário nacional:

Ser roqueiro em Nova Iorque, Salvador, Tóquio ou São Paulo está envolto na assunção de traços globais, que permitem o reconhecimento do rock, mas, ao mesmo tempo, envolve especificidades ligadas às pressões culturais da musicalidade, do mercado e dos espaços normativos regionais. (JANOTTI Jr, 2003, p. 23)

No início da década de 1990, o rock brasileiro não gerava mais lucros viáveis às grandes gravadoras da mesma forma que a década anterior, visto que o mercado fonográfico

---

<sup>1</sup> Expressão cunhada pelo jornalista Arthur Dapieve para se referir ao rock brasileiro na década de 1980.

vivenciava, tal qual outros setores da economia, uma grave crise financeira que assolava o país. Era necessária uma reformulação, que veio para ambos os lados: as *majors*<sup>2</sup> mudaram seu estilo de investimento, passando a adotar medidas predatórias de exploração de gêneros emergentes no meio midiático, como o sertanejo e a axé music; e as bandas de rock brasileiro que surgiram naquela época paulatinamente se aproximaram do *underground*<sup>3</sup>. Várias vertentes surgiram, como o reggae rock (**O Rappa**), e o ska rock (**Skank**), e seus discursos também diferenciavam entre si, refletindo questões próprias da pós-modernidade que se acentuava devido à globalização. (MENDONÇA E KOCIUBA, 2019)

Três fatores foram cruciais para a reconfiguração do gênero musical àquela altura: o surgimento no país da rede televisiva MTV Brasil; a substituição progressiva das tecnologias de reprodução dos fonogramas, ou seja, do LP para o CD; e a distribuição de produções de selos independentes por grandes gravadoras. Estes seriam os primeiros passos que sinalizariam o retorno do rock brasileiro para uma espécie de *mainstream* entre meados da década de 1990 até o começo do terceiro milênio, no fortalecimento de um circuito alternativo adaptado para o gênero musical, que se habituava aos espaços oferecidos por esta instância:

Após o período de sucesso, principalmente nos anos 60 e 80, os grupos de rock brasileiro foram empurrados em direção ao circuito alternativo no começo dos anos 90. E, mesmo que alguns deles tenham conseguido romper a barreira para o *mainstream*, muitas das características do *underground* foram incorporadas nas canções desses grupos. (DANTAS, 2007, p. 179)

O rock brasileiro do século XXI desenrola-se em um caminho próprio; em um meio que dialoga tanto com o *mainstream*, utilizando suas estratégias de distribuição e divulgação, quanto com o *underground*, ou seja, agregando características do circuito alternativo de produção, circulação e consumo (DANTAS, 2007). A consolidação deste entremeio *mainstream/underground* se dá também ao fato dos grandes avanços tecnológicos que ocorreram de forma acelerada neste período, permitindo o aumento no número de estúdios caseiros e do fortalecimento de pequenas gravadoras/selos independentes; da divulgação de material por meio da internet (que se populariza neste período); e do compartilhamento de arquivos de áudio P2P (*peer-to-peer*).

Na década de 2010, o advento dos serviços de *streamings* musicais reestrutura o olhar sobre a demanda e distribuição de fonogramas, bem como a relação das bandas e artistas com a gravadora e também com sua audiência. Em termos de consumo musical,

<sup>2</sup> Termo comumente utilizado para se referir às grandes gravadoras.

<sup>3</sup> O termo se refere culturalmente a estratégias mercadológicas que desviam de seu antagonista *mainstream*, ou seja, do comercial, ou de tendências dominantes. Também pode ser referenciado neste trabalho como “circuito alternativo”.

Kischinhevsky (*apud* VICENTE, 2018) pauta que a contemporaneidade está em transição, de uma “cultura da portabilidade” para uma “cultura de acesso”, onde a última se refere ao acesso massificado a arquivos digitais.

Sob esta perspectiva, é importante salientar as forças que atuam tendo como pano de fundo a indústria fonográfica, observando que este é um movimento que se refina com o passar das décadas. Desde 1990, o rock – tanto o nacional<sup>4</sup> quanto o brasileiro – matiza-se<sup>5</sup> em diversas vertentes, uma vez que não está servindo a uma lógica midiática e, dentro do independente, pode experimentar sonoridades antes pouco exploradas. Desta maneira, destaca-se como as denominações de diversos segmentos nem sempre correspondem aos aspectos musicais e/ou poéticos, mas sim a uma abordagem mercadológica:

[...] é necessário identificar o modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico. (JANOTTI Jr. *apud* DANTAS, 2007, p. 9)

Esta tática de sobrevivência midiática se transformou ao longo das décadas confluindo nas diversas vertentes atuais e, entre elas, o rock independente, maior vertente representante do rock brasileiro na contemporaneidade. Essa adaptação, aliada às mudanças tecnológicas que oportunizaram por um lado os pequenos estúdios e, por outro, a transformação da forma de se consumir a música – por meio dos *streamings*, fortaleceu o cenário *indie*. Que, na verdade, acaba se tornando parcialmente independente, pois muitos selos se associam às *majors*, que já possuem a *expertise* para a divulgação de bandas e uma rede consolidada de distribuição dos fonogramas, em um vínculo que aponta os meandros do circuito médio do rock brasileiro.

Concomitantemente, na década de 2010, ocorreu a polarização política do país. Após anos de governo de esquerda de Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016), questões políticas voltaram a estar em voga, inflamando discursos e culminando no impeachment da presidente e na ascensão da extrema direita ao poder no país. As bandas que surgem a partir desta década “precisam” se ocupar destas indagações, sortindo sua

---

<sup>4</sup> É importante distinguir rock nacional, que embarca toda produção considerada rock feita por bandas brasileiras (mesmo interpretadas em outros idiomas, ou com roupagem dita estrangeira), do rock brasileiro, gênero que tem sua raiz no começo dos anos 1980 e cujo sentido se transmuta ao passar dos anos, mas traz em si elementos nacionais, sem que seja uma regra, visto que o gênero continua vivo, com uma definição que se atualiza diante da complexa relação entre o gênero e a indústria fonográfica (DANTAS, 2007, p. 8)

<sup>5</sup> O termo “matizar” neste trabalho será usado de forma figurativa para realçar as diversas nuances e vertentes do gênero musical ao se mesclar com outros gêneros musicais; ao se localizar de forma distinta dentro do mainstream, underground e circuito médio; e quando diferenciar-se em seu discurso.

característica cosmopolita à problemáticas sócio-políticas e às reflexões próprias da atualidade. Precisam entre aspas, porque os mais tradicionais aficionados pelo gênero musical reclamam uma autenticidade, a validação do rock atual produzido na contemporaneidade, tecendo comparações com o rock oitentista, muitas vezes posto como o auge do rock brasileiro, e gerando tensão entre músicos e a audiência associada ao rock. Desta forma, é válido o discurso midiático de que “o rock não é mais o mesmo”<sup>6</sup>, pois este se transfigura, adaptando-se às novas demandas e às transformações de um mundo em constante transição.

### 1.1 MTV BRASIL, CD E SELOS “INDEPENDENTES”: O ROCK DOS ANOS 1990 EM UM NOVO LUGAR DE PERTENCIMENTO

O auge do rock brasileiro na grande mídia findaria-se com a crise financeira e inflacionária<sup>7</sup> do início dos anos 1990, onde as *majors* sofreriam uma perda de cerca de 40% nos lucros (DANTAS, 2007) e precisariam adotar outras estratégias para revitalizar o mercado fonográfico. Uma das formas foi a exploração predatória de gêneros emergentes surgidos neste tempo, como a lambada (**Kaoma, Beto Barbosa**), a axé music (**Daniela Mercury, Araketu**) ou o sertanejo (**Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo**). Para o rock brasileiro, os investimentos destinavam-se a grupos que já haviam se consagrado no *mainstream* midiático, como os **Titãs, Legião Urbana** e os **Os Paralamas do Sucesso**.

Historicamente, a eleição de Fernando Collor de Mello em 1989 marca o fim da transição democrática após a ditadura militar. Entre as reformas econômicas implementadas temos a abertura do mercado brasileiro ao comércio internacional e a privatização de empresas estatais. Porém, a “[...] hiperinflação era tão grave quanto difícil de ser resolvida.” (IANONI, 2009, p. 153), provocando insatisfação em grande parte dos brasileiros. Nem mesmo o plano econômico do governo Collor, que incluía a criação de novos índices de preços e salários, foi capaz de evitar o processo de impeachment em 1992. Em 1994, o Plano Real foi implementado, apesar das dúvidas sobre a legitimidade do governo de Itamar Franco, que havia assumido o poder após o processo de impeachment. Além de diversas medidas, o plano incluiu a criação de uma nova moeda, o Real:

---

<sup>6</sup> Disponível em:

<[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/18/interna\\_diversao\\_arte,834907/o-rock-nao-morreu-artistas-do-ritmo-fazem-um-panorama-do-estilo-music.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/18/interna_diversao_arte,834907/o-rock-nao-morreu-artistas-do-ritmo-fazem-um-panorama-do-estilo-music.shtml)> Acesso em 02 Janeiro 2025.

<sup>7</sup> “[...] o Brasil passava por uma crise mais ampla em 1989, a inflação acumulada no final do governo de Sarney chegava a 1764,86% [...]” (DANTAS, 2007, p. 143)

Algumas das medidas tomadas nesse processo, como a paridade entre a nova moeda, o Real, e o Dólar americano, fomentou-se o consumo de bens não-duráveis. Ao mesmo tempo, também a indústria fonográfica passou por transformações de suas estruturas de produção, cujas consequências provariam ser de longo alcance. (VICENTE, 2014, p. 24)

O sucesso do plano Real se deu, principalmente, pelo alinhamento da estrutura sociopolítica liberal ao poder do Estado, alinhamento este que induziu um dos maiores representantes políticos da esquerda no país, o PT (Partido dos Trabalhadores), a aderir a uma agenda mais liberal, ainda que haja políticas contra hegemônicas (IANONI, 2009). Este posicionamento repercutiria na década seguinte, quando Lula assumiu a presidência em 2003.

Os grupos de rock no Brasil que surgiram no final da década de 1980 e início da década de 1990 adotariam as mesmas estratégias de mercado de seus precursores, o que resultaria em sucessos efêmeros e pouco expressivos para o contexto do gênero musical, como a exemplo as bandas **Inimigos do Rei** (“Uma barata chamada Kafka”; “Adelaide”, 1989), rendendo um disco de ouro<sup>8</sup> à banda, e a **Nenhum de Nós**, com a versão de “Starman” (**David Bowie**, 1972), aqui nomeada como “Astronauta de Mármore” (1989). A **Nenhum de Nós** estava gravando o cover de **Bowie** quando o produtor ouviu e acabou sugerindo que eles fizessem uma adaptação ao português. Segundo a banda, a letra em português faz alusão a Major Tom, um personagem recorrente nas canções de **David Bowie**, mas que não se fazia presente em “Starman”. A versão trata sobre a superação do uso de drogas de forma metafórica<sup>9</sup>, onde pode ser percebido em “Quero uma chance de tentar viver sem dor” e “Desculpe, estranho, eu voltei mais puro do céu”. O próprio título do fonograma faz uma possível alusão à pedra de mármore<sup>10</sup>, por vezes utilizada para o consumo de cocaína. A sonoridade também recebeu uma diferenciação da original, com a inserção de um violino inspirado em “Hurricane”, de **Bob Dylan**, e com um acompanhamento rítmico no violão que se assemelhava ao rock brasileiro naquele momento, como em “Meninos e Meninas”, da **Legião Urbana**. Este hit integrou o álbum *Cardume* (1989), conferindo ao grupo um disco de ouro, pela vendagem de cerca de 210 mil cópias<sup>11</sup>.

Paralelamente a isto, o segmento do heavy metal crescia em âmbito internacional tendo à época o grupo **Sepultura** como grande representante do gênero musical, além de amostra do fortalecimento do circuito alternativo nacional. Os dois primeiros álbuns da banda

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.mvhp.com.br/inimixentrevista.htm>> Acesso em 15 jan 2025

<sup>9</sup> Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/como-starman-de-david-bowie-virou-astronauta-de-marmore-do-nenhum-de-nos-23420564>> Acesso em 15 jan 2025

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://whiplash.net/materias/news\\_697/359253-nenhumdenos.html](https://whiplash.net/materias/news_697/359253-nenhumdenos.html)> Acesso em 15 jan 2025

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/038437-nenhumdenos.html>> Acesso em 15 jan 2025

foram lançados por selos independentes, até a assinatura do contrato com a Roadrunner, gravadora internacional especializada no segmento. Daí por diante, atingiram a marca de mais de 600 mil cópias vendidas e realizaram turnês pelos Estados Unidos, Europa, Ásia e Oceania: “O sucesso do grupo é a mostra de como os circuitos alternativos brasileiros de rock, no final dos anos 80, estavam maduros o suficiente para levar um grupo para além do sucesso local.” (DANTAS, 2007, p. 144)

Apoiando-se na incidência do heavy metal no meio internacional e na dominação dos grupos de rock brasileiro já consagrados no *mainstream* fonográfico, as bandas de rock alternativo surgidas neste período passam a estabelecer parâmetros típicos do *underground* de forma a lograr seu espaço: passando a utilizar o inglês como idioma principal nas letras; a rejeição em se aproximar em qualquer aspecto sonoro da música popular brasileira; a gravação em fitas cassete ou lançados por selos independentes; e a utilização de estratégias de divulgação em locais e meios especializados. Este gênero musical é também chamado de “guitar”, e as bandas inseridas neste segmento de “guitar bands”, por centrarem seu som na guitarra (MÖLLER, 2020). Exemplos de bandas de *indie* rock deste período são a **Úteros em Fúria** (1986) e a **Killing Chainsaw** (1989).

Mesmo que esta sonoridade não tenha em si contribuído para a composição de uma nova leva do rock brasileiro, ela se torna, no contexto de circuito *underground* principalmente a partir do século XXI, um dos esteios para que novos grupos surjam:

Assim, no auge da ressaca do rock brasileiro dos anos 80 e do uso do inglês como língua do rock no Brasil, um meio termo entre *mainstream* e alternativo foi apresentado quando alguns grupos de rock brasileiro [...] intensificaram a mistura com elementos da música popular brasileira, então comum aos grupos que circulavam no *mainstream*, mas, para isso, utilizaram estratégias típicas do circuito alternativo. (DANTAS, 2007, p. 146)

O desenrolar do gênero musical na década de 1990 se dá por várias frentes, convergindo em uma ramificação ímpar no cenário do rock brasileiro, e assim indicando como este se comportaria nas décadas seguintes. As bandas resgataram o conceito cosmopolita das décadas anteriores, ao se falar de uma metrópole comum a todos, como em “As ruas têm cheiro de gasolina e óleo diesel” na canção “Música Urbana” (**Capital Inicial**, 1986) e “E a cidade/Que tem braços abertos num cartão postal”, trecho de “Alagados” (**Os Paralamas do Sucesso**, 1986), enquanto buscavam por uma especificidade regional, um cosmopolitismo periférico (DANTAS, 2007), onde, além deste espaço urbano comum a todos, há a busca da temática das periferias e que é da fala popular, simples, como em “Miséria S.A.” (1996), do grupo de reggae rock **O Rappa**. O fonograma trata de um pessoa que está

pedindo dinheiro dentro de um meio de transporte coletivo (trem, metrô ou ônibus) utilizando frases padrão como: “Qualquer trocadinho é bem recebido/Vou agradecendo antes de mais nada”, onde o gerúndio traz o agradecimento automático de uma possível doação. A canção denuncia uma espécie de empresa que se formou em razão da extrema pobreza: “Bom dia passageiros/É o que lhes deseja/A miséria S.A/Que acabou de chegar”. O canto monocórdico de Marcelo Falcão corrobora com o fraseado ensaiado da pessoa que está pedindo o dinheiro.

O grupo **Chico Science e Nação Zumbi** no fonograma “A Cidade” (1994) traz este elemento do cosmopolitismo periférico, como em seu refrão “A cidade não para, a cidade só cresce/O de cima sobe e o de baixo desce”, unindo sua temática a elementos do maracatu, em um movimento que se tornaria característico do rock brasileiro dali pra frente, ou seja, a mescla entre gêneros regionais tanto nacionais quanto internacionais.

O rock é um gênero musical nascido em meio ao *mainstream* desde seu cerne e, mesmo que este por vezes não estivesse em destaque, suas estratégias se valem dos meios convencionais de divulgação. Embora o rock alternativo tenha traçado seu caminho no underground, o rock brasileiro não se reconhecia neste espaço e vai se desenrolar, desta forma, entrecruzando características onde a dicotomia *mainstream/underground* converge, desembocando aí em um terceira senda que faria sentido ao rock brasileiro da década de 1990: “Esses são os fatores preponderantes para o fortalecimento do circuito alternativo de música e para um aumento nas trocas entre *mainstream* e *underground* no rock brasileiro”. (DANTAS, 2007, p. 151)

Existem três principais fatores que contribuíram para a ressignificação do rock brasileiro neste momento: A substituição dos LP’s por CD’s<sup>12</sup> até meados da década, e consequentemente uma renovação dos catálogos musicais; a inauguração do canal de televisão MTV Brasil, voltado para o público jovem; e a distribuição do material produzido pelos selos independentes por meio das *majors*. O rock brasileiro seria redesenhado, se segmentaria e sua temática abordaria aspectos mais urbanos e próximos da grande população.

A gradual transição mercadológica dos long plays para os compact discs movimentou não só o consumo musical do brasileiro, mas impactou nas influências musicais das bandas que surgiram nesta década. Nas prateleiras, a variedade de títulos – seja pelas remasterizações de antigos álbuns, e/ou a distribuição de novas bandas de rock por selos independentes – apresentavam um caldeamento sonoro nunca visto antes, ao mesmo tempo em que trazia uma tez indefinida ao rock brasileiro. O gênero musical se segmentaria em

---

<sup>12</sup> As siglas se referem aos formatos de suporte e gravação de áudio. LP (Long Play), os discos de vinil, e o CD (Compact Disc).

várias subcategorias, como o rap rock (**Planet Hemp**), reggae rock (**O Rappa**, **Skank**), manguebeat (**Chico Science e Nação Zumbi**), matizes que refletiram desta amálgama em que vivia a indústria fonográfica nos anos 1990.

A substituição da tecnologia de gravação e reprodução musical também trouxe benefícios para o desenvolvimento do circuito alternativo, por sua gravação ser mais acessível financeiramente e não passar pela distribuição de grandes gravadoras, traçando formas de distribuição viáveis às próprias bandas e seus meios de circulação, contribuindo para o desenvolvimento do circuito *underground* do rock brasileiro:

[...] o CD passou a ser o suporte ideal para os circuitos alternativos de rock no Brasil. E essa tecnologia também se encaixava perfeitamente às necessidades do circuito de rock brasileiro que estava se formando, ainda relacionado ao mainstream, mas com muitos elementos da cena alternativa. [...] (DANTAS, 2007, p. 152)

A rede de televisão brasileira MTV Brasil (Music Television Brasil) contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento do rock brasileiro a partir dos anos 1990. Sua programação era dedicada a um segmento, o público jovem, e inicialmente se destacava pelo rock internacional e nacional. O canal exibia, dentre outros programas, videoclipes musicais, empreendendo um espaço que antes era exercido pela Rede Globo e pela TV Cultura. Neste sentido, havia a oportunidade de aproximar o rock brasileiro ao *mainstream*, mesmo que em um canal nichado como a MTV Brasil, possibilitando que as gravadoras apostassem em bandas alternativas e consolidando um encadeamento midiático a tempo para o gênero musical.

A MTV Brasil traz visibilidade ao rock brasileiro galgando espaços alternativos por meio da sua programação diferenciada, como a produção de videoclipes à maneira do que era feito internacionalmente: “Esse movimento para produzir conteúdo nacional teria influência, nos anos 90, sobre as estruturas da indústria audiovisual. A forma como a MTV cria um novo mercado dentro da televisão leva produtoras, artistas e gravadoras a se reinventarem” (MONCKEN, 2017, p. 17). Para além dos videoclipes, o final da década de 1990 traria os *Acústico MTV*, um formato de gravação ao vivo aos moldes da MTV americana, com uma pequena plateia e o artista trazendo seus grandes sucessos, abrindo portas para as bandas dos anos 1980 pouco revisitadas pelo público naquele momento, como **Barão Vermelho** (1991) e **Legião Urbana** (1992) e revelando novos nomes ao entrar no terceiro milênio, como **Charlie Brown Jr** (2003). Foram aderidos outros formatos ao longo dos anos, como o *MTV Ao Vivo*, *MTV Apresenta* e o *Balada MTV* (este exclusivo da **Barão Vermelho**).

Portanto, além da gradativa renovação dos catálogos fonográficos por CDs e a

grande variedade de gêneros musicais distribuídos nas prateleiras das lojas de discos, a MTV Brasil difundiu o acesso aos jovens músicos em formação de seus gostos musicais ao gênero nacional e internacional, ampliando a gama de possibilidades timbrísticas. E este, aliado à aproximação do circuito alternativo para o lançamento de seus trabalhos, fortaleceu os diversos subgêneros que ali emergiram.

Embora o rock brasileiro não se identificasse totalmente com o *underground*, é importante salientar como os parâmetros ali utilizados para alcance da audiência se valeram para o gênero musical a partir de 1990. Deixado de lado pela indústria fonográfica, o circuito alternativo se mostrou uma forma válida para rock brasileiro:

[...] Por isso, entre outros motivos, o rock brasileiro é um fenômeno que se desenvolveu, quase que totalmente, no mainstream. A formação de um circuito de rock brasileiro mais próximo do underground – o que inclui novos espaços de produção, circulação e consumo – só foi esboçada no começo dos anos 90.(DANTAS, 2007, p. 154)

Estas estratégias de distribuição se assemelham ao notório começo do punk rock nos anos 1970, na filosofia do DIY (Do It Yourself), ou “faça você mesmo”, onde a produção e distribuição do material eram feitas praticamente pelas próprias bandas em seus shows. O rock brasileiro inicialmente apropria-se desta característica, circulando pela cena de forma restrita, ou apoiando-se na junção de selos e gravadoras menores para um endereçamento conjunto:

[...] ao longo dos anos 90 foi se constituindo uma nova ecologia do mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço não mais ocupado pelas majors, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito” (VICENTE apud DANTAS, 2007, p. 155)

Com o tempo, pequenos selos uniram forças com as grandes gravadoras, em uma relação vantajosa para ambos: os selos independentes se viculariam às grandes gravadoras, conseguindo um alcance que, sozinhos, era improvável; e as *major*s terceirizavam a busca por novidades, diminuindo o risco em seus investimentos.

Com a gradual substituição dos discos de vinil pelo compact disc, a tecnologia digital já estabelecida facilitaria a terceirização das etapas de produção, onde as majors apenas deliberavam sobre a gravação e produção industrial, controlando o mercado por meio da distribuição – em sua logística já estabelecida – e divulgação dos artistas no meio midiático (VICENTE, 2014). Logo, o fluxo na produção fonográfica permitiu o estabelecimento de pequenos selos e gravadoras. Os selos independentes exploravam novas sonoridades em nichos específicos, ocupando espaços que antes eram dominados pelas grandes gravadoras.

Esta dinâmica se desenvolveu principalmente a partir dos anos 2000, com a popularização da internet e a ampliação das possibilidades de gravação CDs de forma autônoma.

## 1.2 A PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

Mesmo que este seja um movimento que tenha surgido e se estendido por toda a década de 1990, é apenas no século XXI que o rock brasileiro estrutura-se no que se pode chamar de uma “terceira margem”<sup>13</sup> entre o *mainstream* e o *underground* – o circuito médio, desenvolvido a partir desta dicotomia por onde gênero musical existe ao assimilar elementos das duas esferas midiáticas. Esta tensão existente há décadas se reconcilia ao incorporar o que cada senda tem a oferecer, como a distribuição e divulgação do *mainstream*, e a liberdade criativa encontrada na cena *indie*.

O estreitamento do vínculo do rock brasileiro com o circuito alternativo e a dificuldade em se comunicar com os meios de comunicação em massa na década anterior lograram buscas por alternativas de produção, distribuição e consumo da música. Alternativas potencializadas principalmente com a popularização da rede mundial de computadores e das tecnologias digitais, onde a produção independente e a auto publicação facilitaria esta interlocução com a audiência, fazendo esta ponte com o público.

A sonoridade trazida pelo rock brasileiro no início dos anos 2000 carregava em si esta dualidade, onde haveria duas frentes primárias: os grupos que mantinham um diálogo com o *mainstream* por meio de trilha sonora de novelas, propagandas em diversos meios midiáticos, que ecoava um som mais denso em um cenário cosmopolita urbano e que falava de questões próprias da contemporaneidade; e uma outra cena em que havia uma proximidade com o circuito alternativo, cuja a inspiração já não buscava pelos gêneros regionais, mas sim por resgatar a sonoridade do samba, que correspondia ao tradicional, nacional e urbano (DANTAS, 2007).

A vertente do rock brasileiro que esteve mais familiar ao *mainstream* foi aquela que incorporou sonoridades mais densas e com intensidade dinâmica, como o hardcore e o nu metal. Iniciou-se no final da década de 1990 e se fortaleceu principalmente com a MTV

---

<sup>13</sup> “terceira margem” é uma metáfora diretamente ligada ao conto de Guimarães Rosa, “A Terceira Margem do Rio” (Primeiras Estórias, 1962), onde há um conceito simbólico que representa uma dimensão para além das duas margens do rio. No conto é narrada a história de um homem que constrói uma canoa e nela se isola no meio do rio, abandonando sua família e se recusando a aportar em qualquer uma das margens. Uma das linhas interpretativas diz sobre uma margem ser a vida e a outra a morte, e que este entremeio - a terceira margem - não seria nenhuma das duas e, ao mesmo tempo, uma convergência destas. Uma existência inexistente.

Brasil. A exemplo, bandas como **Charlie Brown Jr**, **CPM 22** e a cantora **Pitty** tinham uma proximidade com o cosmopolitismo urbano e dialogavam com a juventude ao aproximar sua estética a esportes como o skate e o surf (JANNOTTI Jr, 2003). O discurso contestador denunciava a violência urbana e as desigualdades sociais, bem como permeava questões do cotidiano e da fragmentação do sujeito, como a exemplo da canção “O dia que não terminou” (2004) do **Detonautas**. A priori, remete-se ao deslocamento identitário do sujeito, que se perde e não se reconhece mais: “Tô tentando te encontrar/Tô tentando me entender” e em “A sua forma e distorção/Não pareço com ninguém, sei lá”. Este sentimento é acrescido pela solidão, como em “Já não há mais pra onde ir/Se entregar à solidão e não”. A perda desta referência identitária é chamada por Stuart Hall como uma crise identitária, onde:

[...] é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2005, p. 7)

Houve também uma tendência alternativa que se distanciou dos gêneros regionais, aproximando-se do samba como uma estratégia de busca por autenticidade (DANTAS, 2007). Esses grupos apresentavam características mais alinhadas ao circuito alternativo, de produção, circulação e distribuição do material. Exemplos de bandas são **Mombojó**, **Móveis Coloniais de Acaju**, **Numismata** e a **Los Hermanos** – esta última como referência por ter transitado tanto no *underground* quanto no *mainstream* fonográfico. Da mesma forma que a vertente mais próxima ao nu metal e punk, a temática aqui envolve tanto questões triviais do dia a dia quanto ligadas ao cosmopolitismo urbano, o que se tornará uma tendência para a próxima década também. A canção “Todo Carnaval Tem Seu Fim” (2001) retoma a temática da solidão vista anteriormente em “O dia que não terminou”, identificado em trechos como “Todo carnaval tem seu fim/E é o fim, e é o fim” e “Deixa eu brincar de ser feliz/Deixa eu pintar o meu nariz”, onde infere-se que no carnaval, onde as pessoas estão nas ruas, e não há espaço pra solidão por atrás de uma fantasia, de um nariz de palhaço.

O mercado fonográfico dispôs de grandes mudanças a partir do século XXI, impulsionadas principalmente pelo avanço tecnológico. A queda na vendagem entre os anos de 2000 a 2009 foi vertiginosa, indo de 93,23 milhões a 22,32 milhões no final da década<sup>14</sup>. Vários fatores podem ser atribuídos: a pirataria, facilitada pela popularização do CD-R; o crescimento de estúdios caseiros devido às novidades tecnológicas; e a troca de arquivos por

<sup>14</sup> Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-cd-completa-33-anos-com-vendas-em-queda-futuro-incerto-17130467>> Acesso em 28 jan 2025

meio da internet. Esta circulação foi favorecida com o advento do formato MP3<sup>15</sup>, que permite dez vezes mais compactação de arquivos de áudio do que o formato WAV (padrão da Microsoft e da IBM), de maneira a facilitar as trocas pela internet, ainda incipiente naquele momento.

O Napster foi o primeiro programa de troca de arquivos entre usuários (P2P<sup>16</sup>), possibilitando o compartilhamento de arquivos, entre eles o MP3, pela internet. Isto revolucionou a forma de distribuição e consumo da música no novo milênio, desmaterializando e ampliando o acesso às hierarquias de consumo musical (VICENTE, 2014). O Napster seria descontinuado em 2001, devido a várias ações judiciais relacionadas a distribuição indiscriminada sem a oneração de *royalties* às gravadoras e artistas, o que não impediu que outros programas similares surgissem, como o Kazaa, E-Mule e o Soulseek. Assim, o ouvinte munia-se de ferramentas para escutar suas bandas e artistas preferidos: quando em seu computador fazia uso do Winamp<sup>17</sup> e, de forma portátil, utilizava os MP3 e MP4 players. Também havia o iPod e as lojas virtuais como o iTunes Music Store<sup>18</sup>. Estes eram sinais de mudanças onde o poder de consumo e escolha estava diretamente na mão do ouvinte.

Dessa forma, a crise no mercado fonográfico nesta década envolvia uma necessidade de reestruturação e mudança de viés, visto que a queda da venda das mídias físicas e o aumento do consumo da música de forma virtual se torna a palavra de ordem, de forma irreversível:

O que queremos ressaltar sobre esse suporte, que, fora de qualquer dúvida, mudou radicalmente os rumos da indústria, é o fato de que ele não surgiu a partir dos interesses ou da ação dessa indústria, tornando-se, portanto, o primeiro suporte de distribuição musical da história criado fora de seu âmbito. (VICENTE, 2012, p. 208)

Esta moção inicia-se com a abertura da iTunes em 2003, onde se tornou possível a venda e distribuição virtual de fonogramas e álbuns de forma oficial, na contramão dos programas P2P que compartilhavam clandestinamente seus dados entre usuários. Tornou-se necessário a integração a este novo cenário, de forma a reorganizar as estruturas das *majors*, que se adaptaram a este novo modelo de negócio.

A popularização dos estúdios caseiros impulsionou a gravação e a distribuição do material digital produzido pelas bandas, tornando-se uma importante estratégia para o rock

---

<sup>15</sup> O suporte MPEG 3, ou simplesmente MP3, surgiu em 1992 [...] para definir novos padrões de digitalização de áudio e vídeo. (VICENTE, 2007, p. 207)

<sup>16</sup> P2P ou Peer to Peer é um sistema de compartilhamento de arquivos e dados entre usuários.

<sup>17</sup> Software que reproduzia o MP3 em ambiente Windows.

