

Jefferson Alves de Barcellos

Música e Imagem: o movimento punk e seus desdobramentos -
década de 1990.

Programa de Pós-Graduados em Ciências Sociais (Antropologia)
PUC-/SP
São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Jefferson Alves de Barcellos

Música e Imagem: o movimento punk e seus desdobramentos -
década de 1990.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE em Ciências Sociais (Antropologia), sob
a orientação da Prof^a.Dr^a Silvia Helena Simões
Borelli

Programa de Pós-Graduados em Ciências Sociais (Antropologia)
PUC-/SP
São Paulo
2008

Jefferson Alves de Barcellos

BANCA EXAMINADORA

Programa de Pós-Graduados em Ciências Sociais (Antropologia)
PUC-/SP
São Paulo
2008

Dedico esta dissertação ao Professor, Mestre e Pai Antônio Alves de Barcellos que me proporcionou tudo, sempre acreditando e apostando nas minhas decisões e que, infelizmente não está presente fisicamente para acompanhar o final desta dissertação. Dedico a ele e também a Mari Barcellos e Alice de Moraes Barcellos que, juntas dele, são meus amores incondicionais e a razão de minha luta diária.

Resumo

As Ciências Sociais dedicam-se cada dia mais com o estudo da juventude como um novo viés para a construção de identidades (HALL, 1999). Essas identificações têm vários formatos e acontecem de maneira cotidiana das maneiras mais distintas. Esse trabalho visa, através de um mapeamento histórico e bibliográfico, entender e pontuar alguns pontos específicos de mudanças de gêneros musicais. Para tanto, se valeu de um estudo profundo de novas musicalidades e sua profunda inserção no universo juvenil. Partindo do levantamento dos primeiros acordes musicais, que fizeram da música negra americana, no início do século vinte, o começo para o grande destaque que o rock têm nos dias atuais, incluindo suas maneiras e influências, chegou-se ao punk moderno, representante direto da rebeldia juvenil. Num primeiro momento, a dissertação preocupou-se em identificar os artistas que se dedicavam a essa nova possibilidade sonora; posteriormente, verificou-se as novas possibilidades visuais que se apresentam na trajetória dessa mudança. O trabalho aproveita de um viés fotográfico para identificar e pontuar as mudanças de fase, percorrendo das mudanças sociais em solo norte-americano, para o surgimento de um novo modo de fazer música em terras Inglesas. Neste segundo momento, essa dissertação aponta as mudanças ocorridas nos aspectos musicais, colocados através das músicas e de análises fotográficas na década de 1960, já simultaneamente nos Estados Unidos e Inglaterra para, depois, de maneira pontual, identificar e pontuar a consolidação de uma cena musical comum e emergente nos dois países. É o que veio a consolidar-se como estética Punk, contemplando música e visual. Tendo o trabalho todo como base a música e a fotografia, criando com isso um diálogo permanente, foi realizada uma pesquisa etnográfica na cidade de Ribeirão Preto, tendo como base os anos 1990 e a atuação do pesquisador no movimento Punk da cidade. O trabalho de investigação e identificação traça uma comparação com os dias atuais, identificando também uma cena visual e musical com influências da música e do visual Punk na cidade nos dias atuais (2007) encerrando, com isso, a análise desse trabalho.

Palavras-Chaves: Música Punk, Juventude, Ribeirão Preto, Rebeldia Sonoras.

Abstract

The Social Sciences dedicate attention on studying the youth as a new bias on the construction of identities (Hall, 1999) in different formats and as a continuous process that occurs at a daily manner. The present work tends to understand and punctuate specific points on the modification of musical genders on a historical and bibliographic way, with a profound study of the new musicality and its insertion on the youth universe. The first musical chords of the American black music were considered, such as its influences, at a first moment identifying the artists that dedicated their work to this new musical possibility and at a second moment, to the new visual possibilities that were presented during the route of this change. The present work takes on a photographic bias to identify and punctuate the different musical style modifications, following, at a first glance, the changes at the North American scenario and secondly, on the English ground. On this second moment, this dissertation points out the changes occurred on musical aspects and through the analyses of images and photography of the 60's, showing later that at a punctual way these changes occurred simultaneously at the USA and England, culminating on the consolidation of a new musical and visual style, which was called the Punk Culture. Considering the music and photography as a basis for a permanent dialogue, an ethnographic research was conducted at the city of Ribeirão Preto, considering the musical scenario at the 90's and the actuation of the present researcher on the punk music movement of the city. This work of investigation and identification also traces a comparison with the present day and identifies a visual and musical scenario with the influence of the punk movement on the city at the present day (2007).

Key Words: Punk Music, Youth, Ribeirão Preto, Sound Rebel.

Agradecimentos

Esse trabalho de pesquisa não seria possível sem a colaboração e a infinita compreensão de todas as dificuldades ocorridas nos últimos três anos da Professora Doutora Silvia Helena Simões Borelli, que além de orientações, apontou-me caminhos e ensinamentos que levo para o resto de minha vida. Orienta-se muitas vezes com uma boa conversa sobre a família e nossos problemas, de foro mais íntimo, proporcionando um grande ensinamento. Agradeço a Silvinha, como carinhosamente é conhecida e chamada, também por ter me aceito como orientando, mesmo tendo formação em uma área específica (jornalismo), que não a das Ciências Sociais.

Agradeço também a todos os professores do curso de pós-graduação da PUC, em especial as Professoras Doutoras Carmen Junqueira e Josildeth Consorte, Carminha e Josi, respectivamente, que através de suas aulas me possibilitaram novos caminhos para execução desta dissertação, como também me apresentaram novos autores que fazem hoje parte de meu novo arcabouço intelectual.

Gostaria de fazer um agradecimento especial à Professora Doutora Rita Oliveira, pelos caminhos indicados no exame de qualificação que pontuaram melhores trajetórias para que a dissertação tivesse as características que possui agora e, também, ao Professor Doutor Eduardo Masami, que também no exame de qualificação fez apontamentos metodológicos e musicais precisos para a execução e encerramento dessa dissertação.

Também gostaria de citar e agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na figura de sua coordenadora professora Doutora Terezinha Bernado, pela concessão da Bolsa de Estudos que me possibilitou desenvolver a dissertação com a segurança de um suporte financeiro no que tange o aspecto da mensalidade.

Ao professor Doutor Edgard de Assis Carvalho, por ter me aceito no departamento de Antropologia no qual é coordenador no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais; aproveito aqui para agradecer também aos Secretários do Programa Marcos e Thalita pelo pronto atendimento e pelo carinho com que sempre providenciaram as minhas solicitações.

Agradeço a minha mãe Edna Acrani de Barcellos, a minha irmã Cláudia e aos meus sobrinhos Leandro e Cíntia que em momento algum deixaram de

acreditar que era possível realizar este trabalho, sempre comparecendo com palavras de incentivo e carinho.

A minha sobrinha Cinthia Allio que se prontificou a ficar com minha filha, Alice, enquanto eu me trancava e escrevia a dissertação, ajudando assim de maneira incondicional.

Gostaria de agradecer aos meus irmãos do Punk rock, sem eles não seria possível construir essa dissertação e nem tão pouco moldar a minha personalidade: crescemos, brigamos e continuaremos juntos. Portanto o meu muito obrigado a Loy, Keké, Joca, Reginaldo, Da Lua, Andreolli, Cristian, Fabinho, Dê, Daniel, Juninho, Giuliano, Maurinho, Carlos Gringo, Du Rocha, Du Stoppa, Duzão, Gu Acrani, Adilson Terrível, Tiago Fuzz, Marceleza, e a todos que de alguma maneira estiveram juntos nos eventos que fazíamos nos anos 1990 e de alguma maneira se emocionaram e acreditaram na possibilidade de construção de um cenário musical em Ribeirão Preto.

Agradeço aos meus amigos/irmão fotógrafos que me incentivaram e me hospedaram (São Paulo) em vários momentos dessa caminhada, são eles Ricardo Ferreira, Ed Figueiredo, Paulo Rossi e Sergio Ferreira.

Gustavo Porto, Renato Andrade, Cordeiro de Sá, Hilton, Marcelo Dias, Patrícia Lauretti e Renata Marçal pelo carinho, os telefonemas, as caminhadas e pelo suporte quando a baixa estima atacou, e por compartilharem de arte e idéias comigo.

Aos meus novos amigos e parceiros de trabalho em Ribeirão Preto que me acolheram nesta volta a cidade e que me proporcionaram condições para continuar com a dissertação, são eles: os professores Mestre Denis Reno e Doutora Paula Melani, sempre a postos na necessidade e no socorro para qualquer eventualidade.

Gostaria de agradecer a preciosa ajuda da minha amiga/irmã Professora Mestre Wilma Regina, que me ajudou em várias situações, socorrendo e dando suporte para dúvidas, com um auxílio precioso em textos e também nos corredores da PUC.

Por fim, agradeço a minha esposa Mari por estar comigo nos momentos mais difíceis, sempre, e por ter me dado minha filha Alice, que me faz aprender a cada dia com coisas mínimas, tornando-me um ser humano melhor.

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 1 - O início de uma estética sonora transgressora.....	25
1.1 – Do Blues ao Rock... o caminho percorrido nos Estados Unidos.....	25
1.2-O Surgimento do Lamento e as primeiras junções (<i>Blues Sensations</i>).....	26
1.3 - Juventude e a América de Elvis.....	26
1.4- <i>The Beatles</i> . Uma nova revolução: um novo conceito musical que chega do Reino Unido.....	47
1.5 – A Indústria da Música e a utilização da Imagem.....	65
1.6 - Agressividade sonora e ambigüidade sexual: uma nova referência para uma nova juventude.....	70
Capítulo 2 - A transgressão juvenil no mercado musical: o punk rock.....	75
2.1 O Surgimento da música Punk: Nova York e seus acordes sujos.....	75
2.2 Apelo visual: O Reino Unido embala visualmente uma nova proposta musical.....	93
2.3 - Desdobramentos pelo Mundo: Um movimento que começa pequeno toma de assalto vários lugares do mundo.....	116
2.4 - O punk na terra do carnaval e do samba.....	123
Capítulo III – Relatos Etnográficos	
O cenário da música independente em Ribeirão Preto nos anos 90.....	143
3.1-O surgimento de uma pequena cena musical distante dos Grandes centros.....	134
3.2 - O nascimento de um pequeno coletivo de rock.....	159
3.3 - O reencontro: Apontamentos de uma reunião, afetividade e música.....	187
3.4- Ribeirão Preto: Festivais e Música independente em 2007.....	216
Considerações Finais.....	234
Referências Bibliográficas.....	241
ANEXOS:.....	250
Anexo I – Periódicos de Ribeirão Preto na década de 90 e fotos de noventa e 2000 do acervo do pesquisador em formato de Fanzine.	
Anexo II – Compact Disc com músicas em formato MP3 citadas na dissertação.	

Sumário das Imagens¹

Imagem 1: Robert Johnson.....	25
Imagem 2: Muddy Waters.....	28
Imagem 3: Jimmie Rodges.....	29
Imagem 4: Hank Willians.....	30
Imagem 5: Chuck Berry.....	31
Imagem 6: Little Richard.....	32
Imagem 7: Bill Halley.....	33
Imagem 8: Elvis Presley.....	34
Imagem 9: Exemplo de Radiola.....	37
Imagem 10: Juke Box.....	38
Imagem 11: Elvis Presley.....	39
Imagem 12: Marlon Brando.....	43
Imagem 13: James Dean.....	45
Imagem 14: The Quarrymen.....	48
Imagem 15: The Beatles.....	49
Imagem 16: The Beatles.....	52
Imagem 17: White Álbum- The Beatles.....	53
Imagem 18: Grupo Rolling Stones.....	54
Imagem 19: Exemplo de MOD's.....	56
Imagem 20: Grupo The Who.....	57
Imagem 21: Grupo Grateful Dead.....	60
Imagem 22: Andy Warhol.....	62
Imagem 23: Velvet Undreground.....	64
Imagem 24: Iggy Pop.....	66
Imagem 25: The Stogges.....	68
Imagem 26: The MC5.....	68
Imagem 27: Robert Frank- The Americans.....	69
Imagem 28: New York Dolls.....	71
Imagem 29: Pink Floyd – The Wall.....	73
Imagem 30: Led Zeppelin.....	77
Imagem 31: The Ramones.....	78

¹ As imagens aqui numeradas são identificadas e creditadas no corpo da dissertação, na medida em que são utilizadas.

Imagem 32: The Television.....	80
Imagem 33: Fachada do CBGB Night Club.....	81
Imagem 34: The Ramones.....	82
Imagem 35: Guitarra Mosrite.....	84
Imagem 36: Grupo Blondie.....	85
Imagem 37: Allen Ginsberg.....	87
Imagem 38: Willian Burroughs.....	87
Imagem 39: Patti Smith.....	88
Imagem 40: The Dead Boys.....	90
Imagem 41: The Damned.....	91
Imagem 42: The Damned.....	92
Imagem 43: Malcon Maclaren e Vivienne Westwood.....	94
Imagem 44: Johnny Thunders.....	95
Imagem 45: Loja Sex.....	96
Imagem 46: John Lydon (Johnny Rotten).....	99
Imagem 47: The Sex Pistols.....	100
Imagem 48: Cartaz Jubileu de Ouro.....	104
Imagem 49: Sid Vicious.....	106
Imagem 50: Siouxsie Sioux.....	107
Imagem 51: The Sex Pistols.....	109
Imagem 52: Nevermind The Bollocks (LP Sex Pistols).....	110
Imagem 53: Sid Vicious / Nancy Spugen.....	111
Imagem 54: The Clash.....	114
Imagem 55: London Calling (LP The Clash).....	116
Imagem 56: Skinheads.....	117
Imagem 57: Adolf Hitler.....	118
Imagem 58: The Dead Kennedys.....	119
Imagem 59: The Exploited.....	121
Imagem 60: The Exploited (Capa LP).....	122
Imagem 61: Rita Lee Jones.....	124
Imagem 62: Revista Pop Apresenta Punk Rock.....	125
Imagem 63: Kid Vinil.....	126
Imagem 64: Começo do fim do Mundo.....	130
Imagem 65: Festival de Woodstock.....	130
Imagem 66: Cartaz Começo do fim do Mundo 1982.....	131

Imagem 67: Punks Paulistanos nos anos 80.....	132
Imagem 68: Grupo Cólera.....	135
Imagem 69: Os Inocentes.....	137
Imagem 70: Clemente Mateus (Os Inocentes).....	138
Imagem 71: Os Inocentes.....	138
Imagem 72: Ratos de Porão.....	140
Imagem 73: Ratos de Porão.....	140
Imagem 74: Ratos de Porão.....	141
Imagem 75: Zezé de Camargo e Luciano.....	148
Imagem 76: Presidente Fernando Collor.....	149
Imagem 77: Grupo Desemprego.....	150
Imagem 78: Grupo Desemprego.....	151
Imagem 79: Grupo Desemprego no Programa Legal.....	152
Imagem 80: Os Egoístas.....	155
Imagem 81: Os Egoístas.....	156
Imagem 82: Os Egoístas.....	157
Imagem 83: Os Egoístas.....	158
Imagem 84: Black Sabbath.....	162
Imagem 85: Nirvana.....	163
Imagem 86: Kurt Cobain.....	164
Imagem 87: Motorcycle Mama e Broken Fingers Cartaz.....	166
Imagem 88: Cartaz Rock Shop.....	169
Imagem 89: Cartaz Rock Shop.....	170
Imagem 90: Cartaz Cabeça de Bode.....	173
Imagem 91: Cartaz Life Style.....	175
Imagem 92: Apresentação Street Rock em Ribeirão Preto.....	176
Imagem 93: Apresentação Street Rock em Ribeirão Preto.....	177
Imagem 94: Apresentação Street Rock em Ribeirão Preto (Skate).....	177
Imagem 95: Cartaz Show Demolidor.....	181
Imagem 96: Distúrbio Mental.....	182
Imagem 97: Cartaz Revival 90's.....	191
Imagem 98: Cristian Oliveira.....	193
Imagem 99: Luiz Martinelli Broken Fingers.....	193
Imagem 100: Luiz Martinelli e Daniel Watanabe Broken Fingers.....	194
Imagem 101: Motorcycle Mama (Jefferson Barcellos).....	194

Imagem 102: Motorcycle Mama (João Vita).....	195
Imagem 103: Motorcycle Mama (Regis Martins).....	196
Imagem 104: Motorcycle Mama.....	196
Imagem 105: Luiz Junior e Kelsen Renato (Distúrbio Mental).....	197
Imagem 106: Distúrbio Mental (Giuliano Silva).....	198
Imagem 107: Distúrbio Mental (Mauro Fernando).....	198
Imagem 108: Kelsen Renato (Distúrbio Mental).....	199
Imagem 109- Paranóia.....	200
Imagem 110: Paranóia.....	201
Imagem 111: Paranóia.....	201
Imagem 112: Paranóia (Devair Vaz).....	202
Imagem 113: Motorcycle Mama.....	204
Imagem 114: Motorcycle Mama.....	204
Imagem 115: Motorcycle Mama.....	205
Imagem 116: Distúrbio Mental.....	206
Imagem 117: Distúrbio Mental.....	206
Imagem 118: Distúrbio Mental	207
Imagem 119: Distúrbio Mental (Kelsen Renato).....	207
Imagem 120: Distúrbio Mental (Kelsen Renato).....	208
Imagem 121: Broken Fingers (Luiz Martinelli).....	209
Imagem 122: Broken Fingers (Cristian Oliveira).....	210
Imagem 123: Broken Fingers.....	211
Imagem 124: Broken Fingers.....	212
Imagem 125: Paranóia (Marcelo Abrantes).....	213
Imagem 126: Paranóia	213
Imagem 127: Paranóia.....	214
Imagem 128: Paranóia (Marcelo Abrantes).....	215
Imagem 129: Platéia Evento Cabeça de Bode Revisitada.....	206
Imagem 130: Dead Junqueiras.....	218
Imagem 131: Garotos Podres.....	219
Imagem 132: Casa de Shows Mogiana (Garotos Podres).....	220
Imagem 133: Joe Lally (Groselha Fuzz).....	223
Imagem 134: Cartaz Groselha Fuzz.....	224
Imagem 135: Cartaz Groselha Fuzz.....	225
Imagem 136: Cartaz Groselha Fuzz.....	225

Imagem 137: Público Groselha Fuzz.....	226
Imagem 138: The Dead Rocks.....	227
Imagem 139: Groselha Fuzz Público e Grupo.....	227
Imagem 140: Alma Mater.....	228
Imagem 141: Cartaz Festival Groselha Fuzz 2007.....	229
Imagem 142: Cartaz Grito Rock.....	231
Imagem 143: Cartaz da Festa Hey Ho.....	233

INTRODUÇÃO

Ao se falar de juventude, sobretudo em estudos relacionados às Ciências Sociais, o que mais observamos é o elevado número de materiais produzidos sobre questões que, de forma direta ou indireta, estão ligadas à violência. Assim, o tema rebeldia juvenil é visto muitas vezes à luz de uma questão problemática, do ponto de vista de convívio com a sociedade ou familiares, quando não descritas como distúrbios de personalidade.

Desta maneira, aspectos que tratam a rebeldia juvenil como um expoente estético e simbólico das dinâmicas sociais e antropológicas que refletem, entre outras muitas coisas, a dificuldade da passagem da infância e adolescência para a vida adulta, são quase nulas. Cito, como alguns desses expoentes simbólicos e estéticos as vestimentas, adornos corporais (de brinco a *piercing*²), tatuagens, livros e músicas prediletas.

Muito mais do que representações feitas por gostos individuais ou modismos coletivos, a música, as vestimentas, as escolhas por estilos de vida, sociabilidade e locais freqüentados para diversão representam – em imagem – valores, conceitos e ideais daqueles que observamos. Ao observarmos e analisarmos, à luz das ciências sociais, essas nuances estéticas, podemos descobrir muitas características ocultas nos jovens, sobretudo se no atentarmos ao detalhe de que cada escolha estética não é aleatória, mas sim propositalmente escolhida, seja para apresentá-los a sociedade, aos amigos e familiares, mas, sobretudo para si mesmos.

A estética, seja na forma visual, gestual ou sonora, é uma ferramenta e um mecanismo de identificação da construção da identidade desses jovens. E, por este motivo, o estudo dessa estética é de suma importância para as ciências sociais, pois ela nos fala muito sem se preocupar em formular conceitos e teorias. É, na verdade, uma espécie de códigos que apenas aqueles que são iniciados em seus segredos podem decifrá-las corretamente.

Portanto, não é difícil de imaginar que, para uma grande parte da sociedade, excluída da compreensão dos códigos estéticos de alguns grupos de

² Adornos artísticos, produzidos em diversos materiais, os mais comuns são aço cirúrgico, prata e ouro, que enfeitam o corpo humano em locais onde não há hábito para se colocar brincos: língua, umbigo, dente, nariz, mamilos.

jovens, o preconceito, a discriminação e a incompreensão para com seus atos e aparições na sociedade, sejam a primeiras atitudes praticadas.

Na intenção de amenizar este não-conhecimento sobre alguns desses jovens, essa dissertação de mestrado tem como objeto de estudo a juventude da cidade de Ribeirão Preto, cidade localizada no interior do estado de São Paulo e que está há pouco mais de 300 Km da capital paulista. Porém, a juventude escolhida para esta dissertação é a chamada “juventude rebelde” ou ainda “juventude transgressora”, em especial a que se desenvolveu entre os anos de 1980 e 1996.

Por juventude transgressora ou rebelde, entenderemos aqui um grupo muito específico de jovens que são constantemente julgados e mal-compreendidos pela sociedade, porém que não se incomoda deste fato. Pelo contrário. É um grupo que se utiliza do falso juízo de valor societário para alimentar sua estética e construção identitária, o que os faz colocar-se, livremente e por opção, na categoria oficial de *outsiders*, o que significa dizer que são aqueles que são e estão de fora da sociedade convencional e aceita (padrões pré-estabelecidos).

O objetivo desse trabalho é, pois, realizar uma leitura sobre a rebeldia dentro do universo musical, usando, para isso, de três suportes metodológicos específicos: 1) a análise e o estudo bibliográfico sobre juventude (no que diz respeito ao cuidado de apropriar-me de conceitos e teorias das ciências sociais e que, sem as mesmas, passa a ser impossível realizar uma leitura aprofundada dos conceitos antropológicos e estéticos desses jovens); 2) leitura e análise dos jovens estudados através de imagens (fotografias) e da música, sob aspectos estéticos; 3) debate dos dois itens anteriores com minha experiência e vivência pessoal neste universo *underground* da juventude transgressora de Ribeirão Preto.

A escolha por essas ferramentas metodológicas partiram, na verdade, de meu próprio anseio em compreender, de forma teórica e antropológica, a importância que o movimento da juventude transgressora tem na construção identitária do próprio conceito de juventude de Ribeirão Preto. Uma coisa é falarmos da juventude da década de 1980, outra completamente diferente é falarmos da juventude atual. Aliás, o próprio conceito de rebeldia e transgressão são altamente distintos. Se nos primórdios de 1980, transgredir era conquistar, superar, alterar valores, como será visto em toda dissertação de mestrado, hoje significa mais se opor, recusar-se, mesmo que não se tenha nenhuma proposta

para de fato alterar aquilo com o qual se rebela. Verifiquemos, agora, cada um dos itens metodológicos acima citados.

A Metodologia de Pesquisa

Para que o objetivo dessa dissertação fosse alcançado, definimos como temas centrais a serem estudados a juventude, a música e a imagem (fotografia), como dito acima. Do ponto de vista prático, como se verá adiante, a música e a imagem eram-me familiares. Porém, o conceito de juventude, e, por conseguinte suas formas de manifestações estéticas, eram-me inovadoras e desafiadoras. Foi por esta constatação que iniciamos a construção desta dissertação de mestrado.

1) A análise e o estudo bibliográfico sobre Juventude

Para iniciar o estudo, buscou-se em Edgar Morin (1980) o conceito para adolescência e juventude. Para Morin, a categoria adolescência surge a partir da criação de uma indústria de bens culturais. Este movimento torna-se mais claro a partir dos anos 1950 e, é nesse momento pós segunda guerra mundial, que é possível vislumbrar e quantificar grupos juvenis e suas novas oportunidades sociais e culturais. Dessas novas oportunidades, Morin as novas oportunidades de consumo que surgiram a partir dos anos 1950, e cujo aprimoramento da indústria eletrônica e da tecnologia nos anos seguintes tornaram o jovem de um mero espectador para um possível e assíduo consumidor, como foi com o caso do consumo de música, que antes de 1950 era realizada apenas pela radio fusão, e modificada através do surgimento da vitrola (aparelho reproduzidor de vinil).

Outros autores estudados e que contribuíram para o estudo do fenômeno cultural e social acima descrito foram Straw (1991) e Freire Filho (2005). No debate com a teoria de Morin (1984), esses autores colaboram para demonstrar que foi a década de 1950, e seus agentes culturais, que se tornaram responsáveis pelo início de uma série de manifestações juvenis vistas e conhecidas nas décadas posteriores e que não estão apenas envolvidas com a música mas, também, colaboraram para a criação de uma nova linguagem visual, amparada e contextualizada pela maneira de se vestir e se identificar como jovem. Esses novos jovens desenvolveram uma nova perspectiva de consumo, e com essa nova perspectiva o jovem assume um novo papel na sociedade: o de participante ativo dos movimentos sociais e culturais.

Não é por acaso que as músicas que serão consideradas transgressoras e rebeldes são justamente as que tiveram seus expoentes na década de 1950, marcando profundamente não só aspectos sonoros, como também as novas vertentes musicais. O fio condutor que marca essa tese é o surgimento de uma cena musical nos Estados Unidos da América e, também, na Inglaterra, ambas no final dos anos 1970 e que ficou conhecida internacionalmente como uma linguagem visual e musical, recebendo o título de Punk Rock, movimento musical do qual debruçaremos a maior parte de nossa análise nesta dissertação. Colaboram também para essa leitura, os estudos de Friedlander (2003) e Janotti (2004).

Ao estudarmos os três autores anteriores, identificamos um novo cenário a ser percorrido e que, portanto, mereceria um estudo mais detalhado. O destaque surge, para o estilo musical que deu origem ao Punk Rock, e que trás consigo os conceito de rebeldia e transgressão que serão por esse aprimorados: Rock and Roll. A partir da experiência da construção dos seus principais grupos e músicos, e portanto responsáveis pelo início do comportamento estético que escolhi como objeto de estudo, procurei, nas obras de Jesús Martín Barbero (1998/2004), compreender a que inter-relação entre consumo e prazer, como uma via de interesse inter-nações, e que cria identidades, ligando-as globalmente.

Barbero (1998) acredita que é a tecnologia atual que media de forma mais intensa e acelerada a transformação da sociedade em mercado, e deste em principal agenciador da Mundialização. No entanto, apesar de identificar essa concepção como algo presente nos dias de hoje, acredito que seja possível utilizar a teoria de Barbero também para efetuar a leitura histórica que pretendo realizar ao partir da década de 1950 e chegar ao Punk Rock dos anos de 1980. Desta forma, este autor tornou-se uma das principais referências desta dissertação, permitindo-me a realizar um estudo cuja relação temporal, parafraseando o próprio autor ultrapassarão os alcances teóricos da teoria do imperialismo, obrigando-nos a pensar uma trama nova de territórios e de atores, de contradições e conflitos.

2) Leitura e análise dos jovens estudados através de imagens (fotografias) e da música, sob aspectos estéticos.

Ao optarmos em utilizar imagens e músicas como referenciais de estudos estéticos, decidimos que o mesmo só teria um real valor se essas fossem utilizadas não apenas como uma ilustração de sustentação ao texto, mas, sim,

como uma carga informativa simbólica e interpretativa. Inovador no aspecto metodológico, como bem aponta Bianca & Leite (2001), mas também muito útil, esta prática se opõe à falência de paradigmas positivistas e entende a real importância da mídia na vida moderna.

Assim, utilizar a fotografia, e a música, no mesmo aspecto, como instrumento de leitura de uma realidade, só se tornou possível pois, para autores como Becker (1986: 11), aos fotógrafos foi concebido também a descoberta de temas culturais, de personalidades da moda, de tipos sociais, e de ambiente e situações sociais características e distintas, já que a Imagem, como demonstra Trindade (In: BIANCO & LEITE, 2001:160), é um componente indispensável para a compreensão e a integração do objeto de estudo, a exemplo das obras de arte ou mesmo dos fractais e desenhos técnicos.

Uma vez que implicitamente essa dissertação busca compreender a identificação da juventude nos bens culturais, passando pelo viés da mídia, é possível argumentar a importância das fotografias distribuídas pelo corpo do trabalho, bem como a referências musicais, como uma maneira de entender um contexto social e histórico e novamente justificá-la não só como um apoio mas, também, com um corpus de informação distinto.

Por este motivo, buscamos em Bittencourt (In: BIANCO & LEITE, 2001) o referencial teórico para fundamentar esta escolha metodológica. Para a autora, a busca pelo realismo fotográfico e por suas certezas aponta para questões importantes no que diz respeito à autenticidade do objeto antropológico, pois a mensagem veiculada pela imagem fotográfica, percebida como uma gravação tangível da realidade, torna-se prova material da presença do etnógrafo em campo – a evidência de “ter estado lá” – ao demonstrar que o autor vivenciou e representou a realidade totalizante de outro universo social. Dessa forma, o uso da imagem serve como um recurso retórico que legitima a veracidade do texto antropológico.

Portanto, do ponto de vista do uso das fotografias como referencial metodológico, quero destacar, ainda há tempo, que para além dos referenciais teóricos, utilizei-me de alguns conceitos técnicos, como sistemas de iluminação e maneiras específicas de angulação. Além de esses aspectos pertencerem ao arcabouço profissional do pesquisador (atuo como fotógrafo profissional, o que faz de meu olhar para as imagens ser mais apurado e detalhista), também foram utilizados como suporte de instrumentalização e apoio técnico ao sistema de

interpretação desses recursos técnicos fotográficos. Para tanto, as obras mais importantes estudadas e que servirão de suporte para as análises feitas pelos capítulos são as dos autores: Ansel Adams (2001), Tales Trigo (2000), Millard W. L. Schiler (1995) e, também nos aspectos históricos da fotografia, o trabalho de Jorge Pedro Souza (2000).

Com relação à análise musical, utilizei-me das teorias de Bauman (2001) e Willians (1997), uma vez que trabalham os conceitos de contra-fluxos e fluidez (o que muito auxilia no estudo do surgimento dos novos grupos, a uma referencia ao passado que aqui toma lugar como algo que permeia a construção sonora destes grupos, emergente em alguns momentos e residual em outros).

Do ponto de vista da análise da música rebelde Punk em terras brasileiras, para além do exercício etnográfico feito tanto na cidade de Ribeirão Preto, quanto na cidade São Paulo, apóie-me nos estudos Bivar (1982), Caiafa (1985), Souza (2004) e Abramo (1994).

Na comparação do que por eles foi produzido, pude observar as diferenças e semelhanças existentes em grupos da cidade de São Paulo e em grupos que participei e conheci em Ribeirão Preto, na mesma época que escolhi delimitar meu estudo – 1980 a 1996.

O conceito de cena, que aplico nos dois últimos capítulos, também foi de fundamental importância para a análise da estética musical Punk Rock. O conceito foi extraído da obra professor João Freire Filho (2005), que pontua a idéia de “cena musical” como um referencial que estabelece ligações que ultrapassam barreiras de territórios, e funcionam na criação de idéias e legitimação de uma visibilidade aos grupos que através dela se justificam e se estruturam.

3) debate dos dois itens anteriores com minha experiência e vivência pessoal neste universo *underground* da juventude transgressora de Ribeirão Preto.

Ninguém pesquisa aquilo que não conhece, muitos acadêmicos assim já o disseram. O mesmo não poderia ser diferente para mim. Entrei em contato com o universo da música punk rock e da fotografia ainda muito jovem, pois em função de tocar um instrumento musical desde muito cedo, minha aproximação e profissionalização como fotógrafo se deu no mesmo período em que a cena em que estudo no terceiro capítulo desta dissertação aconteceu e estava inserido na mesma como músico e fiz meus primeiros registros como fotógrafo no transcorrer desses primeiros anos da década de noventa.

Para alcançar os objetivos a que me propus nesta dissertação de mestrado, dividi-a em três capítulos, excluindo-se esta introdução, as considerações finais, apêndices e anexos (se tiver) e referências bibliográficas.

O capítulo 1, intitulado “O Início de uma Estética Transgressora” apresenta, um uma primeira instância, a história do Punk Rock, e como ela desenvolveu-se através dos movimentos culturais ocorridos na década de 1950.

Assim, demonstro que a identificação transgressora, presente no punk rock, surge em conjunto à aparição dos primeiros cantores de *Blues*, que já possuíam uma lógica característica de entretenimento voltado para um público jovem e, para isso, utilizavam recursos específicos. Do cruzamento dessas experiências musicais, ainda que voltadas para um público jovem negro, com experiências de outro gênero musical branco popularmente conhecido como *Country*, é que surge o primeiro movimento de impacto que mistura música, imagem e juventude, o Rock, precursor do Punk. Sem este resgate histórico, ficará difícil compreender como os temas juventude, imagem e música se entrelaçam com o objeto de pesquisa dessa tese, no caso a rebeldia e suas origens.

No transcorrer do capítulo utilizo a perspectiva de Edgar Morin (1980) para demonstrar as primeiras experiências com rebeldia e sua fixação no imaginário dos jovens usando, dentre outros veículos de disseminação cultural de massa, o cinema.

O capítulo 2, “A transgressão juvenil no mercado musical: o punk rock”, inicia-se ao demonstrar como o rock surge enquanto potência mercadológica, ao propor o livre transitar entre música popular para jovens, com experimentações sinfônicas de longa duração. Inicia-se, pois, com a discussão da temática cena musical, e sua construção no que diz respeito ao ideário Punk, que transpassa a década de 1980, no Brasil, e constitui grupos que constroem carreiras independentes, tema específico a ser trabalhado no capítulo 3.

Será também no capítulo 2 que pontuaremos uma importante constatação sobre o punk rock no Brasil: o momento de ruptura com a construção de um ideário musical e visual de extrema força que vai criar espaço para a construção de várias carreiras musicais surgidas pós década de 1970. Além de identificar a música Punk, trato de seu surgimento duplo, tendo como base inicial à questão sonora, com seu maior local de desenvolvimento os Estados Unidos, quanto em seu surgimento já como movimento popular musical em terras Inglesas.

Será no último capítulo, “Relatos Etnográficos. O cenário da música independente em Ribeirão Preto nos anos 1990: o Punk como fio condutor de uma nova geração juvenil”, que demonstrarei, através de um levantamento bibliográfico extenso e de uma pesquisa sobre material áudio visual extenso que foi levantando e produzido pelo pesquisador na última década que estabelece esta pesquisa, a inserção do Punk na cidade de Ribeirão Preto e a importância desta cidade no contexto da música independente, neste caso rock, em grande parte da década de noventa do século passado.

Este capítulo localiza a cidade geograficamente e a apresenta social e culturalmente neste momento histórico. Para tanto são usadas duas estratégias: 1) levantamento histórico, para apontar quais os grupos de Punk que ainda existiam em São Paulo e também alguns de importância internacional, identificando uma nova cena vigente internacionalmente, e que de alguma maneira, aproximava a tríade música, linguagem visual e rebeldia jovem; 2) relatos etnográficos, feitos em locais da cidade de São Paulo na época atual, que ajudou-me a revisitar e realizar relatos etnográficos, mesmo que através de minhas anotações e imagens feitas entre as décadas de 1980 e 2000, o movimento punk independente de Ribeirão Preto entre 1980 e 1996.

Neste capítulo resgata-se a importância de uma segunda fase do punk surgida, sobretudo nos Estados Unidos, de grupos que recebiam influência direta da música Punk das décadas de 1970 e 1980, convertendo-se em novas possibilidades sonoras, mesmo que na prática tentassem, musicalmente, uma aproximação que, nos anos anteriores, soariam antagônicas.

Levando em conta esse aspecto foi abordado a influência que a música Punk teve nesta cena e como, de alguma maneira, esse fenômeno chegou até esta cidade do interior Paulista. Neste trajeto da pesquisa saliento que o Brasil passa a ter um canal exclusivamente dedicado a música, a Music Television Brasil (MTV), que suprirá de informações grande parte destes jovens que buscam novas possibilidades sonoras.

Ainda neste capítulo, procuro estabelecer o quanto desta nova aparição da música Punk retoma conceitos e propõem novas possibilidades sonoras e estéticas a uma nova geração de músicos. E, também, como é possível identificar e mapear em várias cidades do interior paulista, e também em estados brasileiros, acontecimentos que geram apelo e vontade, a uma nova juventude, de se interessar e também propor novos conceitos musicais.

Este terceiro capítulo mapeia a cultura jovem, que envolve música e linguagem visual na cidade de Ribeirão Preto, entre os anos de 1992 a 1996, e procura pontuar quais eram as possibilidades de diversão e possível visibilidade, bem como a construção de laços de afetividade e pertencimento para o jovem interessado em cultura e música rock, principalmente o rock com influências Punks. Para tanto apresenta uma pequena cena musical que existiu na cidade e analisa alguns componentes de alguns grupos que participavam desta cena. E finaliza localizando a cidade hoje sobre essas influências fazendo um pequeno mapeamento da produção atual, dos grupos que surgiram pós década de noventa e dos jovens interessados nesta nova possibilidade sonora e visual.

Capítulo I – O início de uma estética sonora transgressora.

Pois o Rock nasceu de um grito, o primeiro grito do escravo negro a pisar na nova terra, a América.

(MUGGIATI, 1981: 8)

Não é possível iniciar qualquer discussão a respeito de juventude e música sem que não haja a necessidade de um resgate dos primórdios dessa união e, também, a urgência da identificação das características dos primeiros atores da cena a ser estudada, como os seus respectivos frutos. Pois, a música, não nasce com um apelo popular influenciando comportamentos e, nem tampouco, consolidando mercados fonográficos e de bens de consumo (indústria da moda, como referência) ela nasce da confluência de cantos negros e brancos e é depois que toma a forma como conhecemos nos dias atuais.

Ao refletir sobre esses aspectos, é possível retrocederemos um pouco antes da década de 1950, marco inicial do movimento musical juvenil e estabelecer um estudo sobre imbricação de uma sonoridade rural (gospels, spirituals) entoado pelos convertidos negros americanos, em suas primeiras igrejas fundadas no delta leste do rio Mississippi ao sul dos Estados Unidos da América, para chegar ao rock e ao punk rock, movimento musical que será o enfoque dessa dissertação.

Este capítulo pretende, assim, demonstrar que a identificação transgressora, presente no punk rock, surge em conjunto à aparição dos primeiros cantores de *Blues*, que já possuíam uma lógica característica de entretenimento voltado para um público jovem e, para isso, utilizavam recursos específicos. Do cruzamento dessas experiências musicais, ainda que voltadas para um público jovem negro, com experiências de outro gênero musical branco popularmente conhecido como *Country*, é que surge o primeiro movimento de impacto que mistura música, imagem e juventude, o Rock, precursor do Punk. Sem este resgate histórico, ficará difícil compreender como os temas juventude, imagem e música se entrelaçam com o objeto de pesquisa dessa tese, no caso a rebeldia e suas origens.

No transcorrer do capítulo utilizo a perspectiva de *Edgar Morin* (1980) para demonstrar as primeiras experiências com rebeldia e sua fixação no imaginário

dos jovens usando, dentre outros veículos de disseminação cultural de massa, o cinema.

Iniciaremos, pois, falando um pouco das bases musicais que influenciaram o surgimento do rock, não só com relação a sua batida musical e composição sonora, mas, sobretudo, com relação a sua estética, que acoplará, em si, o que chamamos de linguagem visual e linguagem musical.

1.1 – Do Blues ao Rock... o caminho percorrido nos Estados Unidos.

No decorrer da história várias igrejas de orientação protestante iniciam os seus centros de culto com uma maioria de praticantes negros, que se distanciam dos cultos africanos e se aproximam de cultos recém apreendidos em uma América colonizada, em sua grande maioria por ingleses protestantes (MUGGIATTI, 1981). A presença de negros nesta orientação protestante dá-se, sobretudo, em decorrência de uma grande concentração de imigrantes africanos nessa região americana, que a partir do fim do século XIX, com o advento do fim da escravidão, acompanha um processo notório de socialização via a evangelização.

Diferente dos cultos caucasianos ingleses e americanos, os negros trazem a tradição de cânticos e danças tradicionais aos seus cultos originais desenvolvidos na África. A junção dessas duas vertentes vai produzir, na América do início do século XX, uma igreja com raízes protestantes tradicionais, porém com música e dança, de cunho essencialmente negro.

A adaptação dos instrumentos ainda na época da escravidão, e agora em celeiros de trabalhadores livres, vai consumir um novo ritmo musical. Ritmo, esse, que vem retratar o cotidiano do negro trabalhador americano.

Através do lamento desenvolvido em anos de escravidão, e agora com a adaptação desses cantos para o universo das recém abertas igrejas, é que começa a surgir um contingente de músicos que desenvolvem um novo tipo de louvor e música. Este tipo de música torna-se conhecido do público norte-americano, num primeiro momento, como *spirituals* (FRIEDLANDER, 2003), para depois ser classificado como *rythym and blues*, para finalmente ser reconhecido apenas pela alcunha de Blues. (MUGGIATTI, 1981)

O Blues (não no sentido da cor, mas no sentido de alma e dor) surge como uma maneira legítima de representação do drama vivido no dia-a-dia pela comunidade negra americana.

1.2-O Surgimento do Lamento e as primeiras junções (*Blues Sensations*).

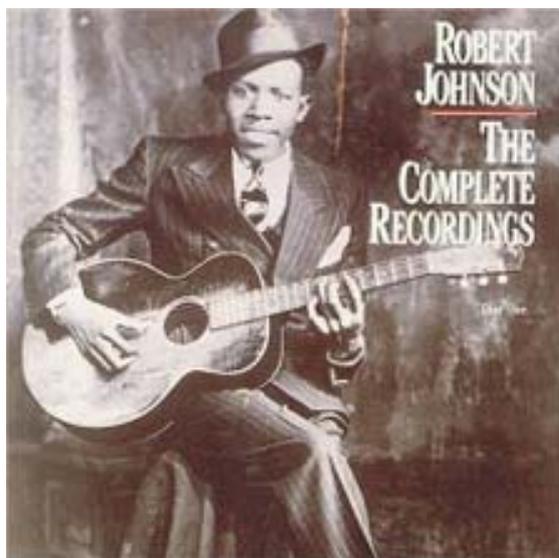


Imagem 1: Robert Johnson¹. Forte influência no início do Blues, Blues Grass.

Fonte: Disponível em http://intellectualmusician.com/wp-content/uploads/2007/08/robert_jgif.gif, acessado em 02/04/2007.

Ainda que a imagem acima (*Robert Johnson*) não represente uma linguagem visual específica de transgressão, é possível perceber uma construção singular do músico retratado. Percebe-se que, apesar da indústria fotográfica, ainda neste momento (início do século XX), não ter estabelecido materiais fotossensíveis complexos (ADAMS, 2001), o músico *Robert Johnson* foi retratado num fundo negro, aumentando assim o distanciamento de sua realidade rural. Nota-se, também, a utilização de uma iluminação artificial que, nesta época, provinha de grandes *flashes* de magnésio que proporcionavam uma maior dramaticidade à cena (SCHISLER, 1995; TRIGO, 1998).

Sua presença no contexto inicial desta dissertação se justifica também, segundo *Friedlander* (2004), por ser um dos primeiros músicos a alardear um pacto com o Diabo, além de sua música, cuja construção melódica constar na maioria das vezes por três a quatro acordes básicos musicais.²

Como o desenvolvimento dessa nova vertente musical se deu em função da adaptação de instrumentos encontrados, em sua grande maioria, em outras vertentes musicais (música tradicional inglesa e o início de uma música

¹ No CD que acompanha a tese, a faixa de número 01, Crossroads Blues exemplo do tipo de música executada por Robert Johnson.

² Explica-se aqui em nota de rodapé a importância da informação de “três a quatro acordes básicos”. Mostra o que, para o público em geral, que trata-se de uma construção simples e por isso mais fácil, tornando-se mais popular e diferente por exemplo de composições sinfônicas que apresentam uma quantidade grande de notas dissonantes e arranjos mais sofisticados.

americana), os primeiros músicos a trabalharem e se apresentarem como legítimos representantes do *blues* tinham, como característica comum, o fato de desenvolverem sua habilidade e técnicas sozinhos.

Essa característica “*self made*” (autodidata) vai pontuar a maneira como seus primeiros expoentes se consolidam no mercado, produzindo entretenimento para uma categoria de americanos ignorados pelo mercado musical vigente naquele início de século XX (FRIEDLANDER, 2003).

É importante lembrar que esse fenômeno era ainda restrito ao universo das igrejas e que, apenas a partir do surgimento de nomes como *Muddy Waters* e *Buddy Guy*, é que foi possível transpor a barreira igreja *versus* palcos, esses últimos tidos como “pagãos”.

Na foto abaixo ainda é possível perceber que o jovem *Muddy Waters* pouco se aproxima de uma imagem transgressora, pois segue o figurino da época, o que é possível identificar na imagem, além de uma iluminação melhor trabalhada, que caminha para uma escala de cinza (SCHISLER, 1995). Essa escala é utilizada para identificar o tipo de música que o jovem músico fazia, contrapondo com a imagem 1, do precursor do Blues Robert Johnson, que ainda empunhava um instrumento acústico (violão de cordas de aço). O que podemos observar, agora, é a utilização de uma guitarra elétrica, semi-acústica, que permite criar uma sonoridade moderna ao agora revigorado blues rural (MUGGIATTI, 1980).

Na imagem 2 também se observa a preocupação do fotógrafo em trabalhar as nuances da expressão do jovem músico e, através da já citada iluminação, tenta construir uma cena de palco, onde o músico empunha seu instrumento posando como se estivesse executando uma canção. Deve-se ressaltar, também, a importância do jovem *Muddy Waters*, como influência direta em um dos grupos que apresentaremos no decorrer da tese. A sonoridade proposta por Waters, não só seria tida como uma de suas músicas, mas também seria apropriada como nome desse futuro grupo. A música se chama *Rolling Stone* e está gravada no *compact disc* que acompanha essa dissertação.



Imagem 2: Muddy Waters³. Início de popularização do blues.

Fonte: Disponível em www.guitarscanada.com acessado em 06/04/2007.

Toda uma geração jovem negra, que tinha na igreja o seu principal passatempo e meio de diversão da sociedade americana, encontra, neste espaço, o caminho necessário para iniciar ali suas primeiras experiências, surgindo, neste momento, uma nítida idéia de aproximação juventude / arte.

Neste momento a característica inicial desse tipo de música vai consolidar toda uma série de outros gêneros musicais surgidos nas décadas seguintes. No entanto, ainda é conhecido como uma música rural feita de forma específica, por um tipo de público, visando atender a esse mesmo tipo específico de público.

Esse blues rural continha elementos estilísticos muito específicos: a maior parte da música tinha doze compassos de apenas **três acordes** (uma progressão harmônica I-IV-V) e repetia o primeiro verso da estrofe duas vezes antes de oferecer um terceiro verso diferente (estrutura de letra A-A-B). (FRIEDLANDER, 2003: 32).

Acompanhando a mesma vertente de uma música feita para uma população rural, o *Blues* vai se misturar a um tipo de musicalidade desenvolvida em uma América branca e também desprovida de capacidade de acúmulo de bens materiais. A população branca consolida um tipo de música rural que logo começa a projetar expoentes, essa música, que hoje é conhecida como *Country*, e que

³ Na faixa número 2, do CD que acompanha a tese, a música Rollin Stone, do músico Muddy Waters.

antes era chamada de *Country and Western*, era a trilha sonora do dia-a-dia do americano pobre e com pouca escolaridade (MUGGIATTI, 1980).

É necessário salientar que neste momento os experimentos com instrumentos elétricos possibilitam uma fusão maior de gêneros sonoros.

A foto abaixo representa o tipo de cantor country consumido pela juventude branca. É possível notar que a foto dialoga com a imagem de *Muddy Waters*, apresentada acima. O fundo escuro é semelhante, sendo possível observar uma leve tendência a criar novamente uma escala de cinza, aumentando, com isso, um interesse maior pelo que está em primeiro plano (SCHISLER, 1995).

Aqui o fotógrafo tem a preocupação de centralizar a cena e utilizar a luz artificial para valorizar o músico e seu instrumento. (TRIGO, 2000).

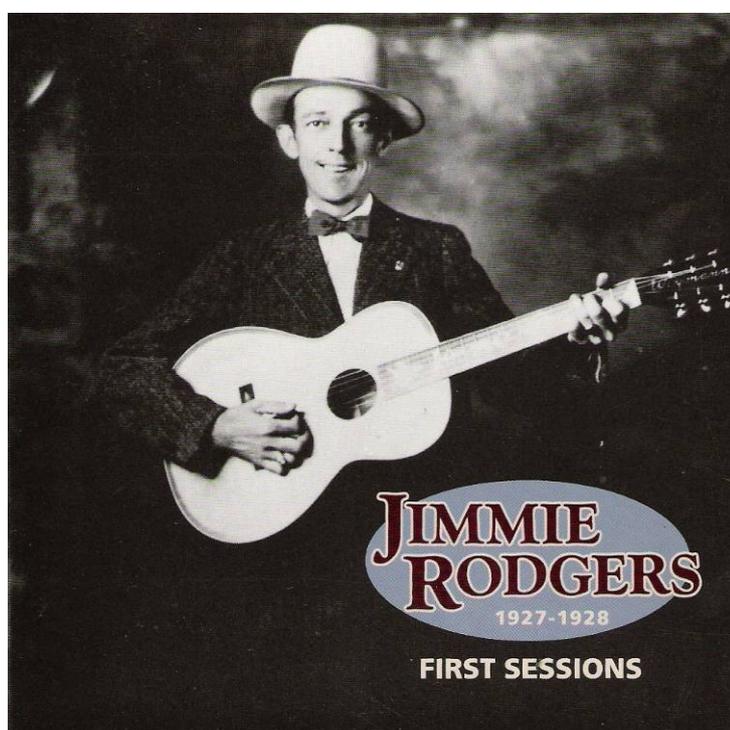


Imagem 3: *Jimmie Rodgers*,⁴ pioneiro em country Music.

Fonte: Disponível em www.amazon.co.uk acessado em 15/04/2007.

Da mistura dessas duas vertentes musicais é que o mundo observa o surgimento de uma nova tendência, jovens negros passam a se interessar pela música produzida por jovens brancos que, por sua vez, também passam a admirar o som produzido nas igrejas. É aqui que encontramos a ponte para o surgimento de uma categoria de música que veio a servir para consolidar a semente do que

⁴ *Jimmie Rodgers*. Na faixa 3 do cd ouça a canção: *Honeycomb*, exemplo claro de *country music*.

seria conhecido como *Rock and Roll Music*, que neste primeiro momento assume o nome de *Rockabylli*.

A imagem do Jovem *Hank Williams*, imagem 4, abaixo, já provoca uma mudança, propondo uma embricação. Nota-se que o músico é flagrado no palco. Essa postura “*on stage*” em registros fotográficos⁵ (SOUZA, 2000) surge, neste momento na dissertação como uma maneira de identificar toda a questão da performance⁶ destes músicos. Na imagem 4 nota-se a utilização de uma luz artificial (Flash de câmera) que tende a comprometer o fundo, tornando muito escuro e projetando sombras (SCHILER, 1995; TRIGO, 1998).

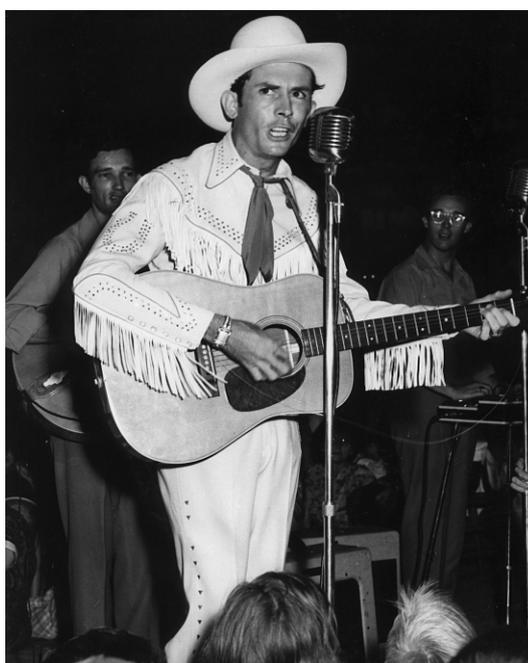


Imagem 4: O cantor de country *Hank Williams*⁷ o primeiro a misturar country e blues.

Fonte: Disponível em www.discussionforums.us acessado em 20/04/2007

⁵ *On Stage* é uma espécie de jargão utilizado no meio fotográfico e musical onde se identifica o artista no palco, no momento em que executa as suas canções. Passando a idéia da apresentação e o calor da mesma.

⁶ Trabalho aqui o conceito de performance proposto pelo Medievalista *Paul Zumtor* (fonte), que através do seu estudo de oralidade, nos propõem aguçarmos a percepção a cerca do que envolve a Performance, o que corresponde a dizer: atenção a um conjunto de fatores implícitos ou não masque influenciam no momento e na análise do objeto. Como não podemos nos ater apenas a questão musical, como toda a situação que envolve a execução da música é importante para o contexto, as palmas, os risos, nosso estado de espírito ao presenciar determinado espetáculo são imprescindíveis para a realização de uma boa análise. Também é importante, do ponto de vista do artista que executa suas canções e traz consigo toda a percepção de sua experiência no palco, a não desvalorização desses fatores.

⁷ Do cantor *Hank Williams* ouça a faixa 4 do cd : *Lost Highway*.

A questão musical, como já colocada acima, surge nesta reflexão. Inter-relacionando alguns temas, retomo a década de 1950 para identificar, nos primórdios de uma música que se originava da embricação de diversos estilos, nos termos propostos por Barbero (1998), de um som rural com a urgência do aparecimento da cidade.

Portanto, com o surgimento dessa música jovem, verifica-se o aparecimento de uma linguagem visual que acompanha essa mesma tendência: não são mais os negros como *Chuck Berry* e *Little Richard*, que no início daquilo que mais tarde se entendeu como Rock e que vai tomar a indústria cultural de assalto (*FRIEDLANDER, 2003*), mas, sim, um jovem americano branco, sulista, de voz negra. Para exemplificar, as duas fotos abaixo exemplificam a atitude destes artistas perante o público.



Imagem 5: *Chuck Berry*⁸ pioneiro no uso da guitarra.

Fonte: Disponível em www.jfkmontreal.com acessado em 29/05/2007

⁸ Primeiro expoente do que se convencionou chamar de *Rock And Roll*, *Chuck Berry* lançou uma música que ainda é executada diariamente em rádios de todo o mundo. Ouça *Johnny Be Good* a faixa de número 5 do cd que acompanha a tese.



Imagem 6: *Little Richard*⁹ exemplo de músico negro primórdios do rock

Fonte: Disponível em www.rockguiden.se acessado em 05/05/2007

É possível perceber a opção por se retratar esses artistas executando suas músicas no palco (MUGGIATTI, 1981), para tanto surge a preocupação de se colocar, dentro da imagem, os elementos cênicos contidos no espetáculo. Surgem os holofotes, os sistemas de som e a precariedade dos instrumentos musicais, que, no futuro, construiriam características de uma linguagem sonora presente na estética *rockabilly*. Para que o jovem branco sulista pudesse iniciar sua carreira, imagens como as que seguem abaixo, se repetiriam no seu material de divulgação, como apresentado no transcorrer do texto.

No entanto o caminho para a música representar o jovem americano, sobretudo o jovem branco, era necessário, primeiro, passar por uma adaptação. O primeiro artista a participar desse processo atenderia pelo nome de *Bill Halley*, até então um músico de country music, que viu a oportunidade de trabalho aumentar ao utilizar uma música tipicamente negra e aproximá-la do gosto da classe média norte americana. A música *Rock Around the Clock* iria surgir nos Estados Unidos com bastante força, e comprovar a existência de um novo tipo de canção, com apelo rebelde que, de alguma maneira, supriria a exigência da platéia por uma música que tivesse um frescor e fosse ligada com aquilo que se apresentava até então (FRIEDLANDER, 2003).

⁹ O cantor *Little Richards* e a canção *Tutti Frutti*, imenso sucesso do fim da década de 50 e nova sonoridade. Acesse a faixa 6 do cd presente na dissertação.

Porém, *Bill Halley*, então no auge dos seus 28 anos, estava longe de ser um ídolo adolescente. Não tinha carisma, nem apelo sexual, tão pouco parecia condensar em si a rebeldia que pudesse fazer com que a juventude buscasse ali um novo comportamento a ser copiado ou mesmo seguido. A América precisaria ainda de um modelo mais selvagem. A imagem a seguir dialoga com essa idéia de um artista não imediatamente jovem, mas é possível perceber um certo padrão no retrato dos artistas, e na própria fotografia se percebe a necessidade de identificar esse artista com o palco, daí a iluminação forte de palco, que no caso de *Halley*, ressalta através do alto contraste – excesso de preto e branco (ADAMS, 2001; SCHISLER, 1995) com sua idade um tanto avançada para o padrão juvenil.

Nota-se, também, a utilização de lentes fotográficas que visam aproximar o retrato, o que potencializa ainda mais as características de idade. Observa-se também, nesta imagem, que o figurino utilizado, pequenas gravatas, ainda pertencem ao universo da *Country Music*, como já colocado acima quando observamos a foto do cantor *Hank Williams*. Neste momento, existe uma distância clara e ainda uma não identificação de uma linguagem estética clara. Ainda não se apresentam roupas que vão identificar esse músico de rock, os hábitos ainda se misturam, não tornando clara essa questão.



Imagem 7: *Bill Halley*¹⁰: início da estética sonora e distância do apelo rebelde

¹⁰ O cruzamento entre a música negra, o uso de instrumentos elétricos e a aparição do primeiro astro branco que faz o cruzamento. Bill Halley and his Comets e a canção “Rock Around the clock” que pode ser acessada na faixa 7 do cd que acompanha a dissertação.

Fonte: Disponível em rockabilly72.centerblog.net acessado em 23/05/2007.

No entanto, em pouco tempo, surge um artista capaz de suprir a América de sua necessidade de um ídolo que coubesse no tamanho e nas ambições de uma classe média e branca. Surge, então, um artista que vai de fato revolucionar não só a indústria da música, como também o comportamento de toda uma geração: *Elvis Presley*.

1.3 - Juventude e a América de Elvis.



Imagem 8: *Elvis Presley*¹¹ já em uma de suas primeiras experiências no cinema “*Jailhouse Rock*”.

Fonte: Disponível em www.blitz.inei.pt acessado em 10/06/2007.

A América do norte inicia o seu processo de absorção do Rock através do jovem branco sulista chamado *Elvis Aaron Presley*, e é esse jovem que, ao gravar um compacto em homenagem a sua mãe, no meio da década de 1950, estabelece um elo entre a sociedade branca americana, o som dos negros e a construção de

¹¹ Acessar a faixa 8 do CD e ouça a música “*That’s All Right Mama*” primeiro sucesso da carreira de Elvis e o primeiro cruzamento entre *Blues* e *Country Music* a se tornar um *Hit* nas rádios norte-americanas.

uma linguagem visual que mais se adapta ao mercado de consumo da época. Elvis conseguiu condensar algumas vertentes já existentes no rock nesta altura do mercado musical norte americano (CARMO, 2003). Ele conseguiu atrelar a velocidade com que *Little Richards* cantava as canções e uniu a maneira como *Chuck Berry* dançava, acrescentando a isso uma carga explosiva de sensualidade.

Na Imagem 8, é importante salientar duas coisas: 1) identificar uma nova maneira de se vestir, saem os ternos bem cortados e os sapatos sociais e entram à jaqueta jeans e a calça respectivamente, além do topete e das costeletas que vai criar uma marca na idéia de vestimenta *Rock and Roll*; 2) na foto, que é um still de cinema¹², nota-se que foi explorado o gingado de quadris, marca bastante polêmica utilizada por *Presley* e o tipo de iluminação que não cria contrastes (TRIGO, 1998), deixando claramente a idéia de um artista e a utilização de sua imagem como produto de consumo cultural, que será comentada na seqüência como uma espécie de característica de linguagem corporal do rock.

Abro espaço para realizar uma pequena discussão sobre o conceito de modernidade, que vai abranger o início da década de 1950.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos tudo o que sabemos tudo o que somos (BERMAN, 1986: 15).

Também gostaria de lembrar que é só a partir da década de 1950 que uma indústria que visa abordar uma cultura juvenil começa o seu processo de consolidação, o que irá possibilitar o surgimento de bens de consumo específicos para juventude, que irá, aos poucos, tomar forma e apelo (MORIN, 1984).

Também é importante retomar, aqui, a questão do início da mídia como fomentadora de consumo, como um espaço para que surja a curiosidade para novas possibilidades de transformação cultural para a juventude.

Como Berman (1986) propõe acima, é impossível falar em surgimento do ser moderno sem que junto deste conceito se confronte e mude, e também acabe, com aquilo que existia anteriormente.

Antes da década de 1950, a indústria de bens de consumo não estava completamente consolidada e não se preocupava em acompanhar de perto os

¹² Foto realizada para depois ser distribuída como um pequeno frame do filme, prática de divulgação ainda utilizada nos dias atuais.

desejos, tão pouco as tendências que surgiam na população jovem da América (Morin,1980). Porém, um novo direcionamento mercadológico surge com força e passa a tomar as rédeas do mercado em função dos aspectos colocados acima, tendo como frente jornais, revistas, rádios e as recentes estações de televisão.

É importante deixar de salientar que os Estado Unidos viviam neste momento o fim da Segunda Guerra Mundial e, com isso, acompanhavam de perto o surgimento de uma gama grande de artefatos que começavam a fazer parte do cotidiano de sua população. A casa da classe média norte americana (CARMO, 2003; FRIEDLANDER, 2003), agora, comporta um aparelho de estéreo, a novidade recente, a televisão, e um tempo maior para poder usufruir dessas novas aquisições.

Desde a década de 1950, é possível visualizar os movimentos juvenis através de cortes operados no posicionamento corporal e social em relação a espaços normativos. Logo, esses posicionamentos foram incorporados como formas de distinção do mundo juvenil pelo mercado cultural, o que acabou gerando nichos mercadológicos realçados por práticas midiáticas específicas. (JANOTTI JR., 2003: 20)

Aproveitando o *boom* de oportunidades do “*American Way of Life*”, como este novo movimento cultural começou a ser denominado e a ser conhecido e seguido por países de todo o mundo, a indústria faz com que haja o surgimento de uma indústria do entretenimento, que através da televisão e do cinema, acompanha a fomentação de inúmeras e meteóricas carreiras amparadas por essas novas formas de mídia.



Imagem 9: exemplo de Radiola do começo da década de 1950 que, em breve faria parte dos lares de várias famílias ao redor do mundo.

Fonte: Disponível em www.fiffens.com acessado em 16/06/2007

Há, também, o fortalecimento da indústria radiofônica e, em decorrência disto, também uma indústria fonográfica, que com um maior poder aquisitivo da população e uma capacidade tecnológica estável, coloca diariamente, na casa das pessoas, uma quantidade cada vez maior de astros musicais. Desta forma, a população começa a adquirir o hábito de consumo deste novo bem oferecido pelo mercado.

As transformações tecnológicas, econômicas e sociais do pós-guerra foram fundamentais na nova configuração não só da cultura dos EUA, como de todo o mundo. Quando os sistemas eletrônicos começaram a tomar lugar dos antigos aparelhos eletromecânicos, anunciava-se o prelúdio de novas conformações sociais, permitindo a uma parcela da população a expressão de novas produções de sentido e seu acesso ao grande público. (JANOTTI JR., 2003: 29)

Essa reflexão contextualiza o cenário possível para o aparecimento de inúmeras carreiras e prepara uma indústria para as décadas subseqüentes, onde conseguiremos acompanhar vários músicos se consolidando e aparecendo novas formas da relação desses artistas com o cotidiano das pessoas.

A importância desta década, nesta reflexão, não se limita apenas à questão do estabelecimento e da efetiva consolidação da indústria de bens de consumo

valorados de maneira simbólica, mas trata, também, de uma série de adventos que vão marcar intensamente a maneira como a juventude se relacionará com artes em geral (MORIN, 1984).



gadgetgalaxyonline



Imagem 10: um clássico aparelho de música muito conhecido na década de 1950. Popularmente chamado de “Juke Box” era comum encontrá-lo em lanchonetes e pontos de encontro de jovens americanos.

Fonte: Disponível em [www. thelimit.atnz.net](http://www.thelimit.atnz.net) acessado em 07/02/2007.

Apenas como para que se faça uma pontuação, no seio da literatura americana veremos surgir, durante a década de 1950, uma legião de jovens poetas e escritores que se destacavam nos Estados Unidos da América por construir poesias simples (influenciadas pela escola literária japonesa do Haikai, uma espécie de poesia onde a métrica segue um padrão específico) e por valorizar as viagens e a vida sem vínculos (CARMO, 2003).

Eram conhecidos como *Beats* ou *Beatniks* e depois vão se tornar umas das influências marcantes das próximas gerações de músicos e estilos musicais, que serão tratados no decorrer da dissertação.

Já desde os anos de 50, era bastante visível na sociedade norte-americana a familiaridade crescente que a noção de antiintelectualismo vinha ganhando. Um exemplo desse fato é o surgimento de toda uma tradição boêmia, aquela dos Beatniks, de verdadeiros representantes de um anarquismo romântico, cujo estilo e contestação e agitação, novo e radical quando comparado à luta da esquerda tradicional, estava apoiado sobre noções e crenças tais como a

necessidade do “desengajamento em massa” ou da inércia grupal” (PEREIRA, 1986: 33).

Retomando o aspecto principal da possibilidade de entretenimento e música, proposto por *Elvis Presley*, é bom salientar sua capacidade de aglutinação da parcela jovem, sendo pelo aspecto rebelde ou pelo aspecto da diversão, pelo qual a sua figura tornou-se referência na sociedade da época.

Elvis trouxe a idéia de assimilação das massas e do popular. Não só a classe média tinha acesso a sua música, mas o tipo de rebeldia (entendendo rebeldia como sua maneira até então nova de realizar performances musicais), suscitada por ele, encontrou eco também nas classes menos abastadas. Nas palavras do próprio Elvis: “Todo mundo estava berrando... Meu empresário me disse que o motivo era o meu jeito de dançar. Bem, voltei para o bis e dancei mais um pouco”. (FRIEDLANDER, 2003: 71)

E, o que a princípio parecia ser apenas mais uma maneira exótica de se apresentar uma atração musical, acaba surgindo como uma forma aterradora, aos olhos da sociedade adulta, de rebeldia juvenil.



Imagem 11: Elvis cantando com roupa toda em couro negro.

Fonte: Disponível em <http://vintage68.blog.br/wp-content/uploads/2007/08/foda-elvis.bmp> acessado em 02/03/2008.

A imagem acima representa a idéia de captura do artista *Elvis Presley* no palco, ainda que a imagem pertença já ao fim dos anos sessenta, representa uma retomada do artista aos primórdios de sua maneira de se vestir e se postar em público e a fotografia novamente tentam capturar essa proposta.

Essa rebeldia acontece na sua música e em suas apresentações, esse tipo de comportamento, num futuro próximo, terá uma série de retaliações em função do suposto comportamento obsceno e incompatível com os padrões vigentes (PEREIRA, 1986).

Essas retaliações surgem de maneira maior com as apresentações do cantor em programas populares da TV americana. Um dos programas de grande audiência nos Estados Unidos, em 1956, era do apresentador *Ed Sullivan*, e foi neste programa que Elvis foi filmado apenas da cintura para cima, pois os censores já estavam preocupados com sua influência exageradamente sexual, decidindo, então, não mostrar a cintura do cantor.

Elvis apareceu duas vezes no programa *Ed Sullivan Show* no qual os censores da CBS (rede de televisão) proibiram que focalizassem Elvis da cintura para baixo. Nada de Pélvis para a Juventude Americana. Detratores um grupo composto em sua maior parte por pais tinham esperanças de que a onda passasse logo. (FRIEDLANDER, 2003:72)

Janotti Jr. encontra explicação para esse tipo de postura de Elvis na presença marcante de um legado de música negra e seus respectivos maneirismos característicos que já foram expostos no início deste capítulo, mas gostaria de destacar novamente.

Em verdade, grande parte do que incomodava nos movimentos de Elvis era herança do *rhythm blues* afro-americano, o que demonstrava o preconceito da população branca dos EUA ao mesmo tempo em que descortina a expressão juvenil de ruptura com os aspectos tradicionais dos espaços normativos. Essa parte da história revela a importância da expressão corporal no rock. (JANOTTI JR., 2003: 37)

Esse sucesso na televisão logo foi acompanhado de uma série de filmes para o cinema, e é neste momento que a estética sonora e visual se consolida. A partir deste momento fica estabelecido uma maneira Rock and Roll de se vestir e também de dar ritmo a essa nova tendência (CARMO, 2003), como pode ser visto na imagem 11.

É importante lembrar que neste momento não só a televisão ditava regras, mas, também, à indústria cinematográfica o fazia, já que estava antenado para essa nova maneira de se relacionar com a juventude.

O cinema, ao explorar a imagem de Elvis, inaugura uma nova série de filmes que fará o cruzamento entre música e imagem. O próprio artista encabeçou alguns filmes na época, sendo que o mais representativo foi o *Jailhouse Rock*, uma fábula envolvendo presídio e temas amorosos. Seguindo esta trilha Hollywood, já a meca do cinema comercial norte americano começa a promover outros astros que vão buscar no Rock a linguagem sonora e visual para uma série de filmes.

Também seguindo o contexto de rebeldia visual proposto por Elvis Presley, a juventude americana começa a ter alguns atores que passam a trabalhar, na construção dos seus personagens, elementos que se entrelaçam com esse caminho. É importante que se coloque, também, que não existe apenas a construção estética e psicológica dos atores citados a seguir, mas o que podemos acompanhar, e talvez para o caráter dessa dissertação seja o mais importante, é um universo de roteiros construídos neste momento no cinema americano. Estes, começaram a ser construídos com o propósito de apresentar à sociedade mundial, essas novas tendências, assumindo aqui o aspecto de “mundialização”,¹³ em que é possível pensar a cultura com algo que tem, em seus mais diversos cenários, possibilidades de usos e apropriações distintas, mas que mesmo assim entrecruzam determinadas tendências sonoras e estéticas.

Seguindo a idéia de mundialização, neste momento já é possível observar a construção de uma identidade jovem, que passa pela absorção dos aspectos presentes na Indústria da Mídia, e que já se entrelaça com o cotidiano jovem, não só na América do Norte, mas também em todo o mundo. É nesta época que a mídia começa a ganhar um destaque surpreendente, pois através de seus

¹³ Sigo como suporte para o conceito de mundialização os apontamentos do sociólogo Luiz Eduardo W. Wanderley, que propõem o conceito da seguinte maneira: “Um processo de aumento gradativo das relações, contatos e fluxos que se estabelece entre povos dos mais variados, ocupando religiões dispersas pelo mundo, nos campos econômico, político, cultural e religioso” (WANDERLEY, 2003: 212).

mecanismos de difusão de imagem e som passa a fazer parte do cotidiano de seus consumidores. Com relação a presença de veículos de informação, atrelados a novas formas de diversão e ocupando novos espaços, *Stuart Hall* (1999) escreve que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos e lugares e imagens, pelas viagens internacionais e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas- desalojadas- de tempos, lugares, histórias e tradições específicas que parecem “flutuar livremente”.
(*HALL, 1999: 75*)

Portanto, é possível perceber que o que construía uma identidade do jovem americano, em sua fluidez, também servia como base para a construção identitária de jovens nas mais diversas localidades. A indústria cinematográfica foi um dos fatores com grande influência nesta questão (*MORIN, 1980*). Portanto, da mesma maneira que se sustenta a criação de uma identidade ligada aos hábitos e consumos do país ao qual esse jovem pertence, daí tendo como valores específicos as suas mais intensas especificidades, também como analisa Hall (1999), existe uma imensa rede que vai fortalecer e abastecer de subterfúgios para que seja possível uma identificação jovem que possa ser reconhecida nos países mais distintos. Um exemplo claro dessa idéia é o fato de podermos ter, ao mesmo tempo, uma maneira de se vestir americana, e ter jovens vestidos no Brasil seguindo essa mesma tendência.



Imagem 12: Marlon Brando em cena do filme “O Selvagem”

Fonte: Disponível em www.threadtrend.com, acessado em 15/02/2007

Acima o jovem *Marlon Brando* em um filme que marcou época para a juventude americana e mundial, o filme que, no Brasil, teve seu título traduzido para “Os Selvagens”. Foi o primeiro filme a lidar com a estética da rebeldia e também foi a primeira vez que vimos surgir, em uma mídia de massa, a palavra que vai caracterizar o objeto desta pesquisa, a palavra “Punk” (BIVAR, 1982).

Na fotografia acima, realizada como peça de divulgação para o filme, é possível perceber toda uma construção que seria usada depois como um elemento de identificação de rebeldia. Nota-se que o ator posou vestindo roupas de couro, e o enquadramento valoriza a imagem do personagem em relação à moto, pois a angulação é realizada de maneira levemente desproporcional, sendo feita de baixo para cima aumentando com isso a importância do veículo na cena (TRIGO, 2000; SCHILER, 1995).

A vestimenta de couro vai surgir nas gerações seguintes como uma “segunda pele” de diversos músicos.

O filme mostra uma série de jovens que se reúnem para buscar diversão e tem, na maneira de se vestir, no tipo de música que ouvem e também no tipo de

atitude que apresentam (extremamente agressiva), um padrão de pertencimento a uma determinada parcela da juventude. Isso fica evidente como a identificação já de um tipo de jovem urbano que segue um determinado caminho e que o cinema busca identificar. Não só este exemplo é importante do ponto de vista da construção de um personagem jovem, mas é necessário lembrar, também, de outro ator que personificou essa atmosfera rebelde e jovem e que depois também serviu como referencial na construção desse estereótipo: *James Dean*. (MORIN, 1984).

James Dean viveu pouco, realizou poucos filmes, mas manteve a máxima de viver intensamente e morrer jovem e no auge da carreira. Sua maneira de vestir, fumar e seu comportamento, tanto nos poucos filmes como também em sua vida pessoal, foram alvo de adoração para a juventude que buscava alguém que pudesse representar a rebeldia e um novo caminho que não necessariamente passasse pelas experiências paternas ou maternas. A regra era quebrar regras.

Edgar Morin (1980) nos propõem uma excelente leitura à cerca de *James Dean* e sua inserção no cinema.

Noutro sentido, James Dean, na vida e nos filmes, exprime as necessidades da individualidade adolescente, a qual, ao afirmar-se recusa desse modo as normas da vida embrutecida e especializada que abre a sua frente. “A necessidade de totalidade e de absoluto é a necessidade real do indivíduo humano quando se desprende do ninho da infância e dos grilhões da família e não se vê diante de si senão os novos grilhões e mutilações”. (MORIN, 1980:114)

É dessa quebra tão presente no dia a dia da juventude que *Edgar Morin* (1980) nos coloca com a contradição e a necessidade de existência da rebeldia enquanto uma afirmação do jovem em sua busca de construção identitária e que, no cinema, ele encontra também um dos pontos fortes de referência para essa construção. Finalizando, o autor ainda propõem a seguinte reflexão:

Finalmente o adulto das sociedades burocratizadas e aburguesadas é aquele que aceita viver pouco para não morrer muito. Porém, o segredo da adolescência é o de que viver é correr o risco de morrer, o de que a fúria de viver é a impossibilidade de viver. *James Dean* viveu essa contradição e autenticou-a com a sua morte. (MORIN, 1980: 114)

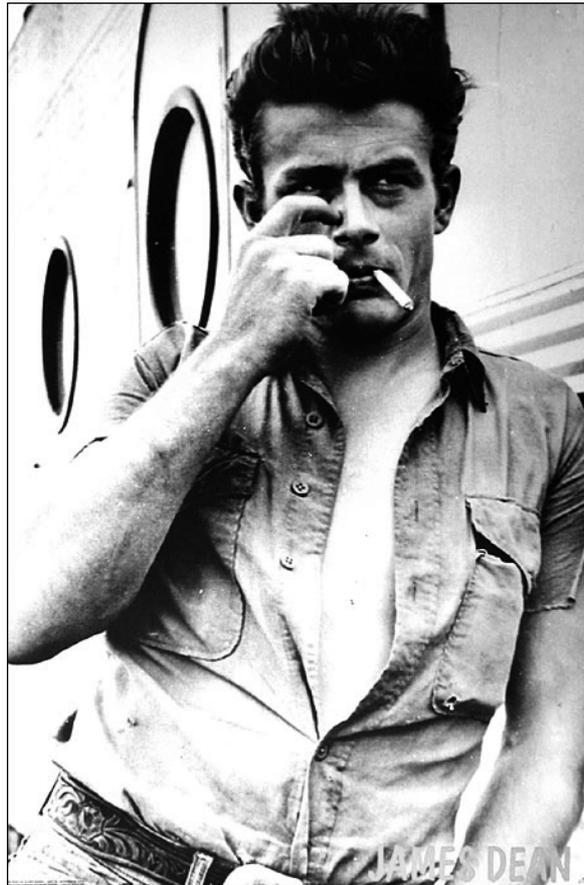


Imagem 13: o Jovem James Dean em foto de divulgação do filme “Juventude Transviada”.

Fonte: Disponível em [www. store.hollywoodwax](http://www.store.hollywoodwax), acessado em 20/02/2007

A foto acima propõe um *James Dean* completamente integrado ao ambiente e colocando novos pontos de rebeldia, agora explorados pelo surgimento do cigarro, como um forte ponto . A maneira desleixada como posa para foto, valorizando o fato de suas roupas serem mal ajustadas, aumentam ainda mais a rebeldia. Esse padrão de corte de cabelo e, também, essa maneira de se vestir, como indicado por essa imagem, tornam-se referência para jovens do universo da música e seus novos grupos, tanto para o fim da década de 1950 como para a década seguinte.

Esses novos paradigmas vêm fortalecer o aparecimento, na década seguinte, de uma série de novas experimentações no campo jovem. A música encabeça uma série de transformações e começa a expandir esse gênero não só pela América, como também toma de maneira intensa o Reino Unido. O destaque está para a Inglaterra, que passa a ter contato com uma grande quantidade de

manifestações jovens transgressoras (CARMO, 2003; PEREIRA, 1986; FRIEDLANDER, 2003).

Ainda pensando no legado dos pioneiros *Chuck Berry*, *Little Richards*, o pouco citado mas também não menos importante *Carl Perkins*, e sobre tudo depois do grande sucesso de *Elvis Presley*, que já no início dos anos 1960 era identificado pela alcunha de Rei do Rock (MUGGIATI, 1980 ; FRIEDLANDER, 2003), a indústria midiática começa a produzir uma série de cantores com as mesmas características dos primeiros representantes da fundação do gênero Rock, de música e linguagem visual, porém, poucos vão percorrer todo caminho inicial do rock e ser referência em vendagem de discos como *Elvis Aron Presley*.

Mas ao mesmo tempo em que em que permite a aparição de milhares de astros repentinos, a cadeia midiática os substitui com a mesma velocidade com que os lança. Medir o verdadeiro impacto de *Elvis Presley* no cenário musical é perceber que, enquanto a maioria dos ídolos adolescentes sumiu das paradas de sucesso na virada da década de 1960, Elvis continuava presente em paraticamente todas as grandes listagens de venda e execução fonográficas. (JANOTTI JR., 2003: 38)

Uma nova geração de garotos ingleses, que tinham acesso aos discos e filmes, começa agora a produzir um novo tipo de música e também a radicalizar a estética que, naquele momento, já encontra no mercado maneiras específicas de comércio.

Como numa adaptação de conceitos musicais, misturada a uma nova carência do mercado por música popular para jovem, um novo fenômeno começa a ser gerido no seio da juventude britânica. Quatro Jovens, nascidos no subúrbio da cidade inglesa de *Liverpol* vão, a partir de encontros esporádicos, iniciar aquilo que em algum tempo tomaria proporções mundiais. Um novo conceito estético e musical começava a ser forjado, esse fenômeno diferente da espontaneidade e do tímido investimento em propaganda do início da cena musical do *Rock and Roll* norte americano, assistiria, agora, um novo patamar de manifestações. Tem início o mercado da música propriamente dito, surge, então, *The Beatles*.

1.4- *The Beatles*. Uma nova revolução: um novo conceito musical que chega do Reino Unido.

Tudo começou com *John Lennon*, na Escola *Quarry Bank*, e é lá que ele recruta alguns amigos para tocar os recentes sucessos de *Rock And Roll* que tocavam, com frequência, nas ondas de rádio da Inglaterra no final da década de 1950 e início da década de 1960. Pequenas apresentações começam a surgir e numa dessas apresentações surge o garoto *Paul McCartney* que apresenta uma habilidade grande com a guitarra e John, de pronto, o convida para integrar o grupo (PEREIRA, 1986; FRIEDLANDER, 2003).

O repertório inicial do grupo é composto de vários sucessos do recente Rock. Ainda muito jovens, começam a se apresentar com auxílio de mais alguns amigos no circuito de pequenas festas escolares comuns na época. Para suprir uma deficiência na guitarra, Paul convida um garoto de apenas quinze anos, meio a contra gosto do restante do grupo por conta de sua idade, mas demonstrando amplo conhecimento do instrumento. *George Harrison* é integrado ao que já é possível vislumbrar como a primeira formação do grupo musical de Liverpool.

Com essa formação e se auto intitulando "*The Quarrymen*" (MUGIATTI, 1980) esse grupo na verdade tem uma existência pequena, mas serve como uma espécie de laboratório para a consolidação de um novo grupo, com proposta musical e visual mais definida. Ainda como "*The Quarrymen*" o grupo cumpre uma temporada na Alemanha, fazendo um tipo de *Rock and Roll* mais pesado e mais rápido do que optariam como proposta de trabalho nos anos seguintes.

Esse tipo de som, do início do grupo, tem por característica a não direção musical. O fato da construção do repertório dos "*The Quarrymen*" ser feita apenas pela decisão dos seus membros, faz com que essa escolha, e também a execução desse material, transcorra como de maneira menos dirigida. Nota-se que, aqui, não há ainda a construção de um grupo voltado para atender anseios de uma indústria fonográfica.



Imagem 14: foto do grupo “The Quarrymen”, pré-Beatles. Estética ainda calcada nos anos 1950.

Fonte: Disponível em www.beatlesnumber9.com acessado em 05/03/2007.

A importância da foto acima é a de demonstrar o grupo quando ainda se reuniam para fazer pequenas apresentações em escolas. Nota-se que a foto é apenas um registro dessas apresentações e não há ainda uma preocupação de caráter mais profissional. Porém, é possível perceber uma maneira de pentear os cabelos ainda pertencente aos primeiros músicos de música rock já citados aqui, que valorizavam o cabelo em formato de topete, além de astros do cinema, como o já citado acima *James Dean*, que fazia também uso do mesmo corte de cabelo.

Já por volta de 1962, tendo mudado o nome para “*The Beatles*”, a linguagem visual anos 1950 é abandonada, o grupo deixa de exibir o topete como *Elvis Presley* e passa a se vestir e adotar uma linguagem visual que seria sua marca registrada por um bom tempo. Os cabelos ficam maiores e são penteados para frente, num padrão completamente novo e adotam ternos e gravatas, concebidos pela estilista *Pierre Cardin*, além de botas de couro como bem pontuam Pereira (1986) e Friedlander (2003).

Do aspecto sonoro, o grupo começa a compor canções de amor para adolescentes e chamam a atenção do empresário *George Martin*, que resolve contratá-los. É a partir deste fato que se tem início a uma nova revolução na juventude. Essa nova revolução comportamental é acompanhada de perto pela mídia, que também começa um novo processo que ficou mundialmente conhecido como “Beatlemania”, termo esse adotado no Brasil, sendo que também era comum chamá-los de “Reis do iê iê iê” (MUGIATTI,1980).

Agregado a esse conceito foi construída toda uma nova proposta, tanto musical, quanto visual, para esse novo grupo. Desta vez o mercado já estava

preparado para um novo apelo comercial. Acompanhando esta mudança incorpora-se ao grupo o jovem baterista *Ringo Star*.

Ringo entra no grupo por uma sugestão do produtor e empresário George Martin, que os coloca em estúdio para produzir já as primeiras daquelas que se tornariam músicas de referência para uma grande parcela de jovens no mundo.

Os Beatles lançam então o compacto¹⁴ com as canções “*Love Me Do*” e “*P.S. I Love You*” em outubro de 1962. Esse compacto rapidamente torna-se um dos mais executados nas rádios da Inglaterra, ocupando a décima posição entres as músicas mais executadas naquele ano. Já contando com grupos de pesquisa de audiência, fica ainda mais fácil para o grupo criar e, para seus empresários, também fica mais fácil de trabalhar, já que contam com a devolutiva imediata da perspectiva da construção musical e visual do grupo.



Imagem 15: The Beatles¹⁵ e seu visual e música já devidamente estudado de acordo com o mercado.

Fonte: Disponível em [www. popartuk.com](http://www.popartuk.com) acessado em 16/03/2007

Os *Beatles*, que surgem na foto acima, posam para uma específica peça de divulgação. Nota-se, na imagem, a preocupação do fotografo em enquadrá-los dentro do cenário urbano, já que neste momento são identificados como a nova

¹⁴ Espécie reduzida do Long Play (LP) com apenas duas faixas musicais, uma de cada lado.

¹⁵ Acessar a faixa de número 9 do CD e ouvir a música “*Love me Do*”.

onda da Inglaterra (CARMO, 2003). Na foto também se identifica as características de novas roupas já comentados anteriormente.