<sup>18</sup> Loja virtual para download de músicas da Apple.

brasileiro que, habituado às estratégias de alcance do circuito alternativo, adaptou-se a este novo meio. Neste sentido é importante salientar como estas novas dinâmicas alteraram também a forma como o gênero musical se alocava, a partir de um movimento iniciado na década de 1990. Mesmo que o rock regularmente ocupasse um lugar de destaque no *mainstream*, é na aproximação com o *underground* na última década do século XX que ele vai se reestruturar, deixando caminhos que convergiram no circuito médio, impulsionado pelos novos modelos de consumo musical: “Assim, no circuito intermediário dos anos 00, circulam grupos que, ao mesmo tempo, lançam discos por gravadoras, tem videoclipes veiculados pela MTV, circulam em espaços alternativos, e disponibilizam suas canções na rede.” (DANTAS, 2007, p. 180)

### 1.3 *STREAMINGS* E OS INDEPENDENTES

A década de 2010 é marcada por uma mudança no modelo de distribuição e consumo da música: o estabelecimento dos *streamings* alterou o endereçamento dos fonogramas à sua audiência e o “desejo do consumidor por acesso a música, mais do que por sua propriedade” (IFPI apud VICENTE, KISCHINHEVSKY, DE MARCHI, 2018, p. 27). Desde o compartilhamento P2P, a indústria fonográfica tem observado o seu poderio sobre a distribuição da música no meio virtual sendo gradualmente descentralizado, instigando mudanças em suas estratégias para retomar um domínio que exercia em seu cerne há mais de cem anos, ao deter todos os meios de produção: da gravação às tecnologias para reprodução dos fonogramas. Inicialmente, uma das abordagens consistia na moção de processos judiciais contra empresas detentoras de programas P2P para tentar barrar a distribuição clandestina online; e outra focava na participação ativa na venda por meio de lojas virtuais de fonogramas e álbuns, como a iTunes. Com a chegada do streaming e o acesso a “música infinita”, o encargo de distribuição é transferido para as empresas eletrônicas, e é onde a concorrência entre *majors* e *indies* vai se equiparar, ao menos à primeira vista, na disputa por número de reproduções de artistas.

Mesmo que o advento dos *streamings* tenha facilitado a autopublicação, amenizando a disparidade entre as *majors* e as produtoras independentes, deve-se considerar a problemática de remuneração dos artistas visto que a circulação insere-se em uma lógica mercadológica. Muitos artistas lutam pela justiça na remuneração dos *royalties*, visto que o:

[...] acesso aos fonogramas se dá em frações mínimas (menos de um centavo de dólar por acesso), os artistas com maior projeção saem ganhando, e as perdas para o setor independente no médio prazo são insuportáveis (VICENTE, KISCHINHEVSKY, DE MARCHI, 2018, p. 32)

A relação entre as grandes gravadoras e as *indies* se alinha em partes, pois é sabida a forma como os algoritmos dentro destes programas direcionam para que uns músicos sejam mais reproduzidos que outros, criando uma tendência no fluxo nas playlists oferecidas: “Sempre contabilizados na casa dos milhões, os catálogos dos serviços de streaming implicam um alto custo tanto de manutenção quanto em relação ao pagamento de *royalties* por direitos autorais, ainda que os artistas sejam, em geral, mal remunerados [...]”. (DE MARCHI, KISCHINHEVSKY, FERREIRA, SALDANHA, 2021, p. 17)

Existem múltiplas formas em como as empresas de serviço de streaming se organizam, sendo destaques: o streaming pago vinculado a conglomerados como o Google Play (Google Inc.), a Apple Music (Apple) e a Prime Music (Amazon); os streaming independentes pagos, como o Spotify, o Deezer e o SoundCloud; e os *streamings* associados a publicidade, como o YouTube - apesar de outros serviços como o Spotify já utilizarem as propagandas para tornar seu serviço gratuito (VICENTE, KISCHINHEVSKY, DE MARCHI, 2018).

Para Kischinhevsky (2015), a contemporaneidade está transicionando a relação entre a mídia sonora e o ouvinte, movendo-se de uma cultura da portabilidade, que agrega o toca-discos, fitas cassete e até o download, onde há uma percepção de se “possuir” o fonograma, seja em uma coleção física ou virtual; para uma cultura do acesso, no qual há “[...] um fluxo aparentemente infinito de arquivos digitais de áudio e, eventualmente, assumem o papel de redes sociais on-line (KISCHINHEVSKY, 2015, p. 2). O fonograma passa a existir em uma “nuvem” atemporal e onipresente, podendo ser acessada ao gosto de sua audiência e desvinculando a antiga relação de posse, enquanto a oferta à audiência gera uma sensação de liberdade de escolha, ao que antes se emprestava mídias físicas, agora playlists são compartilhadas e até desenvolvidas coletivamente.

Estas dinâmicas são extremamente novas, se comparado às décadas de indústria fonográfica e venda de mídias físicas, o que demanda novos comportamentos para regular as maneiras pelas quais essas relações se estabelecem, como o pagamento justo de *royalties* para as gravadoras e artistas; o sentido de “música infinita”, ou seja, a disponibilidade destes fonogramas para seus ouvintes e políticas de regulação voltadas para este novo modelo de negócio.

Desta forma, é necessário observar como a lógica de mercado, que se altera com o

passar das décadas, influencia não só as formas como estas mídias são distribuídas, mas a forma escolhida para tal. Além disso, essa escolha reflete diretamente no modo como o gênero se desenvolve dentro de seu mote contestador, considerando as múltiplas formas pelas quais o capitalismo e o mercado se manifestam. Posto isto, os vários segmentos do rock trataram esta realidade à sua maneira, uns se aproximando mais do mainstream, enquanto outros seguiram por caminhos mais independentes.

Assim, o rock é, antes de mais nada, uma série de práticas discursivas que se materializam em textos: o consumo musical roqueiro, antes de ser uma forma de escapar das amarras do mercado, é uma forma de negociação com as possibilidades oferecidas pelas sociedades contemporâneas. (JANOTTI Jr, 2003, p. 20)

Em concomitância com o contexto das novas dinâmicas de distribuição dos fonograma tivemos os primeiros mandatos do governo de esquerda no país - Luiz Inácio Lula da Silva (2003, 2007), e Dilma Rousseff (2011, 2014) – anos de relativo crescimento econômico e estabilidade social, onde:

[...] a população situada abaixo da linha de pobreza [...] correspondia a 12% da população brasileira um ano antes do início da implantação do BF, havia caído para 4,8% em 2008. A pobreza, por sua vez, caiu de 26,1% para 14,1% da população no mesmo período. Já quanto à desigualdade da renda, 16% da redução ocorrida entre 1999 e 2009 são atribuídos ao BF<sup>19</sup> [...]. (MARQUES, XIMENES, UGINO, 2018, p. 530)

Estes foram governos voltados para políticas de inclusão social, combate a fome e a extrema pobreza, fortalecimento da economia ao reestruturar o mercado interno e a manutenção da estabilidade econômica, que perdurou até 2013, quando a crise econômica do governo Dilma eclodiria em vários marcos, culminando em seu impeachment em 2016.

Contudo, mesmo que teoricamente o Brasil estivesse respondendo às reivindicações dos mais diversos estratos sociais, é relevante observar como as políticas públicas e de crescimento econômico não seriam suficientes em si para resolver problemas estruturais de séculos de exploração colonial e, mais recentemente, décadas de ditadura militar e governos de direita alinhados aos ideais liberais e neoliberais, “[...] sem alteração as estruturas seculares que geram a pobreza e a desigualdade no país” (MARQUES, XIMENES, UGINO, 2018, p. 544).

Isto posto, o discurso identificado no rock brasileiro e em suas vertentes nesta primeira década do milênio mostra-se vagamente distante de uma fala engajada politicamente, a priori. No entanto, uma de suas linhas denuncia problemas estruturais da sociedade

---

<sup>19</sup> Bolsa Família foi um programa de transferência de renda criado em 2003 pelo governo federal para combater a extrema pobreza e a desigualdade social.

brasileira, como a violência urbana: “[...] uma mudança no contexto global dos jovens urbanos e cosmopolitas em contato com novos contextos sociais e políticos no seu país” (MENDONÇA, KOCIUBA, 2019, p. 18). Isto até os primeiros sinais da crise financeira incitarem uma alteração no cenário político social do país, na década seguinte.

Esta é uma discrepância geracional que existe entre os roqueiros das décadas anteriores - principalmente anos 1980 e 1970, com as bandas formadas na última década. A exigência de um posicionamento político por parte das bandas é mais observada sendo feita aos músicos das gerações anteriores, como a exemplo dos **Titãs** (1981), que compuseram “Fardados” (2014), inspirado em um cartaz utilizado nos protestos do ano de 2013, reverberando “[...] a voz das ruas predispostas a recusar a violência e o autoritarismo. Calcados em uma sonoridade bem pesada, eles verbalizam: Ponha-se no meu lugar/Ponha-se no seu lugar/Você também é explorado/Fardado” (HORTA, 2023, p. 254). Igualmente o músico **Leoni** (1981) compôs a canção “As coisas não caem do céu” (2013) agindo em uma outra linha de protesto, pelo “[...] esforço do entendimento. [...] A composição de Leoni realça a necessidade do gesto participativo por parte dos cidadãos.” (HORTA, 2023).

Já o músico **Roger Moreira (Ultraje a Rigor, 1980)**, em recente entrevista ao talkshow “Pânico Jovem Pan” no YouTube, declarou que a natureza do brasileiro é ser corruptível, mesmo nas pequenas vicissitudes: “O Brasil é basicamente corrupto, o brasileiro dá um jeitinho de... Em relação a tudo. O brasileiro uma hora ou outra ele passa por isso [...]” (MOREIRA, 2023)<sup>20</sup>. **Roger** se declara apoiador do ex-presidente Jair Bolsonaro, político alinhado à extrema direita brasileira. Suas recentes entrevistas delineiam este perfil e levantam questionamentos sobre as mudanças em sua postura política, especialmente observando que um de seus clássicos, “Inútil” (1985), foi amplamente adotado nos comícios das Diretas Já em meados da década de 1980.

“Se formou uma crença de que o rock, pra ser verdadeiro, tinha de ser independente, não ter nenhum vínculo com o lado comercial” - reflete Thadeu Meneghini (MENEZHINI, 2014), vocalista e fundador da banda paulista **Vespas Mandarinas** ao ser questionado acerca de suas aspirações para o futuro do grupo, e sobre o cenário rock nos últimos anos. Thadeu ainda traz ponderações sobre o porquê do gênero musical não se destacar no mainstream naquele momento. Para ele, a postura dos grupos brasileiros é de recusa, “estamos aqui, mas não queremos chegar na comunicação de massa”. O que, para ele, é um paradoxo, onde “[...] O rock fica fomentando esse tipo de discurso, mas a maneira de fazer continua”. Apesar da

---

<sup>20</sup> MOREIRA, Roger. Entrevista concedida ao Pânico. YouTube, 05 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IvdgyFzpz28>>. Acesso em: 06 mai. 2023

intenção dos músicos em não se render à padronização comercial, há um dilema entre a criação musical e o produto cultural destinado às massas:

[...] Nesse sentido, o mercado musical não é exceção: um CD independente ou uma publicação alternativa seguem, mesmo que em pequena escala, políticas de difusão exteriores ao seu poder de decisão. (JANOTTI Jr., 2003, p.10)

O rock brasileiro no terceiro milênio percorre uma via intermediária – o circuito médio – onde convergem tanto as características *underground* de produção, circulação e consumo, quanto estratégias midiáticas de divulgação do material de trabalho. A afirmação de Meneghini reflete umas das principais características do rock brasileiro produzido por volta da década de 2010, onde se autodeclara independente, renunciando às amarras criativas de uma vertente musical pré-estabelecida: [...] “uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas”. (VICENTE, 2006, p. 4)

A cena independente se desenvolve desde as décadas de 1970 e 1980, a partir do momento em que a crise financeira aflige o mercado fonográfico, reduzindo seu investimento em artistas, e os marginalizando. Contudo, esta realidade vai impactar o rock brasileiro a partir da década de 1990, quando este perde destaque midiático e se familiariza com o circuito alternativo, ao utilizar suas estratégias de produção e circulação. A partir desta interação, o gênero musical se reestrutura, chegando ao século XXI imbuído deste entusiasmo, mesmo que ensejando um retorno ao *mainstream* fonográfico.

De forma cíclica, cada final de década é marcada por uma crise econômica que impacta a indústria fonográfica. O final dos anos 1990 trouxe novos fatores que contribuíram para esta instabilidade, como a pirataria. Facilitada pela tecnologia do CD-R, correspondia a mais de 50% das vendas no mercado (VICENTE, 2006) e se mostrava prejudicial às majors, que viam seu poderio se esvaír. Igualmente danoso, o compartilhamento clandestino de arquivos sonoros pela internet até meados da década de 2000 foi uma quebra de paradigma, com o número de um bilhão de downloads em 2005 somente no Brasil (VICENTE, 2006), demonstrando a fragilidade da indústria do disco naquele momento em controlar a distribuição de material fonográfico.

Em contrapartida, o que representava uma questão para as grandes gravadoras, revelou-se uma possibilidade para a divulgação de trabalho de artistas e gravadoras independentes. Uma vez que o compartilhamento de mídias sonoras se tornou uma realidade, aliada ao avanço tecnológico dos estúdios caseiros, abriu-se uma possibilidade para os músicos gravarem seu material e divulgarem na rede, por vezes em parceria com selos

menores.

Mas, apesar disso, com a difusão da internet, veicular a própria música havia ficado mais fácil. Agora você poderia gravar suas faixas em um CD e vender por pouco ou até por nada, caso a intenção fosse distribuir seu som ao público. Os músicos perceberam: precisavam correr sozinhos. As gravadoras em breve parariam de ser o item mais importante para quem queria fazer música. (PUDO, PINHEIRO, 2016, p. 3)

Essa era uma alternativa viável e eficiente aos subgêneros que se associavam ao samba e aos gêneros regionais, visto que a vertente do rock que se aproximava do *mainstream* no começo da década de 2000 estava associada ao som mais denso do hardcore, do emo e do metal. Divulgar o material de forma alternativa à das grandes gravadoras dava liberdade artística de experimentação de novas sonoridades, sem seguir o padrão comercial vigente. Nessa perspectiva, o rock brasileiro no terceiro milênio, sobretudo a partir de 2010, se caracterizaria como independente, seja por se identificar com este percurso ou por estar inserido no circuito médio, via já consolidada desde o começo do século XXI. (GALLETTA, 2018)

Constata-se uma diluição cada vez mais acentuada na relação entre as *majors* e os selos/gravadoras menores, onde a autonomia da produção independente ganha liberdade com a autopublicação nos *streamings*, extremamente populares na atualidade. No entanto, como foi visto, as grandes gravadoras ainda dominam o cerne da estrutura de distribuição de material, se fazendo necessárias para o alcance na divulgação para o grande público, demandando assim uma associação onde as *majors* patrocinam os selos e gravadoras independentes e recebem da rede de distribuição sem o custo da produção e divulgação. Contudo, é notável que o poder das redes sociais como Instagram, TikTok e o YouTube viabilizam que muitos músicos possam desconsiderar essa co-dependência, resignificando sua autonomia sem nenhuma associação às *majors* e, ainda assim, conquistando certa popularidade:

A condição independente passa desde então a ser, crescentemente, parte fundamental e decisiva de importantes processos de renovação estética e criativa na música produzida no país – processo que atravessa diversas fases, ciclos e momentos, e se estende até os dias de hoje (GALLETTA, 2018, p. 117)

É preciso observar que mesmo que estes grupos tenham esta possibilidade de autopublicação em plataformas digitais, a monetização não tem uma regulamentação, tornando o repasse de verba arbitrário e a negociação unilateral. Além disso, a busca das bandas e de sua rede por engajamento gera um lucro e controle ainda maior para as plataformas utilizadas, em uma relação parcial.

Após o fechamento da MTV Brasil em 2013, o rock brasileiro se viu deslocado mais uma vez para o circuito alternativo. E como já havia um circuito estruturado previamente para este segmento, a proximidade com o *underground* só reforçou a intenção de se reconhecer independente, para uma maior liberdade criativa sem identificação com uma vertente específica, onde em um mesmo álbum o músico se aproxima de vários gêneros musicais. E, mesmo assim, ainda se identifica como rock brasileiro, dentro de uma perspectiva sonora de experimentação, o que não não implica que, dentro de uma matriz *indie*, o artista se abstenha das forças da indústria fonográfica. Observa-se, assim, um padrão artístico entre os independentes e uma certa busca por legitimidade ao se aproximar de sonoridades já conhecidas, como os dois pontos altos do rock brasileiro nos anos 1980 e 2000.

Síncrono ao fechamento do canal de TV, tivemos o declínio vertiginoso da popularidade do segundo mandato da presidente Dilma Rousseff. O excessivo enfoque midiático nos escândalos políticos envolvendo corrupção de membros do PT – em uma manobra para desacreditar o governo de esquerda (COSTA, LIMA, 2023) – e nas fraudes relacionadas aos contratos públicos para as obras da Copa do Mundo de 2014 (HORTA, 2023) exauriram a população, que viram o estopim no aumento das tarifas no transporte público na cidade de São Paulo, mobilizando via redes sociais uma série de protestos a partir de 2013.

Nos protestos, que ocorreram em meados de junho de 2013, a ação policial sucedeu-se de forma truculenta, com apoio do governo do Estado e da grande mídia. Todavia, as filmagens ao vivo por parte dos manifestantes e as postagens em redes sociais traziam a opinião pública a favor dos participantes. Muitos apoiadores da direita aproveitaram o ensejo para irem às ruas também, manifestando sua contrariedade à governança de esquerda (HORTA, 2023). Os protestos foram marcados por vários cartazes com metáforas das canções tanto mpbistas quanto do rock brasileiro:

A presença das canções do rock nacional durante as jornadas de junho nos mostra o elo operante entre rock e contestação e, talvez, nos dê sinais do reconhecimento do imaginário democrático difundido pelo primeiro ao longo das três décadas que precederam as manifestações. (HORTA, 2023, p. 242)

Este foi o marco para o enfraquecimento da popularidade do governo de Dilma Rousseff, dividindo a opinião pública e abrindo espaço para que a oposição se expandisse. Desta forma, o antagonismo partidário entre PT e PSDB se faz desbalanceado, onde percebe-se que o “[...] avanço e a radicalização da direita são fenômenos visíveis a “olho nu” na política brasileira recente”. (FUKS, MARQUES, 2022, p. 564).

Em face deste cenário, arquitetado por diversas frentes e com o respaldo da grande

mídia, mobilizou-se uma ofensiva que culminou no impeachment da governante, justificado pelo apoio da população e pelo fomento da polarização política, crescente nas redes sociais. Entretanto, o movimento desse golpe operou com a flexibilização e o limite da legalidade, o que pode levar ao que se denomina "golpe suave":

Como a Presidente jamais foi acusada de corrupção, procurou-se criar uma ordem social jurídica e legal atendendo a um discurso do “politicamente correto”, culpando outras classes sociais e construindo falsos fundamentos de corrupção, tornando o momento oportuno para o impeachment por intermédio da insatisfação generalizada contra a corrupção. (COSTA e LIMA, 2023, p. 256)

O impeachment assegurou a guinada da extrema direita ao poder, movimento este que já havia sido subsidiado em 2014, quando da ascensão ao congresso da bancada mais conservadora desde a Constituição de 1988. Essa expansão conservadora no Brasil faz parte de um movimento global, com destaque para a eleição de Trump em 2014 utilizando-se de *fake news*<sup>21</sup>, assim como o Brexit<sup>22</sup>, na Europa. Além disso, o Dicionário Oxford escolheu a palavra “pós-verdade”<sup>23</sup> como a palavra do ano em 2013. O então deputado federal Jair Bolsonaro, candidato da extrema direita, valeu-se do mesmo recurso para se eleger em 2018, adotando como estratégia o aplicativo para comunicação entre usuários Whatsapp, amplamente utilizado no país. (VASCONCELOS, 2021)

Mesmo que o rock, desde seu cerne, estivesse associado à contracultura e à sublevação juvenil ante aos modelos tecnocráticos e de contestação ao conservadorismo, teve seus ideais postos em cheque em meio à polarização política do país. Este é um momento crítico para o Brasil, onde exigia-se uma postura até mesmo de quem não acompanhava a política, e as *fake news* instigavam discussões mais acaloradas, dividindo a opinião pública. Quem não tinha uma opinião já estabelecida, passou a seguir uma tendência, seja por proximidade de pessoas com afinidades análogas, seja por estar convencido pelas notícias que circulavam, sem verificar as fontes. A mesma postura fora cobrada do rock brasileiro e de seus músicos. Muitas bandas de renome nacional apresentavam duras críticas, como os **Titãs**, que compuseram a canção “Fardados” inspirada em um cartaz dos protestos de 2013 com os dizeres “Você aí fardado também é explorado”, ou a canção “Livre” do **Biquini Cavado** (HORTA, 2023). A banda **Selvagens à Procura de Lei** utilizou a temática da desigualdade

<sup>21</sup> “Nesses termos, a desinformação abarca desde a pós-verdade – que tenta convencer seu público a partir da narrativa construída com base em emoções e crenças –, passando pela manipulação – enquadramento da notícia que atende interesses não explícitos –, até às fake news, estas, sim, construídas com a intenção deliberada de falsear a realidade e enganar o público” (VASCONCELOS, 2021, p. 120)

<sup>22</sup> Saída do Reino Unido da UE (União Européia)

<sup>23</sup> Disponível em:

<<https://g1.globo.com/educacao/noticia/pos-verdade-e-eleita-a-palavra-do-ano-pelo-dicionario-oxford.ghtml>>. Acesso em 24 mai 2025

social em “Brasileiro”: “O Brasil é medroso, você também é/Música não pra cabeça, mas feita pro pé”. No entanto, mesmo que os músicos se alinhem aos ideais democráticos e de protesto ante os recentes acontecimentos, uma parcela do público mais conservadora pode ou refutar a legitimidade de bandas novas, ou reinterpretar o significado das letras, principalmente as oitentistas, à sua maneira, de forma a ressignificar muitas das canções:

Essas polêmicas também nos possibilitaram observar o rock como espaço de disputa das partilhas do sensível, em que as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação “mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE apud JANOTTI Jr, 2020, p. 213)

Há um limite no significado musical que cada ouvinte atribui a uma canção, independentemente do contexto ou da intenção original de sua composição. Um exemplo emblemático é “Que País é Este” (1978) da **Legião Urbana** – amplamente utilizada em diversos protestos recentes da extrema direita<sup>24</sup>, inclusive pró AI-5 – composta justamente em uma época em que o regime militar estava em voga no país. Esse deslocamento de sentido evidencia os limites em relação à intenção da composição da música, que é extrapolada pela subjetividade, sobretudo quando este ocupa espaços de diálogo político.

#### 1.4 O CIRCUITO MÉDIO E A CENA MUSICAL PAULISTANA

A segunda década do século XXI trouxe muitas mudanças para o cenário do rock brasileiro. O encerramento da MTV Brasil em 2013 e a ascensão de outros gêneros musicais no *mainstream* fonográfico alocaram o rock no circuito alternativo mais uma vez. No entanto, como o gênero musical já havia se habituado ao circuito médio, assumiu esta posição uma vez que os *streamings* e as conveniências para a produção autônoma cresciam vertiginosamente. Era o momento de se assumir independente, para dar vazão à criatividade, incorporar outras vertentes e trabalhar a auto publicação e divulgação pelas redes sociais.

O conceito de cena musical passou a ser utilizado pela imprensa americana na década de 1940 para descrever o movimento que acontecia ao redor das manifestações artísticas do jazz. Para Will Straw (2013), as cenas são vistas como a forma de se capturar imagens fascinantes do fluxo de pessoas pelos espaços urbanos, desvelados pelo

---

<sup>24</sup> Disponível em

<<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/13/o-rock-esta-vivo-por-que-entao-se-tornou-classico-e-fama-de-conservador.htm>>, acesso em 02 fev 2025

cosmopolitismo das cidades. Cenas inscrevem a história social na geografia e seus espaços. Estas são constituídas não só pelas bandas e artistas, mas por toda a linguagem que acontece dentro do rock, desde o DIY (do it yourself), à audiência; os produtores e casas de shows; meios de divulgação; streaming, enfim, a efervescência cultural e social concernente a isto.

Ao longo desta pesquisa constatou-se como o circuito médio percorrido pelo rock brasileiro mantém um vínculo consistente com a cena musical paulistana na contemporaneidade, abrigando as diversas vertentes do gênero musical, tornando-se um meio de divulgação e circulação independente por meio de casas de shows e festivais. A importância da cidade de São Paulo no circuito alternativo do rock brasileiro é notória há décadas: “Estar em São Paulo significava partilhar de uma sociabilidade e experiências com a cidade e as suas modernas linguagens artísticas, entre elas, o rock” (MAGI, 2018, p. 237). Entretanto é importante salientar o fomento deste circuito médio na atualidade e de como este depende desta cena musical para transitar.

Ainda, notou-se que a cena musical paulistana é um sólido território para o espraiamento do rock brasileiro, aproximando as bandas dos circuitos de festivais e de produtoras/gravadoras, mesmo as de pequeno porte. Exemplos de bandas que se mudaram para São Paulo para se aproximar da cena é a **Selvagens à Procura de Lei** (Fortaleza/CE), **Far from Alaska** (Natal/RN), **Maglore** (Salvador/BA), **Boogarins** (Goiânia/GO) e a **Vanguard** (Cuiabá/MT).

Contudo, é preciso revisar as terminologias, trazendo-as para a atualidade e abrangendo as novas dinâmicas conduzidas pelos paradigmas tecnológicos. De acordo com Bennet e Peterson (SÁ, 2013), as cenas musicais ainda podem se organizar em cenas locais, translocais e virtuais, onde as locais correspondem ao espaço urbano da cidade de São Paulo, importante para a fluxo das bandas e de sua audiência; as translocais correspondendo a movimentação de várias cenas musicais espalhadas pelo país, e que de alguma forma se comunicam, e por fim as cenas virtuais que são coordenadas pela internet, por meio de redes sociais, fóruns, blogs especializados, reunindo aficionados pelo gênero musical por todo o mundo. Simone Sá (2013) pondera sobre esta definição, trazendo uma reflexão sobre como os coletivos musicais conseguem ser delineados com mais precisão, abrangendo estas três categorias, onde: “as cenas musicais podem ser melhor entendidas enquanto redes sócio-técnicas, constituídas por múltiplos mediadores que atravessam incessantemente as fronteiras do mundo offline e online”. (SÁ, 2013, p. 37)

Dessa forma, outras cenas regionais concomitantes à cena musical paulista também desempenham um papel fundamental no fomento de um circuito médio para o rock já que

cada uma delas possui sua própria rede, conectando-se virtualmente com outras e aproximando os aficionados pelo gênero por meio dos avanços tecnológicos e da conectividade.

É importante salientar que estas são definições relativamente recentes, onde as fronteiras ainda estão sendo discutidas para melhor atender a realidade onde se alinham as dinâmicas entre as bandas, a cidade, o público e suas interações virtuais, certificando-se para que esta interação não seja vista de forma estanque, e sim complementar dentro do que se estabelece como circuito médio do rock brasileiro.

## 1.5 A NOVA LEVA DO ROCK BRASILEIRO

A liberdade criativa proporcionada pelo circuito médio permitiu, por volta de 2010, uma ampla diversidade de matizes sonoras. Não há uma linearidade estilística rígida e uma banda pode passear de um subgênero a outro – inclusive dentro de um único álbum – e se identificar com mais de uma subcategoria simultaneamente. As bandas aqui trazidas se autodeclararam pertencentes ao rock, sem que tenham sido classificadas por pretensão estilística para este escopo. Para contextualizar a sonoridade predominante na segunda década do século XXI, algumas vertentes foram selecionadas como referência.

### 1.5.1 Emocore e happy rock (bandas coloridas)

Um dos subgêneros do rock internacional que mais influenciou as bandas brasileiras no início do século XXI foi o chamado emocore (emotional hardcore). Originado no final da década de 1980 em Washington DC, trouxe elementos do pós-hardcore (agressividade e introversão emocional nas letras) e do punk (power chords e riffs rápidos). A partir de 2000 o gênero se popularizou, com representantes: **My Chemical Romance**, **Good Charlotte**, **Fall Out Boy**, **Hawthorne Heights**, **The Used** e **Simple Plan**. Sua temática envolve a introspecção, a expressão de emoções e desilusão amorosa, trazendo um aspecto sombrio a suas letras melancólicas, o que se refletia em sua estética:

A principal marca de um emo é a franja grande, lisa, usada somente de um lado, escondendo o rosto e que [...] denota certa ambiguidade sexual. Os emos utilizam ainda sempre lápis forte nos olhos, independentemente do sexo; as roupas misturam a estética punk com ícones infantis: meia arrastão, tênis All Star, cinto de rebite, entre outros itens. (HELAL, PIEDADE, 2010, p. 181)

Apesar do termo ter se popularizado, sendo utilizado com frequência pelo público, as próprias bandas evitavam o uso do diminutivo ‘emo’, pelo tom pejorativo e artificial associado a ele<sup>25</sup>. Falando diretamente da canção, combinam o discurso agressivo com momentos de reflexão e silêncio que, aliados a vocais que alternam entre a voz melodiosa sem vibratos e guturais. No Brasil, as bandas que mais se inspiraram no gênero musical são a **NX Zero**, **Fresno**, **CPM 22** e **Strike**.

Durante a decadência do movimento emocore, em 2008, foi fundada a banda paulista **Restart**<sup>26</sup> que, ao intentar seguir o movimento, acabou se tornando a principal representante de algo totalmente oposto: o happy rock. A banda “[...] poderia ter respondido a tanto choro com o deboche dos **Stones** ou a rebeldia dos **Ramones**. Em vez disso, ofereceu um discurso que nega o rock: a alegria ingênua e passiva.” (LEVINO, 2010)

O happy rock, ou as “bandas coloridas”, era a versão avessa do emo, incluindo calça skinny, camisetas coloridas, cabelos tingidos e arrepiados e trazendo uma sonoridade que misturava o pop rock e o power pop, com ganchos melódicos no refrão, voz sem vibrato porém com vigor, guitarra limpa nas estrofes e overdrive nos momentos do refrão. O Restart (além dela, pode-se citar **Cine**, **Replac**e e **Hori**) ganhou visibilidade ao receber vários prêmios no MTV Video Music Brasil de 2010<sup>27</sup>, destaque para a "Hit do Ano" com “Levo Comigo”. Tanto a banda quanto o gênero musical tiveram seu ápice entre 2011 e 2012. Este foi um dos gêneros de maior proximidade com a grande mídia: “[...] somados, os seguidores do Twitter das duas bandas (**Cine** e **Restart**) [...] passam de 1 milhão. No Myspace<sup>28</sup>, mais de 7 milhões de pessoas ouviram as músicas. E seus respectivos canais do YouTube também ultrapassam a casa dos milhões de exibições”. (DIAS, 2010)

---

<sup>25</sup> Disponível em

<<https://rollingstone.com.br/noticia/lucas-da-fresno-explica-glenn-greenwald-que-o-termo-emo-e-pejorativo-entenda/>>, acesso em 02 fev 2025

<sup>26</sup> Pe Lanza (vocais e baixo), Pe Lu (vocais e guitarra), Koba (guitarra e vocais) e Thomas (bateria)

<sup>27</sup> Disponível em

<<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/grupo-restart-grande-vencedor-do-vmb-2010-premiado-em-5-categorias-2951567>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>28</sup> O MySpace é uma rede social e importante plataforma para divulgação de música criada em 2003, disponível em <<https://myspace.com/>> Acesso em 04 fev 2025



Figura 1. a banda de happy rock Restart (divulgação)

### 1.5.2 Hard rock

O hard rock, é um gênero com uma sonoridade mais densa, investindo no uso de pedais de distorção na guitarra, riffs e solos prolongados, arranjos simples, assumindo uma identificação original com a escala pentatônica típica do blues. O vocal se qualifica por timbres agudos, ásperos e metálicos.

Entre os contemporâneos representantes do gênero no Brasil temos **Ego Kill Talent**, formada em 2014 por Jean Dolabella e Theo van der Loo. A banda agregou artistas de várias bandas brasileiras como **Udora**, **Sepultura**, **Reação em Cadeia** e **Sayowa** e, já no ano seguinte, lançaram o EP *Sublimated*, cuja faixa título foi Top 5 do “Top 50” Spotify do Reino Unido, França e Portugal, além do Brasil, o que garantiu uma participação no Lollapalooza Brasil de 2016<sup>29</sup>. Em 2017 tocaram em Paris, Amsterdã e depois voltaram para tocar no Rock in Rio<sup>30</sup>.

A banda, que majoritariamente compõe em inglês, se tornou destaque ao fazer o line-up de abertura para vários shows internacionais<sup>31</sup> pelo Brasil, recentemente incluindo os shows do System of a Down em maio de 2025. Rejeitados pelo público por estar “presentes demais” nas aberturas dos shows, a banda vê este comportamento como uma fragilidade da cena rock brasileira na atualidade.

<sup>29</sup> Disponível em <https://portalpopline.com.br/quem-e-ego-kill-talent-brasileiros-que-se-destacam-no-rock-internacional/> Acesso em 03 fev 2025

<sup>30</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/programacao-do-rock-in-rio-2017-veja-a-lista-das-atracoes-do-festival.ghtml> Acesso em 03 dez 2025

<sup>31</sup> Disponível em [https://whiplash.net/materias/news\\_684/369162-egokilltalent.html](https://whiplash.net/materias/news_684/369162-egokilltalent.html) Acesso em 24 mai 2025



Figura 2. Ego Kill Tallent (divulgação)

### 1.5.3 AOR – Adult oriented rock

Autodenominados AOR, ou adult oriented rock, **Adellaide** alinha o hard rock ao rock progressivo, sendo caracterizados por uma sonoridade sofisticada e melódica, guitarras limpas e com overdrive suave, uso de sintetizadores, vocais sem ou com pouco vibrato e de grande extensão. Desde sua formação<sup>32</sup> em 2016, assinam com selo dinamarquês Lions Pride Music e trabalham com temáticas que falam de ficção científica e viagem no tempo. Na década de 2010, destaca-se o surgimento de outras bandas do gênero musical, como a **Still Living**, **Auras**, **FIRE**, **Vulgar Type** e **Toxic Novel**.



Figura 3. Adellaide, representante do subgênero AOR

### 1.5.4 Stoner rock

O stoner rock é um gênero que mescla elementos do acid rock (guitarras com efeitos) e do doom metal (afinação baixa nas guitarras, distorção encorpada e fuzz.), e que traz riffs

---

<sup>32</sup> Daniel Vargas (Vocais), Leandro Freitas (Teclado), Vitor Balconi (Guitarras), Marcelo Naudi (Baixo) e Allan Juliano (bateria)

melódicos marcantes, vocais melódiosos, a afinação abaixo do padrão e uma atmosfera lisérgica envolta em efeitos (delay, phaser, flanger, tremolo). A temática abordada normalmente gira em torno da introspecção, crise de identidade, responsabilidade emocional, além de críticas sociais e políticas. A vertente destaca alguns representantes nacionais: **Scalene, Far From Alaska, Muñoz e Wolftrucker**.

Surgida em Brasília/DF no início de 2009, a **Scalene** contava com Alexia Fidalgo, Gustavo Bertoni, Tomás Bertoni, Lucas Furtado e Philipe Nogueira. Em 2015 participaram da segunda temporada do programa Superstar<sup>33</sup>, reality show transmitido pela Rede Globo. Apesar do segundo lugar, assinaram um contrato com a SLAP, selo pertencente à Som Livre, que relançou os primeiros álbuns da banda.

Também representantes do stoner rock, a **Far From Alaska**, banda de Natal/RN, foi formada em 2012 por Rafael Brasil, Emmily Barreto, Cris Botarelli, Edu Figueira e Lauro Kirsch. Com letras em inglês, exploram tanto questões sociais, quanto românticas<sup>34</sup>. A banda foi um projeto paralelo da maioria dos integrantes até vencerem o concurso Som Para Todos, cujo prêmio seria a abertura do Planeta Terra Festival<sup>35</sup>. Em 2015 o grupo anunciou a mudança para São Paulo por questões de logística, onde no mesmo ano se apresentaram no Lollapalooza Brasil. Em 2017 viajaram para os EUA, onde gravaram seu segundo álbum, *Unlikely*, financiado coletivamente por uma campanha no Kickante<sup>36</sup>.



Figura 4. A banda brasileira Scalene

<sup>33</sup> Disponível em <<https://gshow.globo.com/realities/superstar/2015/participante/>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>34</sup> Disponível em <<https://jornal.usp.br/podcast/mosaicos-culturais-150-far-from-alaska-e-a-participacao-para-la-de-especial-de-lenine/>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>35</sup> Disponível em <<https://tribunadonorte.com.br/fim-de-semana/a-novidade-e-far-from-alaska/>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>36</sup> Disponível em <<https://monkeybuzz.com.br/novidades/far-from-alaska-anuncia-pre-venda-de-seu-proximo-album-unlikely/>> Acesso em 02 fev 2025

### 1.5.5 Rock Psicodélico

Desenvolvido na metade da década de 1960, o rock psicodélico é um subgênero do rock envolto pela cultura psicodélica, que foca na alteração da percepção por substâncias alucinógenas. Musicalmente, apresenta texturas espaciais e efeitos sonoros no uso intenso de reverb, delay, phaser, flanger, tremolo e wah-wah; instrumentação e arranjos experimentais; e também incorpora efeitos sonoros eletrônicos e técnicas alternativas de gravação. O gênero musical continua se reinventando na contemporaneidade nacional, com destaque para o **Boogarins, Maglore e Versalle**.

O **Boogarins** foi formado em Goiânia/GO em 2012 pelos amigos de infância Fernando "Dinho" Almeida e Benke Ferraz. Lançaram o primeiro álbum pela gravadora estadunidense Other Music, *As Plantas Que Curam*, em 2013. Além do reconhecimento por meio de apresentações em diversos festivais internacionais – com destaque para Lollapalooza em São Paulo, Primavera Sound em Barcelona e Coachella na Califórnia – o grupo também teve o álbum *Manual* indicado ao prêmio de Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa no 18º Grammy Latino<sup>37</sup>, e o álbum *Lá Vem a Morte* eleito como o 9º melhor disco brasileiro de 2017 pela revista Rolling Stone Brasil<sup>38</sup>.

**Maglore**, banda *indie* soteropolitana de rock psicodélico criada em 2009, conta com Teago Oliveira, Lelo Brandão, Carlos Nery Leal e Igor Andrade em sua primeira formação. O primeiro álbum da banda foi considerado uma das revelações do ano de 2011<sup>39</sup>, o que estimulou a mudança do grupo para São Paulo. Seus álbuns e canções trazem participações regulares de músicos consagrados no *mainstream* como **Carlinhos Brown**, além de Teago usualmente compor músicas interpretadas por **Pitty, Gal Costa e Erasmo Carlos**.

---

<sup>37</sup> Disponível em <<https://rollingstone.com.br/noticia/djavan-elza-soares-boogarins-indicados-grammy-latino-principais-categorias/>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>38</sup> Disponível em <<https://rollingstone.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2017/>> Acesso em 02 fev 2025

<sup>39</sup> Disponível em <<https://web.archive.org/web/20131225162549/http://www.ecofinancas.com/noticias/banda-baiana-maglore-lanca-segundo-cd-taguatinga>> Acesso em 02 fev 2025



Figura 5. A banda de rock psicodélico Boogarins

### 1.5.6 Rock e regionalismos brasileiros

Algumas bandas incorporam à sonoridade do rock certos regionalismos brasileiros e latinos, com expressões que as distinguem do convencional, como no caso das bandas **Francisco, el Hombre** e **Seu Pereira e Coletivo 401**.

A **Francisco, el Hombre**, cujo nome remete ao músico bicentenário folclórico de Gabriel García Márquez<sup>40</sup>, criou o termo “pachanga folk” que, para eles, define a combinação de seus ritmos, cantados em uma variedade de idiomas e sotaques que perpassam o espanhol, o inglês e o português. Musicalmente, trazem um folk dançante com influências brasileiras, misturadas a ritmos latinos de países como México e Chile. Mateo e Sebastián Piracés-Ugarte, irmãos mexicanos, viajaram pelo mundo tocando e cantando e decidiram firmar-se no Brasil, no distrito de Barão Geraldo em Campinas/SP, para formar uma banda. Reuniram Andrei Kozyreff, Juliana Strassacapa e Rafael Gomes e começaram uma proposta indefinida para o conjunto. Emendaram viagens pela América Latina, com centenas de shows que iam de postos de gasolina até terraços de hostels<sup>41</sup>, explorando temáticas cosmopolitas, como identidade, migração e conexão humana.

Um dos principais representantes da nova leva de músicos da Paraíba, **Seu Pereira e Coletivo 401** foi formada em 2009 por Jonathas Pereira Falcão, Thiago Sombra, Chico Correa e Victor Ramalho. Suas influências vão do baião ao samba-rock, vertente do rock brasileiro que funde o gênero musical com samba, soul e funk, e que teve mais destaque nas décadas de 1960 e 1970 com **Jorge Ben Jor** e **Erasmus Carlos**. Caracteriza-se pela adaptação do compasso binário do samba à estrutura rítmica quaternária típica do rock e do soul,

<sup>40</sup> MÁRQUEZ, Gabriel García. Cem anos de solidão. Tradução de Eliane Zagury. 65. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

<sup>41</sup> Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/10/1822593-banda-francisco-el-hombre-lanca-o-primeiro-album-da-carreira-e-faz-show-em-sp.shtml>> Acesso em 03 fev 2025

incorporando à formação tradicional – guitarra, baixo, teclado e bateria – elementos percussivos característicos do samba, como cuíca, pandeiro e timbal. **Seu Pereira e Coletivo 401** traz ao gênero musical influências regionais, autodenominando-se como samba rock nordestino<sup>42</sup>.



Figura 6. A banda Seu Pereira e Coletivo

### 1.5.7 Rock alternativo

A própria definição de rock alternativo por vezes se confunde com a de rock independente. “Historicamente a origem do rock alternativo está ligada às bandas do período pós-punk que circulavam pelas cenas *underground* da época [...]” (STEINMACHER, 2020, p. 5), onde o alternativo se refere a um rock à margem do *mainstream*. Caracteriza-se por estar no circuito *underground*, tanto de produção quanto de circulação, e por uma liberdade criativa que permite a experimentação desvinculada ao comercial. Já o principal atributo do rock independente é a busca pela autonomia, seja para liberdade artística, de divulgação ou de produção, mantendo um contato próximo com o público e uma distribuição online menos restrita.

No século XXI, o rock alternativo passou a ser associado mais diretamente a bandas que resgatavam e atualizavam alguns subgêneros antigos do rock, como o pós-punk e o garage rock (STEINMACHER, 2020), resultando em uma diversidade sonora que não se encaixam em categorias específicas, mas sim em uma amálgama que inova o cenário do rock brasileiro. As letras são mais introspectivas ou existencialistas, ao mesmo tempo em que uma estética deliberadamente alternativa ao mainstream.

Estabelecida em Vitória/ES no ano de 2007, a banda **Supercombo** foi formada por

<sup>42</sup> Disponível em <  
<https://www12.senado.leg.br/tv/programas/estudio-a/2021/03/seu-pereira-e-baiao-samba-rock-nordestino-e-funk-paraiba>> Acesso em 03 fev 2025

Leonardo Ramos, Jackson Pinheiro e Jean Diaz. Mas somente após ter se estabelecido em São Paulo e lançado dois álbuns que a banda teve reconhecimento na cena musical. Em 2014, sob nova formação<sup>43</sup> e tendo mantido apenas Leonardo Ramos da formação original, a banda lança *Amianto*, trazendo destaque para o single “*Piloto Automático*” que “[...] exaspera o sentimento de inadequação com uma época de hiperatividade e busca incessante por um sentido da vida”. (L.D.P, 2014). Sua sonoridade transita entre riffs que alternam passagens limpas e distorcidas, com uso ocasional de sintetizadores. Os vocais são expressivos, com timbre claro e versátil, enquanto as letras exploram temáticas existencialistas e aspectos do cotidiano.

A primeira temporada do reality show *Superstar*, exibido pela Rede Globo em 2014, foi um dos motivos chave para a formação da banda **Malta**. Bruno Boncini, Adriano Daga e Diego Lopes já eram músicos e estavam em outros projetos quando um amigo em comum falou sobre o programa. A banda praticamente estreou em rede nacional e ganhou o programa, cuja premiação consistia em um carro para cada integrante e a assinatura de contrato com a gravadora Som Livre. O primeiro single, “Diz Pra Mim”, foi música tema da novela “das sete” da Rede Globo e o primeiro álbum, *Supernova*, conseguiu Platina Tripla<sup>44</sup>. Apresenta uma sonoridade próxima ao pós-grunge, incorpora guitarras com distorção moderada, riffs e solos de caráter melódico, vocais de timbre limpo e expressivo, além de letras de cunho romântico e introspectivo.

A **Vivendo do Ócio** é uma banda de Salvador/BA que se originou no ano de 2006. Com referências que vão de **Beatles**, **Rolling Stones** a **Bloc Party** e **Arctic Monkeys**, encontraram seu caminho no garage rock, que investe em uma estética punk dos anos 1970, com acordes básicos e distorcidos na guitarra; e letras pouco sofisticadas e agressivas. A banda, formada por Jajá Cardoso, Luca Bori, Davide Bori e Mamede Musser - que fora substituído por Dieguito Reis, venceu o concurso “GAS Sound” da Rede TV! em 2008. O grupo recebeu como premiação a gravação de um álbum pela Deckdisc no ano seguinte, abrindo shows para bandas renomadas, como a **Nação Zumbi**. Em 2009, receberam o prêmio “Aposta MTV” no Vídeo Music Brasil 2009. Em 2013, se apresentaram no Lollapalooza Brasil com a participação de **Caju & Castanha**.

---

<sup>43</sup> Leonardo Ramos (Voz, Guitarra, Violão); Pedro Ramos (Voz, Guitarra, Violão); Carol Navarro (Voz, Contrabaixo Elétrico); Raul de Paula (Baterista) e Paulo Vaz (Teclados, Piano Digital, Programações e Efeitos)

<sup>44</sup> Disponível em < <http://www.portalsucesso.com.br/noticias/banda-malta-recebe-disco-de-ouro-por-supernova>> Acesso em 03 fev 2025



Figura 7. A Vivendo do Ócio

## 1.6 E O ROCK CONTEMPORÂNEO?

Ao observar as bandas e vertentes do rock brasileiro surgidos ou em ascensão nesta década, alguns pontos importantes se destacaram: os nomes dos grupos são, em sua maioria, estrangeiros, o que infere que seja uma estratégia de direcionamento mercadológico para melhor inserção na cena musical nos mais diversos segmentos – nacional e internacionalmente.

O circuito médio se fortaleceu, justamente por balancear estes dois polos: o *mainstream* e o circuito alternativo, pois, mesmo que essas bandas estivessem circulando em festivais renomados e em turnês nacionais/internacionais, elas ainda são essencialmente independentes e precisam se desdobrar em pequenos contratos comerciais para poder divulgar seu material em variados espaços, além de fazer uso do engajamento nas redes sociais para alcance de público.

Por fim, a temática abordada nas letras se aproxima de questões introspectivas, românticas, crise de identidade e responsabilidade emocional. Existe certo engajamento político em algumas vertentes, como o stoner rock e em algumas bandas independentes como a **Selvagens à Procura de Lei**, e estas são críticas voltadas à corrupção política, por exemplo, como as canções da banda que foram analisadas no capítulo 3.

## 2. ROCK BRASILEIRO: UM PANORAMA

*As revistas, as revoltas, as conquistas  
 Da juventude são heranças  
 São motivos pras mudanças de atitude  
 Os discos, as danças, os riscos  
 Da juventude  
 A cara limpa, a roupa suja  
 Esperando que o tempo mude*

*Terra de Gigantes  
 Engenheiros do Hawaii, 1987*

As estratégias comportamentais de segmentação pela internet tornaram-se uma das principais características de espraiamento do gênero musical na contemporaneidade, por mais que a grande mídia e o audiência tradicional do gênero antecipe que o “rock morreu”<sup>45</sup> ou duvide de sua qualidade sonora atual. Como visto no capítulo anterior, o rock brasileiro tem se renovado constantemente, possui público cativo e que está presente nos *streamings* e plataformas audiovisuais, seguindo um circuito médio de circulação tanto presencialmente, como virtualmente. Isto posto, fica o questionamento do porquê desse não reconhecimento do rock produzido na atualidade como representante do gênero musical, e de não se creditar sua sonoridade ao que se considera “rock brasileiro”. Na verdade, existem pistas que podem elucidar esta questão e tentar justificar o estranhamento por parte do público roqueiro.

Embora o rock figure mais de sessenta anos de história em terras brasileiras, o que se reconhece popularmente como “rock brasileiro” se encontra na efervescência musical oitentista. Esta é uma construção baseada em narrativas entrelaçadas tanto pela memória coletiva, constituída por relatos de pessoas que vivenciaram conscientemente essa década, quanto por cenários atuais reorganizados pelos meios de comunicação, seja em filmes, videoclipes ou plataformas audiovisuais. A doutora em comunicação Ariane Holzbach (2015) conduziu uma pesquisa em torno de quatro videoclipes de rock brasileiro oriundos da década de 1980, disponíveis na plataforma YouTube, analisando esta reinterpretação da década a partir de comentários dos internautas nesses clipes. O que se revelou foi um forte saudosismo

---

<sup>45</sup> Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/no-dia-do-rock-da-para-lamentar-nas-radios-o-rock-nacional-morreu>> Acesso em 16 setembro 2024

e idealização mítica<sup>46</sup>, até mesmo por pessoas que não vivenciaram aquele momento<sup>47</sup>:

Em relação à consolidação do rock nacional, a presença de videoclipes elaborados e veiculados nos anos 80 de bandas consagradas revelou, principalmente nos comentários, que essa presença potencializa a celebração dessas bandas, percebidas como importantes referências do que seria o rock brasileiro “verdadeiro” e “de qualidade”. Essa legitimação sofreu mudanças em relação à narrativa hegemônica existente em torno desses grupos nos anos 80. (HOLZBACH, 2015, p. 51)

Posto isto, discutir o rock brasileiro na atualidade requer compreender como o gênero se desenvolveu naquela década, marcado não apenas por uma conjuntura sócio histórica e cultural do país, mas considerando também sua identidade reconstituída e idealizada, tanto pela audiência quanto pelas bandas que se inspiram nesta sonoridade: “[...] como toda identidade pressupõe uma alteridade, o “outro” com o qual contracenamos “nos vê” de maneira diferente.” (ORTIZ *apud* CARVALHO, 2013, p. 126). Sabe-se que o rock não desembocou no Brasil na década de 1980, no entanto suas características e sua identidade se consagraram em meio à movimentação sócio política e midiática daquele momento. A identidade aqui é a ponte entre o passado e o presente, que também é interligada por realidades que, de forma factual, se aproximam.

Outro aspecto relevante a se observar é o grande destaque midiático angariado pelo gênero musical na década de 1980, levando à sua massiva popularização no país. Isso, somado ao contexto social e político ao qual o país atravessava, também contribuiu para alimentar este imaginário coletivo. O Brasil atravessava uma grave crise econômica e diversos economistas diziam ser a década perdida (BRANDÃO, 2009), pois muitos investimentos foram direcionados a instâncias de maior urgência, e o setor que mais sentiu esta crise foi a cultura:

A recessão na qual o Brasil mergulhou não ficou restrita apenas ao âmbito macroeconômico. Ela estimulou a contenção de consumo, atitude suficiente para colocar em crise o mercado fonográfico – afinal, comprar discos não era exatamente uma prioridade do brasileiro em um momento como esse. (MURATORI COSTA, 2017, p. 206)

No final da década de 1970, a indústria fonográfica ficaria abaixo de suas previsões de venda (MIDANI *apud* MURATORI COSTA, 2017, p. 206; VICENTE, 2014, p. 21-22) e ao buscar por alternativas que resgatasse este investimento percebeu no rock, que acontecia

<sup>46</sup> “[...] um tempo em que vimos verdadeiros músicos surgindo em um cenário que se ouvia somente música internacional, Titãs, RPM, Engenheiros, Barão Vermelho, Cazuza, IRA, enfim uma Revolução, Os Deuses do Rock olharam com carinho para a segunda fase dos anos 80!! Precisamos dessa revolução hoje!” (Holzback, 2015, p. 44, comentário do YouTube retirado do artigo)

<sup>47</sup> “é msm, Legião ontem, hj, e amanhã. eu tenho 13 anos e sou viciado em Legião Urbana” (Holzback, 2015, p. 49, comentário do YouTube retirado do artigo)

de maneira independente em algumas capitais brasileiras, um nicho promissor. Além disso, o gênero musical tem, desde seu surgimento na década de 1950 nos Estados Unidos, seu caminho regularmente atravessado pela indústria do entretenimento. São estes momentos, pontuais não só no Brasil mas a nível mundial, que impulsionariam o gênero musical como produto midiático e comercial no *mainstream* por diversos momentos, com auge aqui no país nos anos 1980.

## 2.1 O ROCK: CONTRACULTURA E CULTURA DE MASSA

No início do século XX, com a popularização do fonógrafo e das gravações em cilindro de cera, o material musical, agora registrado, estaria disponível não apenas para reprodução, mas suscetível à manipulação e distribuição comercial. Esta dinâmica mercadológica, que converte o fazer artístico em bens culturais, é reconhecido pelos autores Adorno e Horkheimer como Indústria Cultural<sup>48</sup>. Em linhas gerais, enfatiza-se o potencial das obras de arte em se tornarem produtos culturais estandardizados, a fim de direcionamento das escolhas pessoais, em um ritual de consumo que gera tensões artísticas e ideológicas, constantemente conflitadas neste processo:

[...] a dificuldade com a qual se depara o produtor da música ligeira é a de equilibrar tais contradições, escrever algo que seja impregnante e, ainda assim, popularmente banal. Para isso, serve-se do momento de individualização que voluntariamente é preservado no processo de produção da obra. (CZAJKA, 2013, p. 123)

Os autores são categóricos em criticar a individualização inserida na lógica capitalista. De acordo com sua teoria, a sociedade é incentivada a se expressar individualmente ao fazer predileções de consumo como uma forma de construção de sua identidade. No entanto, esta suposta autonomia é ilusória e sustenta a padronização artística e cultural, predeterminada pela indústria do entretenimento. Esta leitura factual da realidade, encontrada em um primeiro momento dos estudos sobre a Indústria Cultural, traz uma visão hermética que atravessa a audiência de forma vertical, onde esta não possui envolvimento no processo. Décadas mais tarde, Adorno revê alguns de seus conceitos e aponta em sua obra *Introdução à Sociologia da Música* (1962) para a primordialidade de se examinar o fenômeno musical observando todo o sistema que o compõe: “[...] a estrutura sob a qual se assenta a reprodução dessa mesma padronização também deve ser investigada sociologicamente.”

---

<sup>48</sup> Conceito apresentado no capítulo "A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas", no livro *Dialética do Esclarecimento* (1944).

(CZAJKA, 2013, p. 122)

Nos estudos recentes sobre a Indústria Cultural, discute-se a relação de consumo e recepção dos bens culturais, assim como sua conexão com as dinâmicas globais e locais, principalmente pela inovação no campo tecnológico de produção e distribuição musical (VIANA, 2009). Ao examinar a cultura constituída midiaticamente, é importante que nesta conste a análise dos objetos artísticos que são consumidos, a forma como são apropriados (JANOTTI JR, 2003). O consumidor não é um mero espectador nesse processo; ele participa ativamente, tanto na produção quanto no consumo dos produtos culturais. Nos meandros em que se localiza a canção popular, há uma série de relações sociais que envolvem o processo de concepção desta, que se expressaram ao longo do século XX e XXI, e que precisam ser considerados.

A crítica ao capitalismo, à Indústria Cultural e à sociedade de consumo pode ser encontrada nas letras de diversos gêneros musicais que figuraram o *mainstream* ao longo das décadas e, para fins deste escopo, no rock. O que parece, à primeira vista, uma contradição aos conceitos adornianos de esvaziamento do discurso musical, mas que constitui sentido nos diversos momentos históricos em que o gênero foi impulsionado pela mídia desde seu surgimento, na década de 1950. Adorno, em um de seus últimos escritos sobre o jazz norte americano, admitiu o valor social deste estilo musical, ponderando como este é subvertido ao ser direcionado pela cultura de massa (CZAJKA, 2013, p. 125). Para o filósofo, a função social na música existe, seja para fins de entretenimento ou como linguagem comunicativa, quando esta é o que resta de autonomia no momento em que a arte se “esvai” (ADORNO *apud* CAZJKA, 2013). Entende-se por linguagem comunicativa na música quando os elementos musicais transmitem uma mensagem voluntária para sua audiência, bem como a intencionalidade do discurso musical.

Via de regra, a música é frequentemente vista apenas como uma forma de expressão artística, especialmente quando inserida no contexto de música de concerto, onde é valorizada principalmente por sua estética. Entretanto, é possível afirmar que ao longo dos séculos a sua função social e política matizou-se em diversas ocasiões, expressando sobremaneira as dicotomias hierárquicas das sociedades estratificadas (IKEDA, 2001), mesmo que esta manifestação se encontrasse inconsciente, como forma intuitiva de perceber a realidade: “[...] desde que o homem é musical, o homem é político. É através de suas letras e melodias, que seus sentimentos e frustrações puderam ser expressos. [...]” (QUEIROZ, 2020) expressa Elizabeth Queiroz, vocalista da banda de heavy metal **Ajna**, em entrevista ao portal Esquina Musical. Posto isto, tanto a música quanto o fazer musical são atos que são transpostos por

elementos político ideológicos:

De um lado, como elemento de distinção e identidade classista, servindo aos processos de dominação ideológica, de outro, como contestação destas e/ou como motivação para ações que visam a transformação da sociedade e também como forma de identidade e resistência, ou, ainda, apenas para o desvelamento da realidade. (IKEDA, 2001, p. 5)

O rock nasceu como um gênero híbrido, e que tem arraigado em si o aspecto transcendente da música negra estadunidense somado a outros ritmos norte americanos, indo além de sua dimensão sonora (GUERRA, 2015). Era tido inicialmente como um estilo musical que fugia das normas sociais impostas, “desviando” a juventude das regras de conduta. Para o jovem, funcionava como uma forma de demarcar as fronteiras geracionais, além de ser um meio de expressão e libertação: “Dessa forma, as identidades da cultura juvenil são alicerçadas através de um processo constante de ‘incorporação’/‘excorporação’ dos traços que caracterizam os espaços normativos” (JANOTTI JR, 2003, p. 21). O rock era o argumento contra o modelo hegemônico que depositava considerável responsabilidade nos jovens, o “futuro” de uma nação em pleno desenvolvimento pós guerra, neste caso os EUA. Esse paradigma exigia uma adesão estrita aos valores e comportamentos de seus antecessores, tudo em prol da prosperidade econômica do país.

A indústria do entretenimento cooptou uma série de arquétipos que foram associados à ideiação do rock pela cultura midiática naquele momento, como no cinema com James Dean e seu estilo transgressor (STARKEY, 2021), que acabou por influenciar esteticamente tanto Elvis Presley, quanto produtos como “[...] as jaquetas de couro, motos, carros, a brilhantina; enfim, o visual do ‘delinqüente’ [...]” (JANOTTI JR, 2003, p. 30) que representavam os sonhos de autoafirmação dos jovens diante das pressões sociais. O rock interpretado pela mídia é transcrito por meio desses signos, entretanto seguindo sua trajetória como representante da crítica aos modelos vigentes tanto em especificidades locais quanto em problemas de natureza globalizada:

De acordo com a maioria das histórias do rock, este processo se dá desde o início dos anos cinqüenta, e a cada estágio o rock and roll perde seu poderio e se torna mercadoria que pode ser produzida, negociada e consumida. Mas isso só é parcialmente verdade, uma vez que cada vez que isso acontece, o rock and roll quebra as instâncias de cooptação e reafirma seu poderio afetivo, criando novos sons e novas instâncias políticas. O resultado é que a história do rock and roll é lida como um ciclo de cooptação e renascimento onde o rock and roll constantemente protesta contra sua própria cooptação. (GROSSBERG *apud* JANOTTI JR, 2003, p. 23-24 )

Assim, retomando o título original deste subcapítulo e restabelecendo um diálogo com a afirmação de Grossberg, infere-se que o rock pode ser tanto contracultura OU cultura

de massa, quanto também pode ser interpretado como contracultura E cultura de massa, uma vez que estes dois campos estão conectados e se entrelaçam historicamente neste contexto, onde a contracultura é consciente da demanda contraditória de se utilizar da cultura de massa no espraiamento de seus ideais.