Agora já podemos fazer uma nova reflexão da capacidade de convencimento e do tamanho das indústrias do cinema e radiofônica nesses anos 1960 e, como esses veículos têm a função de disseminação para essa nova proposta de rebeldia. Para reforçar essa reflexão gostaria de citar Edgar Morin:

O desenvolvimento dessa cultura está ligado a uma conquista da autonomia dos adolescentes no seio da família e da sociedade. A aquisição de relativa autonomia monetária (dinheiro para o gasto diário dado pelos pais nas sociedades avançadas e, alhures, dinheiro para o diário conservado pelos adolescentes que ganham à vida e entregam o que ganham aos pais) e de relativa liberdade no seio da família (o que nos conduz ao problema da liberalização aqui e da desestruturação acolá da família) permitem aos adolescentes adquirir material que lhes insuflará sua cultura (transistor, toca-discos e mesmo violão) que lhes dá a sua liberdade de fuga e de encontro (bicicleta, motocicleta, automóvel) e lhes permitirá viver sua vida autônoma no lazer. Essa cultura, essa vida aceleram, em contrapartida as reivindicações dos adolescentes que não se satisfazem com a semi-liberdade adquirida e fazem crescer sua contestação a propósito de um mundo adulto cada vez menos semelhante ao deles. (MORIN, 1984: 140)

Temos, no caso dos *Beatles*, uma série de acontecimentos que, com o passar da década de 1960, vão modificar não só o grupo mas, também, toda a sociedade, que agora tem, no jovem, um canal consumidor e contestador do recém *establishment*.¹⁶

Esse jovem verá o grupo, que no início tinha a preocupação específica em criar uma música desvinculada de preocupações políticas e sociais, mudar radicalmente. Essas mudanças não seguem apenas o plano musical, mas também o plano da estética, o que antes eram ternos feitos por um grande estilista (*Pierre Cardin*), aos poucos vai perdendo espaço para roupas indianas, por leituras mais radicais e pela imersão ao universo psicodélico que começa a ser pesquisado, aproveitando que agora o grupo inicia viagens para a Índia e começa a interessar-se por escritores que tem, na contracultura, a sua base (PEREIRA, 1986; CARMO, 2003).

¹⁶ Entende-se *establishment* como aquilo que está estabelecido e pertencente a modo de vida da sociedade em geral. Que não tenta sucumbir as regras e não aparenta qualquer subversão.

Há que se destacar, também, que em torno do grupo *The Beatles* gravitam uma infinidade de poetas, artistas plásticos e músicos que os consideravam como um grupo de inovações das experiências, em especial quando começaram a buscar a transgressão dos papéis vigentes da sociedade. Com o avanço dessa mentalidade, surgem grupos e tendências que visam aproximar o jovem das mais variadas formas de expressão iniciadas nas ruas dos grandes centros urbanos.

Essa experiência da cidade, como palco de acontecimentos, começa a possibilitar a interação com o meio e, ao mesmo tempo, aprender e conseqüentemente ensinar. Walter Benjamin (1985) identifica, em seu ensaio sobre Paris do século dezenove, a figura do “Flâneur” – aquele que se incide na multidão e ao mesmo tempo em que dela tira experiência e desenvolve novos *sensoriums*, também é percebido¹⁷. Neste processo autofágico é que surge a figura do jovem que tanto aprende quanto ensina, seja através de sua música, de sua maneira de se vestir, seja como se relaciona com as outras pessoas neste transitar contínuo pela a cidade. Neste contexto, devemos fazer uma pequena análise para haja uma compreensão maior da idéia de *Flâneur* e *Flanerie*:

A atividade do *flâneur* é observar os passantes que dão e recebem choques, movimentando-se na massa, como autômatos. O *flâneur* interessa-se pela cidade em geral, e por cada um dos seus edifícios mais característicos: - estações ferroviárias, grandes magazines, salas de exposição, ruas escondidas... A cidade é tudo para o *flâneur*, ela então se desdobra diante dele, se abrindo como paisagem. Rouanet comenta ainda que para o *flâneur* não é somente o espaço da cidade que está à sua disposição, mas também sua história: “Ele despreza a história convencional, mas fareja na história a cidade e a cidade na história. (...) A *flânerie* o conduz para um tempo desaparecido. Cada rua, para ele, é uma ladeira que desce em direção ao passado: o dele e o da cidade” . Cada olhar, cada passo, cada sentido captado pelo *flâneur* ao encontro da paisagem citadina cria uma ressonância. Essa relação foi a que Baudelaire teve com Paris, com a Paris imersa na dissolução da aura da experiência, imersa nas vivências dos choques. (ROUANET, ANO: 48-72).

¹⁷ Dentre alguns autores que utilização a concepção do Flânêr, penso que a interrelação com a música passe a ser mais clara no texto de Edgar Allan Poe, que recebe o título do “Homem na Multidão” onde se explicita os conceitos colocados acima.



Imagem 16: já com distanciamento do visual inicial e com intensas pesquisas musicais, o grupo The Beatles inicia um processo de liberdade e experimentação fundindo musica ocidental e oriental.

Fonte: Disponível em [www. popartuk.com](http://www.popartuk.com) acessado em 15/03/2007

Em uma posição nova, mostrando novas possibilidades de se fotografar grupos de rock, a fotografia acima mostra os *Beatles* rompendo com a imagem anterior, quando utilizavam ternos para construir a linguagem visual. Agora temos personalidades distintas, com cada um procurando impor uma nova maneira, não só de se vestir, como também novos cortes de cabelo, ou simplesmente a falta dele. A fotografia acima também apresenta todos os integrantes em foco (ADAMS, 2001; TRIGO, 1998), o que reforça a unidade que o grupo tendia a passar nesta época.

O grupo “*The Beatles*” acaba, de alguma maneira, sendo um divisor de águas para a música e o comportamento jovem que vai atravessar a década de 1960. Tanto na questão sonora, quanto no aspecto visual, o grupo é responsável pelo aprimoramento e maior solidificação da indústria cultural, com nítidas preocupações em abordar a juventude. Para tanto, lançam mão não apenas do apelo do cinema (“*Hard days Night*” e “*Yellow Submarine*” são apenas dois exemplos de filmes protagonizados pelo quarteto) como de uma série de outros produtos licenciados para que sejam estampadas sua marca ou mesmo fotos. O

grupo, hoje, não só é alvo de idolatria no universo musical, como também uma série de estudos acadêmicos que visam analisá-los nos seus aspectos musicais, bem como também nos aspectos de transformação de juventude, ocasionadas e incentivadas pelo grupo.

A Indústria Cultural possuía agora não só a música como veículo e moeda de mercado, como também uma grande série de outros produtos, que poderiam ir de broches a eletrodomésticos, tais como geladeiras ou televisões com a marca do grupo (FREIRE FILHO & JANOTTI JR, 2006).

Porém, como o objeto de estudo desta dissertação é o movimento Punk e os seus substratos até os dias de hoje, não podemos esquecer que foi através dos *The Beatles*, e seus discos mais conceituais do fim da década de 1960, que se tornou possível, através da radicalização dos seus propósitos, plantar mais uma semente do que viria a ser conhecida, anos mais tarde, como música Punk Rock. Para citar um exemplo, cito o “*White Álbum*” gravado e lançado em 1968 e que traz não só composições de extremo esmero e técnica, como também alto nível em quesitos instrumentais. Também propõe um som mais agressivo em decorrência do que vivia cada integrante do grupo naquele momento. Grande parte dos grupos surgidos nessa época tiveram, à sua maneira, de compor e sua musicalidade afetada com essas novas possibilidades propostas com esse disco dos *Beatles* onde é possível observar o uso extenso de instrumentos inusitados (Cítara Indiana) e já uma quantidade maior de canais de gravação no estúdio fonográfico. (FRIEDLANDER, 2003; MUGIATTI, 1980).



Imagem 17: a capa do “White Álbum”, do grupo The Beatles, já apresenta uma preocupação minimalista perante a produção musical da época.

Fonte: Disponível em www.isdproductions.com acessado em 16/03/2007

Em se tratando da importância adquirida pelos “*The Beatles*”, e o fortalecimento da indústria do entretenimento, é sempre importante lembrar que essa própria indústria fez surgir uma antítese ao grupo. Essa antítese atendia pelo nome de “*The Rolling Stones*” que procurava fazer sempre o oposto daquilo que o quarteto de Liverpool propunha. Se num primeiro momento *The Beatles* era patrocinado por uma marca de roupas, os Stones faziam o caminho inverso e utilizavam o que havia de mais básico do mercado de roupas Inglês. Se um propunha limpeza e transitar pelas normas estabelecidas, o outro grupo aparecia em público com dentes cariados e passando a impressão de pouco caso em relação aos bons modos e utilizando de uma linguagem dúbia. Suas canções continham sempre alguma provocação, e o seu primeiro grande sucesso de vendas era uma canção intitulada “*I can’t get no (satisfaction)*” (PEREIRA, 1986; FRIEDLANDER, 2003).

Música, esta, que continha, em sua letra, uma forte característica sexual, tornando-se uma das primeiras composições a explicitar o jogo de sedução entre jovens no Reino Unido.

Na imagem abaixo, temos o grupo *Rolling Stones* em sua primeira formação, e já é possível perceber que desde as suas primeiras apresentações, a necessidade de se distanciar do figurino proposto pelos *The Beatles*. Na imagem, nota-se que foi escolhida uma foto do grupo executando uma canção, posições diferentes para cada integrante do grupo e possuía a preocupação de utilizar o tipo de roupa que julgasse ser a melhor para a apresentação.

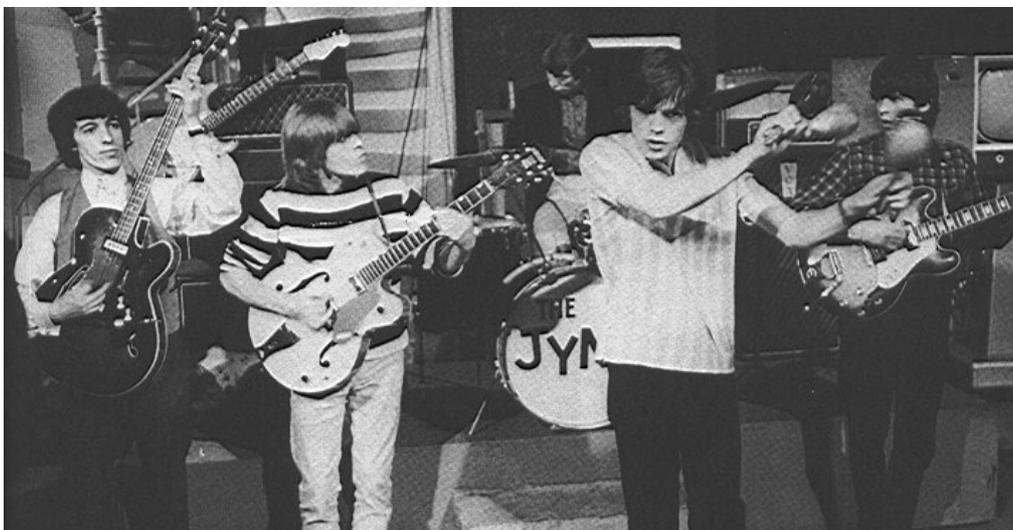


Imagem 18: grupo Rolling Stones¹⁸ um dos exemplos de antítese aos Beatles.

Fonte: Disponível em www.rolling-stones-lyrics.com acessado em 17/03/2007

Ainda dentro do universo musical da década de 1960 temos o surgimento de uma série de grupos musicais atrelados às chamadas *gangs*¹⁹ da época. Um dos que permaneceriam como um grupo que fortemente influenciou uma grande quantidade de jovens, e também inglês e formado por garotos suburbanos, após assumirem alguns nomes como *The Detours* e também *The High Numbers*, por volta de 1964, optam por assumir como nome do grupo *The Who*.

Num primeiro momento, ainda calcados pelo trabalho dos *Beatles*, lançam álbuns que não conseguem grande destaque, nem na mídia inglesa, nem entre a juventude britânica. Porém, com o passar do tempo, e por volta de 1966, lançam um compacto com a música intitulada “*My generation*” que continha o seguinte verso: “... *I hope I “die before I get old”* (“Eu espero morrer antes de envelhecer”).

Esta canção faz enorme sucesso e serve de ponte para identificação de uma parcela da juventude que vivia no subúrbio e se auto intitulava MOD. Essa expressão nada mais é do que uma abreviação para “*Modernist*”, ou seja, jovens que tinham uma maneira diferente de se vestir e tinham, na violência, uma forma de abstrair de seus problemas, tanto para interação com seus pares, como uma maneira de auto afirmação perante a sociedade. Semelhante aos *MOD’s* e tão violento quanto na interação e em constantes brigas – seja com os próprios *MOD’s*, ou com outras *gangs* rivais – tinhamos também os auto intitulados “*Teddy Boys*”. Os *Teddy Boys* eram uma gang fortemente influenciada pela música da época e que rivalizava em aparência, violência e apreço pelo recente rock mais agressivo do momento com os *MOD’s* (CAIAFA, 1993; COSTA, 2000; O’HARA, 2005).

¹⁸ No Cd esta presente na faixa de número 10 a música que iniciou o reconhecimento do grupo The Rolling Stones. *Satisfaction*.

¹⁹ O termo cunhado é o de Gang, porém apenas para um recorte teórico, ainda que não se trate nesta dissertação da questão das Tribos, é importante mencionar como alguns estudiosos enxergam e analisam a questão, dentre eles o professor Michel Maffesoli (1998, 2001 e 2004), que atribui, como característica básica para se chamar um grupo de tribo, uma certa vivência estética e nômade, que intermedia as criações identitária de um grupo de jovens dentro de uma dada cidade, ou seja, dá sentido a escolha e o usos de suas máscaras simbólicas com as quais irão se comunicar com os transeuntes das cidades. Maffesoli os identifica como “neotribalistas”.



Imagem 19: Exemplo de MOD's em Londres na década de 1960.

Fonte: Disponível em [www. popartgeneration.com](http://www.popartgeneration.com) acessado em 22/03/2007

A fotografia de *MODS* ingleses acima não especifica a dimensão exata de sua característica principal, que eram de atitudes de extrema violência e de uma profunda preocupação de reserva de territorialidade. O que se nota é que há uma maneira de se vestir clara, tornando suas roupas quase que um uniforme. Na foto também podemos observar que o grupo posa como uma espécie de time de futebol, o que os caracteriza como unidos para enfrentar grupos rivais.

O *MOD* tinha uma maneira específica de se vestir, gostava de roupas bem cortadas e música com influência negra, um retorno ao início do *rhythm and blues*, uma das principais influências do grupo *The Who*. Eram esses agrupamentos de jovens que primeiro lotavam os shows do grupo e era, para esses jovens, que o grupo dedicava as suas composições.

O grupo *The Who* era sonoramente rápido e agressivo e, em sua performance de palco, foi o primeiro a adotar a quebra dos seus instrumentos como uma maneira de performance cênica. Saliento, aqui, que nesta época já se trabalhava com a perspectiva de *Show Business* e, que esse tipo de performance, estava atrelado também a decorrência do desejo da platéia por algo, no universo musical, que fosse mais simples em arranjos e melodias. Havia, também, a necessidade de que representasse uma urgência sonora, diferente das melodias delicadas dos grupos que fizeram sucesso na década de sessenta.



Imagem 20: Grupo The Who²⁰, o visual “MOD” e agressividade sonora e performance de palco.

Fonte: Disponível em [www. houseplantpicturestudio.blogspot](http://www.houseplantpicturestudio.blogspot) acessado em 23/03/2007

Na imagem acima, o grupo consta de suas primeiras apresentações e podemos ver a preocupação em serem fotografados com seus instrumentos, sendo também possível estabelecer um diálogo com a foto dos *MODS*, imagem 19, pois o tipo de roupa usada pelo *The Who* seguia a mesma tendência .

Uma série de grupos começa a surgir, alavancados pela sonoridade e pelo visual apresentado pelo *The Who* que, por sua vez, também começa a alcançar projeção na mídia. Como fenômeno musical já estabelecido, dentro da questão estética, ou seja, os aspectos que identificam visualmente o grupo, surgem detalhes que são seguidos por jovens que iniciam novos grupos musicais na época.

Dentre os vários grupos que começam a se apresentar pelo Reino Unido, que agora também encontra uma melhor estrutura de casas noturnas e uma sofisticação maior nos equipamentos de som, podemos destacar um grupo que, junto ao *The Who*, tinha como característica a urgência na maneira como se relacionava com a música. Era também conhecido pela forma com se exercitava sobre o palco, uma espécie de “catarse” em suas apresentações, quebrando instrumentos e levando a platéia ao frenesi (ZUMTHOR, 2007).

Esse grupo, conhecido como *The Yardbirds*, surgiu em Londres e tinha entre seus integrantes vários músicos que iniciaram, com o final da banda, não só carreiras solas distintas, mas integraram-se a outros grupos importantes para o

²⁰ A faixa 11 do CD está o exemplo da música “My Generation”, um divisor no aspecto rebeldia tanto sonoramente quanto no que tange questões estéticas visuais.

mundo da música. Além dos já citados *Beatles*, *The Who* e *Rolling Stones*, o *Yarbirds* também foram registrados no ápice de sua popularidade pelo cinema (MORIN, 1980) .

Acompanhados pela camera do jovem cineasta Michelangelo Antonioni, no filme “*Blow Up*”, que no Brasil foi traduzido como “Depois daquele Beijo”, registra o grupo em uma apresentação caótica, com direito e quebra de instrumentos no término da execução da música.

Mais uma vez temos um conceito estético definindo e se misturando as artes e conceitos dirigidos pela música, provocando alcance na mídia. O cinema, aqui, num processo iniciado por *Elvis Presley* e acentuado pelos *Beatles*, entra agora em um processo de veículo e espelho de uma espécie de jovem e sua maneira de se portar diante do mundo, neste caminhar da década de 1960 (MUGGIATI, 1980; PEREIRA, 1986).

1.5 – A Indústria da Música e a utilização da Imagem.

O mundo acompanha o surgimento de uma série de conflitos e tomadas de posturas que influenciariam jovens de boa parte do mundo através das manifestações de maio de 1968 em Paris. São a partir dessas manifestações que foi proposto, à juventude, uma nova postura com relação ao mundo e sujeitando a sociedade vigente a novos paradigmas. Era uma transgressão que propunha colocar o jovem em contato com o poder e, quando ocupado, repensá-lo. Tratava-se de uma época de utopias e, novamente, atrelada a essas novas possibilidades de vida, a música traria seus novos exemplos de possibilidade de transgressão ao estabelecido (BAUMAN, 2001; CARMO, 2003).

Com a radicalização de experiências e discursos, o fim da década de 1960 vem acompanhada, também, de um novo agrupamento de jovens em torno de questões musicais e comportamentais. São novas maneiras de se vestir e se colocar perante a vida e aos padrões estabelecidos, herdando dos já citados Beats o gosto pelas viagens, tanto físicas como psíquicas. Esse novo grupo, num primeiro momento, vai se classificado como Hippsters para depois serem conhecidos, por quase todo o mundo, como Hippies (PEREIRA, 1986; FREIRE FILHO & JANOTTI JR., 2005).

Os Hippies constituem-se, num primeiro momento, como um grupo jovem com toda uma questão filosófica, musical e estética definida, ou seja, é possível

agora saber claramente que tipo de música e também qual o tipo de roupa que essa geração auto denominada Hippie consumia.

Ainda fazendo uma referência a maio de 1968, onde estudantes e intelectuais, com orientação política de esquerda, lutam por uma maior democratização nas ruas de Paris e também em países da América Latina, a presença da geração Hippie consolida, de forma subseqüente, o comportamento das transgressões coletivas. Isso corresponde a dizer que as atitudes foram além da música e das idéias políticas, mas atingiram também outras formas de comportamento que foram introduzidas neste novo estilo de vida. Citamos, assim, o consumo de drogas lisérgicas (com ênfase no redescoberto Acido Lisérgico, *LSD*) e práticas de não violência, preceitos orientais (a descoberta da Índia, seus novos gurus, a comida, etc...) e, sobretudo, a tentativa de viver em comunidades libertárias (seguindo preceitos de não liderança e de total divisão de tarefas), vão caracterizar esse movimento e fazer com que surjam uma série de grupos musicais que serviram como um reflexo desses novos *sensoriums*.

É importante salientar que irão surgir, também, neste fim de década de 1960, e no meio dessa geração, uma quebra específica de questões que envolvem gênero. Tudo se confunde. O que antes caracterizava valores essencialmente femininos passa, agora, também a fazer parte de um modo masculino de se portar perante a sociedade, e isso se aplica também à maneira como as mulheres participam do grupo (CARMO, 2003; PEREIRA, 1986). Começa, pois, a surgir o conceito e a vivência do que consideraríamos como características das duas décadas seguintes, sobretudo, a década de 1980: androginia.

Vários grupos musicais e também artistas de renome se interessam pela estética Hippie, em alguns casos, por acreditar nesta filosofia de vida, já, em outros, para se inserir em um novo mercado musical emergente. Dentre os mais variados grupos criados para atender esta época e público, torna-se importante a citação de alguns que levaram um pouco a diante não só os aspectos sonoros, mas, também, a questão estética, bem evidente em seus estilos.

O *Grateful Dead* surgiu nas paraias ensolaradas da Califórnia e foi responsável por grande parte da consolidação das teorias a respeito do "*Hippie Way of Life*", tendo surgido como principal membro e pensador, o jovem Jerry Garcia. Jerry, então responsável por letras e arranjos de guitarras, fez surgir uma categoria intitulada como *Acid Rock*, caracterizado por longas improvisações e uso desenfreado de aditivos lisérgicos, coisa que era colocada em prática não só

pelo grupo, como também por uma grande maioria da platéia. O grupo era visto pelos seus fãs como um sinal de novos caminhos a serem experimentados.

Uma característica marcante do grupo eram suas viagens pelos Estados Unidos, não ficando restritos apenas a Califórnia. O grupo pregava a experiência de viagens pelo país como um modo de obter novas formas de expansão da mente. Com o desenrolar do fim da década de 1960, o grupo era acompanhado por uma enorme quantidade de pessoas, que os seguiam pelas suas inúmeras viagens e acompanhavam as suas cada vez mais longas apresentações (MCNEILL & MCCAIN, 1997; CARMO, 2003; SOUZA, 2004).



Imagem 21: o Grupo Grateful Dead²¹ em foto da época de sua maior exposição perante a grande mídia.

Fonte: Disponível em <http://www.marshallphoto.com/> acessado em 07/01/2008

O fotógrafo *Jim Marshall* é um dos especialistas em cobrir cenas musicais, fazendo isso desde a década de 1960. Na imagem 21, o que podemos perceber na fotografia do Grupo *Grateful Dead* é a construção inusitada da foto. Percebe-se que o fotógrafo procurou um enquadramento onde pudesse colocar todo o grupo na cena e, com isso, salientar as experiências comunitárias propostas pelo *Grateful* e seus seguidores. Esta fotografia, que pertence ao material de divulgação do grupo, tem como característica forte o inusitado, fugindo do padrão da iluminação artificial (uso de flash) ou mesmo procurando enquadrar o grupo

²¹ Sobre o grupo Grateful Dead, um dos seus sucessos, a música Truckin está inserida na faixa 12 do CD contido na dissertação.

com seus instrumentos musicais (TRIGO, 1998; ADAMS, 2001). A imagem tem, na sugestão de sintonia dos membros envolvidos nela, sua grande força.

Porém, com o surgimento de vários grupos que tinham como base criativa os preceitos de “paz e amor”, ideologia máxima dos Híppies, e viagens lisérgicas, outras manifestações foram surgindo sobretudo nos Estados Unidos. Eram grupos que não se preocupavam muito com discursos calcados em viagens, sejam astrais ou terrenas. A idéia, para alguns desses grupos, era a de mostrar a realidade conturbada e descontrolada pela qual passavam os grandes centros urbanos. E, um dos mais específicos e que iria servir de celeiro para esses surgimentos, muito por consequência do seu tamanho e pelo já descontrole com que as pessoas lidavam com drogas, foi Nova York.

Nova York vivia, no fim da década de 1960, uma grande movimentação, envolvendo grupos de arte com as recentes manifestações e as novas maneiras de se apreciar e se apresentar arte. O surgimento de performances e espetáculos de teatro de que beiravam o bizarro e o escatológico, tinham, na juventude, um apelo grande que despertava o interesse de artistas plásticos, que de alguma maneira se aproximavam da cena.

Um dos mais famosos a se interessar e produzir esquetes teatrais, realizar filmagens e usar como base do seu processo criativo essa recente cena de arte do absurdo, que tinha no centro de Nova York a sua base, e considerado o criador da Pop Arte, foi *Andy Warhol* (MCNEILL & MCCAIN, 1997; PEREIRA, 1986; CARMO, 2003).

Andy Warhol já era um artista reconhecido como transgressor e conhecido por utilizar a arte como elemento do cotidiano, assim como retirava do cotidiano elementos para constituir em seu processo de criação. Desse caldeirão, os mais interessantes personagens começaram a surgir.



Imagem 22: Andy Warhol, primeiro a incentivar e empresariar o grupo pré-Punk Velvet Underground.

Fonte: Disponível em: www.brooklynrail.org/article_image/image/655/FILM_Griffin_02.jpg acessado em 07/01/2008).

A fotografia de *Andy Warol* representa parte do seu conceito de pop arte. É possível perceber a preocupação do fotógrafo em retratar o personagem, inserindo em seu universo criativo. Podemos ver, ao fundo, uma de suas serigrafias e, também, alguns cenários dos vários curtas-metragens produzidos pelo artista. O fato de a fotografia ser em preto e branco reforça o distanciamento com o real e aumenta a carga dramática da cena (SOUZA, 2002), o que em Warol obtém um peso significativo.

Andy trabalhava num centro de artes que misturava os mais diversos tipos de manifestações (fotografia, pintura, vídeo e outras formas), conhecido como *Factory* (Fábrica) e conduzido pelo artista. Com infinitas possibilidades, dentre elas várias coisas para se ver, tocar e principalmente ouvir, em pouco tempo começou a fazer um relativo sucesso no meio artístico alternativo norte-americano um grupo apadrinhado pelo dono da *Factory*. Esse grupo musical, conhecido por fazer verdadeiras crônicas da vida no sub-mundo de Nova York, contando como eram seus michês, prostitutas, traficantes e viciados em drogas em geral, era conhecido como *Velvet Underground*. O grupo também era conhecido por explicitar, em suas

letras, conteúdos relativos a sexo, considerados extremamente ofensivos para a época.

O artista plástico, e agora empresário musical, resolveu de pronto assumir o grupo como um dos expoentes de toda a sua criação artística e, também, de todo o seu processo de transgressão. Para tanto, conseguiu marcar uma série de apresentações do grupo por pequenos teatros e bares de Nova York, onde além de apresentações do *Velvet Underground*, *Warol* aproveitava para fazer projeções de pequenos filmes. É importante frisar que *Warol* também tinha, entre o seu grande grupo, uma série de artistas que se encarregavam de fazer as mais improváveis performances artísticas.

O destaque, para além da música, era a presença constante nestas performances dos mais variados tipos humanos, e quanto mais bizarros, para os padrões vigentes norte-americanos, maior o número de interessados em assisti-las (MCNEILL & MCCAIN, 1997).

É também em função disso que, além de um crescente número de público, o que se viu foi um elevado número de representantes da mídia que começam a enxergar, no grupo, a possibilidade de compor matérias para seus tablóides sensacionalistas.

Quando *Andy Warhol* deslizou o Bizarro Café adentro com toda a sua turma deu para ver que ele ficou hipnotizado no ato. Imagem era tudo, e o *Velvet Undergorund* com certeza tinha uma. Eu não conseguia acreditar que aquela turistada toda lá sentada tomando uma champanhota e ouvindo os *Velvets* falando de heroína e Sadomasoquismo. Tenho certeza de que a platéia não tinha a menor idéia do que se tratava porque as letras eram totalmente indecifráveis. Mas pensei, isso é demais” Rosebud, (MCNEILL & MCCAIN, 1997: 22).

A declaração acima vem demonstrar a atmosfera da cidade na época que, diferente do restante dos Estados Unidos, tinha, em sua juventude, uma postura mais niilista e mais aprofundada, não em sua maioria, mas numa parcela significativa da população. Desta postura niilista pode-se dar como exemplo o uso excessivo de drogas, um universo de drogas muito mais destrutivo do que era encontrado em cidades como *Los Angeles* por exemplo, onde as experiências com o meio ambiente e a proximidade com o mar fazia com que as buscas por entretenimento e relação com a natureza fosse mais intensa. Nova York

representava o oposto disto, e é por este motivo que grupos como o *Velvet Underground* representava uma maior aproximação com a realidade diária de seus jovens.

Os integrantes do grupo se vestiam de preto e o som que faziam era identificado por acordes simples e crus, seqüências musicais com acordes simples, o que viria caracterizar o movimento Punk. Portanto, o grupo é considerado por muitos como o precursor do movimento Punk. Na fotografia do grupo em sua segunda formação, imagem 23, já com a modelo *Nico*, nome artístico da modelo *Christa Päffgen*, entre os seus integrantes. Nota-se que a imagem já foi realizada com os preceitos adotados por Andy Warol e não se trata de uma fotografia de divulgação comum. É possível perceber a necessidade de uma assinatura para a imagem, o fundo é levemente claro, tendendo para a criação de uma escala de cinza tenuê, e há uma forte projeção de luz nos integrantes do grupo, fazendo com que uma forte projeção de sombras aconteça. Essa técnica faz com que um simples retrato ganhe em dramaticidade (TRIGO, 1998; ADAMS, 2001; SOUZA, 2004).



Imagem 23: o Grupo Velvet Undreground²² que possuía uma carga de experimentalismo e letras de forte teor sexual e contestador.

Fonte: Disponível em: mog.com/pictures/wikipedia/32355/VU_66promophoto.PNG acessado em 05/01/2008

²² No CD acesse a faixa treze com a música “Heroin”, do grupo Velvet Undreground, música que sintetiza o sub-mundo de Nova York no fim da década de 1960.

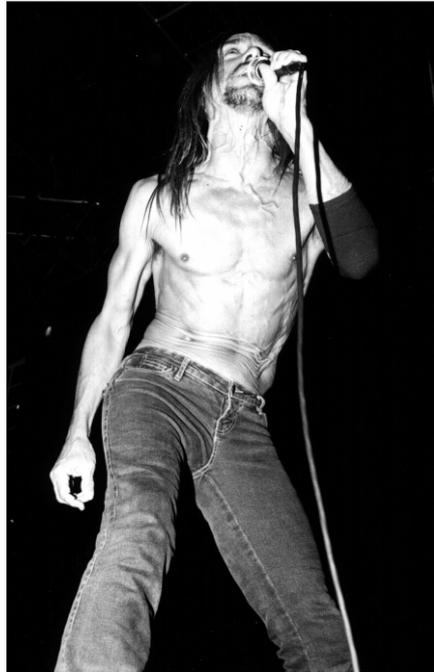
Ainda que de forma maior, o que se acompanha neste fim de década de 1960, nos Estados Unidos, é o estabelecimento de grupos que se preocupam muito mais com o discurso de “Paz e Amor”, em contra partida a grupos que procuram identificar nas ruas os elementos principais para suas canções. A preocupação em ser um retrato social do mundo que o cerca ainda não surge como apelo à juventude da época, a Indústria do Entretenimento ainda não flagra um apelo comercial em leituras do cotidiano. Essa é uma tendência posterior.

Porém, dois grupos que surgem na cidade de Detroit, também nos Estados Unidos, têm, na sua estética sonora agressiva e em sua performance (ZUMTHOR, 2007; MCNEILL& MCCAIN, 1997) de palco selvagem, exemplos que constituíram a base do que o movimento Punk usaria como referência para suas apresentações.

O primeiro grupo a se destacar em Detroit atendia pela alcunha de *The Stooges*, numa tradução livre seria algo como “Os Patetas”, numa alusão ao seriado humorístico “Os Três Patetas” que tinha, por característica ser altamente divertido, para o público da época, e conter em suas esquetes teatrais e televisivas fortes influências de circo e espetáculos *nonsenses*.²³

O líder desse grupo atendia pelo nome de *Iggy Pop*, e se notabilizou por criar alguns rituais em suas apresentações que iriam influenciar uma série de outros músicos com o passar dos anos, como será demonstrado a seguir (MCNEILL& MCCAIN, 1997).

²³ A idéia aqui era trabalhar com a idéia do exagero, em que em muitos lugares ficou conhecido como comédia pastelão, onde era recorrente o uso de tortas jogadas na cara de um e outro e uma violência com viés infantil.



© 2005 David L. Segal

Imagem 24: Iggy Pop, líder do grupo The Stooges²⁴. Exemplo do criador de performances contudentes.

Fonte: David L. Segal disponível em www.genartpulse.com acessado em 06.01.2008

A foto de *David Segal* captura *Iggy* já nos anos 2000, mas ainda é representativo da força de suas apresentações: o corpo esguio capturado pelo uso de flash eletrônico, se mostra forte e da idéia de como eram suas apresentações (TRIGO, 1998).

Uma de suas técnicas de atuação no palco era se lambuzar todo de pasta de amendoim e depois se atirar em cima da platéia, criando o que ficou conhecido como “*stage diving*”. Outra de suas técnicas era de se autoflagelar, quebrando copos ou garrafas atiradas pela platéia, fazendo cortes no próprio peito e com isso levando a platéia a um misto de êxtase e náuseas (MCNEILL & MCCAIN, 1997; SOUZA, 2004; TURRA NETO, 2004).

A importância do grupo “*The Stooges*” é grande, tanto que ele foi reativado com seus membros originais (a exceção do seu contra-baixista) e ainda faz apresentações nos dias de hoje.

²⁴ Acesse a faixa 14 e ouça a música “I Wanna be your dog”, música que é executada pelos grupos Punks até hoje.

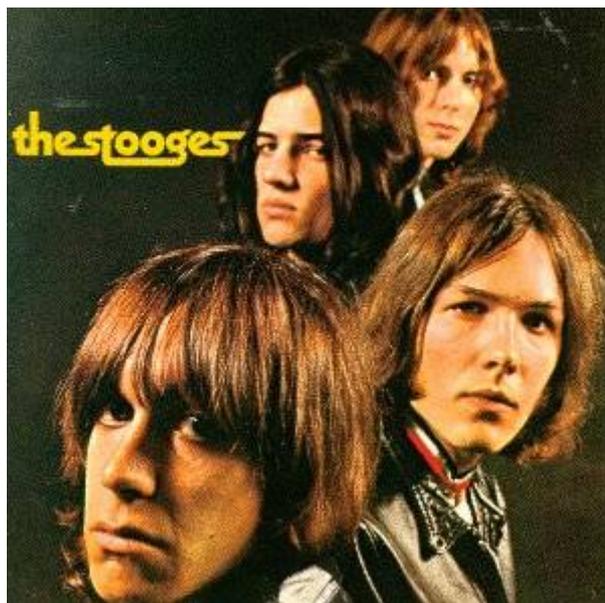


Imagem 25: capa do primeiro LP dos The Stogges, essa gravação é a referência que ira nortear toda a sonoridade Punk que surgiria na década seguinte.

Fonte: Disponível em www.images-eu.amazon.com/images/P/B000005IU1.02.MZZZZZZZ.jpg acessado em 15/12/2007.

O retrato da capa do disco dos *Stogges* coloca a maneira interessante de como o grupo foi apresentado em seu primeiro LP. Nota-se que os seus integrantes posaram todos em perfil, criando assim, na fotografia, uma composição diferenciada, tendo uma tensão geométrica na cena (as cabeças formam um triangulo tendo Iggy Pop em primeiro plano à frente) (Adams 2001).

Ainda na cidade de Detroit, outro grupo surge junto ao *The Stooges*, e na mesma época (por volta de 1968), tendo na agressividade sonora e no alto teor político de suas letras, um dos pontos fortes de influência em certas camadas da juventude americana, sobretudo aquela que no momento encontrava-se em Universidades. O grupo em questão ficou conhecido como *MC5*.

Esse nome vem do fato da cidade de *Detroit* ser conhecida pela grande quantidade de indústrias automobilísticas que ali se instalaram. Portanto, é uma cidade que tem, no carro, seu maior ícone de status e ascensão social. *MC5* é o agrupamento das palavras *Motor City Five*, ou seja, sendo um grupo de cinco músicos e morando na conhecida por *Motor City*, foi à alcunha perfeita para fazer as junções e lançar, a partir do fim da década de 1960, os primeiros discos que constituíram numa sonoridade parecida com os *The Stooges*. Semelhanças sim, porém com um discurso marcado pela luta contra o tédio e opressão social, que serviria como base para grupos da década seguinte (LETTS, 2006).



Imagem 26: grupo MC5²⁵, expoentes da agressividade política do fim dos anos 1960.

Fonte: Disponível em www.wasuvi.com acessado em 12/12/2007

O MC5 tinha, ainda, a figura de um líder político e empresário que se apresentava junto do grupo em cada show programado, sendo que a maioria dos eventos acontecia em Universidades da região de Detroit. John Sinclair, era conhecido pelo seu discurso de conteúdo fortemente político e suas manifestações, inspiradas por um modelo em alta na época, Os Panteras Negras.²⁶

Apenas para que essa imagem torne-se clara e situada em forma de imagem, faço uso aqui de uma fotografia de autoria de *Robert Frank*, realizada na década de 1950 para o livro *The Americans*. Apesar de a produção ter sido nesta época, o fotografo só teve a publicação do livro em solo americano na metade da década de 1960, época de vigência intensa dos Panteras Negras.

²⁵ No CD que acompanha a dissertação acesse a música de número 15 intitulada "Kick on the Jams"

²⁶ Grupo de negros nortes americanos unidos contra a opressão branca e que tinham propostas armamentistas. Desejavam tomar o poder através da luta armada, em função dos anos de cerceamento impostos pela sociedade branca americana, que se notabilizava por explicitar sua segregação em situações aparentemente simples como a localização dos negros em ônibus coletivos. (Mcneill & McCain 1997; Carmo 2003;Pereira 1986).



Imagem 27: Foto que identifica a questão racial nos Estados Unidos, brancos a frente e negros no fundo.

Fonte: Robert Frank.²⁷, disponível em www.stateoftheart.pophoto.com acessado em 23.09.2007

Retomando o conceito dos Panteras Negras, John Sinclair resolve organizar um movimento intitulado de “*White Panther*” que, em tradução literal significa “Panteras Brancas”, grupo que também pregava a luta armada como um dos caminhos para se conquistar o poder e livrar-se da opressão, sendo, na visão do grupo, imposta pelo governo.

Essa postura iria representar uma importante quebra nos padrões dos grupos musicais da época, sendo que já era possível visualizar um endurecimento das forças públicas em relação a esse tipo de manifestação. Era comum o grupo ser preso ao fim de suas apresentações, graças aos discursos inflamados de seu empresário, *John Sinclair*.

Fechando a década de 1960 e adentrando já a década de 1970, nos seus primeiros anos, a cidade de Nova York vai gerar uma série de grupos que têm, na agressividade sonora e na preocupação da construção de uma Linguagem visual estudada, o Punk, o mote que serviria de base para todo o cenário que marcaria a primeira metade da década de 1970 (MCNEILL & MCCAIN, 1997; TURRA NETO, 2004).

²⁷ O Suíço Robert Frank se naturalizou norte-americano no início da década de 1950 e possuía fortes ligações com os grupos Beats. Sua fotografia tinha um forte cunho documental, e além de documentarista, ao longo de sua carreira, produziu curtas-metragens para o cinema. Envolveu-se com a música rock quando produziu o documentário “Cock Sugar Blues”, para os Rolling Stones, documentário esse que é proibido pelos integrantes do grupo até os dias atuais, por flagrar o grupo no auge do seu consumo de substâncias ilícitas, como também em orgias.

1.6 - Agressividade sonora e ambigüidade sexual: uma nova referência para uma nova juventude.

A década de 1970 começa com o surgimento de um novo referencial no que tange aspectos estéticos na juventude norte-americana. Em pequenos cafés, que serviam de base para apresentações de grupos musicais de rock, agora com fortes influências das performances²⁸ e juntando diversos tipos que habitavam o submundo Nova-iorquino, tendo toda a espécie de pessoas envolvidas, mas, sobretudo, os mais marginalizados sendo eles drogados, prostitutas e travestis, a música desta década surpreende pelo distanciamento que assumirá frente aos grupos da década passada.

Além de um grande número de transformistas, que no início da década de 1970 constituíam a grande novidade no *show businnes* norte americano, e baseado nisso, alguns grupos de música passam a receber a influência dessa nova cena que se fortalece, surgindo uma nova denominação que, agora, recebe a alcunha de “*Glam Rock*” (ALEXANDRE, 2005).

O *Glam Rock*, como a própria tradução literal se propõe, é o Rock mais glamour, ou seja, uso exagerado de maquiagem e roupas espalhafatosas, além de uma androginia exagerada. Tinha, como propósito, resgatar uma sonoridade primária do rock, buscando atingir o espectador muito mais pela atitude transgressora do que pela questão musical, pois eles retomavam os princípios da música rock, utilizando os três acordes musicais elementares.²⁹

Alguns grupos tinham forte atuação no meio musical americano, principalmente na cidade de Nova York. Dentre esses grupos, uns dos que obtiveram maior destaque foi o *New York Dolls*, que surgiram como total novidade na metade da década de 1970, sendo que, com isso, tinha por princípio iniciar uma nova era na performance.

O palco inteiro estava coberto de purpurina. E não só onde as pessoas o cobriam de purpurina, mas, como elas ficavam se movendo constantemente dançando, tropeçando umas nas outras e atirando coisas, havia toda aquela purpurina no ar- flutuando em volta. Então, com as luzes ligadas, toda a

²⁸ gênero de arte, recém descoberto pela juventude norte-americana que, naquele momento, recebia grande influência do Teatro.

²⁹ São novamente os acordes já citados anteriormente na tese, que remete a uma simplicidade na construção melódica da música, tornando-se simples e de fácil compreensão para o ouvinte comum. Algo bem diferente do proposto pela música erudita e do tipo de música Rock vigente neste período que buscava influências eruditas.

atmosfera do palco virava uma coisa em movimento constante com a purpurina. (MCNEILL& MCCAIN, 1997:105)

Resgatando essa experiência do teatro *underground*, aliás este é um conceito que se tornará muito comum a partir desta década, tornando-se uma espécie de característica para os grupos punks e de outros gêneros musicais que surgiram com base neste primeiro, a exemplo dos góticos, é que o grupo *New York Dolls* surge, como uma nova possibilidade de efetivação de um conceito diferente de ação no palco e uma nova idéia sonora atrelada a essa nova proposta.

Ao fundar os New York Dolls, David Johansen se apropriou do lance escandaloso do teatro do ridículo e colocou no Rock and Roll. Certamente foi ele que fez isso, por que ele queria ser moderno, ele queria muito fazer parte da cena teatral local. (MCNEILL & MCCAIN, 1997:105)



Imagem 28: Imagem dos New York Doll's³⁰ em uma apresentação para televisão americana.

Fonte: Bob Gruen/ disponível em www.bobgruen.com acessado em 22.08.2007.

Na imagem acima podemos constatar o que a citação nos propõem: o grupo é fotografado no palco, com os seus respectivos instrumentos e podemos perceber que há toda uma iluminação preparada para o *New York Dolls* (ADAMS, 2001) . Apesar da imagem do fotografo *Bob Gruen* ser em preto e branco, nota-se que o grupo usa roupas com detalhes femininos (plumas e paetês), o que consiste em uma novidade para a época (GRUEN, 2007).

³⁰ No CD que acompanha a tese, acesse a faixa de número 16 com a música Trash do grupo New ork Dolls.

A rebeldia, como uma nova força no mercado musical, vai representar uma quebra de antigos paradigmas musicais e estéticos, porém ainda não seria uma representação distinta do *mainstream*³¹. As grandes gravadoras, ainda nos primeiros anos da década de 1970, não despertavam interesse por esses novos grupos. Ou, se o interesse existia, se resumia a pequenos contratos com os grupos e pouca divulgação (PARSONS, 2005).