A contracultura surge na década de 1960 em uma situação de efervescência, onde a geração que ascendia às universidades percebia que a realidade social era aceita passivamente pela classe trabalhadora que, em um contexto da segunda guerra mundial e da guerra fria, renunciava à responsabilidade de decisões políticas e sociais, reforçando o status quo (SARMENTO, 2006). O movimento origina-se da contrariedade ao capitalismo e à sociedade de consumo, num posicionamento contrário à tecnocracia, às guerras e ditaduras, assumindo-se contra a cultura dominante. Neste sentido, o rock assume os valores contraculturais, imprimindo em sua musicalidade o ideal contestatário:

Mas foi inegável que o estilo Rock'n'Roll foi um dos elementos mais importantes dos movimentos de contestação social da década de 60 e início da década de 70 do século XX – a chamada Contracultura. Este movimento atingiu, essencialmente, um número grande de jovens manifestando-se contra as regras das gerações mais velhas, naquilo que ficou conhecido como “conflito de gerações”. (BIAGI, 2009, p. 164)

O rock inventa-se como cultura (GUERRA, 2015), com intencionalidade, aspirações, e representatividade que não se limitam ao seu escopo sonoro: “[...] o rock ele não é necessariamente sobre timbre, sobre instrumentação, sobre arranjo, ele é muito mais sobre postura, sobre energia [...]” afirma a cantora **Pitty** em entrevista ao podcast *Prática na Prática* (PITTY, 2023). Permite a hibridação de ritmos, de localidades, e dispõe em sua prática discursiva aspectos que permeiam esta vivência múltipla, tanto do ponto de vista sócio histórico, quanto de suas experimentações musicais:

Do ponto de vista sociológico, o rock será uma forma de cultura popular, pois implica um acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a ativação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundos dos meios populares e das classes médias urbanas. (GUERRA, 2015, p. 152)

A crítica social contida no discurso do rock por vezes se entrelaça aos anseios do público, sendo este potencial percebido pela indústria fonográfica. Pitty teve sua ascensão ao *mainstream* fonográfico precisamente com o álbum *Admirável Chip Novo* (PITTY, 2003) que traz, ao longo de suas faixas, críticas à alienação tecnológica e à sociedade de consumo (MENDONÇA e KOCIUBA, 2019), onde obteve mais de 370 mil cópias vendidas (REGINATO, 2013). A faixa título é uma metáfora ao livro de Aldous Huxley, *Admirável*

Mundo Novo (1932), onde aqui a ausência de autonomia, resultante da alienação pelos aparatos midiáticos e tecnológicos, condiciona o indivíduo a “comandos” – utilizando uma palavra do contexto computacional – advindos de estruturas superiores de poder: “Nada é orgânico, é tudo programado/E eu achando que tinha me libertado”. Esta condição aciona estes “comandos”, que se associam livremente tanto às sugestões midiáticas de consumo “Pense, fale, compre, beba”, quanto à orientação de dever civil “Leia, vote, não se esqueça”. **Pitty**, em mesma entrevista citada anteriormente, revela a importância da linguagem comunicativa na música como ato reflexivo sobre a realidade social:

Eu achava isso extremamente possível e necessário enquanto mensagem, porque isso também vinha de encontro à ideologia, de propagar idéias, né? E de se colocar na sociedade como um ser que atua. E a sua atuação social - que é sempre política, porque somos seres políticos, mesmo que não sejamos partidários - ela se dá em diferentes frentes, né? E a arte é uma dessas frentes. Então assim, um microfone na mão é um veículo de comunicação. Então eu tinha essa vontade. Eu quero me comunicar com pessoas, eu tinha essa vontade de uma comunicação maior, e de trocar ideias sobre essas questões. (PITTY, 2023)

**Pitty** se torna necessária no cenário do rock brasileiro à seu tempo por representar o feminino em um universo com baixa flexibilidade para este segmento e dominado por bandas e vocalistas do sexo masculino. Direcionava as suas críticas ao status quo, à sociedade de consumo e à alienação promovida pela tecnologia, assunto pouco abordado na posição a qual a cantora ocupava no mainstream, ainda que inserida em um circuito intermediário: “**Pitty** é um ícone feminino “de atitude”: além do visual e do comportamento, “compõe e canta o próprio repertório e ainda toca guitarra nos shows”, destoando do que era comum nos meios de comunicação nacional”. (RIBEIRO, BAKKER, FAVORETTO, 2007, p. 14)

A crítica à hegemonia capitalista também pode ser orientada não só como denúncia ao controle social, mas às interações que impactam as relações hierárquicas, como **Ultraje a Rigor** o fez ao expor as *majors* em sua música “Como Fazer Amigos e Influenciar Pessoas” (Política) (MOREIRA, 1993). O fonograma, que tem seu título homônimo ao livro de Dale Carnegie, denuncia as várias práticas corruptas que são necessárias para se manter no *mainstream* fonográfico e nos meios midiáticos: “Eu não gosto nada disso/Mas eu deveria dedicar um certo tempo/Pra sair com o pessoal da gravadora”. O ritmo torna a temática leve e banal em um reggae rock dançante, característico da irreverência da banda. Todo o texto musical discorre sobre estas medidas, que são tidas como relações políticas e que, mesmo desagradáveis, são inevitáveis: “Precisamos um do outro mas não é desse jeito/Que a gente tem que se relacionar”. Desde a canção “Inútil” (1985), a postura da banda é de voltar sua crítica à sociedade brasileira de uma forma geral, independente se esta faz parte da classe

dominante ou não.

O fonograma “Terra de Gigantes” (GESSINGER, 1987), do grupo **Engenheiros do Hawaii**, aborda várias questões presentes no rock oitentista, como a crítica à sociedade de consumo “A juventude é uma banda/ Numa propaganda de refrigerantes”. Este verso se assemelha ao da canção Geração Coca-Cola (RUSSO, 1985) da banda **Legião Urbana**, no entanto a segunda com um tom mais combativo: “Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então, vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis [...]”. A música de Humberto Gessinger é passiva, de forma a denunciar a realidade, mas incrédulo de que as mudanças possam realmente acontecer por parte de toda a sociedade pois a juventude é apenas uma banda diante dos gigantes que “trocaram vidas por diamantes”.

O título da canção é homônima à série estadunidense dos anos 1960 e, desta forma, é possível aqui fazer associações com a série televisiva, onde os gigantes que habitam o planeta fictício extraterrestre estão há duas décadas anteriores da sociedade americana ao qual os “pequeninos” tripulantes pertencem. Neste sentido, infere-se que os gigantes podem ser as instituições como o Estado e a família, inalcançáveis devido a sua grandeza hierárquica, ou o gênero musical que trazia o discurso engajado no passado e que se localiza a duas décadas dali – anos 1960, a MPB, em relação ao Rock, 1980. Em um dos episódios da série (CÂMERA DO TERROR, 1969), os pequeninos tentam negociar sua liberdade em troca de um diamante, o que faz uma alusão ao refrão citado anteriormente “que trocam vidas por diamantes”.

A crítica à alienação pela mídia “Mas agora, lá fora/ Todo mundo é uma ilha/Há milhas, e milhas, e milhas de qualquer lugar” é também percebida no videoclipe da canção (ENGENHEIROS DO HAWAII, 2013), onde uma família assiste à programas de televisão (fig. 01), ao mesmo tempo que cada um tem uma “TV” em suas cabeças, incutindo que não há comunicação nesta ação de individualidade, cada um em sua “ilha” promovida pela cultura midiática:



Figura 8. Frame do videoclipe de “Terra de Gigantes”.



Figura 9. Frame do videoclipe de “Terra de Gigantes”

Na segunda figura, infere-se que uma jovem, inconformada com esta situação, senta-se na janela e, percebendo que existem outras pessoas (ou uma força) que, assim como ela, não querem se tornar mais uma “ilha”, alienada pelo “sistema”, decide seguir esta força. E, ao longo do videoclipe, mais jovens aderem a esta resistência.

O rock, de modo geral, desenvolveu sua prática discursiva não apenas para confrontar instituições de poder, mas também para abordar temas como o amor, a violência urbana, a alienação midiática e questões próprias da pós-modernidade, como a fluidez da identidade pessoal. Mesmo não estando sempre no mainstream, coopta algumas de suas características, por ser um produto rentável e direcionado ao público jovem, tendo o seu mote atrelado à indústria fonográfica. Contudo, este desenrolar politicamente combativo, característico da década de 1980, só veio se desenvolver no país na década de 1970 inicialmente por meio da Tropicália e, anos depois, por representantes do chamado romantismo contracultural como **Sá, Rodrix e Guarabyra; Raul Seixas; Secos & Molhados; Novos Baianos e O Terço.** (RESENDE, 2012)

### 2.1.1 Breve histórico: 1950 a 1970 – O período pré Brock

“Vamos viver até os 40  
Mude os planos e volte pros anos 60  
Estamos sempre apontando as vantagens dos outros  
Nos seus sonhos estamos morrendo aos poucos”  
(**Selvagens à Procura de Lei**, 2013)

A referência aos anos 1960 aqui feita pela banda **Selvagens à Procura de Lei** em sua música “Juventude Solitude” (ARAGÃO, 2013) enseja a reflexão tanto do período de repressão da ditadura militar no Brasil, quanto das canções engajadas localizadas temporalmente naquela década. Um dos pontos discutidos nesta letra é sobre a inércia atribuída aos jovens que, confortáveis ante ao modelo de governo que trazia certa estabilidade econômica ao país na primeira década do século XXI (FREITAS e JONER, 2018), não se sentiam pressionados a questionar os modelos políticos e sociais vigentes: “Você está segura na sua queda livre/É uma carona em direção a antigas cicatrizes”, onde esta acomodação é um sinal de alerta, de um tempo anterior que pode retornar, caso mantenha-se à inação. E então invoca-se: “Mude os planos e volte pros anos 60”, momento em que as medidas de contenção financeira, para controlar a crise econômica, e o rígido controle social incentivaram vários setores ao levante ideológico - embora a transição tenha ocorrido de forma gradual direcionada pelos próprios estrategistas do regime ditatorial. Infere-se que talvez situações extremas sejam necessárias para uma maior reflexão sobre a realidade.

No entanto, mesmo que uma banda de rock como a **Selvagens à Procura de Lei** incite a sublevação juvenil rememorando a década de 1960, o gênero musical que efetivamente representava o engajamento na década supracitada seria a moderna MPB. O rock naquele momento acontecia de forma diferente, e figurava disputas hierárquicas e de legitimidade com a própria MPB e com os ideários fomentados sobre a cultura popular pelo o ISEB e pelo CPC da UNE. (GARSON, 2018; ORTIZ, 1986)

Os isebianos (1955-1964) realizavam sua análise sob uma perspectiva sociológica e filosófica, na unificação da sociedade civil, para que esta expressasse sua vontade política e que fosse capaz de superar seu passado colonialista por meio do desenvolvimento, engendrando um “Estado verdadeiramente nacional” (ORTIZ, 1986, p. 60). O pensamento nacional desenvolvimentista corroborava com os princípios governamentistas de Juscelino Kubitschek (1956-1961): “Esse grupo forneceu fundamentação teórica para projetos do alto escalão da administração de Kubitschek, e contribuiu com uma visão ampla do Brasil e de seu processo de industrialização” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 417). Ao mesmo tempo

em que reforçava a questão do Estado nacional, a agenda de aceleração do crescimento econômico que previa a abertura para o investimento de capital estrangeiro possibilitou uma maior acessibilidade de bens de consumo, dentre eles aparelhos de som, tvs e discos, o que possibilitou o consumo de gêneros musicais emergentes, como o rock.

O rock chega ao Brasil em meados da década de 1950, promovendo a imagem midiática estadunidense construída em torno do gênero musical por meio dos compactos internacionais e com o sucesso de bilheteria dos filmes *Ao Balanço das Horas* (SEARS, 1956) e *Sementes da Violência* (BROOKS, 1955), este último retratando a rebeldia juvenil no ambiente escolar. Os dois filmes contam com a música de **Bill Haley and His Comets** como trilha sonora, a “Rock Around The Clock” (FREEDMAN, KNIGHT, 1954), e o alcance foi tamanho que fez com que a banda fosse contratada para fazer oito shows em São Paulo em 1958. (ROCHA, 2018)

Eis que o primeiro rock gravado nacionalmente foi uma interpretação de “Rock Around The Clock”, aqui com o título de *Ronda das Horas* (NAGIB, 1955), por **Nora Ney**. O rock na década de 1950 no Brasil estava mais próximo de uma dança, inspirado nas cenas de *Ao Balanço das Horas*, ocasionando o surgimento de diversos clubes de rock que carregavam o nome dos bairros em sua denominação, e onde as bandas eram referidas como orquestras, plano de fundo para a atividade dançante (GARSON, 2013). O produtor artístico Carlos Imperial foi decisivo na promoção do gênero naquele momento, onde além de deter um clube de rock no Rio de Janeiro, também passou a apresentar quadros de rock no programa *Meio Dia* (DIAS, 2016, p. 212) e outros programas televisivos como o *Clube do Rock*, *Festa dos Brotos* e *Os Brotos Comandam*. Estes programas revelariam vários artistas e grupos que posteriormente integrariam o iê iê iê.

Já nos anos 1960, haveria uma proximidade rítmica, melódica e lírica do rock feito no país com o gênero estadunidense, em que as letras corroboravam a rebeldia de uma juventude desregrada e hedonista, como em “Rua Augusta” (CORDOVIL, 1964), interpretada por **Ronnie Cord**: “Entreí na rua Augusta/A cento e vinte por hora”; “Fiz curva em duas rodas/Sem usar a buzina”, confirmando com o refrão: “Hai-hai, Johnny, hai-hai, Alfredo/Quem é da nossa gangue/Não tem medo”. Com a televisão ocupando um espaço cada vez maior nos lares brasileiros, a difusão do rock no país propiciou o surgimento do programa televisivo *Jovem Guarda*, em 1965. O nome foi inspirado pela frase de Vladimir Lênin “O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada”, e também possibilita a associação à “Velha Guarda”, músicos que fizeram sucesso entre as décadas 1930/1940 e que se apresentavam no programa *Bossaude* naquele momento (ZAN, 2013). O *Jovem Guarda*,

desenvolvido pelos produtores da TV Record junto à empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prospero, foi um empreendimento que visava dar visibilidade ao gênero musical que se popularizou vertiginosamente naquele momento, o iê iê iê. Apresentado por **Roberto Carlos**, **Erasmão Carlos** e **Wanderléa**, o programa semanal recebia diversos artistas ligados ao gênero musical como **Os Incríveis**, **Eduardo Araújo**, **Jerry Adriani**, **Golden Boys**, além das interpretações dos próprios apresentadores. O programa atingiu altos índices de audiência (ZAN, 2013), o que fez com que o gênero iê iê iê recebesse a alcunha de “jovem guarda” anos mais tarde. Porém, a agitação juvenil causada pelo programa incomodava frentes que integravam a moderna MPB e, em especial, **Elis Regina**, que comandava o programa O Fino da Bossa ao lado de **Jair Rodrigues**, também na TV Record.

A conjuntura à qual os programas ocorreram, em meados da década de 1960, são anos notoriamente conhecidos pela dura repressão e controle social pelos militares. A crise econômica estava em uma constante e medidas austeras foram tomadas para contê-la; o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, com o slogan “50 anos em 5”, fez avanços estruturais gigantescos no país, a custo da acentuação da inflação e aumento da dívida externa (SCHWARCZ e STARLING, 2015), situação a qual inspirou a canção “Tropicália” (VELOSO, 1968), de **Caetano Veloso** anos mais tarde: “Eu inauguro o monumento/No Planalto Central do país”. A canção tropicalista com tons de baião, faz relação de semelhança entre o passado e o presente, com a imagética brasileira em contraposição à realidade e sobretudo sobre o período de repressão, que se intensificaria em 1968, ano em que a canção é composta: “Pelos cinco mil alto-falantes/Senhoras e senhores/Ele põe os olhos grandes/Sobre mim”.

O “golpismo”, fomentado pelos militares desde Getúlio Vargas (1934-1945), aliado a um forte apoio internacional - principalmente dos EUA, se articulava por trás das cortinas do poder e angariava motivos para assumir o controle do país, aguardando o momento propício para fortalecer suas premissas. A fim de se evitar uma guerra civil com a renúncia de Jânio Quadros (1961), o congresso instaura às pressas o parlamentarismo após a posse de João Goulart em 1961, o que duraria pouco menos de um ano e meio. Em 1964, Jango não aguentaria a pressão por parte dos militares e, devido a impopularidade de seu governo, seria deposto por meio do golpe militar. O Brasil adentraria em vinte e um anos de repressão, controle social, censura e medidas econômicas liberais para segurar a crise econômica. Muitos contrários a estas medidas tiveram seus direitos políticos cassados, foram perseguidos e exilados; mortes se sucederam; desaparecimentos; supressão da liberdade era a realidade do período ditatorial, se intensificando após 1968. (SCHWARCZ e STARLING, 2015)

Retomando aqui os princípios do ISEB, os intelectuais postularam a questão da desalienação inserida na dicotomia colonizador/colonizado, enquanto país subdesenvolvido que precisava se constituir como sociedade civil expressiva politicamente para o desenvolvimento nacional:

A ênfase na autenticidade revela a necessidade visceral de se construir uma identidade que se contraponha ao pólo de dominação. [...] A cultura define portanto um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política. (ORTIZ, 1986, p. 56)

O ISEB, em sua filosofia que buscava a autenticidade, abnegou tudo o que não era próprio do Brasil, pois fazendo esta negação às estruturas em que se baseavam o nacional se fortaleceriam em contraposição a uma presumida aculturação estrangeira. Assim, o CPC da UNE surge em 1962 seguindo os preceitos isebianos, no entanto de forma mais radical. Em primeira instância, os conceitos de folclore e cultura popular são dissociados, pois o primeiro remete-se à tradição, à anamnese coletiva; e a cultura popular está atrelada à tomada de consciência no que tange a realidade social. É uma força política. É também uma ação que estabelece relação hierárquica, onde é necessário que os intelectuais alinhados a estes conceitos promovam a cultura popular: "falando ao povo (a respeito dos problemas do povo) o intelectual passa a ser o povo, e então o seu porta voz [...]" (REVISTA MOVIMENTO *apud* ORTIZ, 1986). A contradição está em negar as manifestações populares, onde só se credita a cultura popular fidedigna as práticas inseridas no contexto cepecista: "Devido ao fato de o CPC da UNE ter conjugado propósitos políticos com as produções artísticas, a distinção entre a música dita engajada e a música alienada foi colocada em uma condição muito mais nítida na década de 60" (SOUZA, 2009, p. 10).

Os músicos que se alinham aos ideais cepecistas de transformação via emancipação política são os primeiros a se dedicar a então canção engajada, de cunho político, com vistas à transformação social:

A "ida ao povo", a busca do "morro" e do "sertão", não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como "reserva cultural" da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. (NAPOLITANO, 2002, p. 44)

A moderna MPB então é aqui representante de um movimento que refletia sobre as questões sociais, e que faria o embate político necessário para a sociedade brasileira enquanto nação. Seu público era majoritariamente a classe média universitária, que era vista como a população que fazia frente aos ideais de transformação social "pelo povo e para o povo".

Posto este cenário, o embate que se trava entre a moderna MPB e os jovens do iê iê

iê é, segundo Garson (2018), é uma construção midiática de guerra. A mídia, principalmente as revistas, desenvolveriam um campo de disputas acirradas contrapondo em especial os artistas que estavam à frente dos programas de maior fomento dessas duas frentes: o Jovem Guarda e O Fino da Bossa. O antagonismo entre os músicos do iê iê iê e da MPB eram estimulados de forma sensacionalista, delimitando os espaços e a audiência, estabelecendo hierarquia entre os gêneros: “A guerra, portanto, refletia não só a real disputa de mercado encenada nos meios de comunicação, mas também a disputa por legitimidade” (GARSON, 2018, p. 15). Os músicos da Jovem Guarda, bem como artistas que não estavam no circuito MPBista, eram considerados músicos alienados, resgatando aqui tanto os preceitos da Indústria Cultural quanto a lógica cepecista, pois a análise sobre os músicos do iê iê iê não se restringe apenas sobre a sua musicalidade, que se inspirou no rock londrino, estadunidense e no pop italiano, mas também em seus desdobramentos como as estratégias midiáticas e de consumo, além do discurso, que tratava de assuntos triviais próprios da juventude.

A “Era dos Festivais”, ocorridos a partir de 1965 até início dos anos 1970 explicitaria esta questão. Os músicos do iê iê iê estariam impossibilitados de participar dos festivais, pois tais eventos inclinava-se à seleção dos jurados, que ponderavam a responsabilidade do espetáculo ao apresentar de fato o que pretensamente seria a canção popular, com características timbrísticas nacionais, bem como o discurso engajado, pregando assim “[...] um tipo de purismo cultural tão reacionário, quanto impossível, num país pluri identitário” (BARROS, 2004, p. 34; NAPOLITANO, 2002). Mesmo que naquele momento os instrumentos “eletrificados” não fossem bem vistos, foi o III Festival da Música Brasileira de 1967 que marcou a “trégua” na sonoridade entre os gêneros, com o início do movimento Tropicália, representado ali naquele momento por **Gilberto Gil** e **Caetano Veloso**.

**Gilberto Gil** se apresentaria com "Domingo no Parque" (GIL, 1968). Influenciado pelo rock inglês dos **Beatles** e dos **Rolling Stones**, ele foi incentivado pelo maestro Rogério Duprat, que fazia o arranjo de sua composição, a conhecer os músicos do grupo **Os Mutantes**. Segundo Duprat, eles estariam esteticamente alinhados com sua proposta musical (TERRA e CALIL, 2013). De acordo com a entrevista concedida para o documentário Uma Noite em 67, **Gilberto Gil** reflete sobre aquele momento de efusão cultural, onde estes termos de trocas mundiais de culturas era algo emergente, que já não se podia negar:

Essa internacionalização estava chegando com uma intensidade muito grande, e nós éramos fascinados por ela, pelos sentidos que ela teria e viria a ter depois, de promover intercâmbios e aprofundamentos importantes de diálogos entre esses povos, essas culturas. Mas também fascinados pelos meninos que eram os idealizadores dessas novas articulações, como os **Beatles**, os **Rolling Stones**, os

grandes artistas americanos, os **Mutantes**, o **Made in Brazil**, os grupos de rock que estavam começando a surgir em São Paulo, e também a **Banda de Pifanos de Caruaru**, representando aquela coisa roots, de raiz brasileira... Enfim, tudo isso estava no panorama, portanto era isso que nos motivava, não é?” (GILBERTO GIL *apud* TERRA e CALIL, 2013, p. 164)

A música começou sob forte vaia, mas anunciava as mudanças que se seguiram na música brasileira naquele momento. **Caetano Veloso**, por sua vez, performaria a música “Alegria, Alegria” (VELOSO, 1968), apresentando-se com o grupo **Beat Boys** – devidamente instrumentalizados com guitarras elétricas: “Depois que eu lancei ‘Alegria, Alegria’, lembro de voltar ao Rio e **Edu Lobo** nem querer falar comigo. Ficaram tristes. Eu me lembro da **Wanda Sá** falando comigo chorando, dizendo que era uma traição terrível e que eu tinha caído no comercialismo grosseiro” (CAETANO VELOSO *apud* TERRA e CALIL, 2013, p. 153). O Tropicalismo ganharia forma no festival do ano seguinte, o IV Festival da Música Brasileira, com artistas que integrariam o movimento, como **Os Mutantes** e **Tom Zé**.

Os dois festivais, de maneira essencial, fizeram a ponte entre a tradição MPBista e a sonoridade rock, confluindo na Tropicália. De forma antropofágica (BARROS, 2004), os tropicalistas incorporaram elementos timbrísticos regionalistas brasileiros e os sortiu com a psicodelia e o rock derivados do movimento hippie estadunidense e do rock inglês, mantendo-se crítico como a MPB, e contracultural:

[...] um movimento que agregava as formas desse mundo fragmentado, transformando as diversas informações universais num Brasil que era “isto e aquilo” e não “isto ou aquilo”. [...] Há também aqueles que acreditam que o legado maior do Tropicalismo seja o de incorporar, com intenções de crítica cultural, os dilemas e impasses gerados pela modernização da sociedade brasileira. (BARROS, 2004, p. 36-37)

Por fim, a herança tropicalista ecoou no rock feito no Brasil, cuja segunda fase — após a Jovem Guarda — começaria a tomar corpo em meados da década de 1970, marcada por um rock orientado pelo romantismo contracultural. O movimento caracterizou-se por enfatizar o retorno à “vida simples”, ao campo, grafado em tom nostálgico; traria também o incentivo à individualidade compartilhada e à coletividade, depositando a esperança de dias melhores em um futuro próximo:

[...] há a ideia contracultural de viver em paz, longe da repressão e da modernização capitalista, o desejo de vida em comunidade ou no meio natural. Utilizando-se de instrumentos eletrificados, modernos – como as guitarras – criticam a modernidade conservadora brasileira. (RESENDE, 2012, p. 12)

Há uma rejeição por parte destes músicos às décadas de 1950/1960 e, ao mesmo tempo, um ensejo de reproduzir o rock internacional misturando sua sonoridade a ritmos

regionais, transitando entre o tradicional e a modernidade. O rock rural de **Sá, Rodrix e Guarabyra** é um dos maiores exemplos desta matriz que acontece neste período, bem como o rock progressivo da banda **O Terço**. Embora estivesse se delineando o rock feito no país, é apenas na década seguinte que o gênero musical logra alcance e definição. Estes eram sinais de que haveria mudanças no esteio da música brasileira.

## 2.2 ORIGENS DO ROCK BRASILEIRO: SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO E BRASÍLIA

Mesmo que, em geral, os relatos históricos sejam reconstituídos de forma linear, os acontecimentos resultam de diversos fatores que, somados, culminam em marcos. Sob este pressuposto, é possível inferir que o rock que se desenvolveu no Brasil nos anos 1980 não foi um advento exclusivo daquele decênio, mas que resulta da sonoridade das décadas anteriores, de forma que se faz necessário examinar sua premissa considerando o campo artístico no qual se insere e onde é notadamente equiparado com a MPB, no tocante de sua legitimação e inferências sobre sua relação com a indústria fonográfica. Bourdieu (*apud* BUSCACIO, 2013) define “campo artístico” como um sistema social autônomo e auto regulado, no qual os artistas – e demais agentes envolvidos nesta dinâmica, como a imprensa – interagem, competindo por recursos e reconhecimento:

[...] o campo artístico é um fenômeno recente, da sociedade moderna, que coloca o ator social e as instituições dentro de uma arena de disputa que não está restrita a “competência” artística, mas também aos poderes econômicos, políticos, burocráticos, etc. A especificidade deste campo, porém, é que a distinção, o valor dentro dele é determinado pela percepção artística e/ou estética. [...] (BUSCACIO, 2013, p. 2)

No campo artístico onde se localizavam estes dois gêneros musicais, havia uma disputa de legitimidade no cenário musical, na qual o rock da década de 1980 galgaria seu espaço, na tentativa de expandir seu capital simbólico – isto é, o reconhecimento do público e do gênero musical no Brasil – com a premissa de representar discursivamente a juventude naquele momento. Nessa perspectiva, a autora utiliza a definição de campo artístico para elucidar a lógica ao qual se inserem o rock oitentista e a MPB, onde cada um constitui um *habitus*<sup>49</sup> próprio, de forma a arquitetar as relações de poder e hierarquia estabelecidos no domínio do campo artístico. Portanto, ao reivindicar quais canções foram reflexos do processo

---

<sup>49</sup> Para Bourdieu, o *habitus* é a internalização do conjunto de relações sociais que estruturam o indivíduo, como o modo de pensar e o comportamento, e que influencia diretamente sua posição dentro do campo artístico. (*apud* Buscacio, 2013)

de reabertura política, um gênero não exclui o outro quando as questões internas (estéticas e discursivas) ou externas (indústria fonográfica) são contrapostas no campo artístico, visto que ocupam diferentes espaços históricos e expressam momentos significativos, como Napolitano (2010) constata: A MPB como “canção de abertura”, e o rock dos anos 1980 como a “música da transição democrática”.

A canção engajada do período cepecista<sup>50</sup> passa por um período de maior flexibilidade sonora após 1968, sobretudo com a contribuição da Tropicália, transpondo os limites timbrísticos e na ação responsiva ante ao contexto autoritário extremamente violento que teve seu ápice após este ano, com o AI-5. Napolitano (2010) identifica duas fases em que se encontra a música associada a este tempo, notoriamente associadas à MPB: a canção dos anos de chumbo, compreendida entre 1969-74 e que representam o medo, o silêncio imposto pela censura; e a canção de abertura, entre os anos de 1975-82, e que caracterizam o porvir, um anseio coletivo “[...] por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência.” (NAPOLITANO, 2010, p. 391)

A premissa é válida dada as circunstâncias históricas que se sucederam na segunda metade da década de 1970 e que permitiram o vislumbre de que um futuro de liberdade estaria ao alcance da população brasileira. Em 1975, o presidente Geisel e o general Golbery estruturaram o que seria uma reaproximação entre o regime militar e os setores liberais da sociedade civil (NAPOLITANO, 2010). A transição “lenta, gradual, segura” diminuiria os riscos institucionais ao mediar a governança para a sociedade política alinhada aos interesses dos militares. No entanto, as mobilizações populares que ocorriam desde 1973 provocadas pelas diversas mortes de representantes das esferas articuladas de forma combativa ao regime, como o jornalista Vladimir Herzog e o estudante da USP Alexandre Vannucchi Leme, sublevaram a população, que já se encontrava enfraquecida pelos “anos de chumbo”, fomentando o surgimento de várias agremiações de bairro neste período pré transição. (SCHWARCZ e STARLING, 2015)

A canção de abertura reflete este período caracterizando-se de maneira própria, nos diversos artistas que são identificados no espectro musical da MPB. O fonograma “O Bêbado e a Equilibrista”<sup>51</sup> (BOSCO, BLANC, 1979), interpretado por **Elis Regina**, expressa esta esperança, de uma nação que anseia pela liberdade:

Mantendo a alegoria, seria o tal bêbado o povo brasileiro, andando na corda bamba

<sup>50</sup> Referente ao CPC da UNE (1962-1964)

<sup>51</sup> Interpretada por **Elis Regina**: “Mas sei que uma dor assim pungente/Não há de ser inutilmente/A esperança/Dança na corda bamba de sombrinha”

do regime repressor, porém, como está bêbado, anda meio atrapalhado. Contudo, como a esperança é a equilibrista, ela impede que o povo caia em total desalento. (MURATORI COSTA, 2017, p. 214)

Havia também as canções que capturavam um “entrelugar” (NAPOLITANO, 2010, p. 396), entre a demonstração de resiliência ao evocar os anos de chumbo e a esperança no amanhã como em “Aos Nossos Filhos”<sup>52</sup> (LINS, 1978); além daquelas que refletiam sobre a realidade impactada pelas demandas da modernização, exemplificadas por “Refavela” (GIL, 1977). Em todo caso, não se pode afirmar categoricamente que estas vertentes representam toda a tendência musical setentista voltada para a canção de abertura, e que músicos como **Milton Nascimento** ou os **Novo Baianos** seguiram uma linha distinta de engajamento político-social. Contudo, é oportuno ressaltar a notoriedade da MPB no processo de redemocratização ao considerar sua relação discursiva com o rock, que assimilará estas inquições na década seguinte como música da transição democrática (NAPOLITANO, 2010). Neste sentido, é possível afirmar que:

[...] a música popular teve alguma responsabilidade pela ampliação das ideias e dos valores da resistência civil, fazendo penetrar o sussurro das conspirações poéticas no círculo do medo construído pela repressão. Além disso, a canção teve grande papel no processo da “batalha da memória” em torno do período autoritário. (NAPOLITANO, 2010, p. 400)

O início da década de 1980 é marcado por um aumento significativo dos movimentos sindicais e de lideranças não partidárias, engendrada pela tensão social resultante dos anos de repressão e pela grave crise econômica que assolava o país. Com a lei de anistia de 1979, que permitiu o retorno de vários brasileiros classificados como “subversivos” pela ditadura ao país, e com o fim do bipartidarismo, a reabertura política estava ao alcance. O protesto de março de 1983 (NAPOLITANO, 1995), que resultou em saques e depredações generalizadas pelo Brasil, denunciava a grave recessão econômica, onde o aumento da dívida externa, a redução do crescimento do PIB, o descontrole inflacionário e o acentuado índice de desemprego (SANTOS e OLIVEIRA, 2017) afetam não só a vida do brasileiro médio, mas principalmente as camadas marginalizadas da população.

A animosidade em relação às estruturas econômicas e políticas não era um fenômeno exclusivo no Brasil, mas eram instigados pela crise mundial associada ao esgotamento dos preceitos liberais (OLIVEIRA, 2015). Na Inglaterra, a classe trabalhadora sofria perdas como o fechamento de diversas fábricas e uma série de reduções em seus direitos sociais. Neste cenário, o punk rock inglês surge na década de 1970 como válvula de escape para a juventude

---

<sup>52</sup> “Perdoem a falta de folhas/[...]Perdoem a falta de escolha/Os dias eram assim [...]” e que se segue “E quando passarem a limpo/E quando cortarem os laços [...] Façam a festa por mim”

operária inglesa, que não se via representada pelo rock progressivo. Eles precisavam de um som mais visceral, agressivo e simples, se tornando assim um movimento que se refletia na atitude juvenil, nas vestimentas e na crítica ácida ao *establishment*, incitando o surgimento de agrupamentos juvenis. O gênero chega ao Brasil no final dos anos 1970, e aqui destacam-se duas frentes: os punks paulistas que, junto aos darks, desembocariam anos mais tarde no rock paulista, e os punks brasilienses.