O que ainda era latente, na grande mídia, eram grupos que haviam iniciado suas atividades na década de 1960 e tinham, como norte, a construção de seus espetáculos com um exagero em todos os sentidos. Havia, nesta época, um desejo de transformar os shows de rock em acontecimentos parecidos com apresentações de ópera ou mesmo eventos de entretenimento como o já famoso na *Hollyday on Ice*, que constitui numa apresentação extremamente estudada, onde era pensando grandiosamente em todo os aspectos que seriam apresentados ao público. Entende-se esta preocupação de organização como projetos cenográficos e luminotécnicos (BIVAR, 1982; MCNEILL & MCCAIN, 1997; PARSONS, 2005).

Grupos de destaque na mídia da época, a exemplo do *Pink Floyd*, *Yes* e a chamada vertente do rock conhecida pela alcunha de “Rock Progressivo”, tinham uma tentativa de transformar o que até então era considerado música jovem suburbana, em algo de alto apelo musical.

Essas apresentações, além de conter todos os aspectos já citados acima, ainda se caracterizavam por prolongarem suas músicas indefinidamente. Isso acontecia claramente não só nos agora intitulados concertos de rock, como também nos álbuns lançados. Existiam músicas que ocupavam um lado todo do LP, passando facilmente de vinte minutos de execução (SANTOS, 1983; PARSONS, 2005).

³¹ Termo utilizado no estudo de linguagens visuais e artísticas, que significa “topo do mercado”. É, o que chamamos no Brasil, de alto índice de audiência. Assim, exemplos atuais poderiam ser mencionados como a cantora Britney Spears, que ganha destaque midiático não só pela sua performance musical, mas por seu comportamento e aparições sociais.

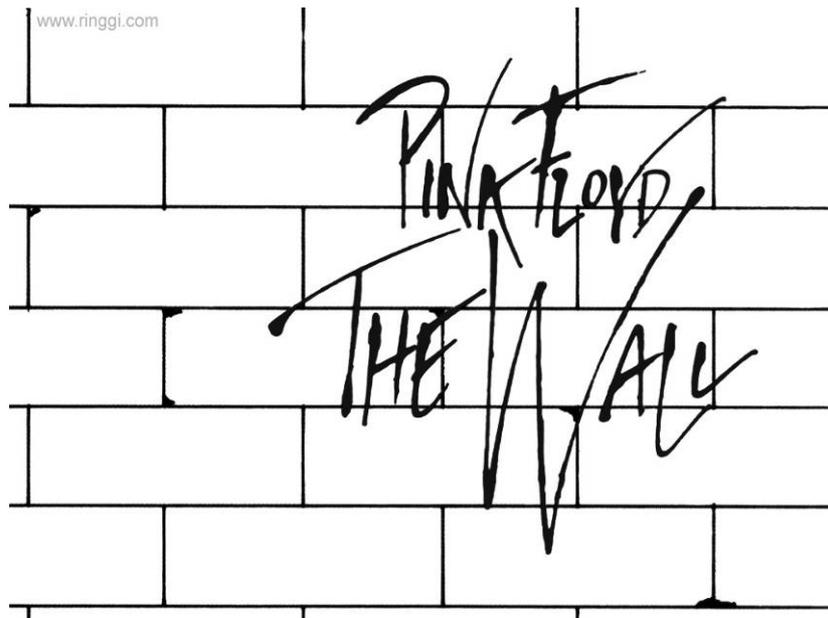


Imagem 29: cartaz do Show do grupo Pink Floyd³² no fim da década de 1970.

Fonte: Disponível em www.ringgi.com/PinkFloyd-Documente/WP-TheWall-01-768x1024.jpg acessado em 01/12/2007.

O cartaz acima é pertence ao grupo *Pink Floyd* que tem, neste álbum, a criação de um show conceitual, com todos os excessos já discutidos acima e que será uma das referências do crescimento da indústria musical da época. O grupo teve uma importância grande dentro do contexto de apresentações musicais extensas que incluía dentre outras coisas, o uso exagerado de cenografia, com grandes reproduções de bonecos e no caso da arte da capa citada acima, de um muro durante as apresentações do grupo. Portanto isso legitima a questão Platéia e distância dos grupos como já exposto na dissertação.

Existia toda uma geração de garotos que não conseguia achar isso algo importante ou que, de alguma forma, o influenciaria a ter o desejo de montar um grupo de música. Ficava claro a distância entre o artista e o músico e, claro, que para sustentar esse exagero estético e musical, ficava cada dia mais difícil acompanhar espetáculos de música. Os ingressos começaram a ficar extremamente caros, portanto, ficava muito interessante acompanhar os grupos que se apresentavam em pequenos bares (*Pub's*), onde a distância de quem tocava no palco e a platéia ou era pequena, ou não existia (ALEXANDRE, 2005).

Por limitações musicais e falta de um aparato técnico mínimo, vários grupos se limitavam à questão musical para, de alguma maneira, se apresentar para o

³² No CD que acompanha a tese, ouça a música *Another Brick in The Wall*, do grupo Pink Floyd na faixa de número 17.

público. Então, novamente, a simplicidade tomava de assalto os Estados Unidos e, essa simplicidade, encontraria um local e um nome para se apresentar, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo II – A transgressão juvenil no mercado musical: o punk rock.

O objetivo deste capítulo é o de demonstrar como o rock surge enquanto potência mercadológica, ao propor o livre transitar entre música popular para jovens, com experimentações sinfônicas de longa duração. Inicia-se, pois, com a discussão da temática cena musical, e sua construção no que diz respeito ao ideário Punk, que transpassa a década de 1980, no Brasil, e constitui grupos que constroem carreiras independentes, tema específico a ser trabalhado no próximo e último capítulo.

Pontuaremos, também, uma importante constatação sobre o punk rock no Brasil: o momento de ruptura com a construção de um ideário musical e visual de extrema força que vai criar espaço para a construção de várias carreiras musicais surgidas pós década de 1970. Além de identificar a música Punk, trato de seu surgimento duplo, tendo como base inicial a questão sonora, com seu maior local de desenvolvimento os Estados Unidos, quanto em seu surgimento já como movimento popular musical em terras Inglesas. Iniciaremos, pois, com a presença e surgimento do punk rock na cidade de Nova York.

2.1 – O Surgimento da música Punk: Nova York e seus acordes sujos.

No meio da década de 1970, onde se apresentavam uma infinidade de influências de novos comportamentos musicais, como proposto no capítulo anterior, é possível acompanhar uma série de novas propostas musicais. São grupos que começam a surgir tendo como a maior preocupação uma aproximação com a simplicidade sonora e, uma maior identificação com o jovem que procurava diversão barata. Ainda é possível identificar neste momento um pouco do início dos grupos de rock americanos e ingleses e o retorno às garagens, ou seja, a simplicidade retorna a produção mais independente.

Alguns autores procuram classificar esse início de retomada de simplicidade como um fenômeno específico de alguns bares de Nova York, onde era possível encontrar esses grupos iniciais, portanto, não é incomum encontrar o início de uma cena de música adolescente como “*Pub Rock*”, ou seja, música feita com a intenção de ser executada em bares e locais pequenos (ALEXANDRE, 2005; PARSONS, 2005).

A despreensão de não viabilizar um projeto que necessitasse de um aparato sonoro sofisticado e de uma idéia de montar uma estratégia de marketing para que os grupos já vislumbrassem a possibilidade de ingresso em alguma companhia gravadora, onde pudessem estabelecer uma série de mecanismos já bastante utilizados há bastante tempo com retorno imediato financeiro.

O *mainstream*¹ norte americano da época era constituído de grupos estabelecidos no início da década de 1970, por conseguinte, suas composições, ou mesmo sua formação, apresentavam influências da década anterior. Sendo assim, a idéia de música progressiva (a junção de rock com peças clássicas ou mesmo com o free jazz, corrente mais experimental do jazz contemporâneo) era recorrente não só no veículo rádio como também na já consolidada indústria da televisão (FRIEDLANDER, 2003).

A digressão que surge da cena descrita no parágrafo anterior, é o vislumbre da aproximação do *mainstream* com o público. Essa aproximação, que num primeiro momento é algo distante, pega como exemplo um dos grupos que era sucesso e representava a distância entre palco e público, como o caso do *Led Zeppelin*, formado no fim dos anos de 1970 e, que nesta época, já estava consolidando-se como um grupo de grande destaque e renome.

Grande destaque pois tinha não só um aparato muito grande para suas apresentações (questões técnicas como um sistema de som perfeito), como também contavam com inúmeros instrumentos musicais, além de um avião exclusivo pertencente ao grupo, caracterizado com seu logotipo, como se pode visualizar pela foto realizada por *Bob Gruen*, imagem 30.

Um filme que foi feito nesta época², mostra *Led Zeppelin* fazendo uma apresentação ao vivo para uma platéia de mais de trinta mil pessoas, onde misturadas às imagens dessa apresentação, surgem os sonhos de cada integrante do grupo, uma miscelânea de imagens de carros em alta velocidade com sonhos medievais.

¹ Conceito que determina nos meios musicais algo estabelecido, que já tem uma carreira musical artística definida.

² Esse filme tem o nome de "The Songs remains the same" e, no Brasil, recebeu o nome de "Rock é rock mesmo".



Imagem 30: foto do Led Zeppelin feita na época em que o grupo era referência de música jovem nos Estados Unidos e na Inglaterra.³

Fonte: Bob Gruen, disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

Era essa a realidade que tornava distante para um garoto, ou garota, de subúrbio, quando pensassem em montar um grupo musical. Tudo estava pré-estabelecido com as figuras muito definidas e, seus modos de construção já arregimentados pela indústria fonográfica, e nada mais era neste momento, que uma consolidação da indústria do entretenimento em geral (rádio, televisão e publicações dedicadas ao mercado da música) (FREIRE FILHO & JANOTTI JR., 2006).

Porém, no centro de Nova York, surge um grupo que tem a preocupação de manter esta simplicidade, até por ter limitações financeira e também em tocar seus instrumentos, e, por falta de ambições artísticas em função da dificuldade de se apresentar. Apesar desses contratempos, a musicalidade do grupo os motivava a ensaiar diariamente e, o nome escolhido para o grupo foi uma referência ao nome que o músico *Paul McCartney* (*The Beatles*) utilizava ao se hospedar durante as turnês e não ser reconhecido, daí nasce o grupo *The Ramones*.

³ Acesse a faixa número 18 que acompanha o CD encartado junto à dissertação e ouça a música “Starway to heaven” do grupo Led Zeppelin. Esta música é um dos símbolos da grandiosidade do grupo musical em questão.

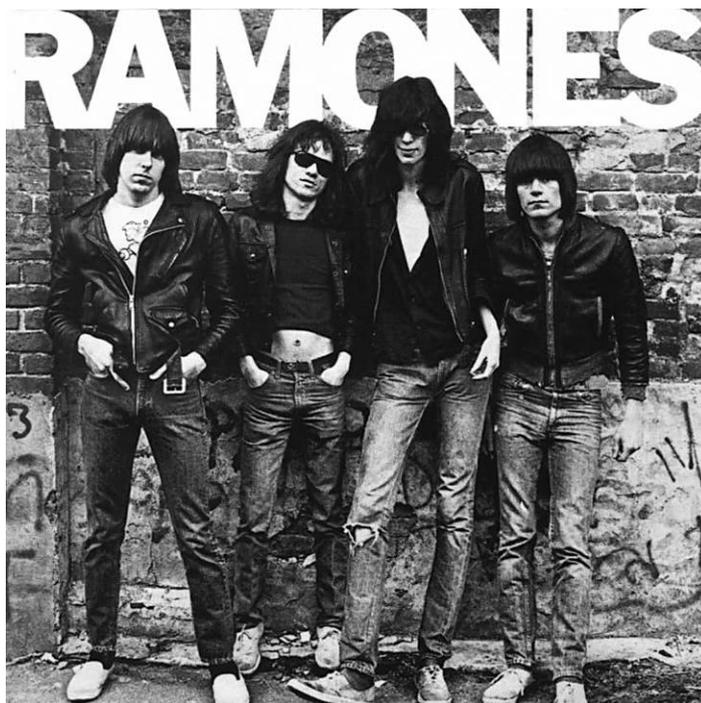


Imagem 31: The Ramones⁴ em sua primeira formação posando para capa de seu primeiro LP.
Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

A imagem 31 acima é emblemática, pois coloca os integrantes do *Ramones* em plena rua, o que se considerarmos os lançamentos discográficos do ano de 1976, por exemplo, era uma aposta na simplicidade. Ao contrário de grupos conceituados no *Mainstream*, dos quais partiram para super produções em todo o seu material promocional, o grupo se aproveita da falta de habilidade com o mercado de música e lançou a idéia de simplicidade já na capa do seu disco de estréia. As paredes pichadas, o tijolo a vista, as calças jeans rasgadas e os casacos de couro apontavam para uma nova maneira de jovens músicos se portarem.

A idéia de tocar apenas o que conseguiam e utilizar a falta de habilidade como linguagem musical e visual que viriam a compor uma estética, o grupo surge no mercado rompendo a barreira entre público e músicos. Suas primeiras apresentações acontecem numa casa noturna no bairro de *Manhattan*, em Nova York, conhecida como CBGB, que era uma contração para *Country, Bluegrass and Blues and Others Musics*. Esse bar que há tempos abria espaço para alguns dos grupos já citados como transgressores, aposta nesta nova corrente e, entrega aos *The Ramones* as segundas feiras, para que ali se apresentem na tentativa de

⁴ A faixa de número 19 que acompanha a tese, ouça a música Shenna is a Punk Rocker do grupo The Ramones.

conquistar um novo público para esse dia da semana, até então de pouca rotatividade de público (TEMPLE, 2002; SILVA, 1983).

O que se observou no seu começo, foi a presença pouco expressiva de espectadores, porém a energia empregada pelos *The Ramones* em suas apresentações e, através da divulgação entre amigos, fez seu público crescer devido à curiosidade pelo tipo de música que os quatro jovens produziam.

O grupo que tem em sua formação *Joey, Johnny, Dee Dee e Tommy* que acrescentam o nome *Ramones* como uma espécie de sobrenome passa a se apresentar semanalmente na casa e também a conquistar novos dias para suas apresentações.

Junto ao *The Ramones* surgem alguns grupos que ajudaram a iniciar o novo conceito de uma nova cena na cidade. Essa cena começa a se consolidar e criar uma série de novas possibilidades musicais, grupos como *Television, Patti Smith and group, Richard Hell and the The Voidoids, Blondie e Talking Heads* (PARSONS, 2005).

Aproveito a imagem 32 para identificar a precariedade do clube *CBGB*, como a falta de iluminação e a distância mínima entre público e músicos, características contrárias de um grande evento. Nestas condições o fotógrafo precisa trabalhar com luz artificial (flash eletrônico) projetando sombras intensas dos músicos (TRIGO, 1998; ADAMS, 2001), é possível visualizar. Note que na imagem é possível visualizar cadeiras e uma mesa do local a pouco metros do principal guitarrista do grupo. É possível também perceber que a imagem foi realizada com o apoio de uma cadeira, pois a uma leve desproporção dos músicos centrais em relação ao baterista.



Imagem 32: imagem do grupo Television,⁵ um dos grupos a se apresentarem nos primórdios do CBGB.

Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

O *CBGB* proporcionava semanalmente à juventude da cidade a possibilidade de se misturar aos músicos. O clube, como dito acima, mantinha a menor distância entre o palco e a platéia, portanto os grupos chegavam e tocavam e se alguém se aventurasse a cantar alguma coisa também, era bem recebido. É importante salientar, também, que no *CBGB* as performances teatrais também acontecia regularmente.

Uma das regras impostas pelo proprietário da casa, *Hilly Kristal*, era que só se apresentava quem poderia sustentar um repertório de músicas próprias, ou seja, era proibido tocar sucessos que invadiam o dial de rádios da época. Assim, uma temporada de apresentações confirmada, era preciso ter um repertório, com a duração de uma hora como de parcos vinte minutos, como era o caso do *The Ramones* (MCNEILL & MCCAIN, 1997).

⁵ No cd que acompanha a tese, acesse a faixa 20 e ouça a música *Marquee Moon* do grupo Television, então um novo representante estético musical.



Imagem 33: imagem da fachada da casa CBGB em Nova York.

Fonte: Disponível em www.grooveshark.com/blog/wp-content/uploads/2007/08/250px-CBGB_club_facade.jpg acessado em 15/10/2007.

A linguagem sonora deste estilo, que seria denominado de Punk Rock, começa ser forjada tendo como testemunha as paredes do CBGB e os parques jovens presentes, era tudo muito rápido e barulhento.

O local não contava com um sistema de *P.A* (*power amplification*) de qualidade, o que gerava uma distorção intermitente. E foi justamente essa distorção que gerou um novo tipo de timbre musical sendo uma referência dessa época (PARSONS, 2005).

Como havia problemas em gerar sonoramente um som que fosse compatível com o volume utilizado pelos instrumentos e retomando um pouco a sonoridade do início do rock onde a falta de uma tecnologia que pudesse contemplar horas de funcionamento de guitarras, a saturação natural dos equipamentos utilizados gerava uma distorção característica.

Em função do uso de válvulas e em detrimento de circuitos eletrônicos, o sistema de som da casa noturna conseguia de alguma maneira resgatar um tipo de frequência musical utilizada na década de cinquenta, só que agora acompanhada de uma rapidez sonora que se forjava na metade da década de setenta. (LETS, 2005; MCNEILL & MCCAIN, 1997; PARSONS, 2005).

Quatro caras completamente furiosos de jaqueta de couro preta. Foi como se a Gestapo tivesse entrado na sala. Aquelas caras definitivamente não eram de *Hippies*. Daí

fizeram uma contagem para uma canção: Um, dois, três e quatro. E a gente foi atingido por aquela rajada de barulho, você recuava fisicamente com o choque, como numa ventania, e, antes que você sequer pudesse entrar no embalo, eles paravam. (MCNEILL & MCCAIN, 1997: 223)



Imagem 34: The Ramones⁶ já em sua formação de maior longevidade: Joey, Johnny, Dee Dee e Marky Ramone.

Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

A imagem 34 mostra o grupo *The Ramones* em nova formação. A postura utilizada na imagem retrata o grupo de maneira mais profissional, sem destacar o vocalista, ainda não existe a presença de um líder e estão todos paraticamente no mesmo plano. Nota-se que a imagem já possui uma qualidade técnica maior. O fotógrafo *Bob Gruen* optou por um fundo neutro e por uma iluminação muito bem solucionada realçando o grupo como um todo.

Unindo certa inabilidade musical a uma falta de infra-estrutura em suas apresentações e ensaios os *The Ramones* constituíram a partir da gravação do seu primeiro compacto, as bases do que seriam referência para uma série de grupos que se formariam na segunda metade da década de 1970.

Por volta de 1975, o grupo é procurado por uma gravadora (*Sire Records*) e assina o contrato para a gravação daquele que seria o seu primeiro LP (*Long Play*) intitulado apenas como *Ramones*, com duração aproximada de vinte e nove

⁶ No CD encartado junto a tese acesse a música de número 21 e ouça Blitzkrieg Bop do grupo The Ramones.

minutos, a gravação é resultado de quatorze composições que registram o primeiro ano de atividade e composição do grupo.

Esse trabalho serve como passaporte para o grupo ser visto além das fronteiras de Nova York e, do próprio *CBGB* clube. No ano de 1976 o grupo inicia a sua primeira turnê pela Inglaterra, e lá é que surge o início da embricação⁷, Estados Unidos da América com o Reino Unido.

É importante salientar que, a sonoridade produzida por suas músicas deixava muito clara a intenção primitiva, talvez resultado ainda da falta de técnica e o pouco conhecimento que cada integrante dos *The Ramones* possuía dos seus instrumentos. Entretanto, já apresentavam uma identidade visual estabelecida, como franjas no cabelo que paraticamente escondia o rosto dos integrantes do grupo, como também, o uso de calças jeans puídas na altura do joelho e jaquetas de couro com vários *bottons* (espécie de broches, em versões que pregavam do anti-nazismo, a outros grupos que começavam a surgir) pregados. Esse tipo de roupa seria o norte para uma série de grupos e, também, para os jovens que acompanhavam de perto o que acontecia na cena musical dessa metade dos anos 1970. (CAIAFA, 1985; ESSINGER, 1999; TEMPLE, 2002).

Os *The Ramones* representavam a quebra de várias estruturas já consolidadas no cenário da música, além de se apresentarem vestidos como já citado acima (vale lembra que eram roupas de segunda mão, ou usadas até se desmancharem) também possuíam o que havia de mais barato em instrumentos musicais. O guitarrista *Johnny Ramone* popularizou um tipo de instrumento que era conhecido por ser de baixo valor e qualidade, a guitarra da marca *Mosrite* (imagem 35) tinha sua fabricação desde a década de 1950, sendo conhecida entre os músicos como o primeiro instrumento, aquele em que a pessoa investe apenas para saber se vai continuar tocando e se desenvolver musicalmente (PARSONS, 2005; LETTS, 2006).

Porém a utilização dessa guitarra proporcionou ao grupo um timbre totalmente diferente do que era conhecido até então, em função da simplicidade artesanal de como era feito e também por não possuir circuitos eletrônicos sofisticados, era possível conseguia-se um tipo de distorção que passou a acompanhar a carreira e a sonoridade do *The Ramones*.

⁷ Entende-se Embricação, a união de dois universos distintos, que a partir da música inicia um novo caminho. A união de dois países distintos vai produzir um tipo específico de música jovem.



Imagem 35: exemplo de guitarra usada pelos “The Ramones”, conhecida pelo seu baixo valor comercial, mas pelo seu timbre musical único.

Fonte: Disponível em www.soundhouse.co.jp/shop/prod_img/mosrite_mark1rg1966pw.jpg acessado em 10/09/2007.

O instrumento musical (imagem 35) serve como um termômetro para identificar uma mudança significativa na maneira como o cenário musical passava a ser forjado por volta de 1976, à simplicidade começava a se impor, e através dela um novo tipo de jovem começava a se interessar por música. Ainda que fosse perceptível acompanhar uma grande quantidade de jovens que se interessavam por música em função de freqüentarem escolas de artes, uma nova leva de garotos da periferia inicia um caminho de identificação e pertencimento que tem como principal resultado o início de uma nova série de grupos tendo na música rock de caráter primitivo dos *The Ramones*, referências para novas composições e postura de palco (LETTS, 2006).

Uma importante colocação se faz necessária neste momento que visa localizar através de um recorte de tempo, duas sonoridades distintas surgidas neste período e que de alguma maneira apontam dois caminhos distintos para o Punk Rock. Se por um lado é possível identificar no grupo *The Ramones* uma sonoridade crua e de poucos acordes (retomando a formação básicas de três acordes musicais) talvez por inabilidade de seus integrantes, não é possível ignorar que o grupo *Television*, citado anteriormente, e mais a artista *Patti Smith* e o grupo *Blondie* (imagem 36), participavam também do movimento inicial do Punk Rock nos Estados Unidos da América. Contudo, diferente do grupo *The Ramones*, tinham em suas formações músicos com conhecimento técnico mais apurado, sendo possível identificar um apuro por melodias mais sofisticadas, que por sinal

influenciou gerações de músicos das décadas seguintes. Todos esses grupos faziam do Punk um ideário visual e de liberdade para construção de discursos musicais refinados e de maior autenticidade.



Imagem 36: um dos exemplos surgidos junto da cena Punk de Nova York, O Blondie⁸ grupo liderado pela ex-playmate⁹ Debby Harry.

Fonte: Disponível em www.spiritofmusic.ch/presse/blondie.jpg. Acessado em 01/10/2007.

A presença de mulheres, liderando ou fazendo parte dos grupos, surge como uma perspectiva de interação maior, muito em função de toda a luta por igualdade de direitos resultante das manifestações pungentes da década de 1970. Na imagem 36 todo o enquadramento e mesmo a tonalidade do fundo e a roupa utilizada pelo integrantes do grupo *Blondie*, foi para valorizar a sua vocalista e esse fato é bastante novo, pois existiam poucos exemplos nas décadas anteriores e por volta da metade da década de 1970, o cenário apresenta uma diferença marcante de novas configurações (CAIAFA, 1985; COSTA, 2000).

⁸ No CD que acompanha a tese, acesse a faixa de número 22 e ouça a música Heart of Glass, característica de inserção de novos comportamentos e a idéia de uma garota liderar um grupo musical.

⁹ Garotas que posam para a revista masculina Playboy, recebem essa alcunha.

A música Punk, além de proporcionar um maior envolvimento de qualquer pessoa que se interessava em compor canções, também trouxe para frente do palco mulheres, a exemplo do grupo *Blondie* descrito anteriormente, também quebrou paradigmas impostos pela indústria, pois, neste momento da história, havia visibilidade e público interessado. O foco principal dos grupos, o interesse pelas letras passa a ter um sentido maior, uma vez que a música não era muito bem executada, compositores e compositoras passam a surgir neste emaranhado de novos grupos, com discursos influenciados por poetas franceses (*Rimbaud*), e também por escritores dos anos de 1950 que já haviam construído uma carreira e ajudado a forjar a contra cultura nos Estados Unidos da América. (*Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs*). Já citado anteriormente, os dois últimos autores (imagens 37 e 38) pertenciam ao universo *Beatnick*. É importante lembrar dos trabalhos do sociólogo Paulo Sérgio de Carvalho, em seu livro *Culturas da Rebeldia*, explica essa corrente literária e a localiza geograficamente, explicitando sua importância para os movimentos contra culturais subsequentes (BIVAR, 1982; PEREIRA, 1986; CARMO, 2003).

A cidade de São Francisco foi o berço dos Beatnicks, adeptos do movimento nascido no auge do período da Guerra Fria, que marcava a rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética. Naqueles anos, o mundo descobria um novo medo: a ameaça da guerra nuclear. Mas a prosperidade gerada nos anos de pós guerra criara nos Estados Unidos um clima de conforto e euforia consumista que indicava novo ritmo de vida. O que significava para um jovem descontente morar num país que se orgulhava de ter a maior classe média do mundo? O mal estar era causado pela tirania das Massas, pela tendência a formar rebanhos de cidadãos medíocres. Inconformados os escritores da chamada beat generation buscavam refletir sobre essa multidão solitária. (CARMO, 2003:29)

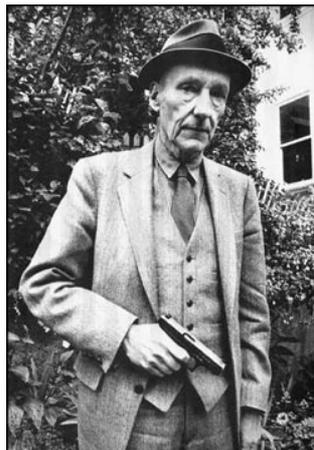


Imagem 37 e 38: os poetas Allen Ginsberg e Willian Burrougs, respectivamente, exemplos de rebeldia e contra cultura na América.

Fonte: (Imagem 37 - Allen Ginsberg) Disponível em www.grazian-archive.com/quiddity/Ginsberg/Ginsberg_2.jpg acessado em 05/12/2007.

Fonte: (Imagem 38 - Willian Burrougs) : Disponível em www.scottfogel.com/burroughsgun.jpg acessado em 05/12/2007

A música ganhou um viés mais denso, e as letras que receberam a carga de influência dos poetas citados acima. Este fato despertou ainda mais à atenção de um novo público. A música Punk tinha na figura de *Patti Smith* uma expoente dessa nova fase, autodidata em literatura que sonhava ter um grupo de música. Suas canções foram fortemente marcadas por um forte apelo político e uma refinada construção poética identificada por sonhos e desejos dessa nova mulher que não se importa em demonstrar interesse por nada e que luta e assume as mesmas funções do homem, é possível observar ai uma influência direta das manifestações e lutas proporcionadas pelas mulheres nos anos sessenta (ABRAMO, 1994; CAIAFA, 1985).

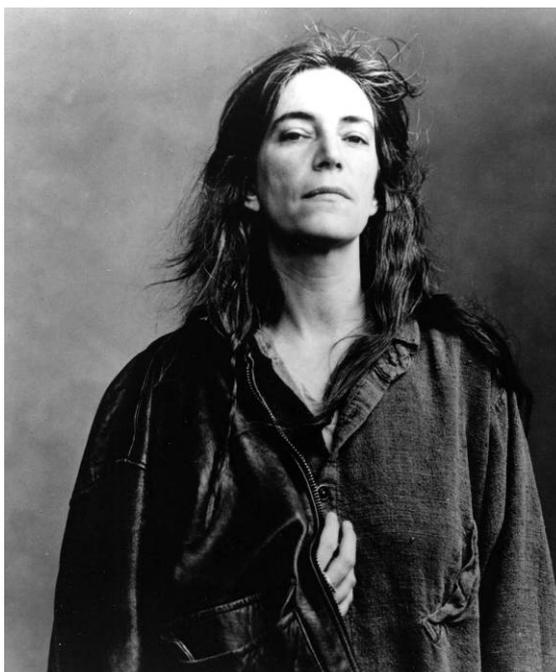


Imagem 39: Patti Smith¹⁰, que faz a aproximação da música Punk a poesia, sofre grande influência de poetas e escritores.

Fonte: LEIBOVITZ, Anne. Disponível em www.summerpierre.com acessado em 05/12/2007

A imagem 39 pertence a uma fase mais recente da cantora, e foi realizada por *Anne Leibovitz*, que antes de notabilizar como uma grande fotógrafa de moda e retratos, também trabalhou para a revista de música *Rolling Stone*, onde pode registrar vários dos músicos citados nesta tese. Tecnicamente, a imagem valoriza o despojamento da cantora segurando uma jaqueta preta, vestimenta essa presente com maior frequência em músicos de rock, presente nos grupos nova-iorquinos da metade dos anos 1970.

Abro espaço aqui para trabalhar o conceito de cena, que fortemente surgirá nos meios culturais, em sua maior parte utilizado pela imprensa especializada, através de conteúdos críticos que tinham por característica básica usar essa definição para uma melhor conceituação do universo de características específicas desse agrupamento de jovens em função da música. A idéia de “cena musical” aborda questões de identificação identitária, codificação espacial, redes e pontos de troca de informações jovens. O jornalista e professor universitário João Freire Filho pesquisa esse novo tipo de conceituação e juntamente com a pesquisadora Fernanda Marques Fernandes propõem a seguinte reflexão:

¹⁰ Na faixa 23 do Cd acessar a música *Horses* contida no primeiro Cd da cantora, essa faixa se caracteriza por uma grande força poética em cima de uma base sonora simples.

A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana. (FREIRE FILHO & MARQUES, 2005:5)

Identificado pelos autores, Freire Filho e Marques o tipo de música que esses novos grupos musicais executavam passava por uma idéia de nova construção e formação.

Portanto, o que fortemente caracterizou a cena e foi divulgado internacionalmente como o viés mais cru e menos articulado de grupos, como os já citados, *The Ramones* e os novos que passam a ganhar visibilidade como *The Dead Boys*, *The Damage*, entre outros.

Esses grupos buscavam na agressividade sonora o retorno às características básicas dessa música, ou seja, pouco elaborada, construção melódica, em sua grande maioria de vezes se concentra em três acordes musicais, como já exposto pelo sociólogo Friedlander (2003) e já citada no primeiro capítulo desta tese e temos também como signo de pertencimento a uma mesma cena, e de alguma maneira criam uma referência em relação a musicalidade Punk que vai alguma maneira nortear as manifestações em alguns lugares do mundo (LETTS, 2006; TEMPLE, 2002).



Imagem 40: The Dead Boys,¹¹ um dos grupos da cena de música Punk Americana, poucos acordes e atitude rebelde.

Fonte: ROBERTS, Ebet. Disponível em <http://www.punkrockers.com/deadboys.htm> acessado em 21/09/2007.

Para identificar visualmente essa questão, utilizo a fotografia do grupo americano *The Dead Boys* (imagem 40), que de forma explícita podemos identificar pela imagem. Inicia o processo de uso de novos acessórios, a coleira no pescoço do guitarrista faz parte desse novo cenário e, a expressão agressiva do vocalista nos remete a uma idéia mais clara de como eram as apresentações desses grupos. O exagero e a violência na imagem sempre contavam como parte do “*mise en scene*” proposto como espetáculo musical (SOUZA, 1983; TEMPLE, 2002).

Ainda, segundo Freire Filho e Marques (2005), essa associação e identificação proposta por este estudo e, levando em consideração o fato de que os grupos tiveram uma sonoridade semelhante, algumas mudanças em suas formações, como por exemplo, quantidade diferente de integrantes, instrumentos e, também, diferenças de gênero, como o surgimento de mulheres cantoras ou instrumentistas, ainda assim, apontam a constituição de uma cena.

¹¹ Acessar a faixa 24 do cd que acompanha a dissertação e ouvira a música Sonic Reducer, do grupo The Dead Boys que aposta em um som mais rápido e desprovido de grandes construções harmônicas.

As *cenais musicais* são definidas como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais. (FREIRE FILHO & MARQUES, 2005:6)

Em relação ao mercado fonográfico e à cena musical, exposta nesta tese, um dos primeiros grupos a conseguir contrato com uma gravadora e lançar um disco pertence a essa cena caracterizada pela técnica restrita e por limitações técnicas no desempenho dos seus instrumentos, foi o *The Damned*, ainda no ano de 1976, gravou aquele que seria o primeiro disco da cena Punk Gravado e lançado para o mercado antecedendo alguns meses o próprio lançamento do *The Ramones* (imagem 41).

Outra identificação histórica, caracterizada por um entrelaçamento com o princípio da música jovem na América, são os lançamentos desses pequenos grupos por gravadoras de origem independente. Jeder Janotti Junior (2003) identifica esse fenômeno da seguinte maneira:

(...) pequenas gravadoras e lojas especializadas refletem a fragmentação a tensão e os desníveis de circulação midiática, por isso mesmo, os confins são extremamente valorizados quando da demarcação das fronteiras dos diversos gêneros que compõem o dispositivo rock... (JANOTTI JR., 2003: 25).



Imagem 41: The Damned, o primeiro grupo a ter um LP lançado.

Fonte: ISAACS, Steve. Disponível em [http:// www.steveisaacs.com/archives/2005/01/](http://www.steveisaacs.com/archives/2005/01/). Acessado em 03/08/2007.



Imagem 42: Capa do primeiro LP do grupo Damned¹².

Fonte: ISAACS, Steve. Disponível em <http://www.steveisaacs.com/archives/2005/01/>. Acessado em 03/08/2007

As imagens 41 e 42 referem-se à divulgação da gravadora do grupo. A idéia de trabalhar o despojamento e o ultraje, quatro garotos apresentam-se comendo em um restaurante (imagem 41) e, depois a capa escolhida do álbum de estréia, apostaram em outro grupo (imagem 42) que insistia na imagem despojada e quase infantil. Em ambas imagens retrata-se uma despreocupação com a aparência, um proposital desleixo. As fotografias foram realizadas em estúdio, nota-se na segunda há uma preocupação em realizar um trabalho onde os músicos ficassem bem iluminados, em contra posição ao fundo neutro, criando assim uma maior evidência dos mesmos (SCHISLER, 1995; TRIGO, 1998).

Neste momento percebeu-se o surgimento de um mercado que começou a projetar mudanças, ou seja, iniciou-se uma movimentação intensa na independência, os grupos se valem de esquemas alternativos para lançamento de seus discos, tendo com isso a construção de uma nova identidade e, também, uma nova prática de mercado que acompanha o surgimento de novas carreiras.

Num primeiro momento na cena classificada como independente, e que se tornou apenas uma ponte para que esses novos artistas alcancem as grandes corporações da indústria do disco. Um claro direcionamento dos grupos começou a tomar forma, esse direcionamento que passou por estruturas pequenas formatou

¹² No Cd acessar a faixa 25 para ouvir a música New Rose do primeiro disco do grupo Damned.

uma nova série de profissionais, sejam eles ligados ao marketing dos grupos, ou mesmo, estilistas interessados na construção de uma nova identidade visual desses recentes grupos de música.

Porém, o que foi possível acompanhar na América do Norte é que esses fatores ainda se encontram de maneira isolada, não há uma articulação que assuma para o restante da própria América do Norte e de outros continentes algo como um movimento pré-definido. Essa identificação só vai acontecer na imbricação dos dois continentes distintos e atenderá por formas claras de apresentação sonora e visual, fazendo uma bricolagem visual e musical com as experiências de Nova York e um nova postura agressiva e já com estratégias comerciais direcionadas.

2.2 - Apelo visual: O Reino Unido embala visualmente uma nova proposta musical.

Toda a cena musical que aconteceu em Nova York e, também, de maneira isolada em algumas outras cidades americanas passaram a ter uma grande repercussão. Através do empresário inglês *Malcolm Robert Andrew Edwards*, graduado em artes plásticas, na qual havia passado uma temporada nos Estados Unidos, permitiu um elo para o fortalecimento de uma cena Punk. Vários ícones visuais em formatação, entre eles roupa, música, discurso e algo que se alastrou por várias partes do mundo, atitude. Mais que a música e a vestimenta que caracterizavam o apelo sonoro e visual bem definidos, a construção da terceira ponta da tríade caracterizou o movimento tal como parte clara da construção de um personagem.

A construção desse personagem serviu depois como efetivação de toda a caracterização de pertencimento ao jovem que aderiu e adere ao movimento Punk. A idéia de construção de um discurso, ainda que, de alguma maneira permeasse a cena americana, só se efetivaria quando a idéia dessa música desembarcasse no velho continente. A sustentação dessa idéia vem a partir do entendimento das obras de McNeill & McCain (1996), Bivar (1982), O'Hara (2005), Parsons (1994) e Souza (2002) estas obras literárias, como também esse trabalho buscamos fontes filmográficas Cox (1986), Temple (1978 e 2002) Moreira (2006).

Retomando o aspecto histórico por volta de 1974 o jovem empresário e artista plástico *Malcolm Robert Andrew Edwards*, também conhecido pela alcunha

de *Malcolm McLaren*, faz uma pequena viagem aos Estados Unidos para passar uma temporada em Nova York, deixando em Londres uma loja de roupas e grife, supervisionada e gerenciada por sua esposa, jovem iniciante no universo do estilismo : *Vivienne Westwood* (imagem 43).

A loja de roupas, que existia desde 1971, atendia clientes como *Teddy Boys* e *Mods* (já citados no capítulo I). A tendência era criar um “revival” de movimentos juvenis da década de 1970, sobre os movimentos caracterizados pela rebeldia sonora e visual.

Aquela temporada, nos Estados Unidos, permitiu que *Malcolm McLaren* tivesse um aprofundamento no universo musical jovem, que pontuava o aparecimento de uma série de grupos diferente do que *Malcolm* acompanhava na Inglaterra.



Imagem 43: Malcolm McLaren e sua esposa Vivienne Westwood no fim dos anos 1970 em Londres.

Fonte: Disponível em [http:// www. polady.com.cn](http://www.polady.com.cn). Acessado em 03/08/2007.

Havia urgência na música e nas artes em geral, já acostumado a pensar e produzir bens de consumo culturais na Inglaterra e visualizando a possibilidade de conseguir o mesmo na Inglaterra só que de forma melhor organizada e também conseguindo com isso faturar financeiramente, *Malcolm McLaren* na foto acima com sua esposa *Vivienne Westwood* já vestida com uma de suas criações utilizando o retrato das comemorações do jubileu de ouro da rainha numa pose fazendo o

contraditório sinal de paz com os dedos, então uma característica do movimento Hippie, inicia ainda nos Estados Unidos seu primeiro contato com grupos musicais. Ele resolve empresariar ainda que já nos seus últimos momentos o grupo de glitter rock, termo já citado no capítulo I desta tese, *New York Dolls*.

Pela parte de McLaren havia um grande fascínio pelo grupo e, ainda, mais pela figura de seu guitarrista conhecido como *Johnny Thunders* (imagem 44) por ele considerado como representante legítimo de algo novo visualmente e sonoramente (MCNEILL & MCCAIN, 1997).



Imagem 44: Johnny Thunders e seu visual completamente desleixado, que seria referência na construção de uma linguagem visual Punk.

Fonte: Disponível em <http://www.sedleyrocks.tripod.com/id2.html>. Acessado em 03/08/2007.

Thunders era conhecido pela maneira crua, porém com bastante estilo como é possível acompanhar na foto (imagem 44). A referida foto captura um momento de um show da época onde o guitarrista exibe uma careta sarcástica e roupas andróginas levemente esfarrapadas. Estas características faziam dele um dos personagens nova-iorquinos de extrema excentricidade, chamando a atenção do empresário, justamente pela sua maneira de se vestir, mais até do que sua maneira de tocar guitarra. Os totais despojamentos incluíam muitas vezes peças de seu guarda roupa em frangalhos, apontavam ser esse um caminho visual até

então não explorado, servindo de base para o que surgiria na seqüência no Reino Unido, orquestrado por *Mclaren* e sua esposa *Vivienne*.

A temporada como empresário do *New York Dolls* fracassou e *Mclaren* retornou para a Inglaterra com o firme propósito de reconstruir sua loja de roupas e, a idéia de empresariar um grupo musical na própria Inglaterra, na qual pudesse promover a união da música e a moda. Dentro do universo que se abria para *Mclaren* seria possível criar algo impactante a fim de conquistar toda uma geração de jovens, aparentemente não possuidores de referências estéticas novas e, descontentes com os grupos ou artistas que ocupavam a mídia no período dos anos de 1976 e 77.

Neste momento, o Reino Unido vivia uma crise sem precedentes envolvendo toda a sua população, tendo um novo direcionamento político e econômico, gerando um arrocho em salários e um grande enxugamento em oportunidades de trabalho.

A partir dessa realidade social, a loja de roupas e tendências no número 430 *King's Road*, um dos distritos de Londres, com o retorno de seu criador passa a trabalhar com roupas para fetichistas em geral (roupas de couro e a recém descoberta do látex) e passa a atender pelo nome de *SEX* (imagem 45).



Imagem 45: Foto da loja Sex¹³, local aglutinador de novas tendências em moda e música na metade dos anos setenta.

Fonte: Disponível em <http://www.answers.com/topic/sex-boutique>. Acessado em 03/08/2007.

A loja era conhecida como formadora de opinião e era vista como vanguarda nas tendências de moda na época. Vale lembrar que em 1976, criavam e produziam roupas de couro, fazendo uma alusão ao universo sadomasoquista, pouco explorado então pelo mundo da moda. O casal resolve incentivar alguns jovens que freqüentavam a loja para tocar. (BIVAR, 1982: 43)

A partir da consolidação da loja e da freqüência diária de alguns garotos, a idéia de arregimentação de um grupo para criar uma estrutura musical cresce vertiginosamente. Aproveitando a presença constante de dois garotos de subúrbio no interior da loja diariamente, *Steve Jones*, *Paul Cook* e o funcionário *Glen Matock*, o único com dotes musicais (tocava violão e iniciava os primeiros acordes em um contra baixo elétrico) *Malcolm McLaren* vislumbrou a possibilidade de constituir ali o seu grupo musical.

Os três músicos atendendo agora na seguinte formação: *Paul Cook* assumindo a bateria, o jovem *Steve Jones* iniciando seus estudos em guitarra e assumindo esta função no grupo e, *Glen Matock*, assume o contra baixo da banda.