Organizado inicialmente no Brasil como um movimento, o punk se limitava ao consumo importado, retratado em grupos organizados, com posicionamentos e vestuários característicos. Somente alguns anos depois que as primeiras bandas punk brasileiras surgem, bem como fanzines exclusivamente nacionais: “[...] o movimento punk apontava para uma inesperada direção, tanto para a renovação da música comercial consumida no Brasil quanto para a transgressão sociocultural.” (GROPPO, 2013, p. 176). Os anos de 1982 e 1983 foram os mais profícuos para o gênero musical, onde ocorre uma explosão de bandas na cena independente, tanto com a coletânea Grito Suburbano (DIVERSOS, 1982) e com o festival O começo do Fim do Mundo<sup>53</sup> (SANTOS e OLIVEIRA, 2016; MINHONI, 2018), ambos ocorrendo em São Paulo. Uma das principais premissas do punk rock, e que reverberaram no rock brasileiro, é a filosofia DIY (do it yourself - faça você mesmo), onde qualquer pessoa podia se expressar por meio da música sem virtuosismo – por conta de sua estrutura musical simples, com economia de acordes – mas de profundo impacto pois esta extravasava sonora e corporalmente, como um grito de liberdade das amarras sociais. O “do it yourself” se estendia também ao conteúdo produzido, de forma independente, na distribuição de demo tapes, camisetas e fanzines nos shows, bem como a união entre as bandas que integrariam o gênero musical. Em paralelo, o heavy metal e o hardcore também se desenvolveriam no país, mas estariam marginalizados em relação ao *mainstream* em boa parte da década. (GROPPO, 2013)

Não que o punk rock fosse o único gênero musical profícuo nestas duas capitais – a exemplo, pode se tomar o rock progressivo que aconteceria no mesmo período – mas este foi um gênero musical com grande impacto no que se tornaria o rock brasileiro anos mais tarde. No Distrito Federal, os punks se segmentaram entre a Turma da Colina<sup>54</sup>: filhos de militares, diplomatas, servidores públicos, enfim a classe média brasiliense que teria acesso facilitado a viagens internacionais e a esta sonoridade que estaria acontecendo no exterior; e os punks

---

<sup>53</sup> “O Começo do Fim do Mundo reuniu 20 bandas ao longo dos dois dias de festival e levou milhares de pessoas, ditas punks ou não, a experimentarem os valores e símbolos da identidade punk, além do contato com as músicas deste gênero, e ao final contou com a gravação e prensagem de disco homônimo para os grupos que se apresentaram.” (Minhoni, 2018, p. 177)

<sup>54</sup> Conjunto habitacional projetado para os professores da Universidade de Brasília. Os grupos geralmente se reuniam debaixo do piloti do bloco A, térreo do prédio, que tem 3 andares.

oriundos das cidades satélites<sup>55</sup>: marginalizados, que produziam conteúdo e dispunham de sua própria rede de circulação.



Figura 10. Pilotis do Bloco A, onde a Turma da Colina se reunia



Figura 11. Totem com informações turísticas do local

É necessário frisar que existiu certo estranhamento entre estes dois grupos, e que no entanto não cabe neste escopo esmiuçá-la detalhadamente. Todavia, estas eram disputas estimuladas espacialmente e pela classe social a qual cada agremiação pertencia. (ALCÂNTARA, 2021).

Em São Paulo, dividiram-se entre os punks da capital que, tal como os brasilienses, tinham acesso facilitado ao material vindo de fora, bem como uma vasta rede de circulação; e os punks do ABC<sup>56</sup>, operários bem como os punks ingleses, que faziam uma crítica mais pontual aos direitos trabalhistas e ao modo de produção capitalista. Ambos os grupos traziam

<sup>55</sup> As cidades satélites são RAs, regiões administrativas, cidades com o tamanho de bairros que se desenvolveram em volta de Brasília, inicialmente para abrigar os trabalhadores que vieram à capital em sua construção na década de 1950.

<sup>56</sup> ABC se refere às cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, importante polo industrial da região Sudeste.

em si o mote agressivo e crítico ao status quo intentando a representatividade juvenil que já havia perdido as esperanças no futuro, ao contrário do que entoavam os mpbistas:

O conflito entre as gerações encabeçava o processo hedonista que percorre a identidade de juventude, que paradoxalmente se torna também uma vontade de coletividade, “de não ser para ser outra coisa”. A geração de 80, ou a “geração Coca-Cola” atentando para canção de Renato Russo, cresceu depois do “The dream is Over”<sup>3</sup>, cantar como Buarque cantou o verso “Amanhã há de ser outro dia”, não parecia mais verossímil. (SILVA, PEREIRA, 2022, p. 263)

No Rio de Janeiro, outro gênero musical surgiria com maior impacto na mídia por conta de sua geolocalização, e se tornaria referência de rock brasileiro nos primeiros anos da década de 1980. O new wave é um gênero musical derivado do punk rock inglês setentista, com características sonoras híbridas que passeiam pelo reggae, o ska e a disco, onde se divide em vertentes mais leves e dançantes, como a banda **B-52s**; em uma versão mais politizada (**The Police**); bem como perpassa pelo pós-punk de **Joy Division** (MAGI, 2018). No Rio, a cena começa a ser movimentada por seus maiores articuladores, o Circo Voador e a rádio Fluminense FM. O Circo Voador, espaço localizado na Lapa, criaria o projeto Rock Voador no início da década, onde promoveria as bandas que posteriormente seriam de maior relevância para o fomento do rock brasileiro, e que também gerou o LP produzido pela WEA, de nome homônimo à iniciativa (ENCARNAÇÃO, 2011).



Figura 12. Apresentação do **Barão Vermelho** no Circo Voador

A rádio Fluminense, por sua vez, foi de significativa importância para a divulgação de novas bandas do gênero que estavam despontando naquele momento. Diferenciava-se no mercado radialístico precisamente pela proposta de uma programação dissemelhante ao que era veiculado nas demais rádios, e tinha em sua programação o Rock Alive, divulgando novos grupos e incentivando bandas iniciantes a enviarem suas demo tapes para a emissora. (ENCARNAÇÃO, 2011)

A princípio, a vertente mais trivial e dançante da new wave é veiculada pela Rede Globo de televisão por meio das trilhas sonoras de novelas, confluindo sua estética ao rock brasileiro, ao menos no início da década: “A primeira banda a ter uma canção vinculada a uma novela global foi a **Blitz**. A canção “Você não soube me amar” fez parte da trilha sonora da novela Sol de Verão, de 1982.” (ENCARNAÇÃO, 2015, p. 163).

A **Blitz** surgiu da amálgama de atores da companhia de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone (Evandro Mesquita) e músicos freelancers, como **Lobão**. Logo bandas seguindo a linha da **Blitz** surgiram, como a **Gang 90 & Absurdettes**, neste tom teatral e dançante. Esta foi uma fórmula bastante replicada até seu esgotamento, na segunda metade da década. Paralelamente, danceterias foram inauguradas para abrigar estes shows e atrair a juventude que ansiava por esta sonoridade rock leve e descontraída. A indústria fonográfica logo se aproveitaria e a cada verão lançaria novos artistas no LP “Verão do Rock”, incluindo algumas bandas que futuramente integrariam o cenário rock brasileiro. No entanto, apesar de fazer referência ao nome, observa-se que apenas é adotada a estética new wave, pois o gênero musical aqui no Brasil aconteceria a sua própria maneira:

No sentido musical do termo, a new wave nacional nada tinha a ver com a new wave internacional. Como muitos críticos irão afirmar, exceto por algumas roupas coloridas, algumas batidas dançantes e o rótulo, o rock nacional do início da década nada tinha de new wave. Contudo, o princípio new wave de criação musical a partir da reciclagem, acompanhada da despolitização e da desmobilização social da adolescência e juventude, repetia-se no Brasil no início da década. (GROPPO, 2013, p. 185)

O Cassino do Chacrinha<sup>57</sup>, apresentado por Abelardo Barbosa, era líder de audiência nas tardes de sábado (ENCARNAÇÃO, 2015) e abrigou diversas bandas que fomentaram o rock brasileiro oitentista, desde a new wave carioca, ao pós-punk paulista/brasiliense anos depois. A Rede Globo contribuiu significativamente para o capital simbólico<sup>58</sup> do rock brasileiro, caracterizado por uma nova sonoridade e distanciando-se do rock feito no Brasil das décadas anteriores.

Durante a transição da ditadura militar brasileira para a nova república, o Brasil enfrentou uma série de desafios socioeconômicos significativos. A recessão afetaria o consumo do brasileiro, afligindo a indústria fonográfica (MURATORI COSTA, 2017). De forma a agir rapidamente na contenção de gastos, os empresários do ramo buscaram alternativas que pudessem ser transformadas em bens culturais: “Decidimos fazer o que

<sup>57</sup> Cassino do Chacrinha foi um programa de televisão veiculado na TV Globo nas tardes de sábado entre os anos 1982 a 1988.

<sup>58</sup> Para Bourdieu, capital simbólico é constituído por meio da legitimação cultural de determinadas formas de conhecimento, práticas e habilidades valorizadas socialmente. (apud Kern, 1996)

melhor sabíamos: ir para a rua e descobrir novos talentos aos quais ninguém prestava atenção, e, assim, surpreender e reconquistar um lugar decente no mercado [...]” (MIDANI *apud* MURATORI COSTA, 2017, p. 207)

O Circo Voador apresentou um vasto esteio de bandas que surgiam e que se popularizaram rapidamente, servindo como vitrine para as gravadoras. Da mesma forma, a Rede Globo delineou o início da sonoridade rock brasileira ao alavancar a new wave carioca. Gravar a MPB se tornou dispendioso por conta da contratação de músicos de apoio, tempo de gravação e *royalties* dos artistas já consagrados. E gravar o rock era barato, devido ao parco conhecimento de giro financeiro dos grupos em relação ao mercado fonográfico e de dispensarem o auxílio de bandas de apoio, bem como utilizarem menos horas de estúdio (MOTTA *apud* MURATORI COSTA, 2017).

A partir de 1982, as manifestações político-partidárias em busca de maior participação política aumentaram em frequência, ao passo que a oposição lograva mais representação no Congresso Nacional. Nesse contexto, as festas-comício se tornaram uma forma pela qual a população reconquistou o espaço público (NAPOLITANO, 1995). O movimento "Diretas Já" estava sendo articulado desde o protesto de março de 1983 e, com o objetivo de restabelecer as eleições diretas para presidente, realizou-se diversos comícios e passeatas pelo país. O deputado federal Dante de Oliveira apresentou o projeto de emenda que estabelecia as eleições diretas e, por uma manobra política da direita, não foi aprovada por falta de quórum. Embora este retrocesso tenha acontecido, essa frente foi fundamental para a redemocratização do país.

A banda de punk rock brasiliense **Plebe Rude** explicitaria o momento urgente em que o país se encontrava na música “Proteção” (SEABRA, 1984). Mesmo que lançada em 1986, a canção foi escrita em 1984, ano em que a emenda foi proposta: “Exército brabo e o governo lamenta/ Que o povo aprendeu a dizer NÃO”. O discurso aponta para a questão repressiva da ditadura, e sua suposta motivação: "Um consolo é que eles vão me proteger/A única pergunta é: me proteger do que?". Ao que revela o desconhecimento da população sobre o que se articulava nos corredores do congresso: “Oposição reprimida, radicais calados/Toda a angústia do povo é silenciada”. Napolitano (1995) ressalta que a oposição na verdade atuava sob a visão de democracia como um consenso geral, quando na verdade o movimento das diretas era plural em seu cerne. E, ao fazer a manobra de esvaziar o congresso para que houvesse falta de quórum na votação, viabilizou a transição feita “pelo alto”, resultando na posse de Tancredo Neves em 15 de janeiro de 1985.

A expressão "década perdida" refere-se a um aparente hiato em que se encontra o

Brasil nos anos 1980, entreposto entre as décadas de 1960-70 e seu engajamento político ante à repressão ditatorial, e a era da globalização dos anos 1990 (OLIVEIRA, 2017). Esta afirmação, comumente encontrada em artigos que descrevem a economia na década de 1980 e que por vezes se estende à juventude dessa década, é refutável, pois equipara as décadas como em uma “linha evolutiva”, desconsiderando as variáveis que influenciaram no processo de construção da realidade e como este é, por vezes, posto como um processo dicotômico pelos sujeitos que utilizam este argumento de forma célere: “Os anos 1980 não foram perdidos, mas sim vivenciados de formas diferentes por seus diversos atores nos variados espaços” (OLIVEIRA, 2016, p. 2).

A posse do primeiro presidente civil após vinte e um anos de ditadura militar ocorreu em meio aos shows do Rock in Rio, um marco não só para o gênero, mas que contribuiu para a expressão juvenil, que se encontrava igualmente exaurida pelos anos de retrocessos no campo político, econômico e social, da mesma forma que a maioria dos brasileiros.

### 2.3 ROCK IN RIO E A CONSOLIDAÇÃO DA SONORIDADE BRASILEIRA

O Rock in Rio se tornou um marco para o rock brasileiro, projetando o gênero musical para o *mainstream* da indústria fonográfica. O festival aconteceu entre os dias 11 e 20 de janeiro de 1985, sendo impactado pela eleição presidencial indireta que assinalaria o fim da ditadura militar, dando continuidade ao processo de abertura política do Brasil. O idealizador do evento, Roberto Medina - diretor da Arthplan Eventos, revelou em entrevista para a revista eletrônica Rolling Stones que a ideia surgiu de forma inesperada e, pensando no conceito e no dinheiro necessário a ser investido, acreditou que seria viável:

Não existia cultura anterior de evento de música. Não tinha nada. Foi uma intuição, uma visão de um projeto... acho que o Rock in Rio me buscou, não fui eu que o busquei. Cheguei na agência, ninguém acreditava em mim. Um projeto de US\$ 50 milhões. O Brasil não tinha luz, não tinha som... o maior show aqui tinha sido de 40 mil pessoas. (MIRANDA, 2025)

O evento, que se estenderia por seis horas diárias, representou um custo de USD 11 milhões, recebendo investimentos de diversas multinacionais e sem incentivos econômicos do poder público (ENCARNAÇÃO, 2011). O Rock in Rio se desdobraria em um clima de celebração entre os espectadores, sobretudo porque no dia 15 de janeiro ocorreria a vitória de Tancredo Neves nas eleições indiretas, que não chegaria a assumir o poder por adoecer dias depois da vitória e vindo a falecer em 21 de abril do mesmo ano, ao que assumiria então seu

vice, José Sarney. De qualquer maneira, a noite da eleição foi exaltada e motivou o engajamento político da plateia, das bandas e artistas presentes, onde o ator Kadu Moliterno anunciaria “E vem aí o primeiro show da democracia brasileira”, anunciando a primeira banda da noite: **Kid Abelha e os Abóboras Selvagens**.



Figura 13. Rock in Rio em números. Fonte: ENCARNAÇÃO, 2011, p. 349-350

A banda entrou no palco hasteando uma enorme bandeira do Brasil, iniciando as manifestações pró-democracia que seguiram pela noite. Cazuzza, vocalista da **Barão Vermelho**, almejou: “Que o dia nasça lindo pra todo mundo amanhã, um Brasil novo com uma rapaziada esperta” - a banda também exibiu uma mini bandeira presa à bateria. O público também hasteou bandeiras durante o show, reverenciando o grande acontecimento do dia. Os shows internacionais seguintes prosseguiram com entusiasmo com destaque para Klaus, vocalista do **Scorpions**, regendo o público em “Can’t Live Without You”; e a energia explosiva de Angus, do **AC/DC**, arrebatando a plateia (FRANÇA, 2015). No dia seguinte, o vocalista do **Os Paralamas do Sucesso** faria sua crítica, questionando o processo de abertura democrática conduzida de forma indireta: “a gente espera que algo de bom seja feito. Já que não sabemos escolher presidente, já que escolheram pela gente”, afirmou Herbert, performando a canção “Inútil”, do **Ultraje a Rigor**, na sequência. (AFONSO, 2019)



Figura 14. Manifestações pró democracia (Foto: Jorge Marinho/Agência O GLOBO)

Este foi um festival de proporções colossais, jamais visto em terras brasileiras. Medina relata que demandou ajuda do relações públicas de Frank Sinatra, Lee Solters, para angariar músicos para o Rock in Rio, visto que em sua investida pelos EUA em dois meses, recebeu 70 recusas (MIRANDA, 2025). O Brasil não tinha um bom histórico relacionado a shows internacionais<sup>59</sup>, e nem bagagem para um evento deste porte. A partir do momento que Solters utiliza de suas estratégias e influência, artistas foram aderindo celeremente, compondo o *casting*.

R O C K I N R I O - J A N E I R O 8 5				
SEXTA-FEIRA	SÁBADO	DOMINGO	SEGUNDA-FEIRA	TERÇA-FEIRA
<b>11</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>14</b>	<b>15</b>
NEY MATOGROSSO ERASMO CARLOS PEPEU / BABY WHITESNAKE IRON MAIDEN QUEEN	IVAN LINS ELBA RAMALHO GILBERTO GIL AL JARREAU JAMES TAYLOR GEORGE BENSON	PARALAMAS DO SUCESSO LULU SANTOS BLITZ NINA HAGEN GOGO'S ROD STEWART	MORAES MOREIRA ALCEU VALENÇA JAMES TAYLOR GEORGE BENSON	KID ABELHA EDUARDO DUSEK BARÃO VERMELHO SCORPIONS AC / DC
QUARTA-FEIRA	QUINTA-FEIRA	SEXTA-FEIRA	SÁBADO	DOMINGO
<b>16</b>	<b>17</b>	<b>18</b>	<b>19</b>	<b>20</b>
PARALAMAS DO SUCESSO MORAES MOREIRA OZZY OSBOURNE ROD STEWART	ALCEU VALENÇA ELBA RAMALHO AL JARREAU YES	KID ABELHA EDUARDO DUSEK LULU SANTOS GOGO'S B-52'S QUEEN	PEPEU / BABY ERASMO CARLOS WHITESNAKE OZZY OSBOURNE SCORPIONS AC / DC	BARÃO VERMELHO GILBERTO GIL BLITZ NINA HAGEN B-52'S YES
Os portões serão abertos a partir das 12 horas. Os shows começam às 18 horas, diariamente, e às 16 horas, aos domingos.				

Figura 15. Programação com os músicos alocados em seus dias.

<sup>59</sup> Existiram diversos casos que afastavam os artistas internacionais, como a falta de pagamento à banda Kiss, em 1975, e até a proibição de uma apresentação da banda Queen, em 1981, no Maracanã pelo então governador do Rio de Janeiro, Chagas Freitas, poucas horas antes do início do show. (AFONSO, 2019)

A interação com os músicos internacionais revelou uma disparidade de estrutura e instrumentação por parte das bandas brasileiras, impactando-as de maneira a forçar uma profissionalização das mesmas. Mesmo os técnicos não sabiam operar a tecnologia disponível, visto que eram equipamentos que só conheciam de livros e revistas: “[...] a mesma aparelhagem de som e de luz estavam à disposição dos técnicos e dos músicos brasileiros. Mas que a diferença e a qualidade de som estavam essencialmente na maneira de operar o mesmo equipamento.” (ENCARNAÇÃO, 2011). A demanda popular pelo rock era imensa, e foi necessário assumir uma postura equivalente para atender à audiência emergente do gênero. Frejat, atual vocalista da **Barão Vermelho**, pondera sobre a importância do festival para a ascensão do rock brasileiro no *mainstream* nacional:

O Festival mexeu muito com o cenário da música. Provamos que existia um público de rock no Brasil. Porque, até aquele momento, nenhum dos grandes realizadores de eventos, e a grande mídia, tinha detectado que havia aquele público. Chegou-se à conclusão de que se o público gostava de rock brasileiro é porque já ouvia rock internacional. (ENCARNAÇÃO, 2011)

Além de dar uma grande projeção midiática ao rock brasileiro, o Rock in Rio abriu espaço para que outros eventos do mesmo porte acontecessem no país, como o Hollywood Rock (1988) e o Abriu Pro Rock (1993), e igualmente atraindo grandes turnês internacionais, como **Sting** (Nothing Like The Sun, 1987) e **The Cure** (1987). A visibilidade dada ao gênero musical alavancou a carreira das bandas brasileiras que despontavam naquele momento, exigindo o desenvolvimento técnico e performático dos mesmos nos shows, que passariam a ser realizados em espaços cada vez maiores, como ginásios e estádios. (HORTA, 2020)

Nesse momento, os grupos de rock brasileiro lançaram seus discos mais elogiados pela crítica, consolidando um outro conjunto de estratégias midiáticas que, entre outras coisas, significava uma nova aproximação dos grupos de rock brasileiro com a música popular brasileira. (DANTAS, 2007, p. 125)

Desta forma se estabeleceria, a partir da segunda metade da década de 1980, o que se denomina rock brasileiro. Os anos que se seguiram foram de excessiva exploração da sua imagem e sonoridade em programas de tv, trilha sonora de novelas, shows e revistas especializadas, exaurindo o gênero, saturando o público e gerando um desinteresse que enfraqueceria o gênero musical, de modo que não superaria a crise inflacionária ao final da década. De qualquer forma, o rock brasileiro oitocentista traçou os contornos de todo um ideário do que se entende sobre o gênero musical, parâmetros que são tomados como referências para novos públicos e bandas através das décadas até a contemporaneidade.

### 3. ANÁLISE

Com fins de realizar uma reflexão mais aprofundada sobre a década de 2010, foram selecionadas três bandas cujas trajetórias artísticas atendem aos seguintes critérios: formação próxima ao início da década; lançamento do álbum após 2010; número de ouvintes mensais na plataforma de streaming Spotify; participação em festivais nacionais e internacionais; e participação ativa nas redes sociais. Para tanto, as bandas escolhidas foram Terno Rei, Selvagens à Procura de Lei e Vespas Mandarinas. De cada uma, foram selecionados dois fonogramas, pertencentes aos álbuns de maior repercussão junto ao público.

Para realizar a análise, foram utilizados parâmetros analíticos para a música popular desenvolvidos pelo musicólogo Philip Tagg, cujo trabalho se destaca por propor metodologias para além da análise de partitura, incorporando aspectos culturais, sociais e emocionais das obras. A investigação consistiu em verificar aspectos de elementos discursivos; influências sonoras das duas décadas; escolhas timbrísticas e interpretação performática.

#### 3.1. TERNO REI



Figura 16 - Terno Rei (2025 © & © Balaclava Records)

Em 2010, os vizinhos de bairro Ale Sater, Bruno Paschoal, Greg Maya e Luis Cardoso já se conheciam de outros projetos musicais que não seguiram em frente e, ao perceber que havia uma vontade de trabalhar juntos, se organizaram<sup>60</sup>. Segundo entrevista

---

<sup>60</sup> Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/terno-2>> Acesso em 03 fev 2025

para o documentário “Onde Vou Agora”<sup>61</sup> inicialmente se tornaram uma banda de hardcore, vertente que estava em voga à época, mas aos poucos foi-se incorporando elementos do lo-fi ao som, gênero próximo ao dream pop. (ONDE, 2021)

O primeiro show foi em um hospital abandonado, em 2010, onde tocaram para cerca de 20 pessoas. Depois, já com algumas músicas autorais, fizeram shows na casa da Bolovo<sup>62</sup>, onde colocavam mais de 200 pessoas em um espaço incompatível. Em 2012 entrariam em estúdio de forma independente e com produção própria, lançando o EP *Metrópole*<sup>63</sup>, que os estruturaria para o cenário independente nos anos seguintes.

Com um repertório já estabelecido, abriram shows para a **Rancore** que, apesar de ter um som mais pesado e voltado para o hardcore, deram abertura para o **Terno Rei** se estabelecer na cena musical. Em outubro de 2013 foram para o estúdio Malakias em São Paulo para gravar seu primeiro álbum, *Vigília*, com a produção de Guilherme Chiappetta, ao qual foi lançado em abril de 2014<sup>64</sup>.

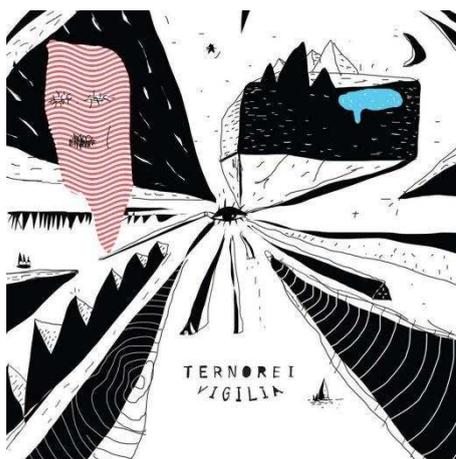


Figura 17. Capa do Álbum *Vigília*

Este é um álbum denso, onde a banda usou afinações diferentes, de acordo com seus integrantes: “As dedilhadas guitarras somam-se a samples pontuais e frases expressivas, trazendo camadas sonoras que se sobrepõem de tempos em tempos à massiva rotina e o caos urbano de uma grande cidade em uma harmônica “bagunça musical” (GALASSI, 2014). Além dos instrumentos já habituais, foram incluídos instrumentos de sopro e piano para integrar o álbum.

<sup>61</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Rv5mCZM42EQ> > Acesso em 03 fev 2025

<sup>62</sup> Produtora de conteúdo audiovisual que tem diversos projetos com bandas *indie*. Saiba mais em <<https://www.bolovo.com.br/>> Acesso em 03 fev 2025

<sup>63</sup> Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/grupo/terno-rei/>> Acesso em 03 fev 2025

<sup>64</sup> Disponível em <<https://ternorei.bandcamp.com/album/vig-lia>> Acesso em 03 fev 2025

As letras são melancólicas e remetem a relações amorosas fora de sincronia, como na faixa “Esconderijo”: “Você me atrai/E me devolve a loucura/Que há muito tempo eu deixei pra trás/Com tanto esforço”; e a relação entre o sujeito e a metrópole, evidenciada na faixa “Dia de Treino”: “Os pés se movem como máquinas/A dor é um desejo, estado e condição/O ritmo está acelerando/E o ritmo está”, onde o indivíduo torpe vive o cotidiano de maneira automática, e seu estado constante de dor é um fato na vida. Prensaram de forma independente 1.000 cópias do disco e enviaram para cerca de 15 selos diferentes, na busca de um contrato. Desta maneira, assinaram com a Balaclava Records, selo independente baseado na cidade de São Paulo. (ONDE, 2021).

Em 2015, foram selecionados para o 15º Primavera Sound, festival que aconteceu em Barcelona, na Espanha. O evento aproximou o **Terno Rei** de outras bandas com uma sonoridade mais próxima à deles, como o **Câmera**, **Do Amor** e o **Raça**, os estabelecendo na cena musical. Ao retornar, gravaram seu segundo álbum, *Essa Noite Bateu Com Um Sonho*, que manteve a produção de Guilherme Chiapetta e foi lançado em novembro de 2016.



Figura 18. Capa do Álbum *Essa Noite Bateu Com Um Sonho*

Com arranjos minimalistas e vocal com textura limpa, a banda entregou amadurecimento musical e um direcionamento mais claro neste trabalho. Para este álbum, eles se aproximam mais da sonoridade dream pop: “Texturas macias envolvem os vocais de Ale Sater, envolto em muito reverb, porém de uma forma não tão intensa quanto no Shoegaze “Slowdiveano”” (CASSOLI, 2016). As temáticas trazem novamente assuntos como relacionamento e desencontros, como em “Criança”: “E ouvi dizer, você volta/E as coisas que eu perdi, nunca voltam/Me redobrei nos cuidados/Te receber aqui”; e sobre a carga emocional da rotina, encontrada na faixa que dá nome ao álbum: “Essa noite bateu com um

sonho/Daqueles que te faz pular/Do alto de um arranha céu/Eu estava na beira, na borda”. Também abordam temáticas urbanas e suicídio.

A banda enfatiza em entrevistas que apesar de ter um contrato com a Balaclava e ter tocado em grandes festivais, o **Terno Rei** por ser independente ainda trabalha com contatos menores<sup>65</sup> nos Estados nos quais se apresentam para garantir ao menos o deslocamento, alimentação e combustível, o que se torna impensável devido ao grande alcance e popularização da banda<sup>66</sup>.

O processo de produção do álbum *Violeta* durou cerca de um ano e no início de 2018 a banda reservou uma casa com estúdio, levou equipamentos próprios para o espaço e passaram o carnaval deste ano produzindo as músicas. Mais experientes, se dedicaram melhor a gravação em canais separados, controlando melhor todo o processo de pré-produção. Toda a gravação do álbum foi feita entre o final de 2017 e início de 2018, e teve a produção feita por Gustavo Schirmer e Amadeus de Marchi. Parte do álbum foi produzido em Curitiba/PR. *Violeta* - terceiro álbum do Terno Rei, foi lançado em 01 de fevereiro de 2019.

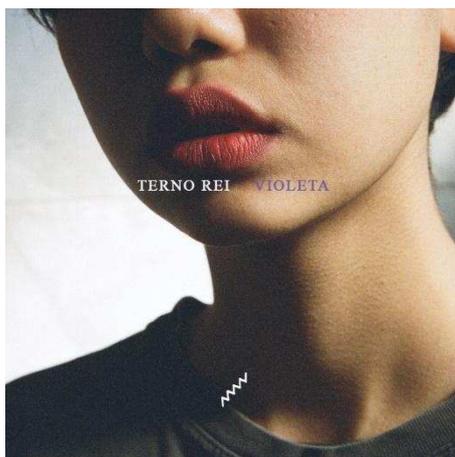


Figura 19. Capa do Álbum *Violeta*

A estreia do álbum foi em no dia 15 de fevereiro de 2019 no auditório Ibirapuera e “lembrou a apresentação gravada pelo **Nirvana** para o *MTV Acústico* em 1994, com as flores espalhadas pelo palco e uma névoa de fumaça que se misturava às luzes em tons rosas e roxos, e banhavam a banda espalhada pelo palco”. (RIBEIRO, 2020)

*Violeta* foi o álbum que consolidou a banda como uma das principais representantes

<sup>65</sup> Quem nos agencia e produz é a Balaclava, que é a nossa gravadora. Esse show foi intermediado por eles, mas a gente tem contatos no Sul, no Nordeste, Centro-Oeste... a menina da Valente Records... e quando é um show menor, como foi o do Motim (onde a banda tocou ano passado), a gente faz a ponte direto com o produtor. (ANTUNES, 2018) Disponível em <<https://pitayacultural.com.br/artes/no-backstage-com-terno-rei/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>66</sup> Disponível em <<https://screamyell.com.br/site/2019/02/27/entrevista-terno-rei/>> Acesso em 04 fev 2025

do rock nacional contemporâneo. A banda se aproximou de algo mais limpo, iluminado, se afastando do lo-fi e assumindo a sonoridade dream pop e pós punk, ampliando a participação dos sintetizadores e reverb no álbum.

A temática traz aspectos da fragmentação do sujeito na pós-modernidade, relacionamentos instáveis e fora de sincronia, e a metrópole, aqui referenciada em “São Paulo”: “Onde é que vou agora que você se foi?/Me perdi, acho que estou aqui em São Paulo/Onde a chuva cai a tarde/E os carros se debatem”, explicitando a relação entre o indivíduo e o urbano. A capa traz uma fotografia da modelo Nina Moreira por Samuel Esteves. A mesma modelo também contracena no videoclipe da faixa “Dia Lindo”.

A banda fez cerca de 50 shows antes da pandemia, encerrando a turnê no final de 2019. Durante a pandemia, trabalharam na divulgação do álbum, onde a terceira prensagem do vinil de *Violeta* se esgotou em algumas horas<sup>67</sup>.