O repertório inicial trata de versões de grupos de rock dos anos 1970, suas principais influências foram *Iggy Pop and the Stooges* e o grupo *The Who*, referências concretas de rebeldia sonora tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. São versões cruas devido a pouca intimidade que seus músicos se relacionavam com os respectivos instrumentos.

Nas primeiras horas desse caos sonoro, começou a ser formatada uma nova forma de tocar, e *Vivienne* juntamente com *Malcolm* iniciaram novas idéias para a construção da carreira desses jovens músicos iniciantes, a partir de idéias trazidas de sua temporada nos Estados Unidos. Essa construção passa, especificamente, por grupos como os *The Ramones* e os *The New York Dolls* daí então temos toda a orientação sonora desprovida de grandes construções melódicas, porém a idéia de uma identidade começava a tomar forma.

¹³ Na fotografia acima se percebe a presença de uma cliente do local, que posa vestido a moda MOD, essa foto foi realizada na pré-existência do grupo Sex Pistols, portanto confirma a tendência seguida pela empresa anteriormente.

Lembrando que a construção identitária passa por vários níveis, incluso ai aspectos que envolvem também aproximação por identificação e por afetividade, *Stuart Hall* coloca da seguinte maneira:

O fluxos culturais entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas”_ como “consumidores” para os mesmos bens, clientes para os mesmos serviços, públicos para as mesmas mensagens e imagens _ entre pessoas que estão bastante distantes uma das outras no espaço e no tempo. (HALL, 1999: 74)

A partir dessas identidades partilhadas, a Sex passa a formular um conceito que será adotado como signo de pertencimento a um movimento juvenil, esse movimento ainda não tem cara nem nome. Mas começa a ganhar representatividade e passa a estimular pequenos eventos nos lugares mais inusitados da Grã Bretanha, incluindo cidades como Manchester. Ainda segundo *Hall*, a questão da juventude envolvendo questões sobre música e outras atividades culturais, tem no seu bojo o fato da troca de experiências já ser inevitável desde a implantação dos meios de comunicação através de satélites.

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do "Terceiro Mundo", podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à "aldeia global" das novas redes de comunicação. Jeans e abrigos — o "uniforme" do jovem na cultura juvenil ocidental — são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos, não só devido ao crescimento da mercantilização em escala mundial da imagem do jovem consumidor, mas porque, com freqüência, esses itens estão sendo realmente produzidos em Taiwan ou em Hong Kong ou na Coréia do Sul, para as lojas finas de Nova York, Los Angeles, Londres ou Roma. É difícil pensar na "comida indiana" como algo característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha. Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos parecem "flutuar livremente" (HALL, 1999: 76)

Já colocadas essas questões de pertencimento é necessário lembrar que o grupo tinha, além da dificuldade que possuía ao empunhar seus instrumentos, o trio (até este momento) ensaiava diariamente e ainda não tinha alguém para cantar as canções executadas, sendo que nenhum dos três se atreviam pois ainda tinham dificuldades de usar seus instrumentos, tem início aí a procura por alguém que se interessasse em completar o grupo. Um jovem ruivo, filho de Irlandeses e morador do subúrbio de Londres, *John Lydon* havia recém chegado a casa dos vinte e poucos anos e tinha um sarcasmo exagerado em relação a tudo (TEMPLE, 2002).

Como os outros parceiros estavam desempregados e viviam de seguro desemprego pago pelo governo britânico, *Lydon* aceitou fazer o teste para o grupo que teve características distintas, por falta de aparelhagem necessária para cantar, a sessão foi realizada em um bar (típico Pub Inglês) com o futuro vocalista do grupo gritando em cima de uma canção escolhida a esmo pelos seus futuros parceiros em um aparelho de *Juke Box* (já citada anteriormente no capítulo I).

Além do atrevimento de aceitar tal proposta, os outros membros ficaram impressionados com o jovem John pela energia em que empregou para executar a canção e também por possuir uma camiseta do então super grupo *Pink Floyd*, com um X cobrindo o nome do grupo junto das palavras "*I hate!*" (eu odeio) que chamou a atenção do já empresário do grupo *Malcolm McLaren* (LETTS, 1978; TEMPLE, 2002; BIVAR, 1982).

McLaren passa a ver nesta manifestação uma nova maneira de se vestir e inicia a construção estética do movimento que ficou depois popularizada em várias partes do mundo.



Imagem 46: O Vocalista John Lydon, já neste momento atendendo pela alcunha de Johnny Rotten, como ficou conhecido depois no grupo Sex Pistols.

Fonte: Disponível em [www. cbc.ca](http://www.cbc.ca), acessado em 30/04/2007

Agora o grupo já possuía a sua primeira formação e, além de tocar versões de músicas de grupos da década de 1960, passa, também, a realizar as suas primeiras composições, todas com uma forte dose de sarcasmo e ironia. Porém, ainda não havia se decidido por um nome. O nome surge em conjunto com o casal proprietário da loja *Sex*, que cruzam o nome da loja com pistolas. (PARSONS, 2005)

Com o intuito de transgressão que caracterizam a faixa etária conhecida como juventude, o grupo aceita o nome e se auto-intitula "*Sex Pistols*", numa tradução livre, "Pistolas Sexuais". A intenção do nome é provocar e chamar a atenção, escolha que, com o passar do tempo, passa a dar resultados positivos. Na imagem 46, podemos acompanhar o jovem *Johnny Rotten* e sua maneira peculiar de usar acessórios. A imagem, um legítimo registro de show, mostra que, pendurado a orelha, *Rotten* possuía espécies de brincos parecidos com clips de prender papéis, num tipo de imagem característica do Punk da época. É possível perceber, também, que no seu olhar, sobretudo nesta foto, se registra mais inquietação do que contemplação. É o olhar que confronta a platéia.



Imagem 47: o grupo Sex Pistols¹⁴ em sua primeira formação com os jovens músicos flagrados em sua primeira apresentação oficial numa escola de artes inglesa.

Fonte: CBC. Disponível em http://www.cbc.ca/arts/images/arts_sex pistols_392.jpg. Acessado em 03/08/2007.

As apresentações iniciais acontecem em lugares aptos a manifestações: culturais, cinemas e escolas de artes pertencem ao universo visitado pelo grupo em seus momentos iniciais. Em busca de uma aceitação e por uma procura incessante pelo surgimento de público interessado nesta proposta impactante de música, e também nova, que troca o profissionalismo por garra e disposição para se impor ao sistema vigente, as performances em palco ficam cada vez mais teatralizadas. A foto acima representa bem este começo, pois foi tirada com uma nevasca caindo e o grupo, que ainda não sustenta tanta rebeldia como poderemos observar anos depois foi realizada na saída de uma escola de artes, após o primeiro show do grupo, conforme consta no documentário *Filth and Fury* (TEMPLE, 2002).

O grupo passa, agora, a fazer uma série de apresentações e, em função do nome e da maneira como se apresenta nos palcos, instiga na mídia uma grande curiosidade. É aproveitando este momento que seu empresário inicia uma série de táticas que resultam em peças calculadas de marketing e começando a construir a consolidação de uma imagem, a exemplo do jeito de vestir, agora conhecido como “PUNK”. A palavra, em si, encontra algumas definições específicas em dicionários ingleses, desde uma espécie de gíria para identificar algo em estado de putrefação, até uma forma de identificar homossexuais. Mas foi na definição mais comumente encontrada no dia a dia dos ingleses Vagabundo é, que foi cunhado o verdadeiro significado da palavra.

Mais pela aparência desleixada e mal ajambrada, do que por outra significação mais específica, e também por ter já nos Estados Unidos o primeiro Fanzine intitulado como Punk, que iniciou-se as primeiras entrevistas com os grupos inaugurais da cena americana do fim dos anos 1970. Tornaram-se ícones também os artistas que influenciariam este novo movimento (*Iggy Pop, Lou Reed, etc...*), ajudando a cunhar o termo agora para unir as duas vertentes do Punk: música e moda.

¹⁴ Acessa a faixa de número 25 do CD que acompanha a dissertação e ouça a primeira versão da canção God Save the Queen, a primeira música que passa a aglutinar um discurso de protesto unido a uma caracterização clara de uma nova formatação musical.

Neste momento é importante pontuar essa manifestação midiática que, para o cenário Punk, era nova, mesmo que nos Estados Unidos, fosse uma realidade desde a década de 1930. *Fanzine* vem da contração de Fã mais magazine, ou seja algo produzido para, ou feito por fãs. Os primeiros exemplares deste tipo de veículo se destinavam a colecionadores de literatura de ficção científica, porém com o passar do tempo, abordaram uma série de novas possibilidades, tendo uma ênfase grande nos movimentos contra-culturais. No Brasil tornou-se moda, principalmente na virada dos anos 1960 para 1970, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro (MAGALHÃES, 1993).

Saliento que, apesar de não abordar especificamente detalhes gráficos da linguagem visual Punk, a importância do *Fanzine* para a construção da ideia de cena e de movimento que são discutidos nesta dissertação são bastante importantes. Exemplos são *Mark Perry (Sniffing Glue)*, na Inglaterra e (*Punk Magazine*) (op cit) que produziam, cada qual, em seus países de origem, veículos com essa característica que iriam, junto da questão musical e visual, influenciar jovens a produzirem as suas próprias revistas ao redor do mundo.

Foi em 1976, com o advento do movimento Punk, que foi lançado o fanzine *Sniffing Glue* (cheirando cola, em português). O editor do fanzine, *Mark Perry*, na época um bancário entediado de dezenove anos, um dia ouviu um disco da banda punk americana *Ramones*, assistiu a banda ao vivo e, entusiasmado, decidiu escrever uma crítica a respeito. Assim surgiu o primeiro fanzine Punk, com oito páginas e uma tiragem de duzentas cópias impressas em fotocópias. Com a explosão da música Punk, o fanzine tornou-se porta voz do movimento (na Inglaterra). De duzentas passou para mil cópias já no número quatro e no número dez passou a ser internacional, com cópias feitas em *off set*. Já no número quatro seu editor incita os leitores que não estão satisfeitos com o que lêem a criarem seus próprios fanzines como forma de divulgação da “escrita Punk”. (MAGALHÃES,1993: 22).

A partir deste início, é possível constatar que a ideia de divulgação, via processos midiáticos alternativos, começou a acontecer de forma simultânea nas mais diversas capitais do mundo.

Agora, já com a alcunha de movimento Punk, com a possibilidade de identificação e pertencimento a uma cena envolvendo juventude e música, todo um grupo de jovens começa a forjar, a partir das apresentações do grupo *Sex Pistols*, o desejo de iniciar um grupo de música.

Com uma idéia simples, o som dos *Sex Pistols* foi forjado a partir das referências que o grupo teve com seu empresário e, também, das recentes excursões realizadas na Grã Bretanha pelo já melhor posicionado grupo de Punk: *The Ramones*. As excursões do grupo norte-americano iniciam um novo entendimento musical e, espelhado nesta realidade, os grupos passam a se formar, tendo, na simplicidade sonora (uma estrutura melódica envolvendo no máximo três acordes), uma nova linguagem musical.

Neste meio tempo, o *The Sex Pistols* passa a ser a grande novidade da imprensa britânica, sendo, comparados com os antigos astros da música pop. O estranhamento na maneira como seus integrantes se vestem, aliados a letras que beiravam a crítica social e um extremo sarcasmo em relação à figura da Rainha da Inglaterra, tem início uma série de apresentações canceladas e, os já famosos tablóides ingleses, encontram, nestes jovens, uma excelente oportunidade para exploração e por conseguinte, um aumento em suas vendas em bancas de jornais. (SANTOS, 1983; LETTS, 1978; TEMPLE, 2002).

Explorando as comemorações do Jubileu de ouro da rainha inglesa, o grupo preparou uma bandeira, que ficou a cargo da jovem estilista *Vivienne Westwood*, e também lançou seu primeiro compacto com a música "*God Save the Queen*". Ambos lançamentos despertaram admiração pela juventude que mostrava-se cansada da idéia de monarquia mas, também, despertou a fúria de grande parte da sociedade inglesa. O cartaz seria utilizado nas apresentações que aconteceriam em função do lançamento do compacto e servia como uma amostra da postura política encabeçada pelos rapazes. Seus primeiros versos consistiam nas seguintes provocações: "*God save the queen and the fascist regime. They made you a moron*" (Deus salve a rainha e o regime fascista, que fez de você um retardado).

Com essa introdução, e reforçado pelos versos finais repetidos a exaustão de "*No future for me and you*" ("sem futuro para mim e para você"), a música deixava claro um niilismo dessa nova geração de músicos pertencentes agora a uma nova cena musical, marcada sobretudo pelo protesto.



Imagem 48: A foto acima é replica do cartaz preparado para o lançamento do compacto dos Sex Pistols¹⁵ e tem importância por ser a primeira a assumir e legitimar a estética proposta pelo grupo.

Fonte: Disponível em http://farm1.static.flickr.com/58/200479575_ab78fb0414_o.jpg acessado em 22/08/2007

Neste momento, em função de uma forte perseguição por parte da imprensa, o grupo passa a ser perseguido por populares, súditos fieis da rainha, que procuram na agressão, a maneira para extravasar a raiva contida pela enorme insolência que viam na canção. Seus membros começam a colecionar ocorrências policias, onde dividem momentos como protagonistas e, outros, como vítimas de ataques violentos.

Já com a popularidade consolidada, surgem os primeiros boicotes. Convidados de um programa de entrevistas vespertino da televisão inglesa, que era exibido na tradicional hora do chá e capitaneado pelo apresentador *Bill Grundy*¹⁶, os quatro rapazes mais a presença de algumas admiradoras do grupo, dentre elas, *Sioux Six*, protagonizam aquilo que seria considerado, depois, como a maior afronta da década exibida em uma televisão (LETTS, 1978; TEMPLE, 2002).

Afrontados o tempo todo pelo apresentador, que até então possuía uma audiência muito grande, considerando-os os mais irresponsáveis e agressivos possíveis, pela primeira vez, em rede nacional de televisão inglesa, o então guitarrista do Sex Pistols Steve Jones, pronuncia o primeiro xingamento e baixo calão a uma personalidade (*Fuck Off*) ao vivo da televisão inglesa. Em função disso, o grupo passa a arregimentar uma multidão que tanto o apóia como, também, passa a detestá-los e associá-los a todo e qualquer tipo de falta de respeito, valores e princípios.

¹⁵ Procure no segundo CD que acompanha a tese a faixa de número

¹⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jRNOUz7uefA> acessado em 12/12/2008

O choque entre o novo e o estranho se faz presente no dia-a-dia do grupo que, conseguindo uma projeção maior no Reino Unido, já começa a apresentar um desgaste nítido entre os seus membros fundadores originais. O jovem *Glen Matock*, por ter um conhecimento musical um pouco maior, passa a exigir, dos outros membros do grupo um maior esmero na composição e execução de suas músicas. Com essa atitude, acaba sendo gerada uma série de intrigas entre os outros integrantes que, neste momento, estão mais preocupados com um discurso de espontaneidade e na construção de uma atitude Punk, do que efetivamente com construções de melodias e acordes mais elaborados. (TEMPLE, 2002).

Como, neste momento do Grupo *Sex Pistols*, existe uma forte tendência de construção de uma imagem e, também, em função de seu empresário exibir um conhecimento pequeno dos meandros do marketing musical, as ações do grupo começam a gerar grande interesse. Exemplo disto fora a saída do jovem contra baixista da banda, que foi explorada nos tablóides com uma estranha explicação: “segundo declaração dos integrantes dos *Sex Pistols*, *Glen* foi expulso do grupo por ser um admirador confesso de grupos dos anos 1960 e, em especial, do “*The Beatles*”. Uma explicação carregada de ironia e calculada para que causasse discussões em jornais e nos meios musicais.

Após fato acima exposto, alguns dias se passaram até que aparecesse uma opção para ocupar o cargo de contra baixista do grupo. A idéia do empresário do grupo, *Malcon*, era a de encontrar alguém que estivesse na mesma sintonia do grupo e que, também, fosse aproveitado de maneira singular como um dos exemplos da nova estética criada neste momento por ele e sua esposa. Havia, então, a necessidade que esse músico personificasse alguém disposto a transgressões e atitudes extremas.

O lema do grupo agora era “não estamos interessados em som e, sim, em Caos”, uma das muitas frases atribuídas, na época, ao seu jovem cantor, *John Lydon*. *Lydon* passa a assumir o codinome de *Johnny Rotten*, um sujeito mal humorado que compensa sua pequena qualidade como cantor com um grande carisma e uma quantidade grande de palavras de baixo calão e provocações, sejam em entrevistas, ou mesmo em aparições na televisão.

Ocupando a posição de líder do grupo, *Johnny Rotten* apresenta um amigo de infância ao restante do grupo e ao seu empresário. *John Simon Ritchie-Beverly* aparece como um jovem de dezenove anos que estava sempre presente nos

shows dos novos grupos que passam, então, a constituir uma nova cena musical em Londres (BIVAR, 1982; SANTOS, 1983).

Na imagem 49 vemos *Sid Vicious*, como *John Simon* ficou conhecido internacionalmente. Essa imagem pertence ao fotógrafo *Bob Gruen*, e saliento o acessório (colar) em forma de cadeado que, anos depois essa se tornaria um adorno muito usado por jovens músicos Punks, e até mesmo por simpatizantes do movimento, tanto na época como nos dias atuais.

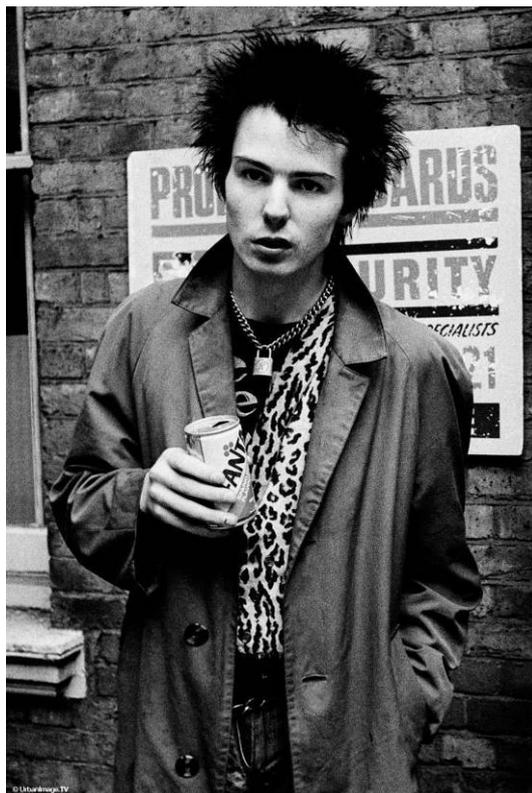


Imagem 49: Imagem de Sid Vicious que completaria a formação de maior visibilidade alcançada pelo grupo Sex Pistols.

Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

John Simon Ritchie Beverly logo passa a ser conhecido pelo nome artístico de *Sid Vicious*. A escolha desse nome vem ao encontro do histórico de vida do jovem. Filho de mãe solteira, ex-militante do movimento Hippie, que passou longo tempo em clínicas de desintoxicação.

Sid era conhecido por acompanhar, de forma intensa, as apresentações dos jovens grupos nas poucas casas noturnas que permitiam suas apresentações. Era conhecido por arriscar seus pequenos dotes musicais em alguns grupos que, também, surgiam no cenário. Dentre eles, destaca-se o "*Siouxsie and the*

Banshees” (atuando como baterista) e o desconhecido “*Flowers of Romance*”, ambos como mero coadjuvante, já que não possuía experiência musical suficiente. Como citado anteriormente, os Estados Unidos acompanhavam o surgimento de uma série de grupos com mulheres executando instrumentos musicais ou cantando. O mesmo passa a acontecer na Inglaterra. “*Siouxsie*”, como aparece na imagem 50 ganha destaque das demais por liderar um grupo. Na imagem feita a partir de um show, pode-se perceber que a cantora utilizava novas formas de roupas, cabelo e maquiagem para compor o seu figuro (SANTOS, 1983).

Como fazia parte do grupo que acompanhava os *Sex Pistols*, a jovem resolve inovar e adotar um figurino diferenciado, usando uma forte maquiagem para compor a sua personagem musical. Esse visual, ao longo dos anos torna-se-ia uma referência para uma nova vertente de música Punk, a vertente que tratava de temas mais sombrios, ficando conhecido como Punk gótico. Alguns grupos passam a pesquisar este tipo de universo literário, criando um estilo musical próprio e cada vez mais distante do Punk inicial. (SILVA, 2007).



Imagem 50: Acima a vocalista Siouxsie, do grupo Siouxsie and the Banshees, um dos primeiros grupos que abrigaram Sid Vicious como músico. Depois o jovem passa a fazer parte do grupo Sex Pistols.

Fonte: BBC. Disponível em:

www.bbc.co.uk/totp2/features/wallpaper/images/1024/siouxsie_and_the_banshees.jpg
acessado em 15/08/2007 .

Por ser bastante atuante nos shows, mesmo que na platéia, *Sid Vicious* inventa uma dança que depois seria uma das fortes características do Punk. Essa

dança consistia em rodopiar em torno de si mesmo, rodando e girando um pedaço de corrente. Isso ficou conhecido como dança “Pogo”, e sofreu inúmeras adaptações com o passar do tempo gerando, o que hoje ainda é conhecido e paraticado, a “Roda de Pogo”. Esta trata de uma grande roda, composta por várias pessoas dançando e trocando empurrões. O que de longe lembra uma imensa briga coletiva, de perto é reflexo de uma maneira específica dos adeptos pertencentes a esse movimento musical e estético de mostrarem uma maneira de expressão através do contato físico intenso (LETTS, 1978; SANTOS, 1983; TEMPLE, 2002).

É atribuída ao músico *Sid Vicious* a personificação completa da identidade Punk. Corresponde, então, a dizer que *Sid* era um admirador confesso de grupos como *The Ramones*, tanto que assistiu todas as apresentações que o grupo fez em Londres no ano de 1976 e, deles, adquiriu o hábito de utilizar a jaqueta de couro da loja Sex. *Sid* acatou a nova linguagem visual proposta pelos seus proprietários e iniciou o uso de camisetas com dizeres anarquistas ou provocativos (um exemplo claro disso é sua aparição no fim da turnê do grupo em terras americanas, trajando uma camiseta que fazia alusão a dois caubóis gays, em uma apresentação do grupo em uma cidade do Texas) (BIVAR, 1982).

Abro aqui uma reflexão importante sobre ícones midiáticos. Assim como os já citados artistas das décadas de 1950 e 1960 e início de 1970, a Indústria Cultural precisa sempre da personificação de um Mito e, esse Mito, vai movimentar o mercado de bens simbólicos, como nos ensina MORIN (1984). É através dele que obtemos referências para o consumo, tanto atitudes comportamentais, como de suas roupas, cortes de cabelos e adereços dos mais variados (visuais). A partir da criação desse mito, e no caso da Indústria Musical, normalmente depois de sua morte, é possível lucrar ainda mais com a atitude e espontaneidade inicial (casos como *Elvis Presley*, *Beatles* e o próprio *Sid Vicious*, constituem claros exemplos dessa prática).

Agora, o *Sex Pistols* possuíam dois “*front mans*”¹⁷, sendo que, enquanto o primeiro se destacava por cantar alto e bradar contra o estado, a coroa e os elementos principais que formam a sociedade inglesa; o segundo, ocupando o contrabaixo, *Sid Vicious*, representava uma maneira niilista de ver o mundo e cunhava a célebre máxima “*Do it yourself*” (“faça você mesmo”), que consistia em

¹⁷ Entende-se como “Front Man”, uma expressão inglesa, a idéia de alguém que lidera o grupo musical. Sendo pelo excesso de carisma, talento musical ao desempenhar um instrumento, ou mesmo no caso citado pelo sarcasmo das apresentações.

elaborar um modo de vida e uma relação com a música em que o principal era o aprendizado por si próprio.



Imagem 51: a formação que ficou mais conhecida do The Sex Pistols¹⁸ e que perdurou até meados do fim dos anos 1970.

Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

Esse discurso possuía muito de um arranjo elaborado pelo próprio grupo pois, a crescente dependência de *Vicious* pela heroína, e sua inabilidade crescente em conduzir o instrumento musical, pelo qual foi convocado a participar do grupo, tornam as suas apresentações cada dia mais irregulares, a ponto de não conseguir se ouvir seu instrumento, ou, como ocorreu em muitas ocasiões ser desligado para não atrapalhar o contexto dos outros músicos na execução das músicas (SILVA, 1983).

Neste meio tempo, é lançado o primeiro álbum do grupo e, os Sex Pistols, colecionam a incrível marca de terem assinado contrato e serem despedidos de três gravadoras em um período de menos de um ano. O *Long Play* tem como gravadora e selo de distribuição uma recém gravadora, a *Virgin Records*, que lança em novembro de 1977 a obra intitulada "*Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*" ("Abaixo aos idiotas, aqui estão os Sex Pistols").

¹⁸ Acesse a faixa de número 26 do CD e ouça a música EMI, uma sátira que o grupo fez a uma das gravadoras que o despediu antes mesmo que o grupo gravasse qualquer música.

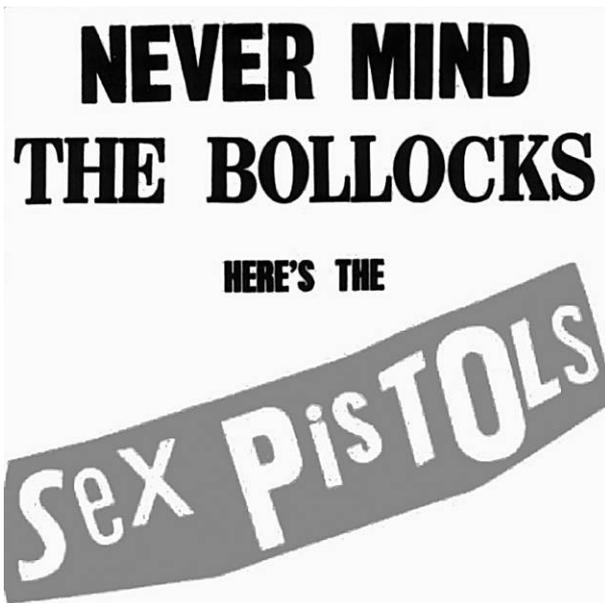


Imagem 52: arte da capa do primeiro disco dos Sex Pistols, pela gravadora Virgin Records.

Fonte: Disponível em:

www.bside-rock.com/IMG/jpg/Sex_PistolsNever_Mind_The_BollocksFrontal.jpg acessado em 10/08/2007.

A capa reflete a preocupação do grupo em manter uma atmosfera de transgressão. A opção por uma arte gráfica, ao mesmo tempo simples, porém com um forte significado estético, apresentando apenas as cores amarelo (em tom berrante) com as letras em preta e uma espécie de cor lilás servindo como moldura para o nome da banda, representava esse apelo do grupo em chamar a atenção. A referência direta para a composição da capa do LP são cartas de seqüestros, comuns em filmes onde as frases aparecem recortadas de diversas revistas e jornais, procurando, com isso, provocar uma dificuldade de identificação do autor da peça .

O disco, em pouco tempo, está nas paradas de sucessos. Porém, já no primeiro momento pós lançamento, algumas críticas começam a tomar forma. A imprensa musical questiona a capacidade dos músicos do grupo terem executado, também, as canções do disco, uma vez que não teriam experiência para tal e a autenticidade da gravação é questionada. A dúvida faz com que, tempos após, descubra-se que músicos de estúdio gravaram participações em algumas faixas e, também, existiu toda uma preparação para que o disco tivesse a textura sonora apropriada para o que o próprio grupo executava no palco.

Após a gravação, o grupo segue junto para sua primeira turnê norte-americana e, a figura principal neste momento, é o seu contrabaixista Sid Vicious.

Sid, que agora desenvolve um relacionamento com uma stripper e groupie¹⁹ já conhecida no meio musical Punk chamada *Nancy Spungen* (TEMPLE, 2002).

Foi essa nova namorada que introduziu Sid em uma relação intensa com heroína e também o afastou ainda mais dos compromissos com o grupo. O auge do relacionamento se dá quando o grupo, em excursão por terras americanas, recebe a visita de Nancy para acompanhá-los no restante dessa maratona musical. Na medida que o consumo de drogas aumenta entre os namorados, o grupo passa a se distanciar. A imagem 53 mostra o casal, sendo que *Sid* usa uma camiseta com o símbolo da Suástica que ficou, depois da segunda guerra mundial, associado ao regime nazista. No entanto, conforme a declaração de *Sid Vicious* no documentário de *Temple* (2002), a idéia do uso do símbolo era apenas para confrontar a sociedade com um símbolo que não representasse tranquilidade.

A foto também mostra *Sid* com um hematoma no olho, resultado das brigas do casal em função do uso em excesso de heroína, e tem, no fundo da imagem a capa (em forma de cartaz) do disco do grupo (SANTOS, 1983).



Imagem 53: Imagem de Sid e Nancy, tendo como fundo cartaz do Disco dos Sex Pistols.

Fonte: Disponível em www.punk77.co.uk acessado em 10/09/2007.

¹⁹ Groupie é o nome adotado pela Indústria Musical para identificar uma espécie de fã que não se contenta apenas em acompanhar o seu ídolo onde ele se apresenta, mas tem a necessidade de se relacionar sexualmente com o mesmo. O termo aparece com frequência em literatura sobre música à partir da década de 1970. Exemplos de Groupies foram levados ao cinema pelo filme "Almost Famous" que no Brasil recebeu o título de "Quase Famosos", retratando a vida de algumas groupies que se tornaram famosas por seus relacionamentos com astros do rock.

Em várias gravações de espetáculos protagonizados pelo grupo em cidades do estado do Texas, já é possível perceber que *Sid Vicious* não possuía mais condições de prosseguir como músico do grupo e as brigas do grupo com seu então empresário já eram notórias. Os integrantes do grupo acusavam *Malcolm McLaren* de não ter acesso aos lucros dos shows e da vedagem dos discos.

No dia 14 de janeiro de 1978²⁰, o grupo faz sua última apresentação em solo americano e a transforma, também, em o último show de sua curta carreira. O show na cidade americana de Atlanta é marcado pelo seu maior público e, talvez, pela menor apresentação do grupo que já se tinha história.

Em pouco menos de meia hora foram executadas algumas músicas e, antes do fim da apresentação anunciado pelo seu vocalista, ainda houve tempo para o seguinte pronunciamento do mesmo: “Vocês já tiveram a sensação de serem enganados? Pois vamos tocar apenas mais uma música, pois somos muito preguiçosos”... (*Filfith and Fury*) (TEMPLE, 2002).

No próprio camarim o grupo dava sinais que este seria seu último concerto: não se falavam mais e, na manhã seguinte, se encontraram apenas para comunicar que o grupo se desfazia ali. Cada um seguiu um rumo, tendo, inclusive, o Brasil como roteiro. Nesta visita ao Brasil, fizeram um encontro com o famoso ladrão *Ronald Biggs*, então refugiado em nosso país, e que havia participado de um grande assalto na Inglaterra.

Com o passar de um ano, em meados de 1979, tentavam recomeçar o que havia sido um grande sucesso. Os integrantes do *Sex Pistols*, já cada um em um novo direcionamento musical, começando com os seus respectivos baterista e guitarrista, tentam a formação de um novo grupo, mantendo as influências iniciais de seu grupo de origem e iniciam uma série de teste para conseguir alguém que assuma a voz desse novo grupo, além de acompanharem vários artistas da nova onda musical Punk, tocando ou participando de gravações.

Johnny Rotten assume agora o seu nome original e passa ser conhecido como John Lydon, iniciando um grupo chamado *Public Image Ltda*. Neste momento, preocupa-se em realizar fusões entre música de estilos variados com forte influência de novas tendências de música negra, lançando o primeiro álbum deste novo grupo ainda em meados de 1979. O grupo passa a ter uma aceitação muito boa, tanto por parte da crítica especializada, como também por parte do público.

²⁰ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hjyqpxkKJCM> acessado em 16/11/2007

Já o jovem *Sid Vicious*, junto de sua namorada *Nancy Spungen*²¹, decidem ficar pelos Estados Unidos e morar no *Chelsea Hotel* em Nova York, um reduto de artistas transgressores desde meados dos anos 1960. Lá, alugam um quarto e tentam arquitetar uma carreira para o jovem contrabaixista, desta vez optando para que ele assumisse a condição de líder de um novo grupo. Porém em função da grande quantidade de excessos a qual o casal se expunha, o recomeço da carreira de *Sid* tornou-se segundo plano. Após um grande desentendimento por causa de drogas, a jovem *Nancy Spungen* foi encontrada morta no banheiro do quarto em que o casal estava hospedado no dia 12 de outubro de 1978. *Sid Vicious* foi acusado de assassinato pois, com ele, foi encontrada a faca usada no crime. *Sid Vicious* morreria logo depois, no dia 02 de fevereiro de 1979, de overdose de heroína, dormindo no quarto de uma nova namorada em Manhattan. O corpo foi encontrado pela mãe (BIVAR, 1982; SANTOS, 1983).

Porém, a semente estava plantada para que houvesse uma nova significação, tanto no que tange aspectos sonoros como, também, novos signos visuais. Outro grupo que teve uma maior longevidade e que ajudou a criar não só uma estética sonora como visual e que aproximou o movimento da música punk a um discurso político mais engajado, foi o “*The Clash*”, em tradução aproximada “O Conflito”(LETTTS, 2005).

²¹ O filme de Alex Cooks que recebe o título de *Sid and Nancy - Love Kills*” (*Sid and Nancy - O amor mata*”), lançado no Brasil em meados dos anos 1980, é representativo da cena e contém uma análise do início do movimento de música Punk Inglês, apesar de se tratar de uma obra de ficção.



Imagem 54: o grupo The Clash²² foi o responsável por fazer a transição entre uma sonoridade crua para uma sofisticação estética sonora de maior elaboração.

Fonte: Bob Gruen. Disponível em www.bobgruen.com acessado em 23/08/2007.

O grupo, que nasceu na Inglaterra, no mesmo período que os Sex Pistols, viria a tornar-se referência para as gerações seguintes de músicos Punks, pois, além da questão sonora mais elaborada, por serem melhores músicos que a banda que os inspirou, acalentavam a intenção de usar a música como fonte de um diálogo político notadamente de esquerda. A influência para seus discursos políticos advém de seus interesses em conflitos na América Latina, bem como em pensadores como *Marx*, *Engels* que, entre tantos outros, foram responsáveis por solidificar um discurso de esquerda a partir da revolução soviética do início do século XX.

Essa preocupação era fonte contínua de inspiração, e refletia o momento histórico vivido pela juventude inglesa em relação ao seu país. Essa juventude vivia, neste momento, uma forte recessão econômica, observando uma onda de greves desencadeadas em função de medidas adotadas pelo governo da época. A

²² Do grupo The Clash, ouça, no CD que acompanha a dissertação, a faixa de número 27 e a música “London Calling” exemplo das recentes experimentações propostas pelo grupo.

greve mais notória, da época, foi a greve dos lixeiros, que deixou Londres abarrotada de lixo por semanas, conforme pode se constatar no documentário *Filth and Fury* (TEMPLE, 2002).

A juventude era obrigada a viver de seguro desemprego, em função dos ajustes econômicos propostos pelo governo, tornando escassas as oportunidades de trabalho.

O grupo The Clash aproveita esse clima vivido no país e faz uma ponte, em seu primeiro disco, entre a insatisfação política da juventude com idéias propostas pelos seus membros. *John Mellor* - vulgo *Joe Strummer* - (vocais, guitarra rítmica), *Mick Jones* (vocais, guitarra), *Paul Simonon* (baixo e vocais), *Keith Levene* (guitarra guia) e *Terry Chimes* – creditado nas primeiras apresentações como *Tory Crimes*, logo chamam a atenção dos seguidores dos outros grupos, em especial pela sua peculiaridade em misturar som agressivo, seguindo o modelo inicial da música Punk, com elementos musicais mais elaborados, tendo, em seu repertório próprio, uma forte influência de ritmos musicais africanos modernos (*Reggae*, *SKA*, *Dub*).

A formação que se solidificou no grupo foi a seguinte: *Joe Strummer* na guitarra, seguido de *Mick Jones* na outra guitarra, com *Paul Simonon* no contrabaixo e, o segundo baterista que fora recrutado em função da desistência do primeiro, *Topper Headon* (LETTS, 2005).

É com essa formação que o grupo grava seus mais importantes álbuns, sendo que dois deles figuram em listas dos mais vendidos em todos os tempos e aparece, também, em listas de um dos melhores álbuns de Rock de todos os tempos, intitulado "*London Calling*". Neste álbum é possível caracterizar toda a extensão que o grupo gostaria de trabalhar sua musicalidade, abrindo possibilidade, dentro do movimento musical Punk, de várias possibilidades de experimentações sonoras. É também importante salientar o início da curiosidade por novas orientações musicais, sobre tudo pela música negra, que neste momento passa a ser referência e tem uma grande influência nos subúrbios Londrinos, em função da grande concentração de imigrantes africanos que se concentram nestas localidades (LETTS, 2005; TEMPLE, 2002).

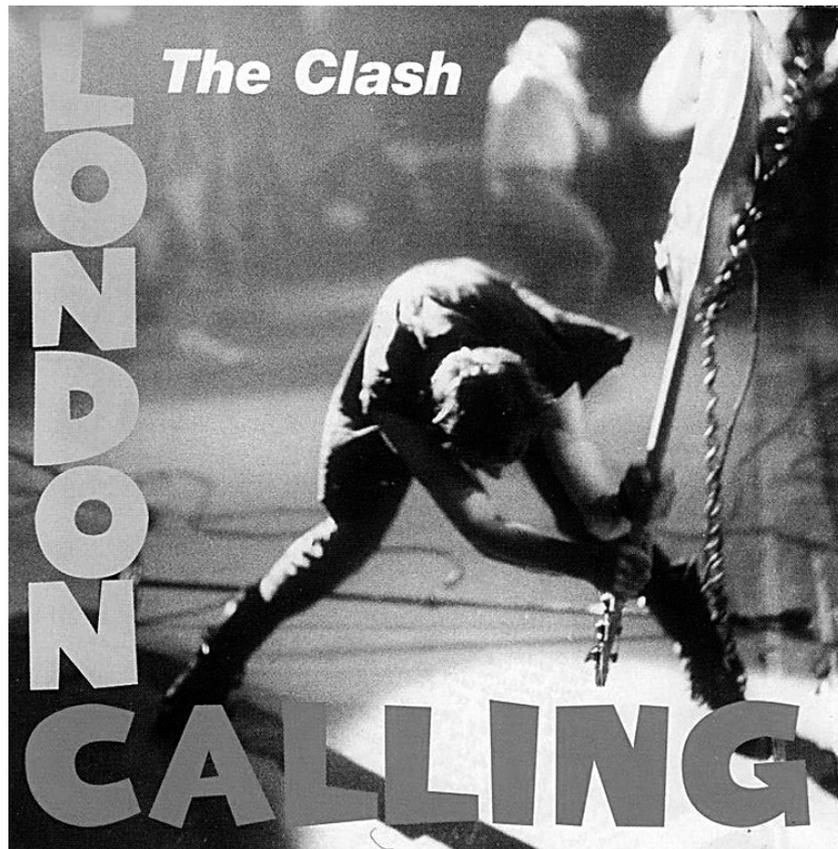


Imagem 55: Ainda que lançado apenas na Inglaterra e, na seqüência, nos Estados Unidos (London Calling), o álbum duplo percorre o mundo estabelecendo novas fronteiras para a Música Punk.

Fonte: Roberta Bayle. Disponível <http://digital.spin.com/spin/200710/?pg=76> acessado em 21/09/2007.

2.3 - Desdobramentos pelo Mundo: Um movimento que começa pequeno toma de assalto vários lugares do mundo.

No transcorrer do fim da década de 1970 já era possível observar, que o movimento musical Punk havia consolidado sua expressão musical e, também, levado às lojas do mundo inteiro, via mídia, sua grande influência na criação de uma linguagem visual distinta. Em função das pequenas excursões feitas pelos grupos ingleses, em países vizinhos, já era possível notar-se uma tendência no surgimento de pequenos grupos musicais que surgem em países como Irlanda, Escócia e já mais distantes, a exemplo da Suíça, Dinamarca e Alemanha.

Na Europa, era possível constatar, também, que esses grupos optavam por um endurecimento em seu tipo de sonoridade, em busca por uma volta as raízes do movimento, já que os grupos originais, tanto nos Estados Unidos como também

na Inglaterra, passam a ter uma preocupação maior com outras sonoridades. Estas novas preocupações sonoras vêm em função da virada para a década de 1980, surgindo os mesmos três acordes, porém agora mais acelerados.

O viés político também é mantido, sendo que agora é possível perceber, nos grupos, a radicalização desse discurso. Surgem grupos cada vez mais ligados a causas Anarquistas e pacifistas; do mesmo modo surgem, também, grupos que levam a sonoridade para causas de extrema direita.

A Alemanha, e a própria Inglaterra, acompanham o crescimento de grupos que se auto intitulam “*Skin Heads*” e têm, como discurso, a idéia de purificação de seus países e a intolerância em relação a estrangeiros. O que é possível enxergar neste movimento é a apropriação da música Punk, mais pela simplicidade do que outra coisa, numa forma de sentimento de pertencimento e legitimação desses grupos em relação a sua identidade e unidade. Mas, esses grupos, procuram se distanciar dos Punks, chamando o seu tipo de Punk rock de música “*O!*” que seria uma espécie de música de trabalhador jovem de subúrbio (CAIAFA, 1985; COSTA, 2000).



Imagem 56: Reunião de Skinheads em show na Dinamarca nos anos 1980, intolerância e violência.

Fonte: Disponível em www.hintmag.com acessado em 12/08/2007.

Em relação à estética, os skinheads emprestam dos Punks o coturno, mas desenvolvem algumas particularidades, como o uso de suspensórios, camisetas brancas e calças jeans, além do uso da suástica, agora como não como uma brincadeira de afronta ao sistema, como o Punk chegou a utilizar no início (para tanto, basta ns lembrarmos da imagem de *Sid Vicious*, empunhando uma camiseta com esse símbolo), mas passam a propagar a ideologia nazista, tendo como base a leitura contínua e direta do livro "*Mein Kampf*", do líder alemão Adolf Hitler (COSTA, 2000).

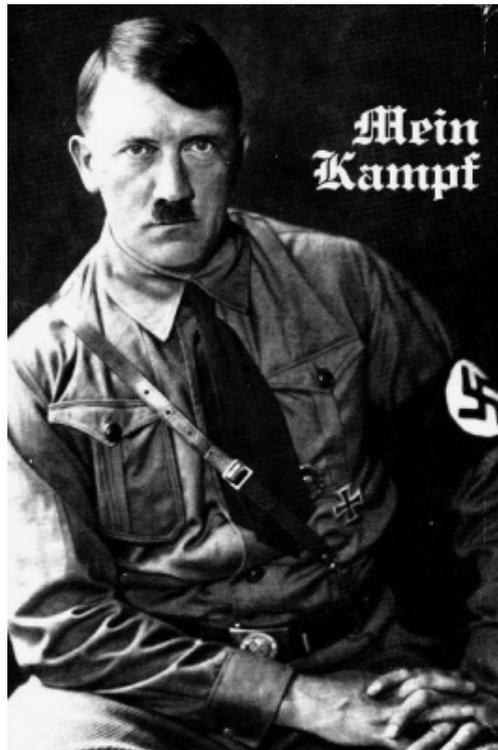


Imagem 57: Este foi o livro que orientou o surgimento de um dos primeiros substratos da música Punk. O movimento SKINHEAD.