### 3.1.1. Violeta (2019)

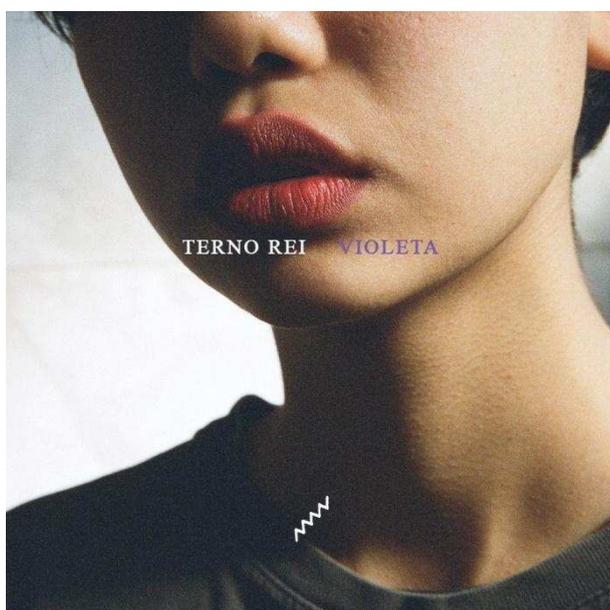


Figura 20. Capa do Álbum *Violeta*

Balacava Records, 2019

1. Yoko
2. Dia Lindo
3. Solidão de Volta
4. 93
5. Medo
6. Estava Ali
7. Amor-Perfeito
8. São Paulo
9. Luzes de Natal
10. Roda Gigante
11. Vento na Cara

<sup>67</sup> Disponível em

<<https://revistabalacava.com/um-disco-para-entendidos-como-fas-de-vinil-criaram-espacos-seguros-para-trocas-e-discussoes/>> Acesso em 04 fev 2025

## 3.1.1.1. Yoko

Você me pergunta sobre como foi meu dia	Você está amando, estou juntando os cacos
E eu te respondo somente à meia-noite	
Mas pelo menos ofereço a sinceridade	E não me agrada mais
De quem está caindo e eu estou	Não, não me agrada
	A simetria é tão sem graça e muito tosca
E não me agrada mais	
E não me agrada	E quero me jogar nesse azul, no infinito desses
A simetria é tão sem graça e muito tosca	braços
	Pois aqui me sinto livre, eu aqui me sinto em casa
E quero me jogar nesse azul, no infinito desses	Eu aqui me sinto inteiro
braços	
Pois aqui me sinto livre, eu aqui me sinto em casa	Oi, como vai você?
Eu aqui me sinto inteiro	Quando é que foi ficar tão linda?
Eu aqui me sinto inteiro	Tão linda
Você me questiona sobre todos os valores	Oi, como vai você?
E eu te retruco que a mim não me interessa	Quando é que foi ficar tão linda?
Mas é que o tempo, ele é sempre muito escasso	Tão linda

“Yoko” fala sobre um relacionamento desencontrado, como em uma fuga, em que a entrega do relacionamento é intensa e análoga aos dois mas que, apesar da busca mútua, não se alcançam. Este é um relacionamento que desvela a temática pós-moderna, discurso presente em diversas bandas do século XXI, que indica a fragilidade e o dinamismo contemporâneo:

O amor é superficial e passageiro, no entanto ele é intenso [...] Sem dúvida alguma essa intensidade é igualmente bem característica da pós-modernidade – já que nossa época é fundamentada no “princípio do prazer” –, enquanto a modernidade era calcada no “princípio da realidade”. Assim, o amor é muito mais semelhante à paixão, sustentada pelas fantasias e projeções mútuas, pela intensidade e pelo calor do contato. (PINHO, 2007, p. 94)

A assincronia do casal é encontrada logo nos primeiros versos, onde o eu lírico não responde prontamente em “você me pergunta sobre como foi meu dia”. Percebe-se nesta ação que este diálogo está acontecendo via mensagem de texto, pois o sujeito responde “somente à meia noite”, de forma tardia, reforçando o desencontro, principalmente se a frase for interpelada como “somente amei /a /noite”, na complementaridade da dicotomia dia/noite. Além disso, o eu lírico expressa sua identidade fragilizada, ao afirmar “Mas pelo menos ofereço a sinceridade/De quem está caindo, e eu estou”. Para Hall (2006), em cada indivíduo

existem identidades em constante contradição, de modo a deslocar a centralidade do sujeito, o deixando desconexo. A instabilidade é reforçada ao analisar a quebra de expectativa na métrica dos versos. Os três primeiros versos possuem 13 sílabas líricas enquanto o último apenas 10, gerando um desconforto com a interrupção inesperada com a suspensão “e eu estou”.

Além disso, Sater termina a melodia da frase sem concluí-la. Espera-se que ele faça como no segundo verso, que ele conclui em A e F# “meia noite”. No entanto, em vez de terminar a frase em F#, ele recorre ao terceiro grau da escala, C#, gerando esta tensão.

Esta quebra nas frases é característica da banda, onde pode ser encontrada em “Solidão de Volta” (2019) “Onde vou a ninguém mais importa/Onde vou agora é”; “Entorpecer” (2012) “E quando eu só preciso de um pouco de oração/E quando eu só preciso”; e em “Para o Centro” (2016) “Tristeza não vai mais rolar/Ela sempre”.

Na quarta estrofe, é retomada a vontade do casal em estar juntos, mesmo que em momentâneo descompasso. A frase “Você me questiona sobre todos os valores” feitas ao eu lírico é o anseio da mulher em entender porque ele se encontra obtuso, ao que responde “E eu te retruco que a mim não me interessa” pois, para ele, o importante é estar ali, mesmo que esteja “caindo”. Os versos seguintes vão reiterar as questões pós modernas da fluidez temporal, e de como as paixões são frágeis e acontecem de forma muito rápida, onde ele mal está se recuperando de um relacionamento “se jogando” no azul de outro: “Mas é que o tempo, ele é sempre muito escasso/Você está amando, estou juntando os cacos”.

O refrão traz a vontade do eu lírico de estar neste relacionamento sem esperar uma condição ideal, um estado pleno e centrado: “E não me agrada mais/E não me agrada/A simetria é tão sem graça e muito tosca”. E então conclui que enseja por “E quero me jogar nesse azul, no infinito desses braços” pois é neste relacionamento, mesmo com sua inconstância, que ele sente completo: “Pois aqui me sinto livre, eu aqui me sinto em casa/Eu aqui me sinto inteiro”, mesmo que depois cante melancolicamente “Eu aqui me sinto inteiro”, deixando uma sensação dúbia de alívio, medo ou incredulidade. Além disso, ao trazer infinito e azul<sup>68</sup> em consonância, pode-se remeter tanto ao mar, distante da capital paulista, quanto ao céu, que se acinzentava em grandes metrópoles, propondo uma insatisfação do eu lírico quanto à realidade e o anseio pela fuga.

O ostinato que caracteriza a canção é apresentado logo no início pelo sintetizador, que é tocado em uma região médio aguda e com reverb, passando uma sensação onírica que

---

<sup>68</sup> “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 107)

lembra a sonoridade do dream pop com uma pequena introdução arpejada de três notas, característicos dos acordes de guitarra no pós punk<sup>69</sup>:

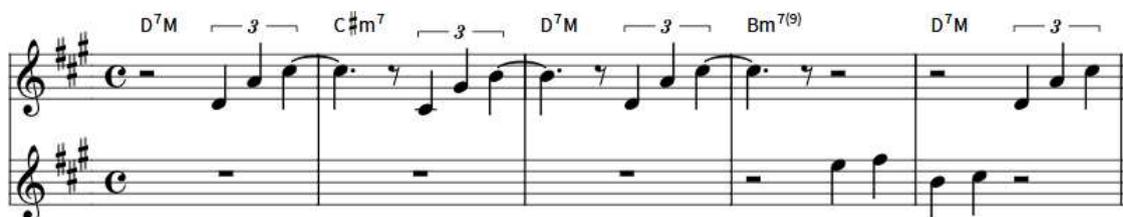


Figura 21. Ostinato 1 de **Terno Rei** – “Yoko”

O ostinato melódico que se repete em pontos estratégicos por toda a canção, com pequenas variações melódicas antes e depois dele, é o ponto constante do eu lírico, em oposição ao “juntando os cacos” e de quem está “caindo”. É a garantia de segurança dos braços da pessoa amada”.



Figura 22. Ostinato 2 de **Terno Rei** – “Yoko”

A canção segue o formato ABC/ABC, sendo que A são as estrofes; B o refrão; e o C é a variação dúbia e melancólica do eu lírico. A primeira vez em que a parte C é revelada é a do trecho “Eu aqui me sinto inteiro”, onde previamente viu-se que há uma intenção ambígua do autor ao cantar melancolicamente, isso associado a diminuição do *bpm*; a marcação de tempo simples da bateria; e a execução de acordes ao estilo dream pop, como um som distorcido do envelhecimento de uma fita cassete. A segunda vez de C é quando o eu lírico não deixa claro para o ouvinte sobre como o atual estado da relação, utilizando-se do recurso de mensagem de texto, como no início da canção: “Oi, como vai você?/Quando é que foi ficar tão linda?”, e ele não fala *como*, mas sim *quando*, indicando esta situação atemporal, e finalizando com uma afirmação para si mesmo: “Tão linda”, que não se sabe se é um lamento, ou um modo de contemplação. O fonograma finaliza com um ostinato feito pelo sintetizador de forma A música termina com um ostinato lúgubre e onírico no sintetizador.

O canto de Sater nesta canção se assemelha ao canto falado de Renato Russo e Frejat; as palavras sem finalização melódica ao final das estrofes se aproximam ao estilo de Cazuza. É um canto melancólico, falado, e que traz uma tez romântica com ar cotidiano.

<sup>69</sup> Como exemplo no rock nacional, a canção “Perdidos No Espaço” (1985), da **Legião Urbana**; “Nossas Cabeças São Nossos Erros” (1988) da **Cabine C**; e “O Homem Que Eu Amo” (1984) da **Voluntários da Pátria**.

## 3.1.1.2. Medo

Andei a pé até meus pés ficarem tortos	Para o sul
Descalços e silêncio, mar de asfalto	Para o norte
A estrada é generosa e você não quer ver	
Que eu já não tenho medo de voar	Quem não tem mais medo sou eu
	E eu sou você
Quem não tem mais medo sou eu	Quem não tem mais medo é rei
E eu sou você	Bateu
Quem não tem mais medo é rei	Às seis
Bateu	
Às seis	Quem não tem mais medo
	Quem não tem mais medo
Andando a pé eu vi os céus mudarem cores	Larara larara
Do branco para o azul, do rosa para o roxo	Quem não tem mais medo
Faz tanto tempo que já tanto faz	Quem não tem mais medo
O tempo já não é nada demais	Viu que o Sol bateu às seis
Eu já não tenho medo de voar	

A canção “Medo” foi escrita em meio a um momento de auto reflexão da **Terno Rei** quanto à continuidade da banda, durante a turnê de divulgação pelo nordeste<sup>70</sup> do álbum *Essa Noite Bateu Como Um Sonho* (2016). Sater relata que eles temiam pelo fracasso da turnê e se preocupavam com a continuidade da banda. Ao fim, as dúvidas se resolveram e este período rendeu inspiração para a música. A temática perpassa por questões de insegurança, superação dos medos e a busca genuína pela libertação.

A estrutura da canção se dá num formato AB/A'B', onde A é a estrofe e B é o refrão, e as letras com apóstrofo são somente variações hora na letra, hora no acréscimo de linhas metafóricas. O ostinato que inicia a canção é feito pelo sintetizador, que neste caso vai se aproximar mais do dream pop e do chillwave ao trazer um som etéreo e distorcido, com tom de lamúria. Esta linha melódica será repetida ao longo da canção mais duas vezes: após o refrão e no trecho em que se canta “Para o sul/Para o norte”, uma oitava acima.



Figura 22. Ostinato 1 de **Terno Rei** – “Medo”

Na primeira estrofe, em “Andei a pé até meus pés ficarem tortos/Descalços e silêncio, mar de asfalto” pode remeter à jornada pessoal, em um caminho cuja transformação

<sup>70</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qQrOEqo-s10>> Acesso em 04 fev 2025

é explícita no indivíduo, refletida em seu corpo. “Torto” aqui é associado ao caminho que os pés estão seguindo que, apesar de curvos, são certos, como no ditado “Deus escreve certo por linhas tortas”. Em “mar de asfalto”, traz em si as contradições que o Terno Rei explora regularmente, onde o asfalto remete à cidade, ao meio urbano, limitado em suas linhas regulares em ruas e rodovias, uma antítese para o mar, ilimitado e natural.

Essa dualidade natural versus urbano é aprofundado também no vídeo clipe oficial<sup>71</sup> da música, onde três pessoas<sup>72</sup> parecem estar em uma instituição de saúde mental decadente, em situação precária de abandono. Estão abatidos, apáticos diante da realidade e somente recuperam o sentido da vida quando se projetam para fora daquele ambiente, que é alternado entre floresta praia, despídos de roupas, correndo e reconhecendo-se verdadeiramente livres. Infere-se que libertos do medo, das angústias, do sofrimento por desordem emocional. A estética do videoclipe simula a fotografia dos anos 1970.

A contraposição de sentidos explorada nas letras da Terno Rei está alinhada à pós modernidade ao fomentar o embate de perspectivas por vezes antagônicas, reflexos de mudanças sociais e culturais dentro da dinâmica de globalização, onde diversas realidades se entrelaçam e conflitam, na fragmentando da realidade:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela "diferença"; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" - isto é, identidades para os indivíduos. (HALL, 2006, p. 17)

O que se segue é um sinal positivo para o caminho que os pés “tortos” seguiram, tornando a via acolhedora: “A estrada é generosa e você não quer ver”, mesmo que seja imperceptível para quem está buscando um sinal claro dessa mudança. Ainda assim, é nesta estrada “generosa” e torta que o eu lírico supera seus medos para alçar voo e se ver capaz de decidir sobre seu caminho, atestado pelo início do refrão: “Quem não tem mais medo sou eu / E eu sou você”, onde todos estão na mesma jornada, há um sinal de empatia para a superação da insegurança.

A interpretação de “Quem não tem mais medo é rei / Bateu às seis” pode remeter tanto à soberania de quem supera seus medos, por ser “rei”, quanto à libertação que a oportunidade de errar e aprender dá, onde “é rei” pode ser lido como “erre” e “bater as seis” neste momento é o fechamento de um ciclo com o anúncio das badaladas do relógio. O refrão é repleto de sonoridades que conduzem o ouvinte a um estado de confusão, na abertura e fechamento de ideias, onde percebe-se o vocal e o chimbau sendo dobrados, distorcidos e em

<sup>71</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OIq3ZciMiWc>> Acesso em 04 fev 2025

<sup>72</sup> São três pessoas jovens adultas, de idades próximas

fade in e a guitarra prolongando a voz no mesmo timbre.

Retomando o uso de símbolos, no trecho “Andando a pé eu vi os céus mudarem cores/Do branco para o azul, do rosa para o roxo”. Durante a caminhada dos primeiros versos, a transição do branco, uma “[...] cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 141), para o azul, imaterial e infinito, como já apresentado na música “Yoko”. Além disso, marca-se a passagem do tempo: da aurora branca, ao céu azul; ao entardecer rosa e, depois, roxo.

“Faz tanto tempo que já tanto faz/O tempo já não é nada demais” o eu lírico se desprende da passagem de tempo e reconhece a transcendência, posto que isso se torna irrelevante diante da superação do medo. Por fim, em “Quem não tem mais medo/Viu que o sol bateu às seis” há mais um confronto de dicotomias, no qual o sol “bater às seis” remete a superação de uma noite sombria, de quando o sol nasce (às seis) demonstrando que o medo foi superado. Sater vai interpretar este final com o efeito da sua voz dobrada em um canto onomatopaico reverberado que complementam a melodia, sobrepondo uma linha a outra. A canção termina com a primeira nota do ostinato ecoando.

### 3.2. SELVAGENS À PROCURA DE LEI



Figura 23. Banda Selvagens à Procura de Lei (2024)

A **Selvagens à Procura de Lei** foi formada em Fortaleza/CE em 2009 por Gabriel Aragão (guitarra, teclado e vocal), Rafael Martins (guitarra e vocal), Caio Evangelista (baixo e vocal) e Nicholas Magalhães (bateria e vocal). Antes mesmo da banda, Gabriel e Nicholas

moravam no mesmo prédio, enquanto Rafael e Caio estudavam juntos e tocavam em bandas diferentes. Então Gabriel reuniu os quatro amigos para começar a banda que remeteria a sonoridade do rock brasileiro oitentista<sup>73</sup>.

O nome da banda evoca dois elementos do rock nacional dos anos 1980, que Gabriel admirava: “Tempo Perdido”, canção do **Legião Urbana** (Que esse sangue sangue amargo/É tão sério/E Selvagem), e o álbum *Selvagem*, do **Paralamas do Sucesso**. Porém, como já havia uma banda com esse nome, tiveram que aguardar. Foi em uma aula de filosofia em que um professor disse sobre a busca a algo maior, a um tipo de lei, que gerou o insight necessário para o nome da banda: **Selvagens à Procura de Lei**<sup>74</sup>, que pode ser apenas **Selvagens** ou **SAPDL**.

Em 2010 lançaram de forma independente seus primeiros EPs: *Talvez eu Seja Mesmo Calado, mas eu sei Exatamente o que eu Quero* seguido por *Suas Mentiras Modernas*. Do último, a música “Mucambo Cafundó”, que começa a dar o tom político para as letras da banda, ao abordar a desigualdade social de Fortaleza em "Aqui ninguém se importa tanto com Mucambo Cafundó (Nós moramos no país do futuro)/Ninguém está tão pesado esperando o pior (Nós moramos no país do futuro)", além da referência clara à canção “1965 (Duas Tribos)” da **Legião Urbana** (O Brasil é o país do futuro). Ambos EPs foram gravados e publicados no Myspace, onde conseguiram reunir um público forte, chamando atenção para a banda e conseguindo shows em festivais regionais.

Em 2011 a banda manteve a opção pela produção independente ao gravar seu primeiro álbum, onde reuniu o material de seus EPs e cinco novas composições, totalizando 13 faixas.

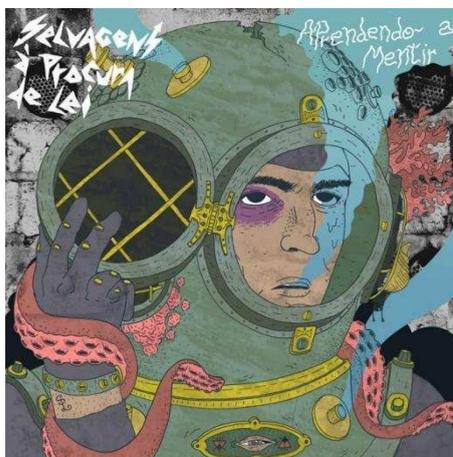


Figura 24. Capa do álbum *Aprendendo a Mentir*

<sup>73</sup> Disponível em < <https://whiplash.net/materias/entrevistas/186757-selvagensaprocuradelei.html>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>74</sup> Disponível em < [https://www.galeriamusical.com.br/entrevista.php?cod\\_entrevista=1](https://www.galeriamusical.com.br/entrevista.php?cod_entrevista=1)> Acesso em 05 fev 2025

A canção “Macumbo Cafundó” recebe videoclipe<sup>75</sup> para promover o álbum, e também foi uma das músicas responsáveis pelo destaque da banda e projeção a nível nacional. A recepção pela mídia foi em geral positiva:

"Aprendendo a Mentir" bem que merecia mais atenção da mídia, pois o álbum tem grandes canções, que são até melhores que as encontradas no segundo álbum da banda. Os Selvagens à Procura de Lei já mostravam desde cedo que o rock nacional não acabou; Apenas mudou um pouco. (PORTO, 2014)

No mesmo ano, foram convidados para cantar em festivais regionais e fizeram a abertura do palco *indie* no Festival Planeta Terra<sup>76</sup>. Em 2012 a banda concorreu ao prêmio Video Music Brasil 2012<sup>77</sup> na categoria Aposta MTV e dividiu o palco do prêmio Multishow 2012 com o **Capital Inicial**<sup>78</sup>.

No mesmo ano, a **SAPDL** decide se mudar para São Paulo/SP pois, segundo a própria banda, é onde “[...] as coisas acontecem mesmo. A posição geográfica favorece os deslocamentos pra outras cidades e Estados e os meios de comunicação estão do nosso lado. Então, SP é uma etapa precisa para a nossa carreira[...]”<sup>79</sup>. Lá, assinam um contrato com a Universal e iniciam o processo de gravação do segundo álbum: *Selvagens à Procura de Lei*. Com 12 faixas - entre elas uma regravação de “Mucambo Cafundó” - e produção de David Corcos, o material que evidencia o amadurecimento da banda, sem perder o cerne: “A banda se mostra muito entrosada com as guitarra costurando o embrião das melodias, transpirando energia e disposição e a cozinha se mostra coesa, mostrando a química entre os integrantes.”<sup>80</sup>

<sup>75</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NJ8m8Z7wSTk>> Acesso em 04 fev 2025

<sup>76</sup> Disponível em <<https://rollingstone.com.br/noticia/selvagens-procura-da-lei-no-planeta-terra-festival/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>77</sup> Disponível em <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2012/09/21/confira-os-vencedores-do-vmb-2012/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>78</sup> Disponível em <<https://rollingstone.com.br/noticia/veja-os-vencedores-do-premio-multishow-de-musica-brasileira/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>79</sup> Disponível em <<https://whiplash.net/materias/entrevistas/186757-selvagensaprocuradelei.html>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>80</sup> Disponível em <<https://whiplash.net/materias/cds/187057-selvagensaprocuradelei.html>> Acesso em 05 fev 2025

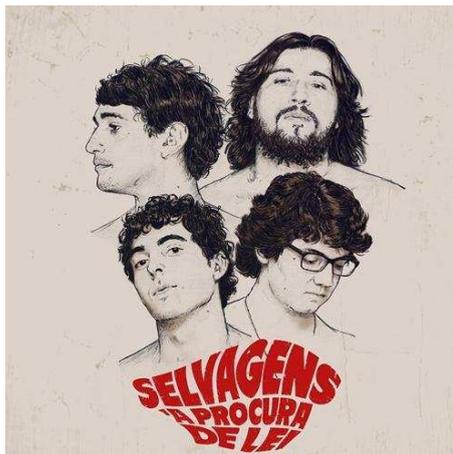


Figura 25. Capa do álbum *Selvagens à Procura de Lei*

O disco foi lançado no dia 4 de junho de 2013, em meio aos protestos que ocorriam no Brasil e que, de certa forma, pareciam auxiliar na promoção do álbum pois há um tom de crítica social e política nas canções, de forma clara e ácida como pode ser notado em “Brasileiro”: “Porque eu sou brasileiro/Meu ano só começa quando passa fevereiro/Pobre ou rico ou classe média/Levante a mão de quem já sentiu puxar a sua rédea”, desvelando a insatisfação com a situação política do país, tecendo sua crítica. Gabriel afirma: “Quando gravamos ‘Brasileiro’, em 2012, não sabíamos que o lançamento coincidiria com as manifestações do ano passado. Foi algo imprevisível, mas estava em sintonia com a nossa geração.”<sup>81</sup>

Em 2014 se apresentaram no Lollapalooza<sup>82</sup>, lançaram o single *Bem Vindo ao Brasil* e iniciaram uma campanha de financiamento coletivo para a produção de *Praiero*, seu terceiro álbum que seria gravado em 2015 e lançado em 2016. A SAPDL estabeleceu uma meta de R\$35.000,00 e fecharam a arrecadação em R\$44.000,00, ao que foi o suficiente para garantir o retorno da banda à produção independente.

<sup>81</sup> Disponível em

<<https://rollingstone.com.br/blog-sobe-o-som/selvagens-procura-de-lei-critica-o-complexo-de-vira-lata-brasileiro-e-fas-criam-video-clipe/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>82</sup> Disponível em

<<https://autodromodeinterlagos.com.br/loollapalooza-anuncia-o-line-up-com-bandas-que-se-apresentam-em-2014/>> Acesso em 05 fev 2025

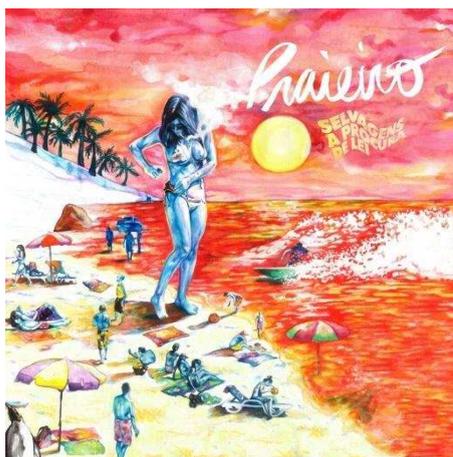


Figura 26. Capa do álbum *Praieiro*

*Praieiro* traz novamente a produção de David Corcos, e envolve-se em nostalgia, experimentações, buscando a reconstrução da identidade do grupo<sup>83</sup>. Com canções que remetem à Fortaleza, como “Lua Branca”: “Lua/A noite veio lenta novamente nas dunas/Duas estrelas apontam para o norte/Veja o céu azul escuro que é o mundo”, remetendo à terra natal dos integrantes, enquanto outras mantém o recorrente tom político, com inovação de ritmos, como em “Guetos Urbanos”: “Todas as noites, todas as noites o povo deita em pensamentos de aflição da exclusão/A espera de um sonho que seja de todos caminhar sem a ilusão das mentiras do poder”, onde “As doses de política chegam em um misto de reggae, rock e baião com direito a zabumba e triângulo”<sup>84</sup>.

Em 2017 a banda se apresentou no Lollapalooza Brasil e em 2018 viajou para a Rússia, pelo projeto Brasil Music Exchange (BME)<sup>85</sup>, representando o Brasil durante a Copa do Mundo FIFA. Em abril de 2019 entraram em estúdio para gravar seu quarto disco, *Paraíso Portátil*, lançado de forma independente com produção de Paul Ralphes. Um disco que, nas palavras da banda “[...] é um disco bem pop, mas tem um pezinho na psicodelia.”<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Disponível em < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,selvagens-a-procura-de-lei-canta-a-saudade-de-fortaleza-em-novo-disco,10000019075>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>84</sup> Disponível em < <https://br.nacaodamusica.com/posts/resenha-praieiro-2016-selvagens-a-procura-de-lei/>> Acesso em 05 fev 2025

<sup>85</sup> Disponível em < [https://whiplash.net/materias/news\\_766/284491-selvagensaprocuradelei.html](https://whiplash.net/materias/news_766/284491-selvagensaprocuradelei.html)> Acesso em 05 fev 2025

<sup>86</sup> Disponível em < <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/selvagens-procura-lei-entrevista-paraíso-tmdqa/>> Acesso em 05 fev 2025

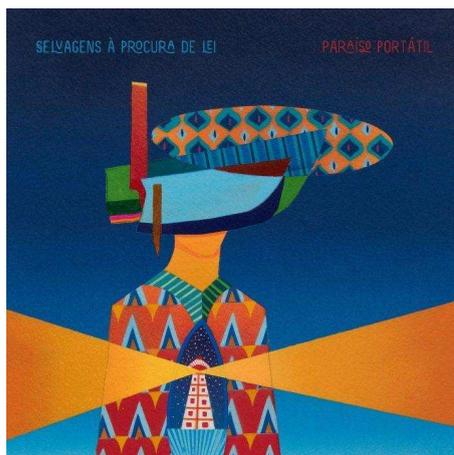


Figura 27. Capa do álbum *Paraiso Portátil*

De estilo mais intimista, experimentações nos pedais e instrumentação, o álbum entrega amadurecimento. Em 2019, a banda se apresentaria no Rock in Rio.

### 3.2.1. Selvagens à Procura de Lei (2013)



Figura 28. Capa do Álbum *Selvagens à Procura de Lei*

Universal Music, 2013

1. Massarrara (Gabriel Aragão, Rafael Martins)
2. Juventude Solitude (Gabriel Aragão)
3. Brasileiro (Gabriel Aragão)
4. Música de Amor Número Um (Gabriel Aragão)
5. Despedida (Gabriel Aragão, Rafael Martins)
6. Sr. Coronel (Gabriel Aragão)
7. Carrossel em Câmera Lenta (Gabriel Aragão)
8. Mar Fechado (Rafael Martins)
9. Crescer Dói (Gabriel Aragão)
10. Enquanto Eu Passar na Sua Rua (Gabriel Aragão, Rafael Martins)
11. Mucambo Cafundó (Gabriel Aragão, Rafael Martins)
12. O Amor Existe, mas não Querem que Você acredite (Gabriel Aragão)

### 3.2.1.1. Juventude Solitude

Antes você conseguia mais do queria  
 Todos prestavam atenção no que você dizia  
 Mas hoje o mundo é um lugar diferente  
 E precisamos de motivos pra mostrar os dentes

E enquanto não ficamos todos velhos  
 Nada é mais bonito e nem tudo é tão sério  
 Você não lembra, mas é do livro de lembranças  
 E toma cuidado porque tem medo de mudanças

Ó não

Vamos viver até os 40  
 Mude os planos e volte pros anos 60  
 Estamos sempre apontando as vantagens dos outros  
 Nos seus sonhos estamos morrendo aos poucos

Você está segura na sua queda livre  
 É uma carona em direção à antigas cicatrizes  
 Mas o que você vai escolher agora  
 Sem ninguém pra lhe dizer o que fazer a cada hora?

Vamos viver até os 40  
 Mude os planos e volte pros anos 60  
 Estamos sempre apontando as vantagens dos outros  
 Nos seus sonhos estamos morrendo aos poucos

Será que você vai se tornar o que esperam de você?  
 Será que você vai se tornar?  
 Será que você vai se tornar o que esperam de você?  
 Será que você vai se tornar?

Será que você vai se tornar o que esperam de você?  
 Será que você vai se tornar?

“Juventude Solitude” explora a juventude, o amadurecimento, as expectativas e a consciência política e social. Em “Antes você conseguia mais do queria/Todos prestavam atenção no que você dizia” lê-se um tempo anterior, de certa estabilidade política, onde deixou o sujeito “confortável” e menos exigente em relação às questões, e “Mas hoje o mundo é um lugar diferente/E precisamos de motivos pra mostrar os dentes”, demonstrando que este cenário mudou, e que é necessária a sublevação de todos para alterar esta realidade. A música começa como uma balada semelhante às canções da jovem guarda em 4/4, apenas a voz e guitarra com um leve delay, reforçando a ideia de despreocupação diante dos fatos.

A canção, que começa como uma balada, se transforma em um hardcore mais suave com toque de uma canção própria da jovem guarda, com distorção no vocal e na guitarra. Está no formato AABABC, onde **A** são as estrofes, **B** é o refrão e **C** é uma variação melódica do refrão, com um esquema de letra disposto diferente.

“E enquanto não ficamos todos velhos/Nada é mais bonito e nem tudo é tão sério” sugere o período da vida que antecede a velhice, em que há leveza e pouca preocupação com as questões da vida. Enquanto que “Você não lembra, mas é do livro de lembranças/E toma cuidado porque tem medo de mudanças” transita de forma metafórica para a temática política, onde entende-se o livro de lembranças como sendo um livro de História, de um tempo anterior onde as pessoas era estagnadas frente à realidade.

No refrão: “Vamos viver até os 40”<sup>87</sup>, infere-se uma referência ao livro de autoajuda homônimo a esta frase, e que remete maturidade à esta faixa etária, na esperança de que com

<sup>87</sup> “A vida começa aos 40” é um livro de 1932, de autoria de Walter Pitkin, onde se é retratado que as pessoas vivem melhor nesta idade, por estarem mais maduras.

o tempo, ocorra uma vontade de se protestar por uma melhor situação política e social e, ao emendar “Mude os planos e volte pros anos 60”, uma década marcada pela truculência do regime militar, onde supostamente o levante seria inevitável. Em “Estamos sempre apontando as vantagens dos outros/Nos seus sonhos estamos morrendo aos poucos” pode ser visto como uma pessoa alheia aos próprios privilégios de viver nesta época, onde esta situação de inércia vai direcionar toda a sociedade para tempos mais difíceis, como vistos em décadas anteriores. A guitarra entra com delay, reverb e distortion, dando um aspecto mais denso e distorcido e se aproximando da sonoridade do pop rock, bem como o acompanhamento dos outros instrumentos

“Você está segura na sua queda livre” demonstra o conforto ao qual o indivíduo se encontra diante dos fatos gritantes, mesmo que esta situação oportunize por uma conduta por parte de toda a sociedade. “É uma carona em direção à antigas cicatrizes”, onde as pessoas também se encontravam inertes. “Mas o que você vai escolher agora/Sem ninguém pra lhe dizer o que fazer a cada hora?” rebate que o sujeito não consegue pensar com autonomia, precisando que alguém, talvez um líder, prepare o caminho para esta ação.

Esta estrofe, e todas as que fazem parte de “A”, sempre retornam ao obstinado “Bm/E/A/D/C#m”, variando esteticamente ao retomar o estilo rock anos 1950/1960, mesclando com o som hardcore, como em sua segunda aparição em que apenas a guitarra seguia distorcida e densa e os outros instrumentos continuavam no andamento de uma “balada”. Essa variação demonstra como ainda esta realidade se atrela ao passado, e que elas se conectam, de certa forma.

A canção é concluída com os mesmos acordes de “A”, com uma provocação final: “Será que você vai se tornar o que esperam de você?” e aqui ele não dá uma resposta, mas sim deixa em aberto para que o indivíduo reflita sobre suas escolhas. A última frase fica suspensa, ao se perguntar se haverá um futuro, pois “Será que você vai se tornar?” é cantada de forma melancólica, acompanhada da guitarra em arpejo.

### 3.2.1.2. Brasileiro

Então você é o novo povo brasileiro  
Que vende e faz compras no estrangeiro  
Nossos índios em algumas poucas memórias  
Os de fora nos livros das nossas escolas

Futebol e cerveja é mesmo fantástico  
'Ta na folha, no povo, no eclesiástico  
Utopia pra você, radio e TV para tia  
Nossos heróis de verdade morreram por covardia

Porque eu sou brasileiro  
Meu ano só começa quando passa fevereiro  
Ah ah ah  
Pobre ou rico ou classe média  
Levante a mão de quem já sentiu puxar a sua rédea  
Ah ah ah

Nas prisões eles traçam planos de fuga

Enquanto suas esposas puxam as rugas  
De filhos a herdeiros, sanguessugas  
A nação que corre com passos de tartaruga

Desculpe se a letra está ficando difícil  
É que eu nunca treinei pra fazer comício  
Nasci e me criei em Fortaleza  
Não tenho e nem faço questão da vossa nobreza  
(Porque não faço questão da vossa nobreza)

Porque eu sou brasileiro  
Meu ano só começa quando passa fevereiro  
Ah ah ah  
Pobre ou rico ou classe média  
Levante a mão de quem já sentiu puxar a sua rédea  
Ah ah ah

O Brasil é medroso, você também é  
Música não pra cabeça, mas feita pro pé  
Já que é assim, então segura mais essa  
Dezessete milhões vivem nessa miséria

Mas você não precisa se importar tanto com isso  
Quando esse tapa se for terminado está o serviço  
Pode crer, bote fê, tudo vai voltar ao normal  
Não era isso que você queria ouvir afinal?

Porque eu sou brasileiro  
Meu ano só começa quando passa fevereiro  
Ah ah ah  
Pobre ou rico ou classe média  
Levante a mão de quem já sentiu puxar a sua rédea  
Ah ah ah

Na canção “Brasileiro” há, a todo momento, uma distinção do eu lírico ao separar o brasileiro que ele é dos que ele critica, em segunda pessoa. "Então você é o novo povo brasileiro/Que vende e faz compras no estrangeiro/Nossos índios em algumas poucas memórias/Os de fora nos livros das nossas escolas", o sujeito crítico opina sobre o brasileiro de classe média alta, que faz compras no exterior em contraposição ao indígenas brasileiros que são esquecidos quando se pensa em políticas sociais. A ironia é também ferramenta de provocação ao afirmar "Futebol e cerveja é mesmo fantástico", numa associação ao pão e circo que entretém a sociedade, inibindo a revolta, e em referência ao programa da TV Globo “Fantástico”, exibido aos domingos. Infere-se que "Nossos heróis de verdade morreram por covardia" tratando-se dos desaparecidos políticos na ditadura militar. As primeiras falas são com os instrumentos suspensos ou fazendo pequenas intervenções, como a guitarra com tremolo e distortion, para dar espaço aos argumentos. Os instrumentos retornam na segunda estrofe, sempre, somadas por mais uma voz, uma oitava abaixo, com uma entonação quase falada, evocando a ideia de um coro. A fala, na segunda parte da estrofe, segue com uma segunda voz uma oitava abaixo com uma sensação falada, como que em coro. Essa construção vocal sugere que outras vozes se unem à principal, como se compartilhassem o mesmo sentimento de apatia atribuído ao povo brasileiro.

A canção se assemelha ao rock oitentista<sup>88</sup> no jogo de palavras e acusações em relação ao brasileiro com um ostinato na guitarra com distorção, reverb e overdrive. O canto é falado, como se fosse um discurso: “É que eu nunca treinei para fazer comício”, de forma a ser mais uma ironia. O formato segue AABAABAAB, onde **A** são as estrofes, e o **B** é o refrão. No final do segundo refrão, a canção lembra um punk rock ao utilizar variações de

<sup>88</sup> “Perfeição” (1993), da Legião Urbana

tercinas, focando no solo de guitarra.

O dito popular de que no Brasil ‘o ano só se inicia verdadeiramente quando passa o carnaval’ está evidente no refrão "Meu ano só começa quando passa fevereiro", como se os problemas pudessem ser protelados com uma desculpa plausível. O eu lírico continua a tecer seus comentários aos políticos e seus familiares que, enquanto eles se encontram presos e articulando brechas jurídicas para sair da prisão, os familiares continuam a usufruir do dinheiro público, dificultando o desenvolvimento do país: “Nas prisões eles traçam planos de fuga/Enquanto suas esposas puxam as rugas/De filhos a herdeiros, sanguessugas/A nação que corre com passos de tartaruga”.

Neste trecho, o sarcasmo em “Desculpe se a letra está ficando difícil”, responde a um suposto político que esteja ouvindo a música “Não tenho e nem faço questão da vossa nobreza”. O sujeito da canção reforça a sua agressividade, absorto com a falta de ação do brasileiro: “O Brasil é medroso, você também é/Música não pra cabeça, mas feita pro pé”, julgando que as músicas em voga não tem esta função de refletir sobre a sociedade, mas agem como uma cortina de fumaça diante da realidade.

A canção carrega duras críticas à sociedade, à classe média alta e aos políticos, sempre se abstendo como se o eu lírico não contribuísse para esta realidade. Por fim, a música é encerrada com uma estrofe provocativa: “Mas você não precisa se importar tanto com isso/Quando esse tapa se for terminado está o serviço/Pode crer, bote fé, tudo vai voltar ao normal/Não era isso que você queria ouvir afinal?”, em uma última provocação, de que apesar de julgar ter gerado desconforto, afirma que assim que acabar a música, tudo será irrelevante.

### 3.3. VESPAS MANDARINAS



Figura 29. Chuck Hipolito e Thadeu Meneguini, os **Vespas Mandarininas**

O **Vespas Mandarin**as é uma banda paulista formada em 2009 por músicos já conhecidos na cena do rock nacional daquele período, possui forte influência do rock nacional dos anos 1980 e intenta fazer com que o rock atue no circuito médio, ocupando o mainstream como em seus anos antecessores. A banda surgiu do encontro de Thadeu Meneguini, (**Banzé!**, **Conjunto Vazio**) e Chuck Hipolitho (ex **Forgotten Boys**), que já se conheciam de festivais, e já haviam tocado juntos no álbum *Prenda o Thadeu*, do **Conjunto Vazio**. Segundo Chuck, a vontade de formar uma banda veio quando perceberam que os dois tinham ambições artísticas parecidas. Aos dois, inicialmente, se juntaram Mauro Montoki (baixista da **Ludov**), e Mike Vontobel (baterista da **Bidê ou Balde**).

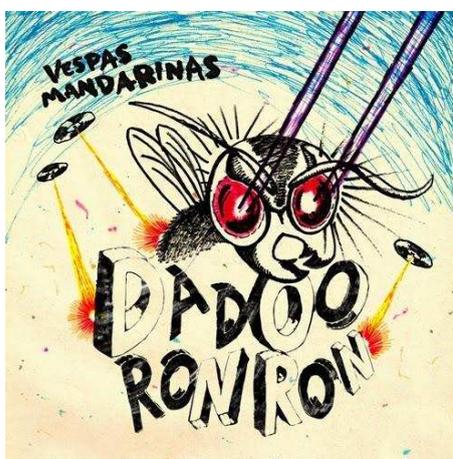


Figura 30. Capa do EP *Da Doo Ron Ron*

Com essa formação inicial a banda gravou, no estúdio Costella, de Chuck Hipolitho, o EP *Da Doo Ron Ron*. Inclui 7 faixas, com adição da faixa que dá nome ao disco: um cover da banda **The Crystals** de 1961. A música de trabalho escolhida pela banda foi “Sem Nome”, que teve um clipe gravado ao vivo em junho de 2010 (para o clipe, Michel Vontobel foi substituído por Stian Olsen), e que concorreu ao prêmio de Melhor Clipe no Vídeo Music Brasil de 2010<sup>89</sup>. Além disso, “Sem Nome” também foi escolhida pela revista Rolling Stones como a 25º melhor música do ano de 2010<sup>90</sup>: “A nova banda de Chuck Hipolitho (ao lado de Thadeu Meneghini, Mauro Montoki, Mike Vontobel) já está com algumas canções na internet: esta, em particular, cheira a anos 70, com um riff memorável e uma infernal parede de guitarras.” (MORAES, 2011)

<sup>89</sup> Disponível em < <https://rollingstone.com.br/noticia/vmb-2010-revela-lista-dos-indicados/> > Acesso em 05 fev 2025

<sup>90</sup> MORAES, Edu. Os Melhores Discos e Músicas de 2010, Rolling Stone. Edição 52, Janeiro/2011.

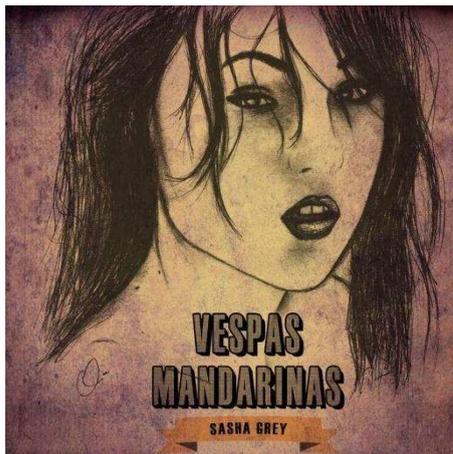


Figura 31. Capa do EP *Sasha Grey*

Em 2011, o baixista Flávio Guarnieri e o baterista André Dea substituíram Mauro e Mike. Essa nova formação lançou em junho de 2011 o EP *Sasha Grey* - título que homenageia a atriz pornô de mesmo nome. Com 4 faixas e aproximadamente 13 minutos de duração, o EP abre com a faixa homônima, entregando uma sonoridade que se aproxima do folk, mas que vai caminhar para o hardcore com “oitavadas e gritos”<sup>91</sup> de Thadeu no vocal, elementos típicos do gênero. Thadeu e Chuck dividem o vocal na curta em “Beijar seus pés”, com slides de guitarra em 2 minutos e pegada punk. Fechando o EP, “Quarta Parada” traz a musicalidade e temática que a banda abordaria em seus próximos trabalhos.

O EP chamou atenção da gravadora Deckdisc, que assinou um contrato com a banda e produziu *Animal Nacional*, o primeiro da banda, lançado em 09 de abril de 2013. O álbum, que trazia faixas já lançadas em EPs anteriores, colocou o grupo em destaque na mídia, sendo chamado para tocar no Lollapalooza, e indicado ao 14º Grammy Latino na categoria "Melhor Álbum de Rock Brasileiro", em 2013.

---

<sup>91</sup> Disponível em <  
<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2011/05/30/resenha-vespas-mandarinas-sasha-grey/> > Acesso em  
05 fev 2025

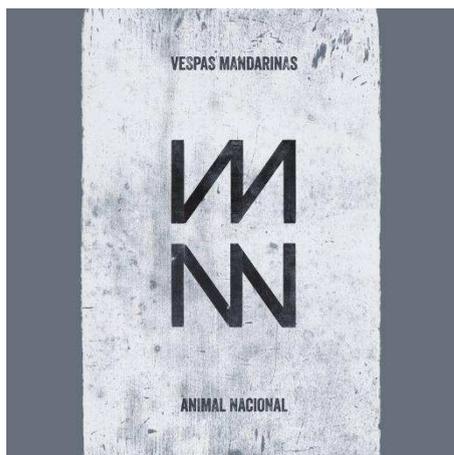


Figura 32. Capa do Disco *Animal Nacional*

Animal Nacional recebeu a produção de Rafael Ramos (que já havia trabalhado com **Raimundos**, **Titãs**) e manifestou a vontade da banda de resgatar o rock brasileiro dos anos 1980/1990, ao trazer uma roupagem mais contemporânea ao espírito do rock brasileiro. Chuck Hipolito reforça essa percepção, afirmando que a banda “[...] queria resgatar o rock clássico, anos 80, aquele que qualquer um ouve, que minha mãe vai gostar, que o meu amigo punk vai gostar, que qualquer um vai curtir. Que tenha letra, refrão feito com cuidado.” (NOIZE, 2013)

Em 2017 o **Vespas Mandarininas** lançam *Daqui Pro Futuro*, seu segundo álbum, de forma independente e trazem uma série de mudanças, tanto de sonoridade quanto de estilo. A faixa título recebeu um clipe produzido pelo Kondzilla, produtor de material audiovisual famoso pela parceria com artistas de funk e rap. Thadeu explica que a escolha do produtor se deu pela admiração do “[...] trabalho deles nesse sentido, da comunicação com as massas, e chapamos quando vimos o clipe “Embrazando” do Dynho Alves” (DECKDISC, 2017)



Figura 33. Capa do disco *Daqui pro Futuro*

Além do Kondzilla, há participações de vários músicos consagrados do rock nacional como Samuel Rosa (**Skank**), Edgard Scandurra (**Ira!**), PJ (**Jota Quest**), Fabio Golfetti (**Violeta de Outono**; **Gong**) e Luis Bueno (**Duofel**). Além disso, há parcerias com Leoni e Marcelo Yuka em algumas faixas.

No entanto, o álbum, acabou por gerar um distanciamento do primeiro álbum devido principalmente às experimentações em excesso, e a recepção pela crítica não foi positiva: “Não temos mais riffs, não temos mais refrões chicletes, [...] é uma música que traz influências de MPB, uns toques de Skank, umas influências de *indie* descabidas, tudo sem identidade e carregado com uma pretensão artística que vai do nada a lugar nenhum”.<sup>92</sup>

Chuck Hipolito anuncia a saída da banda em 2018. Depois disso, Thadeu Meneghini seguiu com uma série de apresentações com vários músicos de passagem pela banda. Em 2020 a banda anunciou o lançamento de um álbum com apanhado das apresentações ao vivo de 2018 e 2019. Atualmente, a banda voltou a ser um trio, com Thadeu, Bart Silva na bateria e Soberba na guitarra.

### 3.3.1. Animal Nacional (2013)

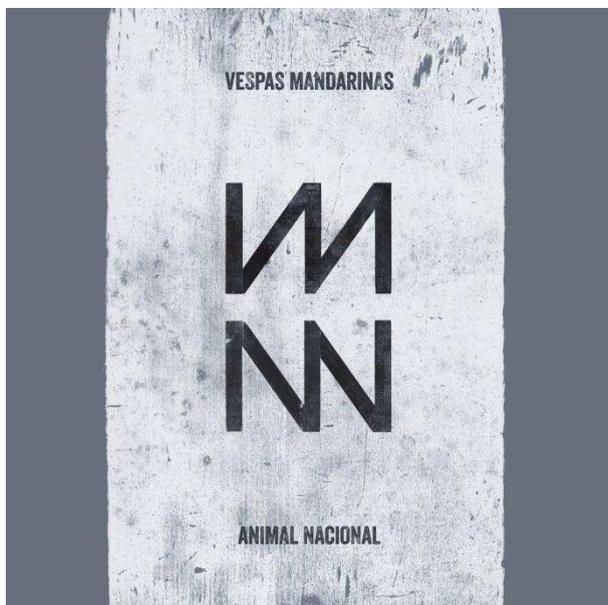


Figura 34. Capa do Álbum *Animal Nacional*

Deckdisc, 2013

1. Cobra de Vidro
2. Não Sei o Que Fazer Comigo (Ya No Sé Qué Hacer Conmigo)
3. Santa Sampa
4. O Amor e o Ocaso
5. O Vício e o Verso
6. A Prova
7. Só Poesia
8. O Inimigo
9. Um Homem Sem Qualidades
10. Rir no Final
11. Distraídos Venceremos
12. O Herói Devolvido

<sup>92</sup> <https://www.collectorsroom.com.br/2017/06/review-vespas-mandarinas-daqui-pro.html>

### 3.3.1.1. Cobra de Vidro

Os mortos, enfeitam as ruas  
 Junto ao perfume, de lixo e gás  
 Do oratório à Santo Amaro  
 Das rodovias às marginais

Sigo o cortejo agourento  
 Como uma procissão  
 Nada mais me resta de concreto  
 Além da solidão

Sobre o cimento  
 Sobre o cimento  
 Sobre o cimento  
 Ooh

Nem um som ou movimento  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Ideais e sentimentos  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Não há dor ou sofrimento  
 Só o silêncio  
 Ooh

Nem perdição, nem firmamento  
 Nem julgamento, nem redenção  
 Nem emoção, nem pensamento  
 Nem desalento, nem salvação

Sigo o cortejo agourento  
 Como uma procissão  
 Nada me resta de concreto  
 Além da solidão

Sobre o cimento  
 Sobre o cimento  
 Sobre o cimento  
 Ooh

Nem um som ou movimento  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Ideais e sentimentos  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Não há dor ou sofrimento  
 Só o silêncio  
 Ooh

Nem um som ou movimento  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Ideais e sentimentos  
 Só o silêncio, só o silêncio  
 Não há dor ou sofrimento  
 Só o silêncio  
 Ooh

“Cobra de Vidro” apresenta um cenário urbano sombrio, onde o eu lírico é a única testemunha viva, até onde se sabe. O sujeito está imerso em uma realidade sem vida onde "Os mortos, enfeitam as ruas/Junto ao perfume, de lixo e gás/Do oratório à Santo Amaro/Das rodovias às marginais", ou seja, há uma fusão da morte e dos elementos urbanos como lixo, gás e asfalto.

A canção se assemelha ao rock dos anos 1990, ao misturar elementos do hardcore ao ska rock, onde a melodia alegre contrasta com a temática soturna das metáforas utilizadas. Está no formato ABCD/ABCD/Solo/D/Solo, onde **A** é a estrofe um “hardcore” com guitarra distorcida, delay e overdrive, com vocal rasgado e bateria em speed, **B** é a estrofe dois “ska rock”, onde a guitarra segue com seus efeitos e o eu lírico refere-se a si diretamente, **C** é um prelúdio ao refrão, com destaque para o baixo e a bateria marcando o tempo e **D** é o refrão em si, que se assemelha ao rock dos anos 1980.

Há em “Cobra de Vidro” a crítica direcionada ao urbano, quanto ao ambiente urbano, quanto à solidão em meio a multidão que habita a cidade onde, alienados, é como se estivessem mortos uns para os outros. Mesmo que a letra apresente uma temática pessimista sobre o urbano e a cidade, a instrumentação contrasta com esse conteúdo, trazendo em si traz

uma incongruência – como se letra e melodia estivessem em dissonância, em conflito. é como se o concreto frio e a paisagem urbana existissem alheios ao impacto sensível que provocam.

A parte ska rock, que dá um tom mais caricato e dançante ao fonograma, traz um tom leve e contrastante à jornada inevitável do eu lírico: “Sigo o cortejo agourento/Como uma procissão/Nada mais me resta de concreto/Além da solidão”, onde aqui a palavra ‘concreto’ evoca tanto um teto para proteção, como a algo tangível, que ele possa se apegar, mas não há nada além de silêncio sobre o cimento. Essa solidão que assola o sujeito da canção alude a ideia de isolamento em meio à multidão urbana, em um momento de introspecção e fuga onde o silêncio e a solidão tornam-se as únicas companhias do indivíduo, como na estrofe A<sup>2</sup>: "Nem perdição, nem firmamento/Nem julgamento, nem redenção/Nem emoção, nem pensamento/Nem desalento, nem salvação", não há nenhum sentimento humano, nenhuma conexão.

A repetição de “Sobre o cimento” durante a parte o refrão sugere uma sensação de imutabilidade da situação, tornando o sujeito pequeno diante da situação inóspita em que se encontra, diante da entidade urbana. Há uma suspensão do hardcore na canção, com os instrumentos acompanhando a voz, sem muito destaque e a guitarra principal fazendo algumas cadências melódicas.

### 3.3.1.2. O Inimigo

Eu sou o inimigo Eu sou o paradoxo O crime e o castigo O universo, seu umbigo	Eu sou o artifício Pertinência e contradição A vanguarda, a tradição	Bode expiatório Profeta macabeu Se eu fosse Deus, seria ateu Eu seria ateu, seria ateu Seria ateu, seria ateu
Unânime e controverso O torto e o seu inverso	Libertário e celibatário Um em vários, rei dos contrários	Mas já não ofereço nenhum perigo Sou apenas um homem cansado à procura de abrigo (À procura de abrigo) À procura de abrigo (À procura de abrigo)
Eu sou o inimigo Eu sou o cadafalso Harmônico e dissonante Genial, ignorante	Eu que sou o inimigo Eu me rendo de bom grado Mas deixo aqui registrado	Perdoai minhas ofensas assim como eu perdoou A quem me tenha ofendido
Altruísta e egoísta Megalomaniaco, minimalista	Como forma de protesto Meu destino, não manifesto E que se dane o resto (E que se dane o resto) E que se foda o resto (E que se foda o resto)	Eu sou Eu fui Eu jamais deixei de ser
Eu sou o inimigo Eu sou a outra face Reservado e verborrágico Espirituoso e trágico	Nascimento e réquiem Todos e ninguém Espírito vulgar, amém, amém, amém, amém	Eu sou Eu fui Eu jamais deixei de ser
Vaudeville e Grand Guignol Sangue quente e formol		
Eu sou o inimigo	Simplório, vexatório	

O inimigo	O inimigo	O inimigo
O inimigo	O inimigo	O inimigo (Eu sou)
O inimigo	O inimigo (Eu fui)	O inimigo (Eu fui)
O inimigo	O inimigo (Jamais deixei de ser)	O inimigo (Jamais deixei de ser)
O inimigo	O inimigo (Jamais deixei de ser)	O inimigo (Jamais deixei de ser)
O inimigo	O inimigo (Jamais deixei de ser)	Eu sou ele

A canção “O Inimigo” começa com ruídos de microfonia e cabos com mal contato, aferindo um aspecto se timbre sujo, lembrando a sonoridade dos primeiros anos dos Titãs mesclado ao grunge dos anos 1990, principalmente pelos versos curtos. O formato se dá em ABABABABABA’B’A’B’ABA’BAAC, onde **A** é a estrofe mais agressiva vocalmente, apresentando vocal falado, **B** é a estrofe dois “melodiosa”, **A’** e **B’** são variações líricas, e **C** encerra a canção. A voz apresenta agressividade, em uma tessitura rouca, arranhada e rasgada, ambientando a canção. A guitarra, com distortion, delay e overdrive principalmente, e a fórmula do baixo e da bateria acompanham um 4/4 típico do rock.

A música trabalha em todo seu decorrer com dualidades complementares e/ou contraditórias, utilizando de forma consistente a antítese. No primeiro verso o eu lírico se apresenta como inimigo e como paradoxo, termo que remete diretamente à contradição e incoerência. “O crime e o castigo” que remete ao livro de Dostoiévski<sup>93</sup> como ação e reação; “O universo, seu umbigo” à ironia de ser tudo e nada, com o dizer de que ‘o universo gira em torno do seu umbigo’. Essa miríade de opostos e complementos pode ser relacionada ao universo multifacetado da contemporaneidade, que fragmenta o indivíduo, que tenta se apresentar em sua completude, sem sucesso.

E o sujeito segue tecendo duas dualidades – explícitas – até se apresentar como “um em vários, rei dos contrários” para, logo em seguida, afirmar “eu me rendo de bom grado”, numa aceitação de derrota que explicita o desgaste do processo de se fragmentar e apresentar uma superexposição que o esgota quando diz “sou apenas um homem cansado à procura de abrigo”. Neste momento entra uma segunda voz que reforça a ideia de “à procura de abrigo”, reforçando o pedido de ajuda do sujeito. Depois numa referência clara à Raul Seixas afirma “Eu sou/Eu fui/Eu jamais deixei de ser”, onde em “Gita”<sup>94</sup>: “Eu sou o início, o fim e o meio”

Quando a canção entra em **C**, ele afirma ser o “Inimigo”, contrário à realidade, contraditório, e necessário.

<sup>93</sup> “Crime e Castigo” (1866), de Fiódor Dostoiévski.

<sup>94</sup> “Gita” (1974), de Raul Seixas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rock brasileiro não morreu<sup>95</sup>. No entanto, matizou-se em várias vertentes, cativou novas audiências e consolidou-se em um circuito próprio, podendo circular de acordo com suas especificidades. Para Dantas (2007), o rock brasileiro sempre foi um gênero ligado ao *mainstream*. Desta maneira, por mais que as cíclicas crises econômicas aflijam o mercado fonográfico ao longo das décadas e alterem as dinâmicas próprias do gênero, este se reinventa, reverberando seu espírito de resistência e refletindo seu tempo.

Este é um gênero imbuído de significado, de identidade. Uma essência própria deste país, incrustada de tenacidade, de insatisfação ante ao modelo hegemônico, à violência urbana, à crise identitária em uma realidade fragmentária que se contrapõe:

A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7)

A premissa original desta pesquisa questionava se o rock brasileiro contemporâneo estaria envolvido nas mais recentes discussões políticas, e se isso estava impresso em seu discurso metafórico. Questionava-se, ainda, se este resistia na atualidade e se haveria uma disputa por legitimação dentro do campo artístico do rock brasileiro oitentista. Retomando a introdução deste trabalho, questionava-se no título original: “contracultura ou cultura de massa”, estabelecendo uma dicotomia que, assim como a oposição entre *mainstream* e *underground*, revela-se injusta ao tentar enquadrar o gênero em uma escolha unilateral. O rock pode ser ambos – contracultura e cultura de massa, *mainstream* e *underground*. Sua existência se dá em um sistema de valores em oposição que estruturam o campo no qual artistas e grupos vão se posicionando em relação a essas tensões. Essa dualidade é constitutiva do próprio espírito do rock.

O rock brasileiro contemporâneo existe, tem uma vasta produção musical e boa parte destes grupos não busca por legitimidade se comparado ao rock oitentista, ou mesmo o rock dos anos 2000. É notório saber que estar no *mainstream* oferece diversos benefícios, entre eles despreocupação em manter a banda do ponto de vista econômico para a produção, divulgação e financiamento de turnês. No entanto, estar na matiz *indie* proporciona a liberdade criativa que o meio midiático normalmente engessa – liberdade relativa, visto que mesmo o circuito

---

<sup>95</sup> Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/no-dia-do-rock-da-para-lamentar-nas-radios-o-rock-nacional-morreu/>> Acesso em 05 fev 2025

médio ou o independente ainda são regidos por sua própria lógica de mercado. O circuito médio permite que o rock, assim como na “terceira margem do rio”, exista em um entrelugar, fazendo-se valer dos dois mundos – *mainstream* e *underground*. Nesse espaço híbrido, o gênero desenvolve características singulares, habitando este espaço e permitindo que o gênero adquira características próprias, matizando-se a outras vertentes, e renovando seu público.

Sobre as impressões obtidas em relação ao rock brasileiro contemporâneo, alguns apontamentos se fazem necessários. No que diz respeito aos segmentos, os principais gêneros encontrados, e abordados neste escopo, são o stoner rock; o hardcore (inspirado fortemente no rock brasileiro dos anos 2000, como **Detonautas**); o rock com misturas regionais e latinas (e que se associa mais ao pop rock); o rock progressivo e psicodélico mais próximos da sonoridade original destes gêneros; e a grande maioria que se declara rock independente, onde se divide em diversas, dentro deste mesmo guarda-chuva sonoro. Os exemplos mais claros para fins deste escopo são: a banda **Terno Rei**, como sonoridade transita entre o dream pop e pós punk; a **Selvagens à Procura de Lei**, que faz um rock mais próximo da estética tradicional do gênero, embora se autodefinam como rock independente; e o **Vespas Mandarin**, que livremente se inspiram no rock brasileiro das décadas de 1980, 1990 e 2000.

Outro ponto interessante de se notar sobre as vertentes do rock brasileiro contemporâneo, em contraposição à **SAPDL**, é que estes buscam inspiração “direto” da fonte, ou seja, significa que a busca pelo gênero musical é objetiva a seu país de origem, o que os aproxima da sonoridade internacional. O som pode se aproximar ao do rock brasileiro de décadas anteriores, por estarem sob o mesmo guarda-chuva sonoro, já que este é uma releitura das fontes originais, mas poucos se inspiram na sonoridade do rock brasileiro. A referência maior que fazem se refere ao discurso metafórico, no contorno vocal e na performance das bandas.

Em relação à temática observada nas mais diferentes nuances do rock brasileiro contemporâneo, a construção poética se mostrou como um elemento recorrente e marcante. Independente do sentido – seja político, introspectivo ou relacionado a experiências afetivas – o uso de metáforas, antíteses e outros recursos poéticos são frequentemente utilizados, configurando-se como uma das características do gênero na atualidade. Exemplos disso podem ser observados em “Brutal” (2022), de **Terno Rei** “Nunca mais virei aqui/O meu coração/Às vezes é brutal”, e na canção “Onde Flor” (2021) do grupo **O Grilo** “Meu lugar é no teu olhar/Os meus olhos refletem os seus/Devagar, entre o céu e o mar/Uma flor que ao chão se prender”.

Em meio a pesquisa para referências de bandas que compõem o rock brasileiro contemporâneo, identificou-se que boa parte dos grupos adotam nomes em inglês. Esta escolha pode ser interpretada como uma estratégia mercadológica para adentrar o circuito internacional, especialmente considerando que muitos subgêneros associados, como o stoner rock, já apresentam forte influência estrangeira. Inseridas no circuito médio, as bandas, em sua maioria independentes, buscam formas de estabelecer alguma estabilidade no mercado musical, ainda que de maneira pontual, por meio de contratos locais, por exemplo. No entanto, percebe-se que o crescente número de festivais, como o Coolitiba, João Rock, Lollapalooza, Rock in Rio contribuem para a popularidade das bandas na atualidade.

Por fim, constatou-se o amadurecimento do circuito médio nesta segunda década do século XXI – um movimento que já vinha se delineando nas últimas duas décadas e que se consolida no presente. Esse cenário revela tanto avanços quanto limitações. Entre as desvantagens, destaca-se a lógica do mercado fonográfico, que tende a manter certos gêneros em estado latente, à disposição prontos para serem explorados apenas quando se mostram comercialmente viáveis. Por outro lado, as vantagens do circuito médio residem na maior autonomia artística e na proximidade com o público, proporcionadas pelo percurso no campo alternativo. Apesar dessa dicotomia não ser tão marcante na atualidade e estas fronteiras aos poucos serem diluídas, esta se mostra uma tendência profícua para a realidade do rock brasileiro contemporâneo.