Fonte: Disponível em www.bbde.org acessado em 13/08/2007.

Ainda que esta dissertação contemple a questão musical, em detrimento a questão comportamental, é bom lembrar que essa versão de extrema direita fez surgir grupos em vários lugares do mundo, não excluindo lugares como o próprio Brasil, mesmo que não tenhamos nenhum vislumbre de raça pura neste país. Segundo o sociólogo Darcy Ribeiro, todos somos miscigenados. Somos todos frutos de uma mistura racial e não é possível a idéia de algo originalmente endógeno.

No entanto, ainda desenvolvendo a questão da internacionalização do movimento, novos grupos nos Estados Unidos, dentre eles o de maior destaque *Dead Kennedys*, ressurge numa onda caracterizada pela crítica especializada. Esses grupos fizeram os Punks ressurgir, tendo como símbolo a frase “*Punks not Dead*”. Esse ressurgimento será batizado posteriormente como “*Hardcore*”, algo que poderíamos traduzir como “sujeira” (O’HARA, 2005).

Na imagem 58, percebe-se a idéia de forte contestação ao sistema vigente. Assim, é perceptível a clara idéia de sátira ao sistema capitalista. Na foto, o grupo posa em estúdio com a luz controlada, mas tendo em suas camisas a marca do cifrão, o que torna a imagem uma clara idéia de contestação.



Imagem 58: o Grupo Dead Kennedys²³ luta contra o capitalismo, debocha a política e preocupações ambientais.

Fonte: Disponível em www.inmusicwetrust.com acessado em 16/09/2007.

A idéia do *Hardcore*²⁴ era ser mais uma vertente da música Punk, só que agora mais rápida, em velocidade de acordes e que tinha, em seu discurso, além de uma forte crítica ao sistema político mundial, também uma preocupação com a falta de emprego no mundo todo. Surgem concomitantemente preocupações de cunho pacifista e contra a tecnologia nuclear. Nota-se, nos grupos surgidos nesta nova leva, uma forte preocupação com os vários assuntos vigentes e uma

²³ Do Grupo Dead Kennedys ouça no CD que acompanha esta dissertação, a faixa de número 28, com a música “California Uber Alles” onde é possível já identificar a mudança na sonoridade dos grupos musicais Punks, tendo início o estilo Hardcore.

²⁴ Ainda sobre o conceito de Hardcore, a proposta era comparar o tipo de música levando em conta sua urgência e seu tipo de discurso, aos filmes pornográficos que exibiam sexo sem nuances e com cenas, às vezes, violentas. É daí que vem a nomenclatura.

completa independência em relação as grandes companhias gravadoras. O movimento, agora, apresenta organizações que se espalham por várias partes do mundo de maneira independente: montado gravadoras, selos para distribuição de suas gravações, e uma rede grande de locais para apresentações de seus grupos.

Gostaria de salientar, também, a importância das ocupações em cidades de países europeus, conhecidas como *Squats*²⁵, onde numa era de forte correspondência de grupos de vários lugares do mundo, oferecem a grupos dos mais variados, oportunidades de apresentação, bem como acomodação; o dinheiro para prosseguirem viagens era arrecadado nas bilheterias conseguidas com as apresentações (O'HARA, 2005; TURRA NETO, 2004).

Apenas para pontuar, o líder do grupo *Dead Kennedys*, *Jello Biafra*, foi candidato a prefeito da cidade de São Francisco, na Califórnia, local de origem do grupo nas eleições de 1984, conseguindo a terceira colocação, mostrando, com isso, a preocupação dessa nova faceta do movimento musical com a questão partidária.

Portanto, a existência de novos grupos possibilita o surgimento das mais variadas facetas do movimento, agora tanto estético, quanto musical. Acompanhando o surgimento desta faceta americana, na Inglaterra, já também na década de 1980 e considerada como legítima representante da nova onda Punk, o *Exploited*, surge, para consolidar na Europa, o estilo *Hardcore*, iniciado com grupos norte-americanos.

Pela escolha do nome do grupo (Explorados), é possível termos uma real dimensão do interesse pelos quais os grupos surgiam, já que neste momento se tornava importante não só o assumir uma postura visual mais chocante, como a prática de adornos corporais, dentre eles, vários piercings. É neste momento que surge, pela primeira vez, um líder de um grupo cortando e assumindo o cabelo com o corte moicano.²⁶

Como se pode perceber na imagem 59, em uma recente apresentação do grupo em países europeus, o corte de cabelo continua a ser usado; como uma marca registrada dos grupos de rock dessa geração, tem-se o uso intenso de tatuagens. No transcorrer dessa pesquisa foi possível constatar que a grande parte

²⁵ Squats são prédios invadidos por grupos pacifistas, anarquistas e comunidades alternativas muito comuns em países como Alemanha, Holanda e Bélgica. Além de moradia, esses locais servem como um verdadeiro centro cultural para expressões artísticas diversas.

²⁶ influência dos índios americanos que consiste em raspar as laterais do cabelo, deixando apenas uma faixa no centro que é erizada para o alto, fazendo referência a uma crista.

dos grupos, a partir do final da década de 1970, utilizam, para material de divulgação de suas atividades, fotografias de seus grupos no palco.

Para tanto, é possível perceber a necessidade que o grupo tem de vincular sua imagem ao público que assiste suas apresentações, bem como a energia desprendidas das mesmas.



Imagem 59: o vocalista do grupo “The Exploited²⁷”, um dos primeiros grupos nitidamente Hardcore, ou, como a imprensa convencionou chamar, “ A segunda Onda de música Punk”.

Fonte: Disponível em www.radiohey.cz acessado em 22.10.2007.

²⁷ Acesse a faixa número “Punk not Dead”, do grupo The Exploited, outro exemplo do estilo Hardcore.



Imagem 60: imagem do primeiro disco do grupo. O visual Moicano, que marcou fortemente a cena de música rebelde já à partir dos anos 1980.

Fonte: Disponível em www.imagecache2.allposters.com acessado em 22.10.2007.

Os grupos *Hardcore* surgiram em vários lugares do planeta, todos com uma idéia específica de fortalecimento de um discurso social engajado e que, através de suas apresentações, constituía o desejo de criar um diálogo frente às mazelas e insatisfações, sejam do ponto de vista juvenil ou de interesse da população em geral.

A postura e a herança musical proposta pela música Punk ultrapassou barreiras, e também se uniu às novas propostas musicais. O que foi possível observar, através da imprensa especializada e em geral, é que neste momento a cena ganha ares de movimento.

Há militantes em várias partes do mundo que chegam a arriscar uma filosofia Punk, que seria resultado da união de pensamentos anarquistas²⁸ com propostas ambientalistas, sobretudo com a consolidação do Partido verde Alemão, e toda a classe de excluídos, tomando, durante a década de 1990, uma característica fortemente política em seu discurso musical, bem como com sua linguagem visual (SOUZA, 2004; TURRA NETO, 2004).

²⁸ Com base em autores como Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, notadamente teóricos das bases do pensamento anarquista que, apesar de sua importância social e histórica, não será contemplado como um referência nesta dissertação, pois a proposta central tende a analisar a questão comportamental pelo viés da música.

A presença de grupos Punks foi sempre marcante em todas as grandes manifestações que aconteceram durante a década de 1980, sendo que uma das mais significativas tenha sido a queda do muro que dividia a cidade de Berlim, na Alemanha, em duas: Oriental e Ocidental.

Portanto, neste momento, é possível presenciar grupos nas mais variadas escalas, e, também em função das suas múltiplas organizações e suas inúmeras diferenças, acompanha-se um multifacetado gênero musical Punk. Os grupos originais, que são cooptados por grandes gravadoras, suscitam, em jovens do mundo todo, o desejo de criar.

E, como o lema “faça você mesmo” é levado adiante no transcorrer das décadas seguintes, é possível acompanhar uma grande quantidade de misturas sonoras, surgindo, assim várias imbricações. A música Punk vai se misturar a manifestações latinas, ao crescente Heavy Metal, gênero presente desde a década de 1980, que encontra uma revigoração no cruzamento com o Punk, realizando aquilo que a imprensa vai chamar de *crossover*, exibindo representantes em toda a parte do planeta (O’HARA, 2005).

Ainda que para novamente fortalecer a idéia de construção de uma sonoridade que pode se desdobrar em vários países, em novas possibilidades de criação de grupos musicais e a importância dessa música Punk, cita-se, aqui, a idéia proposta por Kenia Kemp em seu trabalho sobre os Punks na cidade de São Paulo.

O motivo pelo qual um novo tipo de música foi capaz de adquirir contornos de um Movimento Cultural, reside no fato de que o Punk Rock antes de propor um conteúdo musical, propunha formas mais contundentes, novos meios de produzi-lo, fazê-lo circular e renová-lo. O punk rock mexeu no cenário profissional e seletivo que dominava a música então, criando um circuito underground mais democratizado, que contava apenas com a vontade que cada um tinha de expressar-se e participar da cena (KEMP, 1993:32-33)

2.4 - O punk na terra do carnaval e do samba.

No caso do Brasil também é necessário fazer uma atualização histórica. É interessante que, em pleno fim da década de 1970, num país ainda carente de informações sobre tendências internacionais, sejam elas musicais, visuais ou

qualquer outro tipo de nova cultura direcionada para o público jovem, o punk tenha se tornado tão popular.

No entanto, já existia, no Brasil, uma pequena e tímida mídia preocupada em apontar as novas tendências musicais que chegavam ao país. Por conta disso, a Editora Abril, nesta época, possuía a revista Pop em seu leque de publicações. É nesta publicação que interessados em música jovem vão se abastecer de informação sobre o gênero, pois, neste momento, o Brasil já havia passado por dois momentos distintos envolvendo juventude, música e linguagem visual: a Jovem Guarda e o Tropicalismo. (MOREIRA, 2006).

O país observava grupos e cenas distintas desde a década de 1960, sendo que os movimentos acima citados eram os mais importantes. Com relação ao Tropicalismo, deve-se dizer que foi o que obteve uma maior repercussão entre crítica e a juventude universitária, uma vez que ambos abriram espaço para que, a partir da década de 1970, fosse possível uma cultura de música rock no Brasil.

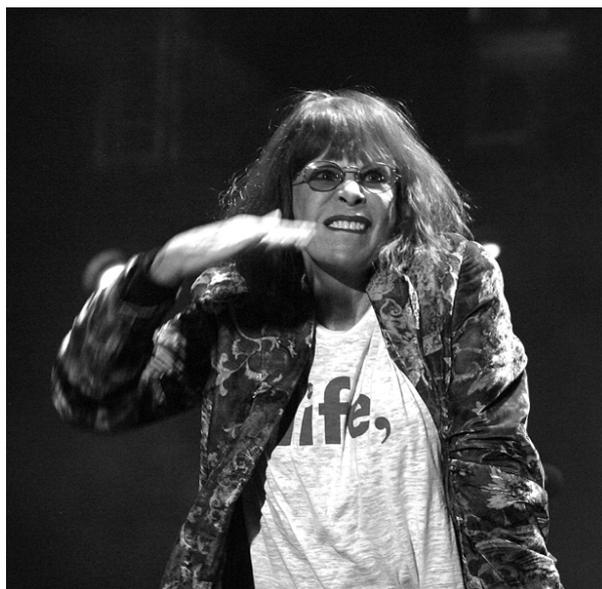


Imagem 61: “Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido...” (Rita Lee)

Fonte: Jefferson Barcellos, arquivo particular.

A frase acima, da cantora Rita Lee, ilustra de forma clara a maneira como a sociedade em geral percebia e identificava o jovem que se interessava por música e visual rock na década de 1970, sobretudo pela ascensão e queda do grupo ao qual a jovem cantora Rita Lee Jones estava integrada: Os Mutantes. Em função desse grupo, e de vários outros parecidos, é que o Brasil, na metade da década de 1970, era visto como um lugar onde os grupos copiavam com habilidade as suas

matrizes internacionais e que estavam desatualizados em relação às novas tendências (DOLABELA, 1987).

Aqui ainda se tentava reproduzir os intermináveis concertos de Rock, como já foi citado no capítulo anterior, só que a diferença consistia em que tínhamos uma grande dificuldade técnica, ora pelo equipamento produzido no Brasil, que não possuía a qualidade técnica para a execução de grupos de rock, ora pela falta de qualificação dos técnicos envolvidos nesta atividade. Portanto, existia um cenário propício ao aparecimento de uma cena musical intensa e calcada em uma construção sonora simples.

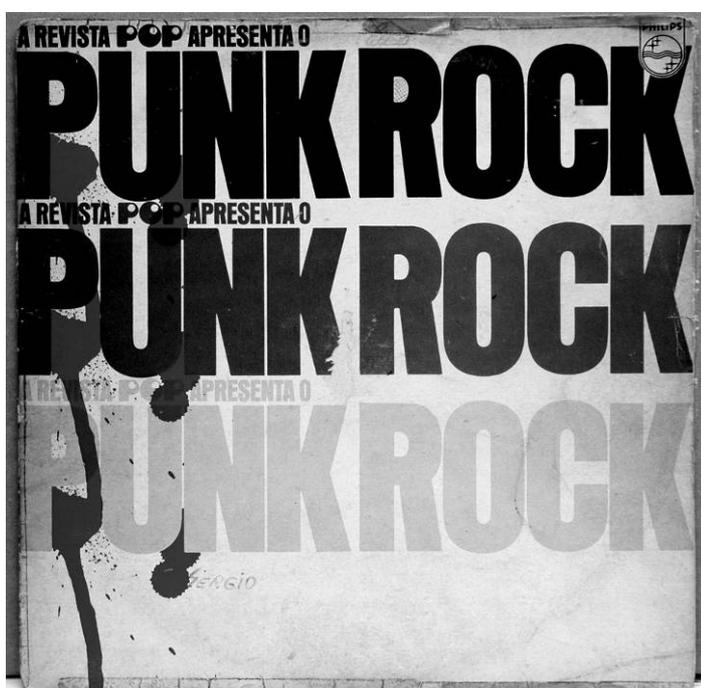


Imagem 62: foto do LP que apresentou a música Punk em territórios Brasileiros e foi fundamental para a cena de São Paulo.

Fonte: Sergio Ferreira. arquivo particular.

Surge, no Brasil, uma série de garotos que, abastecidos com poucas informações através da revista POP, que encarta em uma de suas edições um *Long Play* intitulado “Revista Pop apresenta o Punk Rock”, começariam a pensar e grupos independentes para executar esse novo estilo musical. Essa primeira referência nortearia uma série de jovens e apresentaria grupos ingleses e americanos de música Punk. Dentre eles, os mais conhecidos (*Sex Pistols* e *Ramones*), que obtém presença marcante neste momento.

Surge, também como destaque, um programa de rádio que ia ao ar em algumas madrugadas paulistanas, apresentado por Antônio Carlos Xenofonte, que na época assinava já com o nome artístico de Kid Vinil. Como funcionário de uma gravadora, havia conseguido passar uma temporada em Londres no fim da década de 1970 e, lá, segundo seu próprio relato, encantou-se com a música e a estética Punk. Tendo trazido para o Brasil, e especificamente para a cidade de São Paulo, essa sonoridade, o jovem Kid Vinil também se encantaria pela possibilidade dos três acordes básicos propostos pelo Punk e resolvido montar um dos primeiros grupos do gênero na cidade de São Paulo (MOREIRA, 2006).



Imagem 63: Acima, o hoje consagrado Kid Vinil, alcunha de Antônio Carlos Xenofonte.

Fonte: Jefferson Barcellos, arquivo particular.

Nós estávamos interessados em fazer barulho, era Punk Rock por que eu tinha essa referência e o restante do grupo topou fazer esse tipo de coisa. Era uma grande confusão tínhamos um amplificador de guitarra só e ligávamos tudo nele. Daí você consegue imaginar, todo mundo tocando alto, alguém gritando e todos seguindo o baterista. Isso era mais Punk rock do que qualquer lugar no mundo. (KID VINIL, julho 2006).

Assim nasce o A15, grupo pertencente à primeira leva de Punk Rock paulistano. Junto dele, e já com orientações políticas bem direcionadas, um grupo que havia surgido na zona norte paulistana, antes do advento Punk Rock surgir em terras brasileiras, resolve seguir as orientações latentes no mundo todo. Os jovens Ariel, Douglas e Clemente, amigos de colégio na Vila Carolina, um bairro ligado a Freguesia do Ó e vão constituir ali o primeiro agrupamento jovem com interesse específico em Punk Rock, explorando suas vertentes políticas, musicais e visuais.

O centro aglutinador que reunia jovens na Freguesia do Ó, em especial no bairro pertencente ao seu distrito, era a Escola Estadual Tarcísio Álvares Lobo (EETAL), local que recebia esses jovens em diversas atividades. A escola também marcava a divisa entre a Freguesia do Ó e o bairro do Limão. Nesta escola, que a partir de 1977 recebeu as influências da primeira geração de música Punk na cidade de São Paulo, tomariam forma e surgiriam historicamente, segundo o que foi apurado por essa pesquisa, o primeiro grupo de música Punk da cidade de São Paulo, os Restos de Nada.

Se por um lado o A15, em função de um dos seus membros (Kid Vinil) ter uma visibilidade maior, foi os Restos de Nada, formado anteriormente, já com uma orientação voltada a questões que afligiam a juventude moradora da periferia, é que constituiria o primeiro grupo a assumir a bandeira de um ideário Punk musical em terras paulistanas.

Nós ouvíamos músicas de grupos como *MC5* e *Stooges*, aquilo era um som absolutamente estranho para quem morava em São Paulo, e nos juntávamos como uma espécie de uma gang para falar sobre música. Daí você junta numa mesma sala de aula, eu o Ariel e o Clemente. E surgiu à idéia de começar a tocar juntos. Quando começamos nem sabíamos que já fazíamos Punk Rock. (DOUGLAS VISCAINO, julho, 2006.)

Os primeiros shows verdadeiramente representativos dessa nova cena rebelde aconteceram nos lugares mais inusitados possíveis. O primeiro a saber, levantado nesta pesquisa e também narrado no documentário *Botinadas* (MOREIRA, 2006), identifica a apresentação num porão de uma padaria no extremo da zona leste paulistana. O local, ainda em construção, abrigou o show dos grupos Restos de Nada²⁹ e A15 e serve de diferencial e também de referência

²⁹ No CD que acompanha a dissertação ouça a faixa de número 30 com a música *Classe Dominante*, do grupo Restos de Nada.

pela inusitada presença de poeira de cimento durante toda a apresentação, tornando-se depois uma piada contada pelos hoje veteranos integrantes dos grupos que tocaram e também de participantes da cena que presenciaram o evento.

Ainda falando um pouco do grupo Restos de Nada, o grupo sedimentou um pequeno circuito pela zona norte de São Paulo, atraindo para a Vila Carolina os interessados por música Punk do restante da cidade. Nesta região, através do aluguel de salões, centros comunitários, associações de trabalhadores na indústria, é que de maneira independente foi se formando uma concentração maior de grupos. Houve, de imediato, um maior interesse por jovens de classes de menor poder aquisitivo por esse tipo de música, que aporta no Brasil com ares de música de protesto. Só que, neste momento, o punk assumiu uma nova roupagem, tornando-se bem distante de ser identificada como a música de protesto propalada anteriormente que, naquele momento, não suscitava interesse no jovem residente da capital paulista.

Nesta mesma época, fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980, começam a surgir mais grupos, tendo uma orientação específica de música e visual Punk em São Paulo. Destacam-se os grupos Cólera, Lixomania, Ratos de Porão, Olho Seco, Inocentes, Garotos Podres e várias outras que não tiveram a mesma importância e conotação como as citadas acima (BIVAR, 1982; ABRAMO, 1994; ESSINGER, 1999).

De repente começamos a nos interessar mais e tivemos um envolvimento maior com música, e em casa minha irmã já tinha uma formação diferenciada, na época fazia Ciências Sociais na PUC, então tinha isso e mais os LP's que um namorado dela na época trazia de fora já que trabalhava como comissário de bordo, tudo isso, juntando as informações e o início de uma militância política é que me fizeram estar junto do começo do movimento. E todo mundo era classe média baixa, todo mundo ralava para sobreviver, trabalhando como oficie boy, ou em outros empregos que pagavam muito mal. O início para mim teve essa característica de contestação. (DOUGLAS VISCAINO, julho – 2006)

Este início do movimento se confunde com um novo e forte aparecimento de manifestação política no Brasil. A cidade de São Paulo, mais a grande São Paulo, leia-se ABCD – Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano e

Diadema – acompanhavam, nesta virada para os anos 1980, o surgimento de uma nova proposta política e, também, de um novo líder político, que atendiam pelos respectivos nomes de PT, Partido dos Trabalhadores, e seu líder e fundador Luiz Inácio Lula da Silva (popularmente Lula).

Neste momento, junto do movimento Punk, tanto o PT, quanto Lula, servem como uma nova proposta para uma juventude de periferia, que agora se enxerga numa nova proposta de construção e identidade política, como vislumbra a possibilidade de representatividade em relação à política exercida pelos partidos tradicionais.

Grande parte dos grupos surgidos nesta época apoiou-se no processo de redemocratização do país e fez campanha para os novos partidos de esquerda, sobretudo o Partido dos Trabalhadores, que abria os seus palanques para apresentações dos grupos. Neste momento, já na virada da década de 1970 para 1980, temos, em São Paulo, a organização de um evento dedicado a esse novo tipo de música e comportamento.

Capitaneado pelo escritor e dramaturgo Antônio Bivar, em parceria com o jovem integrante do grupo Inocentes, Antônio Carlos Calegari, com apoio do recém inaugurado Sesc Fábrica Pompéia, organizou-se aquele que seria o primeiro grande evento de música Punk em São Paulo e, segundo Bivar (1982) e Souza (2005), o primeiro Festival Punk do Brasil.

O evento recebeu o nome de “O começo do fim do Mundo” e foi realizado nos dias 27 e 28 de novembro de 1982, sendo considerado um marco de visibilidade musical e também, pautado no novo tipo de visual proposto por esses grupos, obteve uma ampla cobertura dos mais variados segmentos da mídia (impresso, rádio e tv.), colocando a cidade de São Paulo no mapa de eventos do gênero de forma internacional.

Como mostra a imagem 64, o evento comportou, nos dois dias, cerca de 4 mil pessoas (Revista Trip, 105:57) e só não encerrou com méritos, em função da desconfiança dos vizinhos do Sesc, que estranharam a quantidade de garotos e garotas com o visual esfarrapado, chamando a Polícia Militar, que invadiu o evento e prendeu uma série de Punks.

A título de comparação e guardados o devido tamanho de festivais, alguns órgãos internacionais de imprensa (Washington Post, por exemplo) alardearam se

tratar do *Woodstock Punk*³⁰ realizado no terceiro mundo. A imagem do festival americano é usada para criar um contra-ponto em relação ao brasileiro. Sendo que, em ambas, nota-se um aglomerado grande de pessoas em função da música.

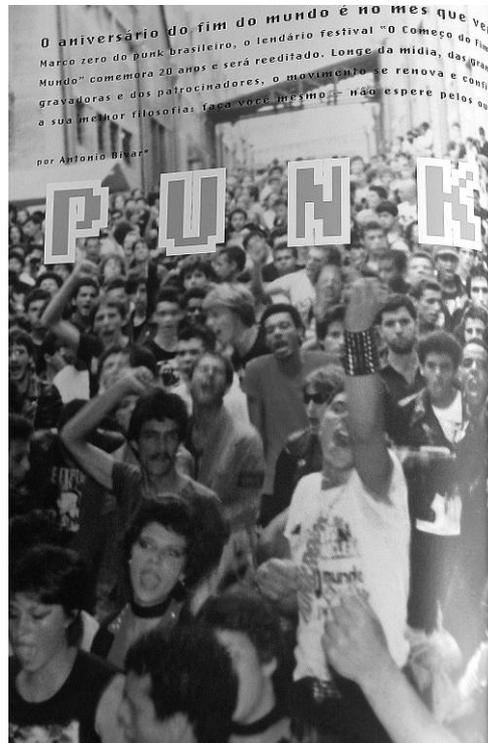


Imagem 64: Imagem do festival começo do fim do mundo que teve os grupos: Cólera, Os inocentes, Doze Brutal, Fogo Cruzado, Ratos de Porão entre outros como protagonistas.

Fonte: Revista Trip, 105/ Reprodução.

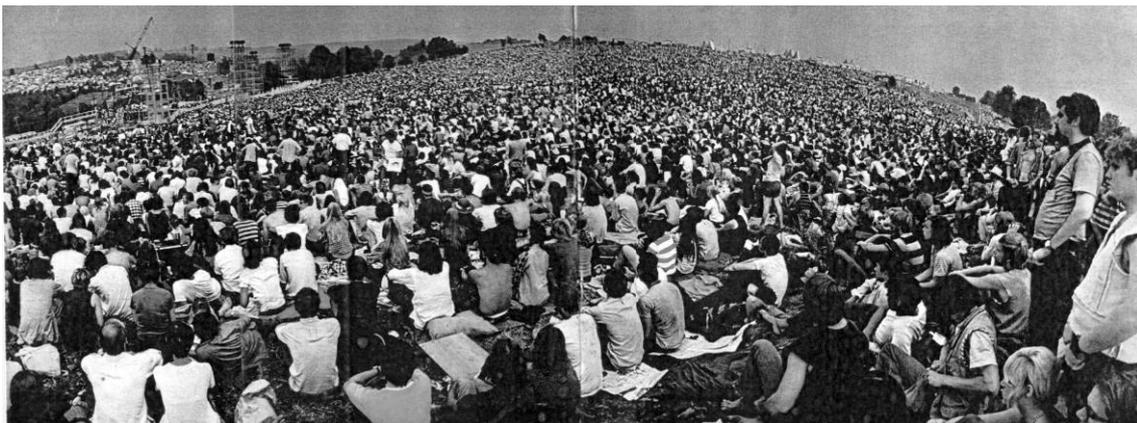


Imagem 65: Imagem do Festival de Woodstock a qual o festival “Começo do fim do Mundo” foi comparado.

³⁰ O festival de Woodstock aconteceu nos arredores de Nova York, nos Estados Unidos em 1969, foi o mais representativo festival do fim dos anos sessenta que pregava a união entre paz amor e música e reuniu uma das maiores platéias já concentradas para ver uma apresentação musical.

Fonte: Disponível em www.southern.ohiou.edu/faculty/jarrett/woodstock.jpg acessado em 13/01/2008.

Ainda sobre o festival, em depoimento especial à revista TRIP, seu organizador, Antônio Bivar disse o seguinte:

O começo do fim do mundo tem um significado para o Punk Brasileiro na mesma proporção histórica – e não estou exagerando – que a semana de arte moderna de 1922 teve para o modernismo parata da casa. Tendo São Paulo como geografia, foi o primeiro trunfo pós modernista brasileiro. Foi como uma bomba caseira soltando pregos para todos os lados na sua explosão. A mídia tomou conhecimento e alardeou para o mundo, desde página inteira no Washington Post a jornal no Japão e TV em horário nobre – abrindo comportas para uma infinidade de idéias, sobretudo para criadores e empreendedores não-Punks. (Revista TRIP,2002: 58).



Imagem 66: Cartaz do primeiro festival acontecido em terras brasileiras: "O começo do fim do Mundo" marcou uma geração de grupos musicais Punks.

Fonte: Revista TRIP, 105.

A importância do festival foi grande, e a idéia de que havia uma nova maneira de se vestir e fazer música passaram a ser parte integrante da cidade de São Paulo. As pessoas que passaram pelo festival tiveram, de alguma maneira,

lembranças fortes e fundamentadas da época. O próprio cartaz, exibido na imagem 66, identifica essa nova maneira de se construir um folheto sobre um evento sujo e, a ilustração, demonstra um garoto Punk, já de moicano, com uma bomba nuclear com os nomes das bandas inseridas.

Eu me lembro de sair de casa, que era a algumas quadras do Sesc, e ver que havia um monte de moleque com coturno e alfinete. Todo mundo de cabelo espetado, eu pensei, caramba isso é aquele tal de Punk que toca no rádio, no programa do Kid Vinil. Eu fui até o Sesc neste dia e o tipo de música que eu ouviu não tinha nada a ver com as bandas de rock que eu ouvia até então. E depois teve a adrenalina de sair correndo e se esconder no Hospital de Fraturas da Lapa, que ficava ali do lado do Pompéia. Até hoje morro de rir com isso. (HILTON HARTMANN, Julho, 2006).



Imagem 67: Integrantes do começo da cena de música Punk Paulistana.

Fonte: (BIVAR, 1982).

Em função dessa visibilidade, os grupos passaram a se apresentar em vários locais de São Paulo, saindo da característica inicial de periferia e se apresentando em locais mais ao centro da cidade. Mais ainda, passaram não mais ocupar territorialmente a cidade, sendo que a questão de mudanças constantes e a não fixação de lugares é uma característica específica desses grupos. Se apresentavam em lugares onde fosse possível tocar.

Essa não fixação em um território específico, foge um pouco da regra em função do fortalecimento e crescimento da Galeria 24 de maio, no centro de São

Paulo, nas proximidades da praça da República. Neste lugar, em função do estabelecimento de lojas de discos e acessórios do início da década de 1980, encontraremos uma certa aglutinação de garotos interessados por música Punk ou por formar grupos de música Punk a freqüentar o lugar.

Porém, é notório o nomadismo³¹ característico dos jovens seguidores do Punk e também dos grupos que faziam esse tipo de música. Eles perambulam pelo centro e se apresentam em lugares onde são abertos espaços.

A música Punk teve uma grande circulação no país depois do festival e vários outros que passaram também a ser organizados, sendo que alguns grupos tiveram a possibilidade de se destacar no cenário brasileiro e também no cenário internacional. É necessário ressaltar o lançamento da primeira compilação de grupos de música Punk no Brasil, que foi a gravação do festival “Começo do fim do mundo”, que teve esse mesmo nome (BIVAR, 1982; MOREIRA, 2006).

Na medida em que o Brasil atravessava uma fase de maior interesse pela indústria musical, e conseqüentemente por grupos de música voltados para a juventude, e com o advento daquilo que a imprensa veio a chamar de o novo rock brasileiro, ou o rock brasileiro da década de 1980, o cenário musical brasileiro foi modificando-se. Nessa nova onda, alguns grupos tiveram contratos com gravadoras e tiveram a oportunidade de lançar discos não só no Brasil como também em países do exterior. Os maiores destaques, dessa época, foram os grupos Cólera, Inocentes e Ratos de Porão, o maior destaques a esses grupos e a diminuição ou a retração da cena em São Paulo destaca-se pelo excesso de violência que começou a se tornar uma característica do movimento Punk de então (SCHWARTSBUR & CÉSAR FILHO, 1983; MEIRELLES, 1983).

Enquanto a violência era uma constante, os grupos interessados mais na questão sonora, do que na idéia de um ideário marcado pela violência e em alguns casos de intolerância como já citado acima, começa a haver um afastamento musical de alguns grupos cujo destaque já é comercial, em especial com o surgimento, também em São Paulo, de grupos de extrema direita em terras

³¹ A idéia de nomadismo a qual faço referência aqui parte dos escritos de Delleuze e Guattari (2005). Para os autores, falar de nomadismo significa falar de um complexo de ações políticas e estéticas que faz, da desterritorialização, seu ato de apropriar-se do espaço, da terra, que tende a tornar-se simples solo ou suporte de passagem para que, o nômade, encontre seus locais de estadia. Uma vez que o nômade não se reterritorializa “depois”, tal como o migrante, sua função acaba por ser mais ampla: ele é o outsider, aquele que invade e aquele que vigia os costumes e tradições, rompendo-as a partir do momento que interage e força os habitantes locais a mudarem suas formas de avaliar “o novo”, “o estranho”, “o intruso”. É aquele que, em outras palavras, incita “a guerra”. Delleuze e Guattari (2005) Apud SILVA (2006).

brasileiras, a exemplo dos carecas³² e vários desdobramentos dessa ideologia (COSTA, 2000).

A questão da violência desses grupos, aliados a uma certa não utopia e muito niilismo tem, no Brasil uma maior representatividade. A idéia de distopia, segundo Abramo (1984) vai caracterizar a década e tornar-se quase que uma maneira específica para que os grupos componham suas canções e criem sua identidade visual.

Ainda que essa idéia também pertença aos grupos atuantes, tanto na Inglaterra como também em terras americanas no começo da cena, no Brasil, isso se torna mais claro, em função das dificuldades enfrentadas no dia-a-dia de capitais como São Paulo.

É exatamente uma encenação distópica o que podemos ver nas representações mórbidas e nas imagens apocalípticas que compõem os estilos desses grupos juvenis. Eles desenham um retrato da sociedade em que são destacados e ampliados os traços negativos, prescrutando as tendências colocadas pela ordem atual e procurando chamar a atenção, de forma crítica, sobre esse traço. A postura apocalíptica, as imagens infernais, destroçadas e exangues que esses grupos exibem, não representam uma patologia mórbida, um desejo de morte ou uma exaltação do horror. É uma representação crônica, espetacular, da visão que eles têm da realidade, para criticá-la, denunciá-la. (ABRAMO, 1994:153).

Retornando a questão dos grupos acima citados, e também da idéia de contextualizar a época, em função da violência citada e também da recente troca de informações de grupos Punks musicais brasileiros com grupos de outros países, entenda-se tanto Estados Unidos como países Europeus, surgem as primeiras possibilidades de apresentações fora do Brasil, isso já na metade da década de 1980. E, um dos primeiros grupos a fazer essa transição foi o Cólera, viajando às próprias custas para fazer um longo roteiro por países europeus.

Em fevereiro de 1987 o grupo passou cinco meses fora do país em excursão por países europeus. Foram mais de cinquenta apresentações, se

³² Esta dissertação tem a idéia de trabalhar e analisar a questão sonora, porém não se pode desprezar o trabalho da pesquisadora e professora da PUC/ São Paulo Marcia Regina da Costa, que em seu livro "Carecas do Subúrbio: Os caminhos de um nomadismo moderno." faz uma análise do surgimento dos grupos no Brasil, seu entrelaçamento e rivalidades com o movimento Punk.

apresentando em lugares bem estruturados, com equipamento e sistema de bilheteria funcionando, até em *Squats*³³ transformados em centros culturais, onde o grupo se apresentava e logo depois pernoitava. O dinheiro para viabilizar a viagem veio de várias formas, desde apresentações do grupo pelo Brasil e até por uma rifa organizada pelos pais dos irmãos Pozzi, (Pierre e Redson) que junto do amigo Val Silva formavam o grupo na época, conforme depoimentos dados ao Documentário Botinadas (a origem do punk rock no Brasil) (MOREIRA, 2006).

Na imagem 68 temos o grupo Cólera em ação e é possível perceber, apesar da imagem ser recente, que o grupo tem calcado nas suas referências inglesas e americanas a construção do seu visual. Apesar da imagem ter sido feita do grupo no palco e estar relativamente escura, por não ter sido feito uso de uma luz extra (flash de câmera) percebemos que a idéia do salto em que os músicos protagonizam são características de uma série de posturas já comentadas no decorrer dos subcapítulos anteriores.

Uma cena de ação parecida com essa pode ser vista na página 107 desta dissertação, na capa do disco *London Calling* do grupo *The Clash*, que é uma influência assumida do grupo Cólera (MOREIRA, 2006).



Imagem 68: Grupo Cólera³⁴ em apresentação de 2005, em mais um dos seus retornos ao Sesc Pompéia, que foi palco do primeiro festival que o grupo participou.

³³Ocupações de prédios públicos ou privados na Europa, sobretudo em países como a Alemanha, onde jovens assumem os imóveis e dão as mais diferentes destinações aos mesmos.

³⁴ Do grupo Cólera acessa a faixa de número 31 que acompanha a dissertação e ouça a música Funcionários.

Fonte: Érico Padrão. Acervo particular

O grupo atravessou a década de 1980 com várias dificuldades, mas mantendo a sonoridade de sua formação (1979) e, nos anos 1990 voltou a fazer apresentações pelo país, continuando em plena atividade, com seus vinte e nove anos de atividade e, recentemente, com sua formação original.

Outro grupo que atravessou as décadas de 1980 e 1990 foi o grupo Inocentes, fundado por Clemente Mateus no fim dos anos 1970, quando ele havia decidido deixar o grupo Restos de Nada, então o primeiro grupo de Punk rock em terras paulistas (BIVAR, 1982; SOUZA, 2004). Este grupo, por sua vez, teve várias formações e, por conta disso, contou com muitos músicos que, de alguma maneira, também povoariam os outros grupos de rock surgidos no Brasil nos anos 1980.

Ainda que essa dissertação procure identificar a idéia da rebeldia musical proposta pela música Punk e seus desdobramentos, não se pode deixar de observar que o Brasil, nos anos 1980, viveu uma grande invasão de grupos de rock. Grupos, esses, que gravavam suas músicas em português e foram recebidos pelas gravadoras internacionais que mantinham suas filiais no país. São vários os casos, mas para nos concentrarmos apenas em São Paulo, vários grupos que tiveram na música Punk suas primeiras orientações, segundo Abramo (1994) passam a ter um novo referencial, o que a imprensa americana e inglesa passou a chamar de pós-Punk.

A idéia de uma sonoridade Punk, em contraposição a uma linguagem visual mais elaborada, com cabelos assimétricos, roupas quadriculadas e uma palidez na pele conseguida com uso de maquiagem, acabou tornando-se referência deste país. No Brasil, em função de uma matéria publicada pelo jornalista Pepe Escobar no Jornal Folha de São Paulo em meados de 1985, também de acordo com Abramo (1994), esses novos grupos foram identificados como *Darks*, numa alusão ao que acontecia, principalmente na Inglaterra e era classificado como *Gothic Rock* (SILVA, 2006).

A discussão desse novo referencial se justifica, no caso do grupo Inocentes, em função de serem os primeiros a ter um contrato efetivado, ainda na década de 1980, com uma gravadora multinacional. A idéia dessa contratação acabou gerando um grande problema para o grupo, pois foi acusado pelos outros grupos pertencentes à mesma geração de traidores dos ideais propostos pela cena Punk.

Isso fez com que o grupo se aproximasse de sonoridades das mais diversas com o passar dos anos e década, sendo que, até ritmos regionais brasileiros, tiveram influência na composição de suas músicas.



Imagem 69: Formação dos Inocentes³⁵ que grava o LP pela Multinacional WEA.

Fonte: Disponível em: www.inocentes.com.br/imagens/fotos/fotos_15.htm acessado em 15/01/2008.

Outra peculiaridade do grupo, como já citado acima, além de ser formado também na Zona Norte de São Paulo, e ter a Vila Carolina como referência, foi a presença do primeiro negro a compor um grupo de música Punk a ganhar visibilidade. Os Inocentes percorreram inúmeros locais de show e, dos primeiros grupos a se formarem, ainda continua na ativa, tendo a frente Clemente Mateus, como podemos ver na imagem 70 e subseqüentes.

Nessas imagens também é possível perceber que o visual adotado no início de carreira, transformado pelas novas informações, é utilizado pelo grupo. Podendo traçar paralelos entre as imagens das fotos expostas do grupo *The Ramones*, na página 3 deste capítulo, como exemplo, e também do grupo *The Clash*, na página 39.

³⁵ Acesse a faixa de número 32 do CD que acompanha a dissertação e ouça a música Rotina do Grupo Inocentes.

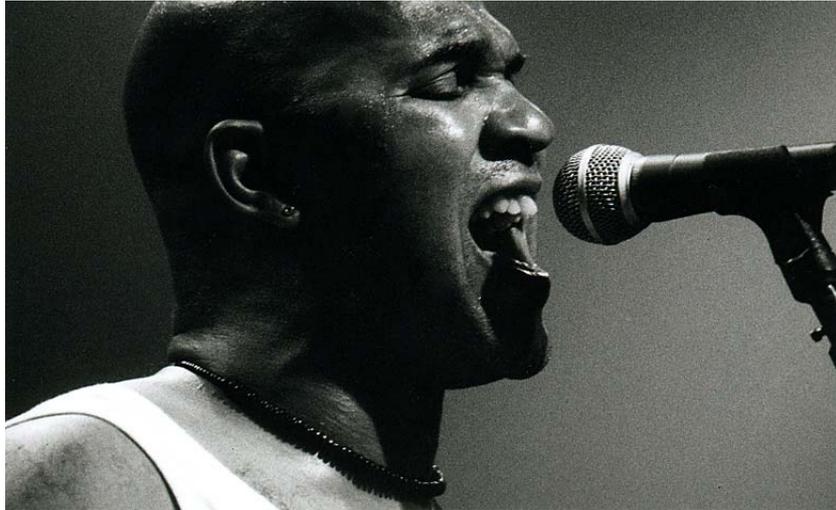


Imagem 70: O vocalista Clemente Mateus em apresentação no Sesc Pompéia.

Fonte: Érico Padrão. Acervo Particular



Imagem 71: Imagem recente do grupo Inocentes em apresentação no Centro Cultural São Paulo.

Fonte: Ricardo Ferreira. Acervo Particular

Os grupos aqui apresentados pertencem a primeira geração de grupos que optaram pela sonoridade Punk e, também, pela sua linguagem visual. A idéia de destacá-los na dissertação consiste, também, pelos mesmos fazerem parte da maioria dos estudos pesquisados no mapeamento bibliográfico. Outro fator importante a ser destacado é que se pode, nos dias atuais, apreciar uma apresentação dos grupos citados.

Para tanto, destaque, também, o grupo Ratos de Porão, que surgiu no fim dos anos 1970, também na zona norte da capital paulistana, e consta da maioria dos estudos sobre o universo Punk, publicados no país. Os aspectos a serem colocados nesta dissertação sobre o grupo, o localizam como sendo um grupo que

teve as mesmas dificuldades na formação e aquisição de instrumentos. Sendo que suas primeiras apresentações, foram precárias e houve utilização de instrumentos emprestados ou adaptados.

A primeira formação teve duração até o ano de 1983 e contava com os primos João Carlos Molina Esteves e Roberto Massetti, na guitarra e bateria, e com Jarbas Alves no contra baixo, sendo que, a partir desse ano, com a saída de Roberto, entram no grupo o jovem João Francisco Benedan, que vai se tornar uma figura bastante conhecida na mídia nos anos seguintes, atendendo pela alcunha de João Gordo.

João Gordo vai personificar a imagem Punk como também ser referência em uma sonoridade mais rápida (hardcore, como já exposto no subcapítulo anterior), sendo o primeiro grupo a se interessar e assumir a idéia dessa vertente mais nova da música Punk em São Paulo, e segundo Moreira (2006), no país.

A seqüência de fotos abaixo caracteriza o grupo em algumas fases distintas, e através desses registros fotográficos é possível perceber a mudança da fase em que as influências eram apenas pela sonoridade Punk, em suas vertentes tradicionais, tendo o visual calcado pelo uso de roupas de couro e *bottons*, cabelos curtos e espetados, para uma fase em que essa linguagem visual passa a se misturar.

As imagens caminham dos anos 1980 para os anos 1990, onde apesar de em São Paulo os espaços para apresentações de grupos de sonoridade Punk terem sofrido uma retraída, os Ratos de Porão se notabilizaram por conseguir organizar várias apresentações pelo exterior, o que ainda é uma constante, com o grupo ainda nos dias atuais, conseguindo realizar grandes turnês anuais por países europeus ou por cidades norte americanas.