## 6. REFERÊNCIAS

### 6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Luis Felipe Fernandes (2019). “Pro Brasil Nascer Feliz”: Rock In Rio, Juventude e Redemocratização no Brasil. **Revista Hydra: Revista Discente De História Da UNIFESP**, São Paulo: UNIFESP, v. 3, n. 6, 2019. p 9-35.

AGUIAR, Wisley F. Adorno e a dimensão social da Arte. **Revista Urutágua**. UEM, Maringá, n. 15, p. 35 - 41, abr - jul 2008.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**. São Paulo: DBA, 2002.

ALONSO, Gustavo. A MPBzação do Rock *Mainstream* no Brasil. In: AMARAL, Adriana et al. **Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017, p. 85-116.

ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a Rigor – Nós vamos invadir a sua praia**. Caxias do Sul: Belasletras, 2011.

BARROS, Patrícia M. de. A Contracultura Tropical e a Resistência à Ditadura Militar. **Akrópolis**. UNIPAR, Umuarama, v. 12, n. 1, 2004, p. 33 - 39.

BIAGI, Orivaldo Leme. A contracultura e o Rock'n'Roll: a relação dos movimentos de contestação social e a música jovem dos anos 60 e 70. **Revista Momentum**. Atibaia, v. 1, n. 17, 2019. p 163-184.

BRANDÃO, Aluísio. O rock brasileiro nos anos 80: a relação rock e política na "década perdida". In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. p. 1 - 7.

BUSCACIO, Gabriela C. O campo artístico brasileiro na redemocratização política – MPB e Rock nacional. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 27. 2013, Natal. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História - Conhecimento Histórico e Diálogo Social. Natal: ANPUH, 2013, p. 1 - 16.

CARVALHO, Edwin. Ortiz propõe debate sobre representações da cultura brasileira e da identidade nacional. **RIF**, UEPG, Ponta Grossa, v. 11, n. 14, p. 123 - 133, dez 2013.

CAZJKA, Rodrigo. Por uma sociologia da música em Theodor Adorno. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**. UNESP, Marília, v. 1, n. 10, 2013, p. 117 - 131.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **O Dicionário de Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015. 879 p.

COSTA, Camila Carvalho da; LIMA, Martonio Mont'Alverne Barreto. Impeachment de Dilma Roussef: O Golpe Suave. **Revista da Faculdade de Direito do Sul de Minas**, Pouso Alegre, v. 39, n. 1, pp. 242-263, jan./jun. 2023

DANTAS, Danilo F. **A prateleira do rock brasileiro**: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas. 216 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

\_\_\_\_\_. O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil. **E-Compós**, ago. 2007b. p. 2 - 18.

DIPP JR, Rui Carlos; FERRARI, Érica Virgínia. Liberdade de expressão musical: rock brasileiro dos anos 80 e democracia. In: SANTOS, Kélen C. dos; GODINHO, Gizele; OLIVEIRA, Luiz Antonio da S. (Orgs.). **Temas Contemporâneos em Democracia e Direitos Humanos**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p. 49 - 66.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo. “Quem não se comunica, se estrumbica”: Algumas considerações sobre o rock nacional nos anos 80 e a TV brasileira. **Oficina do Historiador**, EDIPUCRS, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 158 - 176, jan - jun 2015.

\_\_\_\_\_. Rock in Rio - Um festival (Im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. **Patrimônio e Memória**, v. 7, n. 1, p. 348 - 368. jun 2011.

FREITAS, Giovana S.; JONER, Henrique. A economia brasileira no início do século XXI: um olhar estendido até a crise de 2015. **Revista de Desenvolvimento Econômico – RDE**. UNIFACS, Salvador, ano XX. v. 2, n. 40, ago 2018.

FUKS, M.; MARQUES, P. H. Polarização e Contexto: Medindo e Explicando A Polarização Política no Brasil. **Opinião Pública**, vol. 28, no. 3, p. 560-593, Set. 2022.

GALLETTA, Thiago. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 2, p. 116-141, jan - jul 2018.

GARSON, Marcelo. Jovem Guarda versus MPB: A construção midiática da guerra. **Revista Famecos**. PUCRS, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1 - 21, set - dez 2018.

\_\_\_\_\_. Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60). **Música Popular em Revista**, UNICAMP, Campinas, ano 1, v. 2, p. 148 - 171, jan - jun 2013.

GOVARI, Caroline. “Alô, tchurma do Bom Fim”: Memórias de uma cena musical porto-alegrense. **Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**. Santos, no. 2, 2021. p. 68-87.

GROPPO, Luís Antônio. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, UNICAMP, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-196, jan - jun 2013.

GUERRA, P. Absolute beginning: ensaio sobre a emergência do rock'n'roll. **Música Popular em Revista**, UNICAMP, Campinas, ano 3, v. 2, p. 145 - 63, jan - jun 2015.

HELLAL, Diogo Henrique; PIEDADE, Adriana Ferreira. Modernos ou pós-modernos? Um estudo exploratório sobre o comportamento de consumo dos emos em Belo Horizonte. **Comunicação Mídia e Consumo**. São Paulo: ESPM, v. 7, n. 18, p. 171-192, 2010

HOLZBACH, Ariane. “Ôôhhh tempinho bom!!”: Videoclipes no Youtube e a reconfiguração do rock nacional dos anos 80. **LOGOS**. UERJ, Rio de Janeiro, ed. 42, v. 22, n. 1, 2015.

HORTA, Rodrigo César Ribeiro. Os protestos de 2013 nos acordes do rock nacional. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 25, n. 46, p. 240-258, jan-jun 2023

IANONI, Marcus. Políticas Públicas e Estado: o Plano Real. **Revista Lua Nova**. São Paulo: CEDEC, 2009, n. 78, p. 143-183

IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: Algumas considerações. In: V **Simpósio Latino-Americano de Musicologia**, 5. 2001, Curitiba. Anais... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001, n.p.

JANOTTI JR., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll** – mídia, gênero musical e identidade. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003. 106 p.

JANOTTI JR, Jeder; PILZ, Jonas; ALBERTO, Thiago Pereira. *Ethos* roqueiro, rasuras e conflitos políticos na turnê de Roger Waters no Brasil. **Matrizes**, USP, São Paulo, v. 14, n. 2, 2020, p. 195-215

\_\_\_\_\_. “F\*\*K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018. **Anais do XXVIII Compós**, Porto Alegre, junho de 2019

KERN, Maria Lúcia B. Conceitos e Métodos de Análise do Campo Artístico. **VERITAS**. Porto Alegre, v. 41, n. 162, p. 229 - 236, jun 1996.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. Da cultura da portabilidade à cultura do acesso: a reordenação do mercado de mídia sonora. In: CONGRESSO INTERNACIONAL IBERCOM, 14. Anais... São Paulo: USP, 2015, p. 6065-6073.

MAGI, Érica Ribeiro. Rock, cidades e cenas musicais. In: SOUZA, Rainer G. **Nas Trilhas do Rock - Experimentalismo e Mercado Musical**. 1. ed. Goiânia: Editora Kelps, 2018, 246 p.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo : o filho da revolução**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

MARQUES, Rosa Maria; XIMENES, Salomão Barros; UGINO, Camila Kimie. Governos Lula e Dilma em matéria de seguridade social e acesso à educação superior. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 38, n. 3 (152), p. 526-547, 2018.

MENDONÇA, Joêzer de S.; KOCIUBA, Yara T. Politização e despolitização no rock nacional: um comparativo das letras de bandas de rock no Brasil dos anos 1980 e 2000. **Revista Vórtex**, UNESPAR, Curitiba, v. 7, n. 2, 2019, p. 1 - 20.

MINHONI, Pedro Felipe. A formação da identidade punk no Brasil e o começo do fim do mundo (1976-1982). In: SOUZA, Rainer G. **Nas Trilhas do Rock - Experimentalismo e Mercado Musical**. 1. ed. Goiânia: Editora Kelps, 2018, 246 p.

MÖLLER, Eliza Dias. Etnografias de circuitos de lazer na cidade de São Paulo nos anos 1990 e a cena *indie rock*. **32a Reunião Brasileira de Antropologia**, Rio de Janeiro, 2020.

MURATORI COSTA, Fernando. Da esperança equilibrada à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político – MPB e BRock (1970-1987). **Revista ArtCultura**, UFU, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 203 - 219, jul - dez 2017.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982) . **Estudos Avançados**, USP, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389 - 402, jan 2010.

\_\_\_\_\_. História & Música: História Cultural da Música Popular. São Paulo. Ed. Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. O protesto de rua nos anos oitenta e a crise do regime militar. **Revista de Sociologia e Política**. UFPR, Curitiba, n. 04 - 05, 1995. p. 161 - 174

NICOLAU NETTO, Michel. Sobre a noção de “mundo” nos discursos culturais contemporâneos: relações entre universal e diversidade. **Análise Social**, vol. 46, N. 199, P. 219 - 236, 2011.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo P. de. Entre páginas e discos: imaginário e representação social da crise brasileira em álbuns de rock e nas revistas Isto É (1986). In: **SEMINÁRIO FESPSP**, 2016. Anais do Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”. FESPSP: São Paulo, 2016, p. 1 - 25

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 148 p.

\_\_\_\_\_. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**. Revista Sociedade & Estado. Brasília, v. 28, n. 03, 2013. p. 609-633.

PUDO, Leticia; PINHEIRO, Rose. Rock Nacional Independente Pós Anos 2000, In: **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, São Paulo, 2016.

ROCHEDO, A. 2011. **Rock - A arte sem censura: as capas dos LPs do BRock dos anos de 1980**. Revista História, imagem e narrativas. N°13: p. 1-40.

RODRIGUES, Luiza D. A “Era dos Festivais”: a consolidação da MPB e a oposição à Ditadura Militar (1965- 1969). In: **SEMANA DE HISTÓRIA**, 13, 2019. Anais da XIII Semana de História: Pátria Amada Brasil. UFES: Vitória, 2019. p. 1 - 9.

SANTOS, José Augusto B.; OLIVEIRA, Luiz Eduardo M. Cultura Rock e Identidade (1982 – 1988). **Cadernos do Tempo Presente**. UFS, Sergipe, n. 26, dez - jan 2017, p. 31-82.

SCHMIDT, Róbi J. Nas trilhas do rock. **Espaço Plural**. UNIOESTE, Cândido Rondon, ano V, n. 11, 1º semestre 2004, p. 14 - 15.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Marcos Humberto Stefanini de. 2013. **Eu não sei fazer música, mas eu faço: a banda de rock paulista Titãs**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista UNESP. São Paulo: Marília.

SOUZA, Vinicius R. A. de. A Existência Inexistente da Música Brega. In: **ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 5., 2009, Bahia. Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Bahia: ENECULT, 2009, p. 1 - 15.

STEINMACHER, Gustavo. Alternativo, Independente, *Underground...*? Categorizando os Desvios do Rock. In: **Encontro Estadual de História**, 18, 2020. Anais do XVIII Encontro Estadual de História: Direitos humanos, sensibilidades e resistências. Unesc: Criciúma, 2020.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, Porto Alegre, dez. 2003, p. 10.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma Noite em 67**. 1ª ed. São Paulo: Planeta, 2013. 296 p.

VASCONCELOS, Fabíola Mendonça de. Mídia e Conservadorismo: O Globo, A Folha de S. Paulo e a Ascensão Política de Bolsonaro e do Bolsonarismo. 2021. 277 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **E-Compós**, Brasília, n. 7, p. 1 - 19, dez 2006.

\_\_\_\_\_. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **RuMoRes**. São Paulo: USP, 2012, v. 6, n. 12, p. 194–213.

\_\_\_\_\_. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965/1999. **Revista ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**. Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008. p. 104-121.

\_\_\_\_\_; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul - dez 2014.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. KISCHINHEVSKY, Marcelo. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura - EPTIC**, Sergipe: UFS, 2018, v. 20, n. 1, p. 25-42.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, UNICAMP, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99 - 124, jul - dez 2013.

\_\_\_\_\_. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**. UNINOVE, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122, jun 2001

WILCZEK, Leonardo A. Mutantes e Beatles: criatividade e ousadia no rock brasileiro. In: CONGRESSO DE MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA, 1. 2013, Curitiba. Anais do I Congresso de Música, História e Política. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2013. p. 140 - 154

## 6.2 REFERÊNCIAS EM ENTREVISTAS, REPORTAGENS, PODCASTS E MÍDIAS

AO BALANÇO DAS HORAS (ROCK AROUND THE CLOCK). Direção: Fred F. Sears. Produção de Sam Katzman. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1956. VHS e Betamax.

BRAINSTATS. Os maiores do Rock no spotify. 28 fev. 2021. Instagram: @brainstats. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CL185LXMs56/>> Acesso em 19 jun. 2023.

CÂMERA DO TERROR (temporada 02, ep. 09). Terra de Gigantes [Seriado]. Direção: Sobey Martin. Roteiristas: Irwin Allen, Arthur Weiss. Estados Unidos: American Broadcasting Company, 1969. (50:54 min.), son., color. Disponível em: <<https://archive.org/details/TERRADEGIGANTESCmaraDoTerrorDublagemAIC>> Acesso em 28 mai 2023.

CAPITAL INICIAL. Lual MTV 2012. YouTube, 22 jan. 2017. Disponível em <<https://youtu.be/Z-xbxQCMMWU?t=598>>

CASTRO, Ruy. Ultraje platina. Folha de S. Paulo, 13 dez. 1985. Disponível em <https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=9350&anchor=4140199&pd=a7d129e92591ac3affdf74c36046e5f9>> Acesso em 19 jun. 2023.

CASSOLI, Lucas. Terno Rei – Essa Noite Bateu Com Um Sonho. Monkeybuzz, 17 nov 2016. Disponível em <<https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/terno-rei-essa-noite-bateu-com-um-sonho/>> Acesso em 04 fev 2025

CORRÊA, Angela. Titãs em São Paulo: a história e como a banda surgiu na capital. Orbi, 06 jun. 2023. Disponível em: <<https://orbi.band.uol.com.br/entretenimento/titas-em-sao-paulo-a-historia-de-como-a-banda-surgiu-na-capital-6738>> Acesso em 19 mai. 2023

DECKDISC. Vespas Mandarinanas lança clipe dirigido por Kondzilla. Deckdisc, 10 fev. 2017. Disponível em <<https://www.deckdisc.com.br/2017/02/10/vespas-mandarinas-lanca-clipe-dirigido-por-kondzilla/>> Acesso em 02 fev. 2025.

DIAS, Cirilo. Cifras Multicoloridas. Rolling Stone, 17 mai. 2010. Disponível em <<https://rollingstone.com.br/artigo/cifras-multicoloridas-banda-cine-restart/>> Acesso em 02 fev. 2025.

ENGENHEIROS DO HAWAII. Engenheiros Do Hawaii - Terra De Gigantes. YouTube, 5 fev. 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4jRVaN520wM>> Acesso em 30 mai. 2023.

FINOTTI, Ivan. Filme mostra que a divertida carreira de Roger no Ultraje segue acima do mimimi. Folha de S. Paulo, 31 jan. 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/filme-mostra-que-a-divertida-carreira-de-roger-no-ultraje-segue-acima-do-mimimi.shtml>> Acesso em 19 jun. 2023.

FOLHA. Órgãos de Marcelo Fromer serão doados, decide a família. Folha de S. Paulo, 13 jun. 2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u14466.shtml>> Acesso em 19 jun. 2023.

G1. Paulo Miklos deixa o Titãs, e Beto Lee entra para a banda. G1, São Paulo, 11 jul. 2016. Disponível em <<https://g1.globo.com/musica/noticia/2016/07/paulo-miklos-deixa-o-titas-e-beto-lee-entra-para-a-banda.html>> Acesso em 19 jun. 2023.

GALASSI, Fernando. Terno Rei – Vigília. Monkeybuzz, 14 mai 2014. Disponível em <<https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/terno-rei-vigilia/>> Acesso em 04 fev 2025.

GARCIA, Lauro Lisboa. O peso dos Titãs em 180 gramas. Estado de S. Paulo, 15 jan. 2011. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/cultura/combate-rock/o-peso-dos-titas-em-180-gramas/>> Acesso em 19 jun. 2023.

GAVIN, Charles. Papo com Clê. Prática na Prática Podcast #12. Entrevista concedida a Clemente Magalhães. Corredor 5, YouTube, 04 mai. 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/wsWSQC2d4Y0?t=6724>>. Acesso em: 20 mai. 2023.

GESSINGER, Humberto. Gessinger conta os bastidores da gravação do clássico 'Terra de Gigantes', no 'Laboratório do Som'. Entrevista concedida a Rogério Flausino. Laboratório do Som (websérie): Gshow, Rio de Janeiro: Globo. 12 set. 2015. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Musica/noticia/2015/09/gessinger-counta-os-bastidores-da-gravacao-do-classico-terra-de-gigantes-no-laboratorio-do-som.html>> Acesso em 28 mai. 2023.

GLOBONEWS.COM. Nando Reis deixa a banda Titãs. Folha de S. Paulo, 13 jun. 2001. Disponível em <<https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR51287-6011,00.html>> Acesso em 19 jun. 2023.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Titãs: No ar, o LP que troca de canal. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jun. 1985. Ilustrada p. 39. Disponível em <<https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=9173&anchor=4147457&pd=a9af5fcb4698599fcbc9f5224541e228>> Acesso em 19 jun. 2023

\_\_\_\_\_. Titãs reencontram caminho em 'Acústico'. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 mai. 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/22/ilustrada/30.html>> Acesso em 19 jun. 2023.

JOE, Jimi. Arnaldo Antunes sai dos Titãs. Estado de S. Paulo, 16 dez. 1992. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19921216-36218-nac-0038-cd2-2-not/busca/Tudo+Tempo+Agora>> Acesso em 19 jun. 2023.

JUNIOR, Álvaro Pereira. Negritude Jr. é mais rock que Titãs. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 jun. 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/23/folhateen/7.html>> Acesso em 19 jun. 2023

L.D.P. Amianto - Supercombo. Rolling Stone, 13 mar. 2014. Disponível em <<https://rollingstone.com.br/guia-cd/amianto/>> Acesso em 02 fev. 2025

LEVINO, Rodrigo. 8 motivos provam: depois do Restart, o rock jamais será o mesmo. Veja, 24 out. 2010. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/8-motivos-provam-depois-do-restart-o-rock-jamais-sera-o-mesmo>> Acesso em 02 fev. 2025.

MATOS, Carlos Eduardo. Arnaldo Antunes sai dos Titãs. Estado de S. Paulo, 16 dez. 1992. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19921216-36218-nac-0038-cd2-2-not/busca/Tudo+Tempo+Agora>> Acesso em 19 jun. 2023.

MATOS, Luciano. Titãs anunciam show de 30 anos com ex-integrantes no palco. G1 AM, 21 jan. 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/01/titas-anunciam-show-de-30-anos-com-ex-integrantes-no-palco.html>> Acesso em 20 jun. 2023.

MENEZHINI, Thadeu. Entrevista: A Vespas Mandarininas quer ser grande. Entrevista cedida a Luciano Matos. Portal El Cabong, 2014. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/entrevista-vespas-mandarinas/>> Acesso em 06 mai 2023

MOREIRA, Roger. Podcast #254. Entrevista concedida a Inteligência Ltda. YouTube, 01 set. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BZ3YaLs3PXI>>. Acesso em: 06 mai. 2023.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao Pânico. YouTube, 05 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IvdgyFzzp28>>. Acesso em: 06 mai. 2023.

NATALIE, Ingrid. O artista precisa falar pelo povo, representar o grito coletivo. Isso explica bem que tipo de artista você é. Female Rock Squad. 03 dez 2013. Disponível em: <<http://www.femalerocksquad.com/2013/12/sapdl-o-artista-precisa-falar-pelo-povo.html>> Acesso em 20 jun. 2023.

NOIZE. Faixa a Faixa | Vespas Mandarininas. Revista Noize, 04 abr. 2013. Disponível em <<https://noize.com.br/faixa-a-faixa-vespas-mandarinas/>> Acesso em 05 fev. 2025.

"ONDE Vou Agora" Minidoc 10 Anos Terno Rei. Direção de CINZA e Daniel Barosa. São Paulo: Balaclava, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rv5mCZM42EQ>> Acesso em 03 fev 2025

PILAGALLO, Oscar. Livro sobre Diretas explica como canções de Ultraje, Caetano, Chico e Milton viraram hinos. Folha de S.Paulo, 25 fev 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/02/como-cancoes-de-ultraje-caetano-chico-e-milton-deram-o-tom-das-diretas.shtml>> Acesso em 22 jun. 2023

PITTY. Prática na Prática Podcast #12. Entrevista concedida a Jean Dolabella. YouTube, 09 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7irrwk35l6k&t=2763s>>. Acesso em: 26 mai. 2023.

PORTO, Victor. Selvagens à Procura de Lei: O Rock nacional não acabou. Whiplash, 23 fev. 2014. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/198418-selvagensaprocuradelei.html>> Acesso em 04 fev 2025.

QUEIROZ, Elizabeth. Dia Mundial do Rock: Política e rock/metal andam de mãos dadas?. Entrevista concedida a Raphael Vidigal. Portal Esquina Musical, 13 jun. 2020. Disponível em <<https://esquinamusical.com.br/dia-mundial-do-rock-politica-e-rock-metal-andam-de-maos-dadas/>> Acesso em 26 mai. 2023.

REGINATO, Lucas. MATOS, Luciano. Disco de estreia da Pitty, Admirável Chip Novo completa 10 anos e ganha lançamento em vinil. Rolling Stone Brasil, 10 abr. 2013. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/disco-de-estreia-da-pitty-iadmiravel-chip-novoi-completa-10-anos-e-ganha-lancamento-em-vinil/>> Acesso em 27 mai. 2023.

REIS, Nando. 50 fatos sobre os Titãs (Parte I). YouTube, 11 nov. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=B\\_ugLhPhvpY](https://www.youtube.com/watch?v=B_ugLhPhvpY)>. Acesso em: 19 jun. 2023.

REVISTA INTERVALO. Erasmo Carlos denuncia panelinha da Bossa Nova. Ano IV, nº 165, São Paulo: Editora Abril, 10 a 12/03/1966.

\_\_\_\_\_. Roberto Carlos ameaçado. Ano IV, nº 168, São Paulo: Editora Abril, 27/03 a 02/04/1966.

RIBEIRO, Lucio. CENA – Como o disco “Violeta”, do Terno Rei, moldou a banda em um ano de shows. Popload, 03 fev 2020. Disponível em <<https://www.popload.com.br/cena-como-o-disco-violeta-do-terno-rei-moldou-a-banda-em-um-ano-de-shows>> Acesso em 04 fev 2025

ROCHA, Cristal da. 60 anos de Bill Haley e seus Cometas no Brasil. Estado de S. Paulo, 23 abr. 2018. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/acervo/60-anos-de-bill-haley-e-seus-cometas-no-brasil/>> Acesso em 07 jun. 2023.

RODRIGUES, Aponeam. As vísceras dos Titãs. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 set. de 1991. Disponível em <[http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1991\\_00170.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1991_00170.pdf)> Acesso em 19/06/2023

SANCHES, Pedro Alexandre. Disco é pura concessão. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 ago. 1997. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/29/ilustrada/2.html>> Acesso em 19 jun. 2023

SANTO, José Julio do Espírito. 2012. «A Festa Parece uma Vida». Rolling Stone Brasil. 73. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/artigo/festa-parece-uma-vida/>>. Acesso em 19/06/2023

SAPDL, Selvagens à Procura de Lei. Introspectivos, Selvagens À Procura de Lei dialogam com ouvintes em “Paraíso Portátil”. Entrevista concedida a Pedro Henrique Pinheiro para o Portal Tenho Mais Discos Que Amigos. 08 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/08/selvagens-procura-lei-entrevista-para-raiso-tmdqa/>> Acesso em 20 jun. 2023.

SAPDL, Selvagens à Procura de Lei. Confira a nossa entrevista com SELVAGENS À PROCURA DE LEI. Entrevista concedida a Galeria Musical. 21 fev. 2010. Disponível em: <[https://www.geriamusical.com.br/entrevista.php?cod\\_entrevista=1](https://www.geriamusical.com.br/entrevista.php?cod_entrevista=1)> Acesso em 20 jun. 2023.

SAPDL, Selvagens à Procura de Lei. Selvagens à Procura de Lei: entrevista com a banda cearense. Entrevista concedida a Daniel Tavares para a Whiplash. 23 ago. 2013. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/entrevistas/186757-selvagensaprocuradelei.html>> Acesso em 20 jun. 2023.

SEMENTES DA VIOLÊNCIA (BLACKBOARD JUNGLE). Direção: Richard Brooks. Roteiro de Richard Brooks e Evan Hunter. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1955. VHS e Betamax.

SERAGUSA, Fabiana. Ultraje a Rigor será banda oficial do programa de Gentili. Folha de S.Paulo, São Paulo, 25 de mar. de 2013. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/894197-ultraje-a-rigor-sera-banda-oficial-do-programa-de-gentili.shtml>>. Acesso em: 19 de jun. de 2023.

SOUZA, Tarik de. Supersônicas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 de dez. de 2004. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_12/146996](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/146996)>. Acesso em: 19 de jun. de 2023.

STARKEY, Arun. James Dean: Rock 'n' roll, pain and the futility of hero worship. Portal Far Out, 30 set. 2021. Disponível em <<https://faroutmagazine.co.uk/james-dean-rock-n-roll-hero-worship/>> Acesso em 26 mai 2023.

TERNO REI. Terno Rei mergulha em nostalgia, redescobre própria sonoridade e deixa melancolia de lado em Gêmeos. Entrevista cedida a Dimitrius Vlahos para a Rolling Stone. 25 mar 2022. Disponível em <<https://rollingstone.com.br/musica/terno-rei-mergulha-em-nostalgia-redescobre-sonoridade-e-deixa-melancolia-de-lado-no-disco-gemeos-entrevista/>> Acesso em 04 fev 2025

TITÃS. Entrevista concedida a Jô Soares no SBT em 1988. YouTube, 07 dez. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/kn46gieUrMQ>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

TITÃS. Turnê de "Domingo" mostra Titãs em fase pop. Entrevista concedida a Marcel Plasse, especial para a Folha. Folha de S. Paulo, 22 dez. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/22/ilustrada/20.html>> Acesso em 26 mai. 2023.

TOMISAKI, Sergio. Programação de hoje é eclética. Folha de S.Paulo, São Paulo, 15 de jan. de 1988. Disponível em: <<https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=10113&anchor=4112625&pd=940cb080ebdeb53cf9a0b24baf4b0c8d>>. Acesso em: 19 de jun. de 2023.

UNIFOR. Gabriel Aragão discute direitos autorais em trabalho apresentado na Unifor. Unifor, 27 dez. 2022. Disponível em <<https://unifor.br/web/graduacao/-/gabriel-aragao-discute-direitos-autorais-em-trabalho-apresentado-na-unifor>> Acesso em 20 jun. 2023.

### 6.3 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

A FABULOSA ORQUESTRA DO ROCK'N'ROLL (vários). Deckdisc. 2004. CD

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Philips Records: 1968. LP (2:46).

VELOSO, Caetano. É Proibido Proibir. III Festival Internacional Da Canção Popular, Vol. 2. Odeon: 1968. LP.

VELOSO, Caetano. Tropicália. Philips Records: 1968. LP (3:40).

DIVERSOS. O MAPA DA MINA - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo. São Paulo: Som Livre, 1993. CD. BR 407.013-6

DIVERSOS. SOL DE VERÃO - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo. São Paulo: Som Livre, 1982. CD. BR 403.6267

EVANDRO MESQUITA, RICARDO BARRETO, GUTO, ZECA MENDIGO. Você não soube me amar. EMI-Odeon: 1982. LP (3:43)

GABRIEL ARAGÃO. Juventude Solitude. Universal Music, 2013. CD (3:12).

GILBERTO GIL. Domingo no Parque. Philips Records, 1968. LP (3:46).

GILBERTO GIL. Refavela. Warner Music, 1977. LP (3:40)

GRITO SUBURBANO (vários). PUNK ROCK DISCOS, 1982. LP.

HERVÉ CORDOVIL. Rua Augusta. RCA Victor, 1964. Compacto. (2:34)

HUMBERTO GESSINGER. Terra de Gigantes. RCA, 1987. LP e K7 (3:59)

IVAN LINS. Aos Nossos Filhos. EMI, 1978. LP (3:12)

- JOÃO BOSCO; ALDIR BLANC. O Bêbado e a Equilibrista. WEA, 1979. LP (3:47).
- MAX C. FREEDMAN, JIMMY DE KNIGHT. (We're Gonna) Rock Around the Clock. Decca, 1954. Compacto (2:09)
- MAX C. FREEDMAN, JIMMY DE KNIGHT, JÚLIO NAGIB (versão). Ronda das Horas (Rock Around The Clock). Continental, 1955. Compacto.(2:06)
- PHILIPPE SEABRA. Proteção. EMI, 1985, LP (2:09)
- PITTY. CD Admirável Chip Novo. São Paulo: Deckdisc, 2003. BR 33004-2
- RENATO RUSSO. Geração Coca-Cola. EMI-Odeon, 1985. LP K7 (2:22)
- ROCK VOADOR (vários). Warner Music, 1982. LP.
- SELVAGENS À PROCURA DE LEI. Talvez eu Seja Mesmo Calado, mas eu sei Exatamente o que eu Quero. Ceará, Independente, 2010.
- TITÃS. Titãs. São Paulo: WEA discos LTDA, 1984. BR 28.100
- TITÃS. Televisão. São Paulo: WEA discos LTDA, 1985. BR 28.125
- TITÃS. Cabeça Dinossauro. São Paulo: WEA, 1986. 610.6014, BR 38.064
- TITÃS. Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas. São Paulo: WEA, 1987. 670.4033
- TITÃS. Ô Blésq Blom. São Paulo: WEA, 1989. 670.9075
- TITÃS. Tudo ao mesmo tempo agora. São Paulo: WEA, 1991. 670.9386
- TITÃS. Titanomaquia. São Paulo: WEA, 1993. 670.9426
- TITÃS. Domingo. São Paulo: WEA, 1993. 063011169-1
- TITÃS. Acústico MTV. São Paulo: WEA, 1997. 0630 18267-2
- TITÃS. Volume Dois. São Paulo: WEA, 1997. 398421878-2
- TITÃS. A Melhor Banda De Todos Os Tempos Da Última Semana. São Paulo: Abril Music, 2001. 063011169-1
- TITÃS. Sacos Plásticos. São Paulo: Universal Music, 2009. 60252708338
- TITÃS. Nheengatu. São Paulo: Som Livre, 2014. 33197-1
- ULTRAJE À RIGOR. Inútil/Mim Quer Tocar. São Paulo: WEA, 1983. BR 12.126

ULTRAJE À RIGOR. Eu Me Amo/Rebelde Sem Causa. São Paulo: WEA, 1984. BR 33.059-1

ULTRAJE À RIGOR. Nós Vamos Invadir a Sua Praia. São Paulo: WEA, 1985. BR 133.059-1

ULTRAJE À RIGOR. Sexo!. São Paulo: WEA, 1987. BR 33.059-1

ULTRAJE À RIGOR. O Mundo Encantado Do Ultraje A Rigor. São Paulo: Warner Music Brasil, 1992. BR 177.641-2

ULTRAJE À RIGOR. 18 anos sem tirar. São Paulo: Deckdisc, 1999. CD. BR 1.707.002-2

ULTRAJE À RIGOR. Acústico MTV. São Paulo: Deckdisc, 2005. DVD. BR 44014-5

ULTRAJE À RIGOR. Música Esquisita a Troco de Nada!. São Paulo: Independente, 2009. CD.