Outra faceta interessante do grupo foi sua introdução no mercado Latino Americano, onde consegue apresentações ainda nos dias de hoje e mantém um grande número de simpatizantes. Ainda que baseiem o seu repertório em português, e nas apresentações internacionais apenas decorem algumas frases nos idiomas locais para se apresentarem, conforme pode ser constatado no pequeno documentário "MTV apresenta Ratos de Porão" (MTV, 2004), o grupo possui grande prestígio internacional.

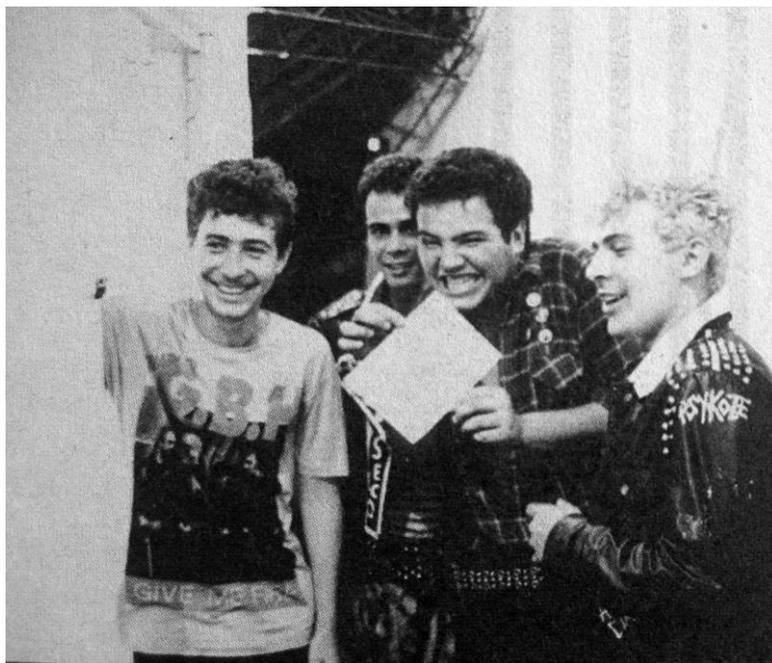


Imagem 72: Acima formação de 1983 do grupo, com os integrantes João, Mingau, João Gordo e Jabá.

Fonte: Revista MTV, nº62, 117. 2006.



Imagem 73: Formação dos Ratos de Porão³⁶ que passa a fazer a trabalhar com uma sonoridade mais rápida “hardcore”.

Fonte: Revista MTV, nº62, 117. 2006.

³⁶ Acesse a faixa de número 33 que acompanha a dissertação e ouça a música Crucificados pelo Sistema, do grupo Ratos de Porão.



Imagem 74: O grupo Ratos de Porão comemorou 25 anos de formação, em show recente e já com um visual que mistura as várias facetas já utilizadas pelo grupo.

Fonte: Disponível em: www.rocknmetal.com/imagenes/vina/ratos.jpeg acessado em 16/01/2008.

Ainda que nos anos 1990 a idéia de que houve um certo enxugamento em locais para apresentação, e uma nova série de grupos musicais começou a ser forjado em vários lugares do Brasil, o punk não perdeu sua força, mas modificou-se frente ao novo cenário nacional. Agora, com a característica de utilizarem os acordes de música Punk e misturarem com outras sonoridades, houve, no país, o advento da entrada, num primeiro momento em rede aberta, da *Music Television Brasil*.

Essa emissora, que já existia há muito tempo nos Estados Unidos e na Europa, como um canal de entretenimento específico para jovem, inicia suas atividades em São Paulo em 1990³⁷. A idéia da emissora era construir uma emissora que pudesse trabalhar com o conceito de clips musicais (pequenas peças cinematográficas concebidas para valorizar ainda mais a música).

Com a abertura dessa nova emissora, vários grupos da safra inicial de música Punk, em São Paulo, tiveram espaço. Mas foi João Gordo, dos Ratos de Porão, que maior visibilidade teve na emissora. No início da emissora, João atuou apenas com participações especiais; mas, com o passar do tempo, João passou a

³⁷ A idéia da dissertação não é discutir a implantação da emissora no país, mas apenas pontuar a importância de sua implantação no cenário da juventude com acesso a emissora. Todas as informações sobre a fundação e detalhes técnicos estão disponíveis em: www.mtv.com.br

fazer parte do *casting*³⁸ da emissora. Hora fazendo às vezes de repórter inusitado, em outros momentos apresentando programas, onde podia não só mostrar grupos obscuros brasileiros, recém formados com pouca penetração na mídia televisiva, ora apresentando os seus velhos companheiros de cena musical Punk dos anos 1970 e 1980, João foi tornando-se nacionalmente conhecido, bem como sua banda e estilo musical (ESSINGER, 1999).

A grande mudança do cenário musical da virada dos anos 1970 para os anos 1980, no quesito rebeldia musical e juventude em São Paulo e, porque não no Brasil, foi o surgimento de novos grupos de rock e de uma cena comercial de rock e juventude no Brasil como colocado em Alexandre (2002), Bryan (2004) e Moraes (2005), com surgimento de programas de música na TV e no rádio, e também na mídia imprensa.

Porém, a grande mudança surgida na virada dos anos 1980 para 1990, tem como forte característica o surgimento de uma TV específica para música (MTV) e não só programas musicais (como anteriormente), e uma assimilação da música Punk por grupos maiores e sua disseminação através da televisão, não só para a cidade de São Paulo como também para diversas localidades (apesar do sinal em São Paulo ser aberto pelo sistema UHF, o restante do país tinha acesso a emissora por antena parabólica).

Em função disso, uma série de localidades passou a acompanhar e a fomentar os seus pequenos grupos, que se não tinham na música Punk o seu único norte, tinham, em seus aspectos visuais e sua atitude de fazer as coisas acontecerem, uma nova forma de se manifestar musicalmente.

³⁸ Elenco de artistas da emissora.

Capítulo III – Relatos Etnográficos. O cenário da música independente em Ribeirão Preto nos anos 1990: o Punk como fio condutor de uma nova geração juvenil.

Neste último capítulo demonstrarei, através de um levantamento bibliográfico e de uma pesquisa sobre material áudio-visual extenso que foi levantando e produzido por mim, na última década que estabelece esta pesquisa, a inserção do Punk na cidade de Ribeirão Preto e a importância desta cidade no contexto da música independente, neste caso rock, em grande parte da década de 1990.

Este capítulo localiza a cidade geograficamente e a apresenta social e culturalmente neste momento histórico. Para tanto, são usadas duas estratégias:

- 1) levantamento histórico, para apontar quais os grupos de Punk que ainda existiam em São Paulo e, também, alguns de importância internacional, identificando uma nova cena vigente internacional e que, de alguma maneira, aproximava a tríade música, linguagem visual e rebeldia jovem;
- 2) relatos etnográficos, feitos em locais da cidade de São Paulo na época atual, que me ajudou a revisitar e realizar relatos etnográficos, mesmo que através de minhas anotações e imagens feitas entre as décadas de 1980 e 2000, o movimento punk independente de Ribeirão Preto entre 1990 e 1996.

3.1 – O surgimento de uma pequena cena musical distante dos grandes centros.

Como já exposto no capítulo anterior, a cena em que se desenvolve o punk nas cidades brasileiras envolvem, geralmente, grupos de jovens amigos que, tanto em função da música, quanto da rebeldia, interligam-se em aspectos mútuos de construção dessa linguagem visual e musical. Em Ribeirão Preto, a cena que vivi na época de abordagem desta pesquisa não foi diferente.

Ribeirão Preto é uma cidade do interior Paulista localizada a aproximadamente 310 quilômetros da capital e, nos anos 1990, segundo dados do

IBGE¹, possuía por volta de 500 mil habitantes. É uma cidade identificada por ter em seu entorno, desde os anos 1980, um elevado número de plantações de cana de açúcar e, também, comportar algumas universidades, sendo uma pública (Universidade de São Paulo) e algumas particulares (nos anos 1990, destacavam-se as Universidade de Ribeirão Preto, Faculdades Barão de Mauá e Moura Lacerda e Universidade Paulista – UNIP, campus Ribeirão Preto).

Portanto, a cidade sempre teve um grande público jovem interessado em cultura, que por vias comerciais também era destinada a esse mesmo público. Existia, também, uma grande quantidade de cursos preparatórios para vestibulares e ensino de primeiro e segundo graus (hoje, ensinos fundamental e médio), tanto na rede pública, como na rede privada de ensino.

O que era perceptível na cidade, nesta época, e constatado através de pesquisas para a dissertação, era eu no início da década de noventa a cidade, sobretudo nos dois primeiros anos, não conseguia acesso a informações.

O que era possível ver eram acessados através de poucas revistas que chegavam à cidade (no caso da revista Bizz da editora Abril) e um ou outro programa de televisão dedicado à música e a aspectos juvenis que eram acessados na cidade.

Havia uma busca grande de idéias e informações, e nos acabávamos trocando o que tínhamos em função de tentar arrumar locais para tocar na cidade, esses locais na maioria das vezes recebiam jovens interessados em ouvir as músicas que tocavam na rádio ou mesmo antigos sucessos de grupos dos anos oitenta e não rock independente. E eu acabava de me mudar para cá, vinha de Goiânia, onde tinha um grupo de rock independente, com fortes influências de música e visual Punk. Eram os Restos da Cultura Proibida. E cheguei aqui e não havia onde tocar, nem onde trocar informações, um bar nada. Portanto as trocas culturais aconteciam na faculdade, onde algumas pessoas interessadas em música e alguns professores ligados à área de arte, se dispunham a trocar fitas cassetes com os grupos que começavam a lançar álbuns naquele momento. (João Vita, Julho/2006).

Era possível contemplar, então, a existência de um grupo de pessoas interessadas na música jovem, rock por exemplo, ou com fortes influências desse mesmo rock executado na música Punk. Contudo, a cidade de Ribeirão Preto não

¹ Disponível em www.ibge.gov.br acessado em 12/12/2007.

dispunha de canais de informação adequados para esse público específico. Os poucos espaços que havia eram restritos a uma pequena loja de discos antigos, chamada Cantinho Discos, a primeira a trazer as novidades do mercado fonográfico para a cidade. A loja, que existia desde os anos 1980, notabilizava-se por apresentar os lançamentos das pequenas gravadoras. E, que, neste início de anos 1990, também passava por dificuldades financeiras e de vendas.

A formação dessa pequena cena, portanto, tinha como referência não só as poucas informações conseguidas com os pequenos canais existentes na cidade, como também, pelo material já existente em mãos dos jovens músicos interessados em música independente.

Raymond Willians trabalha com a idéia do residual e do emergente, no âmbito da cultura, no caso do início dessa pequena cena, muito do que era residual, em função de poucos espaços para apresentação se torna emergente:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior”. (WILLIANS, 1997:125).

Em função de todas as dificuldades iniciais a cerca das informações do mercado fonográfico, eram poucos os grupos a se apresentar na cidade, sendo que dois faziam com uma maior frequência: “Os Estranhos” e “Os Egoístas”. A comparação com a idéia de Willians (1997) na formação e composição desses grupos é extremamente pertinente, sendo que, num primeiro momento, os grupos atuavam e construía sua performance sonora em função de poucos conhecimentos musicais. A maior parte dos integrantes dos dois grupos citados, assim como, o grupo “Desemprego” era baseado no autodidatismo. Porém, a quantidade de fitas e LP’s armazenadas com as músicas de grupos de música Punk, principalmente, das décadas de 1970 e 1980 estrangeiros, faziam a sustentação do início dos grupos e também seus primeiros passos para composições musicais próprias.

Portanto, aquilo que parecia, naquele momento, residual (discos antigos e fitas cassete) serve não só para constituir o primeiro repertório desses grupos,

como também, os abastece com técnicas, ainda que parcas, para executar as primeiras músicas (canções dos já citados *The Ramones*, *The Sex Pistols*). em grande parte dos casos, contribuiu também, para a formação de uma linguagem visual adotada pelos grupos regionais (o uso constante de preto, jaquetas de couro, tênis da marca *All Star*, *Bottons* com fotos de seus ídolos). Este, então, passa a constituir o emergente neste arcabouço cultural dos grupos.

Os três grupos não chegaram a tocar juntos, havia apenas a troca de informações entre um e outro nos poucos lugares de encontro, locais adequados para a troca de idéias, como vários bares de Ribeirão Preto. E, como no movimento Punk paulistano, a idéia de nomadismo explorada por Delleuze e Guattari (2005) se aplica também no caso dos pequenos grupos musicais e suas andanças pela cidade e de maneira mais intensa pelo centro.

O conceito de nomadismo se aplicava à idéia do transcorrer pelas cenas urbanas, essa idéia também caracteriza o que *Walter Benjamin*(1985) expõem em sua obra sobre *Baudellaire*, em sua discussão sobre a idéia do *Flanêr*. Nas ruas de Paris o sujeito que transpassa pelos locais e com ele observa, é observado, não se envolve, porém, ao mesmo tempo, nesse transitar, capta informações e complementa o seu repertório de imagens, sons e todo o universo perceptório a sua volta, criando, com isso, a idéia de vivência.

Quanto maior for à parte do choc em cada impressão isolada; quanto mais estímulos; quanto maior for o sucesso com que ela opere; e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de 'vivência'.
(BENJAMIN, 1993: 34).

A cidade de Ribeirão Preto, por se tratar de uma cidade relativamente pequena, possuía nessa época, uma grande quantidade de estudantes universitários, que se misturavam aos jovens da cidade em geral.

Em alguns casos, por falta de opções mais alternativas, e na busca por uma atitude ou mesmo um visual mais rebelde em contrapartida com o estabelecido para a cidade e os pais, na época, esse jovens se misturavam.

Essa idéia de mistura e borramento (BARBERO, 1998) explica o porquê, da mesma maneira, era possível encontrar alguém se divertindo em uma festa

universitária com grupos de Pagode² e, na mesma semana, poderia haver uma festa, onde quase os mesmo freqüentadores da anterior poderiam assistir a uma apresentação de um grupo com influências de música Punk.

Em função disso, vale um recorte sobre o Brasil na questão musical. Na época retratada, as músicas de maior sucesso na cidade de Ribeirão Preto eram do gênero “sertanejo”, que nascia em resposta a um novo “*dress code*”³ que surgia, ou seja, existia uma nova maneira de se vestir, e muita gente acompanhou isso ou mesmo não tinha para onde apontar em função da presença constante do gênero na mídia.

A importância desse gênero na época retratada estava intimamente ligada a figura do novo presidente eleito, Fernando Collor de Melo⁴, bem como a sua imagem. Era o início de uma redemocratização, iniciada através das primeiras eleições diretas do país após fim da ditadura militar, em 1989.

O país estava em choque com as decisões do seu novo comandante, que tomara atitudes extremamente impactantes, sobretudo no campo da economia, seqüestrando poupanças e colocando uma série de brasileiros em situação extremamente complicada do ponto de vista financeiro.

O recorte ao presidente em exercício na época é importante, tendo depois as conseqüências disso na cidade, se levarmos em conta o tipo de música que era executada massivamente em rádios e programas de televisão, que de maneira intensa não só impunham uma nova categoria musical, como também com isso traziam novas expressões visuais, basta com isso levarmos em conta as infinitas festas organizadas pelo então presidente em sua casa em Brasília, onde a presença de músicos da nova música sertaneja era constante e amplamente divulgada pela mídia.

Aproveito para comparar a foto abaixo, imagem 75, com a imagem do cantor country *Hank Williams*, que consta no primeiro capítulo dessa dissertação. Guardadas as diferenças temporais, há uma construção no retrato dos músicos semelhante: a mesma maneira de se posicionar perante a câmera fotográfica, o mesmo fundo neutro, e o uso de jaquetas jeans que também fazem parte do

² Pagode é um gênero de música derivado do Samba, onde geralmente um grupo de músicos se reúne no formato de roda e executam uma espécie de samba com ênfase no coral de vozes.

³ Entende-se *Dress Code*, como uma nova maneira de se vestir, um novo código de postura tendo a roupa como elemento fundamental para o mesmo. Expressão bastante utilizada no universo da moda.

⁴ Fontes: Revista *Veja* e *ISTOÉ* (primeiro semestre 1991) disponível também em: www.veja.com.br/arquivos e www.istoe.com.br acessadas em 02/01/2008.

universo visual do *rock* e da *country music* americana, conforme colocado por Friedlander (2003).

A dupla da foto pertence ao estado de Goiás e ficou conhecida no início da década de noventa como Zezé de Camargo e Luciano. Os irmãos que constituíam essa dupla freqüentavam bastante a casa do presidente da república que, fugindo a tradição, não se hospedava na casa oficial e sim, em uma casa particular intitulada “Casa da Dinda”⁵. Na imagem 76, o ex-presidente Fernando Collor de Melo como citado no parágrafo acima.



Imagem 75: Zezé de Camargo e Luciano

Fonte: Disponível em www.videolar.com acessado em 17/01/2008.

⁵ Disponível em www.jb.com.br acessado em 15/01/2008



Imagem 76: Presidente Fernando Collor de Melo.

Fonte: Disponível em <http://www.arikah.net> acessado em 17/01/2008.

Em função do gênero musical, que ficou conhecido como sertanejo, ou sertanejo moderno, pois aproveita do uso de teclados, guitarras e instrumentos de sopro para se modernizar no Brasil. Deve-se salientar neste momento, que as informações sobre essa questão musical atendem de forma específica a necessidade de pontuar historicamente, qual o tipo de música com maior penetração nos meios de comunicação da época. A idéia de atrelar essa música ao ex-presidente tem como propósito situar a situação em que se encontrava o país e em consequência disso a cidade de Ribeirão Preto e como já exposto acima seguia uma tendência amplamente divulgada pela mídia.

Era um horror, você saía de casa, passava na casa de um camarada para ir até a cidade, até a Nove de Julho⁶ para ver umas meninas e tal. Os poucos bares que tinham música ao vivo só tocavam essas coisas, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Gian e não sei o quê. Cara parecia que aqui tinha se transformado no Texas Brasileiro. Daí já viu quem tinha um pouco mais de informação tratou de correr e montar a sua banda. (Luiz Martinelli / Agosto de 2006).

⁶ Tradicional avenida da cidade de Ribeirão Preto, e no início da década de 1990, possuía muitos bares, onde os jovens se encontravam para desfrutar de lazer.

A idéia de festivais que marcariam bastante a década, assim como Festivais de música independente, passavam longe da cidade entre os anos de 1990 a 1992, mesmo assim, a cidade possuía alguns grupos independentes que se esforçavam para serem um contraponto ao modismo midiático que acima mencionamos. Grupos como Desemprego, Os Egoístas e Os Estranhos, que além de executarem um repertório com músicas próprias, também se arriscavam em pequenas apresentações pelos locais mais inusitados na cidade, acabaram por criar uma espécie de estética juvenil que viria a tornar-se um *modus operandi* para todos aqueles que se interessavam por músicas “alternativas” nos anos seguintes.

O grupo Desemprego era, dentre os três citados, o que continha uma maior orientação visual e musical Punk. Tinha composições apenas em português e muito pouca habilidade nos instrumentos musicais. No entanto, se apresentava para quem estivesse disposto a escutá-los e causavam um grande estranhamento na cidade, pois seus integrantes já se vestiam como Punks, incluindo, neste visual, o corte de cabelo moicano, uso de vários bottons, coturnos e calças jeans rasgadas. O que, para a cidade de São Paulo, que também faz parte dessa pesquisa, era uma imagem corriqueira, a mais de 300 quilômetros em direção ao nordeste do estado, tudo passava a ter uma maior proporção e causar uma maior confusão nos valores da sociedade.



Imagem 77: Grupo Desemprego, um dos primeiros grupos punk nos anos 1990, com visual e música exclusivamente Punk.

Fonte: Acervo Gonçalo Heavy. Disponível em:



Imagem 78: Grupo Desemprego. Essa apresentação foi realizada numa escola de primeiro e segundo grau na periferia de Ribeirão Preto, cabelos moicanos e jaqueta jeans.

Fonte: Acervo Gonçalo Heavy. Disponível em:

www.disturbiomental.com.br/html/desemprego.html acessado em 17/01/2008.

Ainda que não consistisse, na época, em Ribeirão Preto, uma cena musical, conseguiu ganhar destaque na mídia, talvez pela forma inusitada de manter seu estilo em uma cidade em que esta atitude era desprezada. Havia, na época, um quadro na Rede Globo de televisão intitulado Programa Legal, apresentado por Regina Case. O programa era muito semelhante ao que a mesma apresentadora tem hoje⁷, e procurou mostrar o grupo em uma locação rural, contrapondo a idéia de que, no interior, não existia apenas a figura do caipira.

Mesmo que a foto abaixo não consiga descrever a gravação em si do programa, é possível visualizar, até porque a lente usada pela câmera fotográfica é uma grande angular que aumenta a perspectiva e também pelo fato da imagem ter sido feita de cima para baixo, é possível ter uma boa noção da situação em que o grupo se apresentou.

⁷ Regina Casé apresenta, hoje, um programa que recebe o nome de Central da Periferia, que em algumas ocasiões tem horários fixos e em outras, é apenas um quadro do programa dominical da rede Globo de televisão chamado Fantástico. O objetivo deste programa é tentar divulgar novas formas de artes em geral, desconectadas dos grandes centros urbanos. Neste programa atual, em suas primeiras edições, recebeu como convidado o grupo Cólera, já apresentado no capítulo anterior dessa dissertação.



Imagem 79: Grupo Desemprego. O grupo se apresenta no Programa Legal da Rede Globo de Televisão.

Fonte: Acervo Gonçalo Heavy. Disponível em:

www.disturbiomental.com.br/html/desemprego.html acessado em 17/01/2008.

O grupo Desemprego tinha, em sua formação, os músicos Kelsen Renato na bateria, Gonçalo Heavy na guitarra, Luiz Junior no baixo e, como cantor, Abrão Judeu. Todos, na época, cursavam o ensino médio, ou já o haviam concluído sem terem a intenção de prosseguir com os estudos. Morando em diferentes bairros da cidade, tendo no centro o seu local de encontro e local para as primeiras apresentações, caracterizavam, ao máximo a idéia de rebeldes nômades em Ribeirão Preto. É importante ressaltar que as apresentações eram bastante esporádicas.

O segundo grupo a realizar apresentações pela cidade, tinha, na origem dos seus integrantes uma grande variedade tal como o primeiro, porém possuíam uma orientação calcada nos grupos ingleses e americanos de Punk Rock. Os Estranhos, como ficaram conhecidos, arriscavam composições próprias em português, apesar de ter sido formado para reproduzirem canções em inglês. Suas concepções, no que diz respeito ao porquê de formação de um grupo, estava muito mais ligada ao fato de gosto pessoal do que a conquista da fama. Assim, mesmo que no fim da década de 1980 já haviam feito mais apresentações que o já

citado grupo Desemprego, não tiveram a preocupação em registrar nada em imagens.

O grupo fez apenas uma gravação⁸, realizada em um colégio de segundo grau com gravador portátil. Neste momento da pesquisa outro mapeamento foi feito, identificando apenas três estúdios de gravação na época. Segundo Vita, Martines e Martins⁹, a hora para se gravar uma música beirava os 100 dólares e, com músicos com pouca experiência em execução de seus instrumentos, a idéia de se gravar a própria música era algo distante e financeiramente inacessível. Na formação do grupo Os Estranhos, estavam, Luiz Martinelli como vocal, Alexandre Balbo na bateria, Giovanni Dal Monte na guitarra e Adriano Augusto no contra baixo.

O grupo tinha como diferencial a formação e as diferenças sociais entre os seus integrantes, tendo estudantes universitários, secundários e também profissionais autônomos em sua formação. As origens financeiras eram distintas, sendo alguns integrantes da classe média, média baixa e um integrante pertencente a uma das famílias mais conhecidas e importantes da na cidade, na época, grande produtora de cana de açúcar. Os ensaios do grupo aconteciam na sede da fazenda de um dos integrantes, uma espécie de anexo de uma das principais Usinas de Álcool Anídrico da região.

Essa diferença de grana entre a gente nunca foi motivo para discussão nem nada, para mim era complicado ir até o ensaio, pois o lugar ficava na estrada do lado da Usina Galo Bravo. Mas era muito bacana, o Alexandre desativou a sauna do lugar e nós montamos a aparelhagem lá dentro, como não tinha ninguém no lugar, nos costumávamos tocar até alta madrugada, era muito bom. (Luiz Martinelli / Agosto de 2006).

Além dos dois grupos já citados, outro grupo começava a dar início a idéia de constituição de uma pequena cena. Eram “Os Egoístas”.

⁸ No CD que acompanha a dissertação, a faixa de número 34 ouça as músicas seqüenciais executadas pelos Estranhos, sendo que há uma composição própria, tendo como base, um poema de Gregório de Matos. Há, também, uma leitura do grupo para a música God Save the Queen, do grupo Sex Pistols. A gravação é amadora e tem pouca qualidade técnica, mas representa um registro da época.

⁹ Depoimentos concedidos ao pesquisador por Luiz Martinelli, Régis Martins e João Vita, integrantes da cena musical em questão.

A idéia do grupo, com relação à escolha do nome, era fazer uma referência irônica ao que acontecia na época no país, bem como a forte idéia de brincar com características comuns existentes em grupos que seus integrantes admiravam. Todos esses grupos admirados tinham seus nomes iniciados com o prefixo “o” na identificação dos nomes, tendo como exemplo, The Beatles, The Rolling Stones, etc. Assim, surge Os Egoístas.

Aproveitando também a idéia de constituição de um nome que não fosse agradável ou meramente divertido, Abramo aponta essa identificação com o não agradável de uma sociedade da seguinte maneira:

A postura apocalíptica, as imagens infernais, destroçadas e exangues que esses grupos exibem, não representam uma patologia mórbida, um desejo de morte ou uma exaltação do horror. É uma representação crônica, espetacular, da visão que eles têm da realidade, para criticá-la, denunciá-la. (ABRAMO, 1994: 122).

Além dessa idéia de trabalhar a sociedade e criticá-la de maneira irônica à vontade de constituir esse nome, o grupo também flertava com a orientação de Punk Rock. A constituição do grupo sobre as bases mais tradicionais do estilo punk rock era tão forte que alguns aspectos tornaram-se mais que coincidência, a exemplo do fato do guitarrista Regis Martins ter aprendido a tocar seu instrumento apenas ao entrar para o grupo. Se retornarmos ao capítulo anterior, vamos perceber que inúmeros grupos de música Punk Rock tiveram a mesma orientação.

O grupo contava, ainda, com os músicos Jefferson Barcellos na bateria e também João Vita no contra baixo, que vinham de outras formações musicais não apenas na cidade de Ribeirão Preto. No caso de João Vita, suas experiências vinham de Goiânia. Esse encontro se deu em função do curso de Comunicação Social, curso que esses três jovens freqüentavam, sendo dois deles em Jornalismo e o outro em Publicidade e Propaganda.

Ainda segundo Abramo (1994), a idéia da formação de um grupo ter como base a universidade vai caracterizar a idéia de que a construção dos espetáculos desses grupos seja diferente, a uma maior orientação em divulgação e, suas peças e apresentações, tendem a possuir uma maior organização.

A idéia de construção de grupos musicais, tendo como base a Universidade foi característica, como atesta o livro da pesquisadora, “Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano” onde é analisado profundamente o contexto de vários

grupos Punks e principalmente de orientação pós Punk, que a autora classifica como Darks, apontando os grupos nascidos na Universidade de São Paulo na década de 1980 que, diferente dos grupos de música Punk do Subúrbio, utilizavam uma melhor forma de se tornarem visíveis.

Com essa idéia, ainda no ano de 1992, o grupo Os Egoístas conseguiu espaço em alguns lugares para se apresentar, e confeccionou com isso dois cartazes. A primeira apresentação foi num evento promovido por um fanzine, que é uma espécie de veículo de comunicação já citado no capítulo anterior, no Teatro da Universidade de Ribeirão Preto; já o segundo e terceiro eventos, foram realizados especificamente na moradia de alguns estudantes de comunicação em uma festa em homenagem ao cinema (vide o cartaz abaixo) e, a outra, na cantina da mesma Universidade.

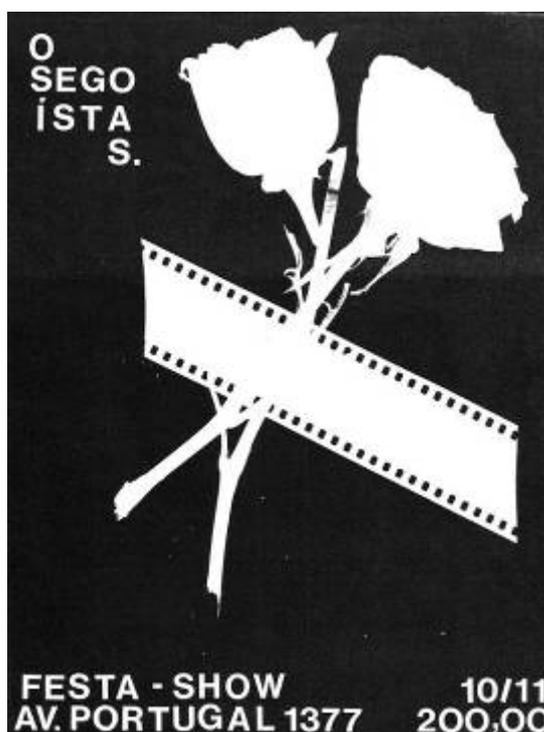


Imagem 80: Cartaz de Show realizado pelo grupo os Egoístas em festa em uma “República” de estudantes.

Fonte: Acervo João Vita/2008.



Imagem 81: Cartaz de apresentação dos Egoístas realizada na Cantina da Universidade de Ribeirão Preto.

Fonte: Acervo João Vita/2008.

Diferente do cartaz em homenagem ao cinema, a idéia de confronto proposta pelo grupo, no cartaz da imagem 81, torna-se mais clara. Como exemplo de um certo cinismo, o cartaz foi composto para convidar os indesejáveis: onde as pessoas são convidadas a “não comparecerem”.

Quando eu fiz esse cartaz, eu trabalhei com a idéia de afrontar os alunos da própria universidade, que estavam mais preocupados com música sertaneja e com música baiana. Então a idéia era: não vá ou vá para ver que tem gente fazendo musica diferente. E nós tocamos e cantina estava cheia a maioria aplaudindo e não entendendo nada do barulho que fazíamos. O show parou quando acabou o intervalo. (João Vita, Agosto/2006).

A idéia de afrontamento ao estabelecido já foi discutido no transcórre do caminho da dissertação. O grupo Os Egoístas, por ter em sua constituição dois jornalistas e um publicitário, sempre teve a preocupação com a construção de uma imagem que não fosse a convencional. Diferente dos grupos Os Estranhos e Desemprego, não utilizavam muitos acessórios presentes na linguagem visual atribuída ao Punk, pelo menos não até o fim de 1992.

O grupo preocupava-se em criar estranhamento através de suas músicas, que em alguns momentos, em suas letras, buscava uma interpretação de fatos do

cotidiano da cidade da época ironizando personagens, ora populares, ora do meio intelectual e utilizavam a parte gráfica de seus cartazes com um senso de humor a provocar essas mesmas pessoas.

Na foto abaixo, a idéia de sarcasmo juvenil e um pouco anárquico, se apresenta com o cenário escolhido pelo grupo, um dos pontos tradicionais de Ribeirão Preto, em frente a Choperia que é a principal referência turística da cidade¹⁰. O local foi escolhido para realizar as fotos e utilizando um relógio na principal praça da cidade, além do local de ensaios, um estúdio improvisado na casa dos pais do baterista, nesta época todos moravam com seus familiares, e já trabalhavam em alguns casos para manter o próprio grupo. Como já colocado, neste momento no Brasil, com uma superinflação, era muito complicado comparar qualquer material relacionado à música, tudo era bastante caro.

Outro fato a ser destacado na imagem é o fato do grupo ainda utilizar só a sonoridade Punk, e não usar nada deste movimento em suas linguagens visuais, a exemplo de suas vestimentas. Neste momento, o grupo se influenciava por um movimento, não abordado nesta dissertação, conhecido como Pós Punk, que tinha a idéia de um maior refinamento ao se vestir.



Imagem 82: Foto dos Egoístas na Praça XV de Novembro, centro de Ribeirão Preto, em frente à famosa Choperia Pingüim.

¹⁰ Segundo apurado em www.ribeiraopreto.sp.gov.br

Fonte: Cristina Vasconcellos. Arquivo pessoal

Eu me lembro do Jefferson trabalhando na rádio, fazendo assessoria de imprensa para um vereador e depois nos encontrarmos na faculdade à noite. O cara mantinha os dois trabalhos para poder comparar a bateria dos sonhos dele. Uma Pearl. Quando comprou e nós fomos ensaiar, acho que a vizinhança inteira foi obrigada a ouvir o som da batera nova por semanas. (Regis Martins, Agosto/2007).



Imagem 83: Imagem do baterista dos Egoístas durante ensaio do grupo em estúdio improvisado.

Fonte: Cristina Vasconcellos. Arquivo pessoal.

A foto acima, além de ser um registro do ensaio do grupo os Egoístas, é importante para identificar um tipo de atitude que seria reforçada nos próximos anos. A foto foi realizada por uma aprendiz de fotógrafo, portanto ela possui vários problemas técnicos como má utilização de luz artificial (Flash) (Adams 2001; Trigo 1998) , mas caracteriza a idéia do “faça você mesmo”, pois todas as cenas foram pensadas pelo grupo, em comum acordo com a fotógrafa e localiza esse fazer fotográfico longe de um padrão estético definido, usando da idéia Punk, que não primava pela excelência em qualidade e sim pelo despojamento e por uma atitude transgressora.

O desenrolar da década de 1990 trouxe uma maior penetração da MTV na cidade de Ribeirão Preto e, também, contou com os primeiros espaços para os grupos se apresentarem. Foi no desenrolar dos anos seguintes a 1990 que a estética punk se efetivou como uma cena propriamente dita na cidade de Ribeirão Preto.

3.2 - O nascimento de um pequeno coletivo de rock: A “Cabeça de Bode” e o desejo de fazer Rock no interior de São Paulo.

No sub-capítulo anterior foi identificado, através da história das formações dos grupos em questão, as suas múltiplas formações de identidade da estética punk em Ribeirão Preto. Mesmo que houvesse uma diferença de classes sociais, a necessidade de convivência e a idéia de construção de um discurso, diálogo juntos em função da música, tendo o Punk Rock como fio condutor, remete-nos a uma interpretação da construção da identidade via o conceito da pós-modernidade. Conceito, este, que para o antropólogo Stuart Hall (1987), essa idéia de concepção de construção de uma identidade surge a partir de um processo:

Esse processo produz o sujeito pós Moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente, em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 1999:12).

Essa idéia de transformação permanente, citada acima, fica clara se visualizarmos o acervo pesquisado dos grupos de rock da cidade de Ribeirão Preto nos anos 1990. Da transformação dos grupos passa-se a uma transformação pessoal e uma série de novas possibilidades, não só em aspectos musicais, mas também como novos relacionamentos e sistemas de aprendizado.

Hall (1999) nos coloca, ainda, que a idéia desse sujeito forjado a partir dos anos 1990, nada tem de fixo e imutável. A idéia de um sujeito maleável e construído dentro do seu momento histórico se contrapõem ao sujeito que tem uma identidade formada desde seu nascimento.

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porquê construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora

“narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente. (HALL, 1999:13)

Portanto, são os novos grupos que surgem com o pós-punk e seus personagens, que formataram a idéia da construção da cena e de uma identidade, ainda que multifacetada.

No ano de 1993 já era possível ter acesso, em Ribeirão Preto, a Music Television Brasil (MTV), através do uso de antena parabólica, como já citado anteriormente e, a cidade, também passava a ter uma nova loja de roupas, acessórios de rock e discos de vinil. A loja, que recebeu o nome de Rock Shop, era comandada pelo jovem empresário paulistano Noel de Carvalho, que de mudança para Ribeirão Preto, depois de empregos dos mais diversificados em São Paulo.

Noel Carvalho foi cinegrafista e promotor de shows de automobilismo, além de cantor de uma Boy Band nos anos 1970 intitulada Super Heróis. Com essa experiência, e freqüentador assíduo da Galeria do Rock em São Paulo, Carvalho percebe, em Ribeirão Preto, a necessidade de montar uma loja que atendesse a procura por camisetas, bottons e todo o universo de adereços utilizados pelos grupos de rock.

Na sua loja foi possível, pela primeira vez na cidade, ter acesso a uma grande opção de camisetas dos grupos Punks da década de 1970 e, também, um pouco do recém surgido movimento “Grunge” norte americano¹¹ (BARCINSKI, 1994; O’HARA, 2004; TURRA NETO, 2005).

Diferente do que normalmente acontecia na cidade, e agora em sintonia com esse novo movimento, o jovem ribeirão-pretano começa a ter acesso não só aos vídeos dos primeiros grupos de música punk, como também começa a ter oportunidade, via MTV, de assistir os novos grupos com temáticas Punk em suas roupas, sonoridades e letras.

¹¹ O movimento Grunge se caracterizou como uma retomada do visual e da música Punk em somatória com o Heavy metal e propôs uma volta a simplicidade em todas as questões envolvendo música e comportamento. Teve como epicentro a cidade de Seattle nos Estados Unidos e como maior expoente o grupo Nirvana.

A idéia de borramento e da possibilidade de acompanhar esses novos grupos atendem para o fato de que, neste momento do início dos anos 1990, a certificação da idéia de aldeia global passa a ser clara, como já definia McLuhan (2005: 12):

Hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tal rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo. As tecnologias começam a desempenhar a função da arte, tornando-nos conscientes das conseqüências psíquicas e sociais da tecnologia.

E, completando essa idéia:

Nós estamos entrando na nova era da educação, que passa a ser programada no sentido da descoberta, mais do que no sentido da instrução. Na medida em que os meios de alimentação de dados aumentam, assim deve aumentar a necessidade de introversão e de reconhecimento de estruturas. (MCLUHAN, 2005: 13)

O surgimento de uma nova tendência musical, tendo como ponto inicial à cidade de Seattle nos Estados Unidos, tem, num primeiro momento, a idéia de construção de uma sonoridade que transpasse a barreira da tradicional música Punk (entenda-se aqui a sua sonoridade primitiva, tanto americana, quanto Londrina) e propusessem um encontro com uma sonoridade que remetesse ao princípio do *Hard Rock*.

Segundo Friedlander (2003) a idéia do que se conceituou chamar de Hard Rock nasce no fim dos anos 1970, com grupos como *Led Zeppelin* (já citado no capítulo dois) e tem o seu apogeu com grupos como o *Black Sabbath*, onde a música é desacelerada e os mesmos três acordes ganham em distorção com ênfase em nas sonoridades graves, como pontua Jannoti Jr (2004) em seu livro *Heavy Metal com Dendê*, e também na utilização de metáforas aludindo a temas macabros e supostos rituais de magia negra.

Na foto abaixo, imagem 84, temos a reprodução da capa de um disco do grupo *Black Sabbath*. É possível perceber a intenção tanto do fotógrafo, quanto da direção de arte da capa, para que a imagem remetesse ao sobrenatural e a filmes de horror.



Imagem 84: Capa de disco do Black Sabbath¹², um dos primeiros a trabalhar com rock pesado (Heavy Metal)

Fonte: Disponível em:

www.sabbathlive.com/gallery/pics/album1280/Black_Sabbath_Reel_To_Reel.jpg acessado em 20.01.2008.

Também conhecido como *Heavy Metal*, o *Grunge* foi à mistura da música punk com sua linguagem visual somado a sonoridade do rock pesado. O termo foi cunhado pela imprensa americana.

Essa sonoridade, além de acontecer de maneira simultânea em vários países do mundo, também despertou o interesse pela antiga geração dos músicos Punks, tanto na Europa e Estados Unidos, como também no Brasil.

Despertou, também, o interesse em se pesquisar a origem dos dois tipos de musicalidade para quem estava interessado em compor e tocar, contando com a ampla divulgação do movimento nas emissoras de televisão em geral. Uma nova faceta musical juvenil voltava a aparecer.

O termo *Grunge*, assim como Punk, remete a algo fora do lugar e mal ajambrado, como a cidade de origem dos grupos que fizeram parte dessa cena: *Seattle*. *Seattle* é um lugar extremamente frio e com índice pluviométrico acima do normal para cidades norte americanas. Uma das características que marcou essa estética, além das camisetas com inscrições de antigos grupos punks, o legado

¹² Ouça no CD que acompanha a dissertação a faixa de número 35, com a música Paranoid do grupo Black Sabbath, influência no movimento Grunge.

visual do movimento foi o uso de camisas de flanela, que eram como uma segunda pele, em função das condições climáticas.

O grupo que teve maior representatividade nesta cena foi o Nirvana, formado em Seattle, contando com Cris Novoselic no contra baixo, David Groll na bateria e nos vocais e guitarra *Kurt Cobain*. O grupo obteve um sucesso internacional muito grande misturando os dois gêneros musicais citados acima, *Punk Rock* e *Heavy Metal*, porém construindo uma música de fácil aceitação pública.

De Punks juvenis no noroeste americano, eles foram alçados a condição de estrelas internacionais, e ao que mais abominavam em suas próprias musicais, a Rock Stars, como atesta Barcinski (1992) e Temple (2005).

A foto abaixo já apresenta o grupo em uma produção requintada de estúdio, porém, apesar do grupo se trajar de terno, fica evidente, na maneira como encaram o fotógrafo, e no fundo neutro, que havia toda uma intenção de rompimento com o estabelecido. Procuram deixar claro de que não se tratava de apenas um novo grupo com alcance grande de mídia. A fotografia abaixo os separa de sua imagem real de shows e do palco.



Imagem 85: O Nirvana¹³ nesta imagem já fotografado no auge de sua carreira.

Fonte: Disponível em: [//www.umusic.dk/MCM/covers/cover_Nirvana_WithTheLightsOut.jpg](http://www.umusic.dk/MCM/covers/cover_Nirvana_WithTheLightsOut.jpg) acessado 22.01.2008

¹³ Ouça no CD que acompanha a tese a faixa de número 36, a música *Smell Like Teen Spirit*, um exemplo da junção de música Punk e Heavy metal.



Imagem 86: Fotos do vocalista Kurt Cobain em vários momentos do Nirvana.

Fonte: Disponível em:

//www.underportugal.com/underportugal/wallpapers/nirvana_wallpaper.jpg acessado em 22.01.2008

A foto acima, ainda que só mostre o vocalista do grupo, caracteriza-se por demonstrar uma imagem captando o músico em ação, destacando-se a idéia de despojamento e de simplicidade, tal como o músico se vestia e se portava no palco.

O grupo teve enorme importância para a pequena cena de Ribeirão Preto, pois além de uma loja de músicas existiam, agora, grupos tocando na televisão, e fazendo um tipo de música muito próxima do que os próprios grupos já faziam, tendo a música punk e as variáveis citadas acima como trilha sonora para as novas festas que aconteciam na cidade.

Com a idéia dos grupos de Seattle na cabeça, e a vontade de tocar na cidade, são feitas as primeiras tentativas de aglutinação de grupos para executar música ao vivo. Os grupos agora mudam suas formações e novos jovens aparecem de vários lugares da cidade. Grande parte desses jovens convergem para loja de Noel Carvalho, passando pelo local, durante o dia ou no final da tarde, para falar sobre música e sobre possibilidades de shows.

Eu já tinha uma experiência de música com meu grupo “Os super heróis” em sampa, e tive essa idéia de trazer camiseta, boné e bottons para vender Ribeirão. Abri a loja e contratei um grafiteiro que fez um visual todo diferente. A

molecada que estava atendida com o que acontecia no mundo, começou a ter um lugar para ir e conversar. Eu ficava por lá e acabei fazendo amizade com todo o mundo. Eu nem vendia muito, mas a loja começou a ser uma referência na cidade. (Noel de Carvalho, outubro 2006).

A *Rock Shop* contava com o nome em inglês, e muito por influência dos grupos pertencentes a essa nova cena Punk, alguns grupos que começaram a se apresentar juntos também passaram a adotar nomes em inglês e também começaram a compor no mesmo idioma.

Daí surgem os primeiros *Motorcycle Mama*¹⁴, que nada mais era que o já citado “Os Egoístas”, com a mesma formação, só que agora cantando em inglês e com uma sonoridade mais voltada ao Punk rock.

Junto do *Motorcycle Mama* e nascido da dissolução do grupo Os Estranhos, Luiz Martinelli, até então apenas vocalista, agora empunhando um contra baixo, monta o grupo *Broken Fingers*.

A idéia para concepção dos nomes é das mais interessantes. *Motorcycle* surge da iniciativa do grupo, em reunião, tentar arrumar dinheiro para realizar sua primeira gravação profissional. Nesta reunião, decidem que é necessário mudar o nome para algo mais internacional; havia a idéia de tentar a sorte com música fora do país, e para isso era necessário um nome em Inglês. O nome surge em função do vocalista, que estava ouvindo diariamente a música desse mesmo nome composta e interpretada pelo cantor norte americano Neil Young.

Já o grupo *Broken Fingers*¹⁵, que conta na sua formação com Cristian Oliveira e Daniel Watanabe em sua formação, escolhe esse nome da maneira mais simples: antes dos primeiros ensaios todos os integrantes tiveram seus dedos quebrados, em função disso a escolha do nome foi acertada.

A musicalidade Punk estava presente nos dois grupos, sendo em composições próprias, ou nas versões que ambos faziam em suas poucas apresentações. A união dos grupos aconteceu no campo da amizade e também pelo estabelecimento da idéia do *Do it Yourself*, já colocado nesta dissertação.

As apresentações aconteciam em conjunto e tudo era dividido, desde o precário equipamento de som, até, às vezes, de segurança e bilheteria. Eram divididas também as confecções de cartazes e sua distribuição pelas ruas da

¹⁴ No CD que acompanha a dissertação ouça a faixa de número 37 com a música Pelego Songs do grupo Motorcycle Mama, exemplo de Punk Rock.

¹⁵ Acesse a faixa de número 38 no CD que acompanha a tese e ouça a música “A iniciação”.

cidade. Dessa maneira, foi possível alugar os primeiros salões e fazer os primeiros eventos, como demonstra o cartaz abaixo.



Imagem 87: Novamente a idéia de se trabalhar a imagem, não condizendo com o evento em si.

Fonte: Acervo João Vita.

Ainda que esta dissertação não trabalhe com a discussão da tipologia adotada, após o advento do Punk internacionalmente fica claro, também, que a idéia proposta pelo cartaz está em comunhão com o tipo de grafia que era usada por Punks no início do movimento nos anos 1970. Cabe ressaltar, mesmo que seja uma obviedade, que tal imagem já foi alvo de vários trabalhos acadêmicos, bem como de muitas críticas e desconfiças que alertavam para a violência simbólica presente no movimento, e que hoje já está incorporada no dia-a-dia do mercado das comunicações e das artes.

Depois da formação de mais uma série de grupos, a loja Rock Shop resolve apoiar e realizar o seu primeiro *Street Rock*¹⁶.

Ficou arrumado assim, o Noel entrou com a frente da loja e a tomada. Também foi na prefeitura avisar que faria um evento, mas não falou o por que, pois ia ter molecada e música Punk, ou seja a possibilidade de acontecer confusão não era pequena. Eu levei a bateria, o Jeff levou as caixas de som para voz, o Régis o cubo para guitarra, o Luiz o cubo para ligar o contra-baixo e quando foi por volta de 14 horas começamos a tocar debaixo de um calor de uns quase quarenta graus. Claro que várias coisas queimaram, pois estava tudo ligado na mesma tomada. Cristian Oliveira (Broken Fingers) Julho/2006.

O cenário para essa apresentação, já no meio de 1993, foi a rua Lafayette, umas das ruas principais do centro de Ribeirão Preto, que foi tomada por uma série de garotos com camisetas, em sua grande maioria, de grupos Punks como *Ramones*, *Sex Pistols* e outros, além das novidades *Nirvana*, *Alice in Chains* e *Pearl Jam*, esses pertencentes a cena atual internacional (Seattle).

A rua foi tomada e o evento aconteceu na calçada da loja Rock Shop. O evento foi um sucesso e causou um estranhamento muito grande, não só na comunidade de lojistas, como na garotada que foi até o local assistir a apresentação dos dois grupos. Grande parte da reação do público esteve ligada a duas idéias: montar novos grupos musicais e tentar conseguir o mesmo espaço que os dois grupos conseguiram naquela calçada.

Interessante, neste momento, é pensar que apesar de existir um vínculo dos garotos, e em minoria das garotas, com a loja, o fato do evento acontecer numa rua do centro da cidade descaracteriza a idéia de territorialidade, e projeta a idéia de que o lugar, apesar de ser conhecido, não cria referências afetivas, tampouco sensoriais. Marc Auge (1994) identifica esse tipo de espaço como não lugar. “O não-lugar será então um lugar que não é relacional, não é identitário e não histórico”.

Mas também «campos de refugiados, campos de trânsito, grandes espaços antes concebidos para a promoção do mundo operários e tornados insensivelmente o espaço residual onde se encontram os sem abrigo e sem emprego de origens diversas: por toda a parte espaços inqualificáveis,

¹⁶ Traduzindo literalmente para o português “Rock na Rua” já que a idéia era ocupar a rua em frente a loja citada.

em termos de lugar, acolhem, em princípio provisoriamente, aqueles que as necessidades do emprego, do desemprego, da miséria, da guerra ou da intolerância constroem à expatiação à urbanização do pobre ou ao encarceramento. Os não-lugares são povoados de «viajantes» ou «passeantes» em trânsito. Viajam, solitários, nesses espaços de ninguém. São não-lugares livres de identidades. No fundo, os não-lugares revelam uma nova forma de viver o mundo. Mas o retorno ao lugar pode ser o sonho dos que freqüentam os não-lugares. (AUGE, 1994:169).

Trabalhar a partir da hipótese do não pertencimento ao lugar ganha força nesta leitura, pois identifica um certo tipo de jovem que encontra, na possibilidade de se apresentar na rua, na calçada do centro da cidade, uma alternativa melhor do que em um palco. Ou seja, a possibilidade de se expor ao público, o que na verdade são seus pares, o coloca em situação de igual para igual.

A falta de uma estrutura maior resgata o princípio dos capítulos anteriores, onde em outros continentes e países o grande incentivo para a apresentação e o surgimento da cena musical Punk estava na simplicidade em contraposição ao que havia de muito sofisticado. A cidade de Ribeirão Preto, no mês de abril de 1993, começava a acompanhar uma série de possibilidade para grupos de música, com orientação Punk e jovem se apresentar.

Eu cheguei para assistir o shows dos caras. Tinha ficado sabendo a muito pouco tempo. O Kelsen recebeu telefonema avisando que o show ia acontecer a tarde mesmo. Nós tínhamos acabado com o Desemprego e estávamos montando o Distúrbio Mental, fui lá. Quando eu olhei e vi a rapaziada do *Broken* e do *Motorcycle* tocando vários sons próprios além de covers dos *Ramones*, pensei que a gente tinha que estar lá da próxima vez. E foi o que aconteceu. Combinamos com as bandas no final da apresentação e logo começamos a tocar junto também. Esse negócio de tocar na calçada era a coisa mais Punk que já tinha visto. E olha que já tinha visto muita coisa Punk. Luiz Junior (Distúrbio Mental, Maio/2006).



Imagem 88: Cartaz da primeira apresentação de música Punk de rua em Ribeirão Preto nos anos noventa.

Fonte: acervo Luiz Martinelli/ Broken Fingers

Ainda que o cartaz não conste com o segundo grupo que se apresentou no mesmo dia (*Motorcycle Mama*), em função da rápida organização, é possível perceber a orientação Punk do cartaz, semelhante ao cartaz do festival “O começo do fim do Mundo”, que consta no capítulo dois desta dissertação. Lá é possível perceber a semelhança de ambos, inclusive os dois usando o A de anarquia, que se tornou um ícone do movimento Punk no mundo (RAMOS, 2004; BIVAR, 1982; FRIELANDER, 2003; LETTS, 1978).

Após essa primeira apresentação, ficou claro que existia a possibilidade de novos eventos acontecerem em frente à loja. Com uma maior troca de experiências e um intercâmbio de informações musicais entre os grupos, ficou agendado para maio de 1993 a próxima apresentação em frente à mesma *Rock Shop*, só que agora com mais um grupo abrindo as apresentações musicais.

O grupo que abre as apresentações adotava não apenas a orientação musical Punk, como também seus aspectos visuais, e atendia pelo nome de Distúrbio Mental¹⁷. A concepção do grupo era trabalhar com letras de denúncia contra o descaso social, tanto no Brasil, quanto no mundo.

O grupo agora era formado da seguinte maneira: Kelsen Renato assumiu os vocais, Giuliano a guitarra, Luiz Junior o contra baixo e Mauro Fernando a bateria. Foi com essa formação que o Distúrbio Mental se apresentou no mês seguinte, novamente em um evento, agora batizado, de *Street Rock*.



Imagem 89: Cartaz do segundo evento realizado pela loja Rock Shop no centro de Ribeirão Preto.

Fonte: cartaz: Joca Vita / acervo Luiz Martinelli

Novamente, o cartaz é feito faltando enunciar o grupo que iniciaria as apresentações, isso se dava em função da perspectiva completamente amadora que rodeava o evento, e também os jovens envolvidos nos grupos musicais que não possuíam senso de organização nem estratégias de mercado musical

¹⁷ No CD que acompanha a tese acesse a faixa de número 39 e ouça a música “Maldita Guerra” do grupo Distúrbio Mental.

definidas. Porém o cartaz já demonstra uma certa preocupação de identificação visual, isso graças ao então estudante de Publicidade e Propaganda, João Vita, que tinha, nos eventos, a possibilidade de desempenhar a função para a qual estudava.

Eu tinha as idéias e sempre partiam de se colocar um pouco de humor e *non sense* nos cartazes, acho que isso vinha em função das coisas Punks e pós Punks que víamos e acabávamos pesquisando. O fato de eu ter passado um tempo em São Paulo e ter ido a várias festas e shows, me dava um certo Background para criar essas coisas. Nos divertíamos muito quando víamos as coisas prontas. (João Vita, Agosto 2006).

A construção da cena começa a se efetivar com a entrada de novos grupos e a vontade de se conseguir novos espaços para se apresentar, a idéia de se apresentar vem de encontro com a já citada anteriormente Paul Zumthor (2007), que pensa a questão da performance como uma idéia que passa da oralidade de quem emite e atinge o espectador, que não recebe isso de maneira passiva e, através dessa troca, também é afetado

...a performance é uma ação oral- auditiva pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da performance (ZUMTHOR, 2007: 137).

Trabalhando com a perspectiva de construção de cena como já colocado por Freire Filho (2006) através de seus estudos em Straw (1991), a identificação pelo mesmo tipo de sonoridade e, também, a questão da construção de uma afetividade, tornaram-se de suma importância no que tange a idéia de um coletivo.

A construção desse coletivo partiu das apresentações de rua e migraram para o aluguel de espaços que, em uma noite, proporcionariam uma quantidade grande e variada de apresentações dos grupos da cidade.

O primeiro local a ceder espaço para as apresentações, trata-se de um antigo centro de tradições Afro Brasileiras, que era localizado na rua José Bonifácio próximo a Avenida Francisco Junqueira, um tradicional local de prostituição de travestis da cidade. O local era pouco usado em função de

problemas com a vizinhança e com as péssimas condições físicas em que se encontrava.

Em decorrência disto, era barato para se alugar, e os responsáveis não se importavam com a destinação dada ao evento. Foi o primeiro local a servir de referência para shows de grupos com música e imagem Punks a partir de 1993.

A questão da localização, tendo como base o centro da cidade, ainda que em proporções menores, guarda bastante semelhança com o proposto por Abramo (1994) em seu trabalho sobre os grupos Punks e Darks na cidade de São Paulo.

A escolha destes locais tem duas motivações mais identificáveis. De um lado, estas casas – por estarem fora do circuito mais procurado, por serem menos produzidas e aparelhadas – são por isso menos exigentes, aceitando fazer programação com bandas desconhecidas. De outro lado, esses lugares de certa forma, combinam com os cenários que povoam o seu imaginário pós apocalíptico de ruínas urbanas da modernidade. Além disso, aparecem em contraposição ao que é prestigiado pelas estruturas comerciais, ressaltando a distinção do conteúdo de suas músicas. Essas escolhas refletem a valorização do centro da cidade como espaço de circulação privilegiado... Para escapar aos padrões, os jovens retornam ao centro abandonado a fim de instalar aí sua nova relação com a urbanidade e a modernidade. (ABRAMO, 1994:145 -146.).

Pensando nisto, uma série de cartazes passaram a ser produzidos pensando na questão visual colocada acima, de restos urbanos, e criando um diálogo com a questão de abandono do lugar. Ainda parodiando a própria situação do galpão, e também levando em consideração o tipo de evento proposto, agora já com nítidas preocupações e dialogar com o movimento *Grunge* americano (já citado acima) e a mistura desse movimento à idéia de um movimento Punk na cidade Ribeirão Preto, a primeira festa é organizada e o nome de um coletivo passa a fazer parte, agora, da cena de música independente na cidade.

A festa recebeu o estranho nome de “Fetos Flamejantes” e, conforme o cartaz abaixo, conseguiu pequenos colaboradores, que resolveram emprestar o nome de seus pequenos estabelecimentos comerciais para que fossem colocados os cartazes da festa. Em geral, se tratavam de amigos, ou familiares dos grupos envolvidos com a festa e que ajudavam com uma pequena colaboração para que fossem rodados mais cartazes. O destaque fica para alguns bares, onde os

músicos costumavam se encontrar no ano de 1993, ainda de acordo com o proposto por Abramo (1994) esses bares e pequenos estabelecimentos comerciais, encontrava-se no centro da cidade.



Imagem 90: O cartaz acima foi todo produzido através de colagens, que remetem a idéia do início do movimento Punk Londrino como já exposto no capítulo dois desta dissertação.

Fonte: cartaz arte: João Vita / Acervo: Luiz Martinelli.

A festa acima constituía dos primeiro três grupos a encabeçar o coletivo Cabeça de Bode, cuja idéia era agregar novos grupos para fortalecimento da cena, maior concentração de público e também a divisão de gastos entre os integrantes do grupo na contratação de equipamentos de som extra, pois, para esses grupos, havia a idéia consensual de que uma melhor aparelhagem poderia significar uma

melhor qualidade na apresentação dos grupos. O que nem sempre acontecia, já que em sua maioria das vezes, os grupos conseguiam que os pequenos anunciantes ajudassem, no máximo, com o dinheiro para a confecção do cartaz, ou assumiam o bar do local.

Por incrível que pareça eu estava completamente absorvido pelo *Broken Fingers*, só pensava no meu grupo e conseguir instrumentos melhores para nós. Mas neste momento ainda tinha um pequeno escritório de contabilidade, bem no centro da cidade, perto do galpão que alugávamos e era sempre o primeiro a colocar um dinheiro como patrocinador. O esquema da arte para o cartaz era bem engraçado. Se a pessoa topava “patrocinar” nós pegávamos a colaboração em dinheiro e um cartão da pessoa. O cartão se transformava na arte do cartaz. Colado mesmo, em cima de uma ilustração ou fotografia ou qualquer outra coisa que inventávamos. (Cristian Oliveira, Julho de 2006).

Apesar das festas estarem sendo organizadas sem periodicidade, a idéia de se tocar na rua ganhou força e novas apresentações surgiram, sempre a convite de alguma loja que tivesse alguma identificação com jovem, tornando, aqui, a concepção do embricamento entre bens de consumo culturais proposto nos estudos Willians (1997), Morin (1980) e Hall (1992) ainda mais fortes. O conceito de embricamento diz respeito a identificação de jovem e consumo, o que abre um novo campo para o consumo cultural, o consumo de bens que tem sua valoração proposta pelo seu atrelamento à indústria cultural existente, ou com maior evidência levando em consideração a questão histórica e a propagação dessa linguagem, musical ou mesmo visual através dos canais midiáticos.

Portanto, uma loja de roupas voltada para o público interessado em *Skate*, procurou o coletivo e propôs a organização de um evento, também no centro da cidade e que envolvesse, além dos grupos pertencentes ao coletivo “Cabeça de Bode”, interessados em *Skate* em geral, pois foram instaladas rampas e artefatos para manobras enquanto os grupos se apresentavam novamente na calçada em frente a loja.

Normalmente os cartazes para esses eventos ficavam a cargo dos lojistas envolvidos na idéia, e mantinham distância com os produzidos pelo coletivo com se pode constatar abaixo. Os grupos já se articulavam para que houvesse uma dedicação maior a música, já que emprestariam sua música e sua imagem, sem receber nada em troca.

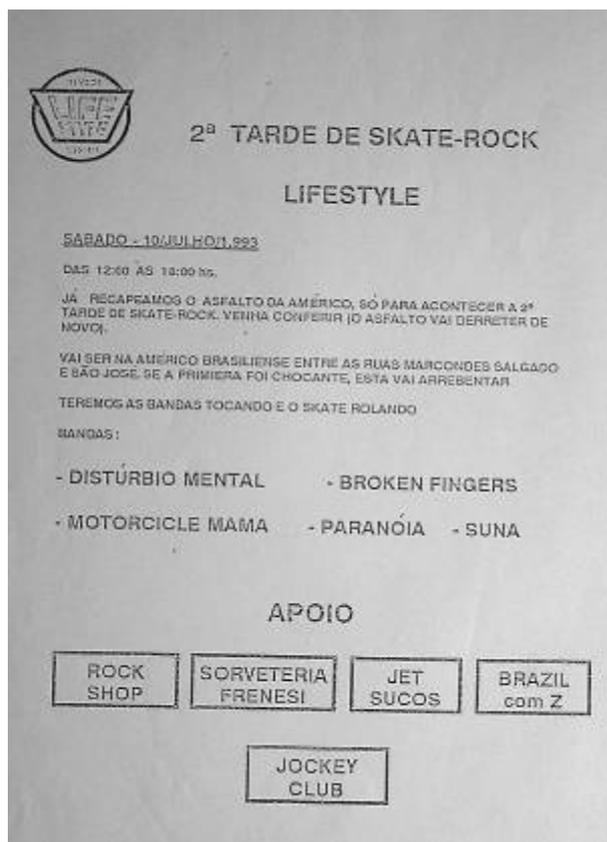


Imagem 91: Cartaz realizado para evento da Loja Life Style.

Fonte: Noel Carvalho. Acervo Particular

Começou a acontecer dos donos de loja, não só de rock, a procurar a gente. Cara nós íamos pois a idéia era divulgar o som que a gente fazia. Pois ninguém divulgava nada na cidade e era um puta trampo (sic) para conseguir alugar os salões, daí que íamos lá, levamos equipamento e tocávamos. Só que aquilo começou a incomodar a gente. Pois eles ofereciam a frente da loja e uma tomada, nem falavam de alugar um equipamento. Normalmente os grupos levavam prejuízo. (Mauro Fernando, Setembro 2007)

A seqüência de fotos abaixo foi realizada no evento acima e conseguem captar a urgência com que a juventude da época acompanhava essas apresentações. É possível perceber, também, que havia uma mistura entre jovens interessados nos grupos musicais como na foto a seguir:



Imagem 92: Foto da apresentação dos grupos na Rua Américo Brasilense, uma das principais ruas do centro de Ribeirão Preto.

Fonte: Foto: Jefferson Barcellos/1993

Na foto acima é possível identificar as pessoas dançando no primeiro plano, ou mesmo paradas acompanhando os grupos a se apresentarem. Já na seqüência é possível ver, em uma tomada feita a partir de um dos prédios da rua, a grande quantidade de pessoas e a disposição com que os eventos aconteciam e também as manobras de *skate* acontecendo durante as apresentações. Nota-se, também, através das fotos, tanto acima, quanto as da seqüência abaixo, que existia uma forte identificação visual dos jovens que acompanham as apresentações dos grupos, sendo que é possível perceber o uso de várias camisetas de grupos famosos, em sua maioria, grupos de música Punk (*Ramones, D.R.I.*, etc.).



Imagem 93: Imagem da apresentação numa tomada mais alta.

Fonte: Mari Barcellos/1993



Imagem 94: Na mesma apresentação, é possível perceber as manobras de Skate.

Fonte: Jefferson Barcellos/1993.

Os eventos de rua tiveram duas importantes funções: 1) a de dar visibilidade aos grupos e, 2) a de proporcionar uma maior aglutinação de grupos

de música com características semelhantes, interessados em produzir música e se apresentar na cidade. Foram surgindo propostas interessantes no decorrer do ano e no início do ano de 1994, a idéia do coletivo de grupos cabeça de bode, contava, agora, com uma quantidade maior de grupos integrantes.

No início de 2004 eram eles: os já citados, Distúrbio Mental, *Broken Fingers* e *Motorcycle Mama* e agora, também, os novos grupos Punta, Paranóia, Monroe, *Aleister*, *Bisqueiro Incendenário* e um grupo específico de garotas chamado *Morfise*, além de uma grande quantidade de garotos que fundavam os seus grupos e mantinham formações efêmeras, sendo que havia uma troca constante de integrantes com nomes dos mais diferentes.

A mídia da época, muito em função da própria MTV, começava a identificar uma nova onda de grupos de rock Brasileiro, muitos deles com fortes influências de grupos de música e imagem Punks. Nesta época, também foi possível acompanhar o começo de uma série de festivais de música independente acontecendo não só no estado de São Paulo, mas em vários estados do Sudeste e também em uma capital do Nordeste (Recife), pois havia um espaço para tentativas de expansão em relação à cidade e os grupos começaram a se organizar para fazer apresentações que rompessem com a barreira da cidade (SOUZA, 2004; TURRA NETO, 2005).

Alguns grupos da “Cabeça de Bode” se apresentaram em festivais, tanto na região como também em outros estados (no caso, o grupo *Motorcycle Mama*, se destacou apresentando-se várias vezes na cidade de São Paulo, cidades do interior do Estado e também em cidades como Curitiba, onde fez parte da escalação de um grande festival).

Grupos como Raimundos (Brasília), Chico Science e Nação Zumbi (Recife), juntamente com Skank (Belo Horizonte) propunham uma mudança de eixos em relação à idéia principal do eixo São Paulo/ Rio de Janeiro, ainda que de forma não tão acentuada, os grupos citados tinham, em sua musicalidade, ou mesma em sua proposta visual, muito da rebeldia e da imagem Punk já discutida nos capítulos anteriores (História do Rock Brasileiro/ Especial Bizz, 2004).

Isso serviu de estímulo maior e, os grupos, passaram a fazer tentativas de se organizar e realizar pequenos festivais na cidade de Ribeirão Preto, na esperança de, num primeiro momento, conseguir uma integração com grupos da região e, em alguns casos, trazer grupos da capital e de outros estados também.

Em função das apresentações fora da cidade, era necessário um tipo de apresentação (texto sobre a formação do grupo e uma fita cassete com as músicas executadas pelo mesmo), neste caso na década de 1990. Isso era conseguido através da gravação de uma fita de demonstração, segundo Freire Filho (2006) e Janoti Jr. (2004), a idéia da gravação de uma fita “demo”, que era responsável pela apresentação do grupo não só nas recentes casas de espetáculos recém surgidas em várias localidades, como também em Festivais e os pequenos selos musicais (JANOTTI JUNIOR, 2006) recém surgidos naquela quase metade da década de 1990.

Existiram algumas tentativas de se gravar na própria cidade, mas a falta de habilidade e estrutura dos poucos estúdios e seus respectivos técnicos com a musicalidade dos jovens grupos, sobre tudo a tendência a seguir a mesma linguagem sonora Punk, onde os ruídos são incorporados a musica, fez com os grupos procurassem um novo caminho.

E alguns deles gravaram suas primeiras *demo-tapes*¹⁸ na cidade de Santo André, onde foi descoberto um estúdio (*Phonovox*) em que seu proprietário, além de possuir a mesma faixa etária dos integrantes dos grupos ribeirão-pretense, tinha também bastante conhecimento para gravação da sonoridade requerida pelos grupos (*Motorcycle Mama, Broken Fingers e Monroe*).

A viagem neste momento é feita em um carro com os integrantes dos dois grupos, enfrentando os quatrocentos e poucos quilômetros com a esperança de gravar um material melhor. Tudo é realizado em duas sessões de gravação, sendo um grupo no primeiro dia e o segundo grupo no dia seguinte. Tudo é mixado¹⁹ e gravado em fitas cassetes que são trazidas para Ribeirão Preto para serem duplicadas e mandadas para os mais diferentes lugares.

A proposta de gravar em Santo André veio de um amigo nosso que trabalhava comigo na Folha de São Paulo, em Ribeirão. Ele conhecia o dono do estúdio e negociou um preço camarada para nós. Juntamos um dinheiro de alguns eventos que realizamos, colocamos um pouco do próprio bolso e fomos lá gravar. Realmente era muito diferente de

¹⁸ Fitas de demonstração ou “demonstration tapes”, espécie de cartão de visita de grupos musicais, onde são inseridas músicas para serem avaliadas por críticos musicais ou gravadoras.

¹⁹ Técnica de áudio, utilizada em estúdio de gravação, que procura equilibrar instrumentos gravados e voz, colocando a junção em patamares distintos para que haja uma melhor compreensão da música gravada (FRIEDLANDER, 2003)

tudo que já havíamos feito em Ribeirão, o cara sabia gravar do jeito que queríamos. (Regis Martins, Agosto de 2007)

Em função dessa nova realidade, os grupos agora também colocavam seus materiais a disposição das lojas que, inicialmente, ajudaram a divulgar, tocando na frente das mesmas, apenas para divulgar o seu trabalho.

Os grupos começaram a gravar as fitas e deixar aqui na loja para vender, o que era importante, é que de uma hora para outra além dos shows na rua, eles agora também se apresentavam em outros lugares. Normalmente nós apoiávamos os shows e passamos a colocar as fitas para venda. Sempre aparecia alguém querendo. Tudo que foi colocado dos grupos da época para vender foi vendido. (Noel de Carvalho, outubro 2006).

Com a gravação, divulgação e venda nas poucas lojas existentes, agora já existiam mais duas (*Combat Rock* e *Rarydadis Discos*), os grupos começaram a articular entre a mídia de Ribeirão Preto, e também a montar pequenas apresentações de lançamento desse material.

A mídia local cobria esse tipo de evento, pois eram as poucas iniciativas diferenciadas do convencional midiático propostas ao público jovem da cidade. Agora, os grupos passaram a ocupar novos espaços de apresentação. Um antigo restaurante, localizado dentro de um bosque municipal, passou a alugar suas dependências para que as apresentações acontecessem, agora com infraestrutura melhor de som e até com uma pequena aparelhagem de iluminação.

O restaurante conhecido como JR Bosque, foi palco de lançamento das fitas de demonstração dos grupos e logo em seguida também de pequenos festivais, desta vez, tendo como apoio uma escola e loja de música conhecida como CLIM (Curso Livre de Iniciação Musical).

Eu conhecia quase todo o mundo dos grupos daquela época, das mais de dez bandas que se apresentavam quase todos já haviam passado pela escola, ou mesmo, pela loja. Então eu comecei a me envolver e propor para o pessoal participação nos eventos. E acabei fazendo a ponte com o pessoal do JR que eu já conhecia em função do meu pai ser muito conhecido como músico na cidade. Eu acabei sem querer levando Punk Rock para um restaurante que nas décadas anteriores era considerado de bossa nova. (Rodrigo Gomes/ outubro 2007)



Imagem 95: Cartaz elaborado para lançamento de fitas cassetes dos grupos Motorcycle Mama e Broken Fingers

Fonte: Luiz Martinelli. Acervo Particular

O cartaz acima já representa uma nova idéia em relação aos grupos, e demonstra uma maior organização e um desejo de que, dali por diante, as coisas aconteceriam de maneira mais próxima do mercado profissional, ainda que marcada pela idéia e pelo conceito de *Self Made*, ou seja, o conceito dos grupos envolvidos passava não apenas pela concepção das músicas e da maneira de se vestir, mas envolvia confecção de cartazes como o feito acima, concepção das

capas para essas fitas de demonstração e realização de *press releases*²⁰, que eram encaminhados junto com todo o material concebido pelos grupos.

Neste momento, ainda não eram descartadas as apresentações na rua. A idéia havia funcionado e os lojistas (agora em maior número) se reuniam para conseguir uma estrutura melhor. Em função disso, foi organizado, no ano de 1994, um dos últimos *Street Rock*, onde a maioria dos grupos envolvidos na pequena cena se apresentariam.

Com palco montado e uma estrutura melhor de som, foi realizado, na Rua Lafaiete, agora com o palco posicionado ocupando toda a lateral da rua, como é possível observar através da foto abaixo, imagem 96, onde através do uso de uma lente grande angular na câmera fotográfica utilizada para feitura da imagem, é possível perceber a ocupação de toda a rua. Essa foto também tem uma carga imagética representativa, pois coloca todos os agentes estudados em cena, como o jovem Kelsen Renato e a população acompanhando o acontecimento, dialogando com as fotos de grupos ao vivo, colocadas no capítulo anterior.



Imagem 96: Kelsen Renato em ação em um dos últimos Streets Rock organizados pelo Rock Shop.

Fonte: foto: Fernando Calzani. Disponível em www.disturbiomental.com.br/html/biografia.html acessado em 25/10/2007.

²⁰ Texto informativo que cita a formação dos grupos musicais, bem como suas influências sonoras e visuais. Além de conter junto deste *press release* fotos e normalmente, na época, uma fita cassete com as músicas gravadas dos grupos.

Os problemas surgirão neste último evento e acarretarão na desistência de alguns grupos de se apresentarem novamente na rua. Foi surgindo, na medida em que as apresentações cresciam, um pequeno grupo de garotos e garotas, em sua maioria oriundas de bairros populares e distantes do centro da cidade, que tomaram como uma forma de se posicionarem em relação aos grupos de música agindo de maneira bastante violenta e hostil, assim como já identificado por Caiafa (1985), Abramo (1994) e Costa (2000) em seus estudos envolvendo grupos juvenis. Os signos da rebeldia incorporados por esses garotos e garotas, tinha como idéia a base do choque e, de quebra, o uso da violência que Caiafa identifica assim: “a atuação de um bando que ostenta signos de choque e provoca atrito, que intenciona deflagrar desobediência, interferência e intensidade”. CAIAFA, 1993:109.

Esse excesso de atrito por esse grupo jovem, intitulado Punk, como identificado pela autora citada, vai transgredir e criar uma série de problemas neste evento e em alguns próximos.

Como já dito anteriormente, a intenção maior deste estudo é centrar o foco nas interações construídas no movimento punk, tendo como foco de atenção a música. Mas, em função dos fatos ocorridos, é importante salientar também a análise de pesquisadores como Márcia Regina Costa, que vai identificar, no seu estudo sobre carecas do subúrbio (ABC), a gênese de uma violência enquanto uma maneira de se colocar perante a sociedade. E, uma das características principais desse grupo surgido em Ribeirão, é que ele não se misturava a nenhum outro grupo, fosse ele de origem Punk, de origem pequena na cidade, ou mesmo de pessoas ligadas a outras vertentes do rock.

A pesquisadora, ainda que trate de um outro grupo de jovens os “carecas”, ou “*white power*”²¹, transcreve o seguinte diálogo em seu livro: “Se se meter com a gente morre mesmo na cadeia. Lá em Santos mesmo, teve um som, os os malacas viram nós e falaram ‘vamos acabar com estes *punks*’ (...) nós quebramos eles”. (COSTA, 2000:116).

Era esse tipo de intolerância que acontecia na cidade. O pequeno contato com um dos integrantes do grupo, nos dias de hoje, nos oferece uma dimensão da construção do seu ideário da época e da sua confiança em não pertencimento a cena.

²¹ Já citados no capítulo dois da dissertação.

A gente ia lá para apavorar mesmo, eu conhecia Sex Pistols e Ramones de ouvir falar, e o que eu ouvia falar era sempre que rola uma tretas nos shows... Que a galera apavorava. Era o que a gente fazia na época, comparava uma pinga, ia para frente da loja e ficava empurrando aquele monte de playboy, pois nós é que éramos Punks mesmo. Os cara podiam compara tênis, calça gringa e instrumento musical. A gente tinha que ir de ônibus e passar embaixo da catraca. Então nos apavoramos mesmos. Mesmo sendo eles que tocavam para gente ouvir. (W.²², Julho 2006).

A partir de uma série de dificuldades ocasionadas por esses grupos, a idéia de realizar eventos onde não fosse cobrado ingresso começou a ficar bastante complicada e, shows de rua, estavam cada dia mais violentos. O evento citado acima como exemplo, foi pensado especificamente na melhoria de som e um palco para os grupos se apresentarem. Mas nada de segurança foi imaginado, pois essa questão ainda não era uma preocupação latente.

Os eventos anteriores apresentaram um ou outro problema isolado, porém, este último acabou por colocar em foco toda essa questão, pois teve, como saldo, vários integrantes dos grupos machucados: pessoas com braço e dente quebrado, além de vários hematomas.

Essa questão da violência foi responsável pela retração dos grupos em relação à apresentação na cidade de Ribeirão Preto. Configurou-se uma situação onde não era claro de que lado o grupo de jovens que aparecia nestes shows de rua estavam, bem como a idéia de tribo era pouco consistente em função da quantidade pequena de integrantes, porém eles se vestiam e possuíam o mesmo gosto musical que os integrantes dos grupos musicais.

Nós começamos a chamar esse pessoal de “Pébas”, eu não sei direito da onde surgiu isso, nunca entendi direito. Mas o problema maior é que eles chegavam por volta de umas oito ou dez pessoas no máximo e criavam muito problema para gente. Foram vários atritos, que tiveram inicio no último Street Rock que tocaram todos do Cabeça de Bode. Acho que foi em 1994, ali teve gente machucada, eles interrompendo show para atrapalhar quem estava tocando. Jogando coisas no palco, aliás era a primeira vez que usávamos um palco na rua. Enfim começou a ficar bastante difícil conviver com esses caras. E o mais engraçado é que diferente de nós, que nos intitulávamos Punks eles mal

²² O depoimento colhido acima foi feito em um dos encontros na loja Rock Shop, onde o entrevistado só concedeu a entrevista desde que não tivesse seu nome revelado, mas concordou que fosse utilizada a primeira letra do seu sobre nome.

sabiam o que era isso. O lance dos caras era porrada e só.
Kelsen Renato/ Distúrbio Mental: agosto 2007.

Novamente, citando Stuart Hall (1999), volto a lembrar a importância de construir uma identidade, e como isso é diversificado quando trabalhamos a partir da perspectiva da pós- modernidade.

A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. Argumenta-se, entretanto, que são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1999:12).

Aplicando a citação ao caso dos punks de Ribeirão Preto, nota-se, através dos dois depoimentos, de que de alguma maneira existiam divergências , quase que pontos de coalizão entre as duas personalidades tribais construídas entre os punks de Ribeirão Preto: a do pequeno grupo de músicos que se apresentavam juntos e a dos espectadores que, apesar da mesma faixa etária e do mesmo gosto musical, seguiam em direções opostas. Ainda segundo o levantamento, o grupo auto-intitulado Cabeça de Bode, nunca teve acesso a nenhuma produção de outro grupo que tivesse qualquer coisa relativa à música especificamente. Significa dizer que apenas “faziam” música punk, sem ao menos saberem o que exatamente isso significava. Portanto, os novos grupos começaram a se distanciar cada vez mais dos ideais punks, descaracterizando-se ao longo dos anos.

Além desses problemas pontuais, a idéia dos grupos em sobreviver de música esbarrava nas poucas oportunidades apresentadas na cidade e também na região. Muitos grupos, na virada dos anos de 1994 para 1995, iniciaram processos de desgaste. Iniciativas isoladas aconteceram mais de uma vez na tentativa de

conseguir fortalecer a idéia de uma união, mas, com o passar da década, muita gente foi tomando caminhos que apontavam para sobrevivência e adequação a uma vida estruturada que envolvia família e toda a infra-estrutura necessária para tanto.

Alguns grupos sobreviveram, ou mantiveram o nome, ou mesmo adequaram o nome em função de uma nova sonoridade. A transformação da vida das pessoas também deu vazão para uma nova construção identitária. No levantamento para essa dissertação, foram localizados por volta de quinze integrantes dos grupos, e tomou-se conhecimento de mais alguns, que participaram da cena descrita. Como a proposta não é constituir um trabalho quantitativo, e sim realizar uma leitura das circunstâncias vividas por esses grupos, o fato mais curioso apresentado foi a diversidade de profissões as quais os integrantes se dedicaram depois do esvaziamento da cena.

Além de profissões ligadas a área de comunicação (temos três jornalistas e um publicitário) foi possível identificar uma elevada quantidade de vendedores e pequenos empresários, além de um possível pastor evangélico, talvez um dos poucos que tenha se distanciado e não tenha aceitado qualquer aproximação, nem tampouco um depoimento. Um dos fatores que foram importantes para o enxugamento da pequena cena musical, também resulta de um reflexo do país e também de um certo cenário internacional, onde houve uma diminuição de eventos envolvendo rock, sobretudo que houvesse influência do rock Punk, em detrimento de uma cena mais voltada à música feita com equipamentos eletrônicos. Já que por volta de 1996 o país, inserido em um contexto internacional, vivia seu período pré-popularização da Internet.

Olha chegou uma hora em que não dava mais, era muito complicado fazer as coisas. Eu tinha feito teste para trabalhar em uma Multinacional, aliás onde eu trabalho até hoje. Daí eu tinha que trabalhar até tarde, e só sobrava o fim de semana, e nesta altura além de arrimo de família, eu comecei a namorar sério e casei. Então não tinha mais jeito. (Fábio Maciel/ Agosto 2007)

A afirmação acima do jovem músico Fábio Maciel, acabou sendo uma constante nos depoimentos colhidos no decorrer do trabalho de campo desta dissertação, vários optaram por se afastar em função de problemas em conciliar a música e a carreira profissional distinta.

Nesta altura eu já tinha um filho para criar, e por mais que a família topasse e me incentivasse a fazer tudo que imaginasse em relação à música e artes em geral, eu precisava ter um salário melhor e condições melhores para poder dar essa estrutura para o meu filho, e para minha filha que vinha na seqüência. Portanto, surgiu a oportunidade de conseguir um trabalho como vendedor e eu me mudei para São Carlos e estacionei meu negócio de música. (Mauro Fernando/ Setembro 2007).

3.3 - O reencontro. Apontamentos de uma reunião, afetividade e música.

Durante o processo de pesquisa realizado em função da dissertação, foram realizadas diversas conexões, a procura pela localização dos integrantes dos grupos mencionados acima. As pesquisas tiveram início com o levantamento dos grupos que constituíram a cena, num primeiro momento, e no segundo momento os que possuíam o mínimo de material da época.

A idéia de busca desse material consistia em encontrar os grupos que tiveram a preocupação de realizar algum tipo de gravação, seja ela em vídeo, ou mesmo nas antigas fitas cassetes. O levantamento resultou em apenas quatro grupos que foram localizados, com uso da Internet. Além da curiosidade e os depoimentos prestados, surgiu o desejo pela maioria dos grupos de se reunirem, a princípio apenas para recordar as apresentações e trocar material entre os grupos. Porém, com a intensa troca de telefonemas e mensagens via internet, o desejo de se realizar uma festa para celebrar esse encontro que num primeiro momento, era apenas virtual, começou a se concretizar.

Fechando nos grupos que tiveram todos os seus integrantes localizados, ou através de contato telefônico ou pela rede computadores, foi acertado uma data e teve início os contatos com um local para servir de palco para que os grupos se apresentassem.

Ribeirão Preto, se levarmos em consideração o período pesquisado, do final do ano de 1996, onde por uma série de fatores houve uma retração dos grupos de rock, e de maneira especial, dos grupos que compunham ou executavam músicas com influência Punk, com foi constatado na trajetória da pesquisa em entrevistas com os músicos envolvidos na cena ao momento atual,

teve um relativo crescimento em locais para apresentações de grupos de Rock, como pode constatar pela rede relacionamentos de internet (Orkut²³) ou mesmo por guias culturais da cidade, como por exemplo o Se Liga Ribeirão²⁴ e Divirta-se Ribeirão²⁵. No momento, a cidade possui as seguintes casas que tem, em sua programação, dias da semana dedicados ao Rock e todas as suas vertentes: Penélope Bar, *Live Power* Porão Bar, Paulistânia Rock Bar, *Bronze Night Club* e também o espaço de Shows Mogiana, todos serão mais bem explorados e comentados no fim desta dissertação.

O evento foi fechado para acontecer no Paulistânia Rock Bar, um bar com características típicas dos locais onde os grupos se apresentavam na década passada, o que significa dizer: uma estrutura de som razoável (não a melhor) e um espaço físico restrito.

Só de encontrar o pessoal de novo está ótimo, nossa eu não vejo à hora de isso acontecer. Existem várias coisas acontecendo em minha vida e ficou uma lacuna que eu acho que precisa acontecer. Para que isso não passe em branco, pois foi muito importante na minha formação como um todo. Eu já avisei algumas pessoas, mas qualquer coisa, tocamos para nós mesmos. (André Andreolli/ março 2007).

Os grupos acertados foram os seguintes: *Motorcycle Mama*, contando com a formação original dos anos 1990 – João Vita, Regis Martins e Jefferson Barcellos, mais o grupo Paranóia, também com sua formação original da década passada – contando com Marcelo Abrantes, André Andreolli, Fabio Maciel, Ivan Marcelo e Devanir Vaz, o grupo Distúrbio Mental – com os integrantes da primeira formação: Kelsen Renato, Mauro Fernando, Giuliano Silva e Luiz Junior, e, finalizando, o grupo *Broken Fingers* – com Daniel Watanabe, Luiz Martinelli e Cristian Oliveira, contando com a sua segunda formação, pois os integrantes continuam a morar na cidade e o primeiro integrante a tocar guitarra com o grupo não foi localizado.

²³ O site de relacionamentos ORKUT reúne pessoas dos mais diversos lugares propondo interação a partir de gostos em comuns. É possível montar comunidades destinadas, por exemplo a música Punk, onde os usuários podem participar e fazer comentários em fóruns. Esse site de relacionamentos, apesar de americano, tem uma quantidade muito grande de usuários brasileiros.

²⁴ Disponível em: www.seligaribeirao.com.br acessado em 28/01/2008

²⁵ Disponível em www.divirtaseonline.com.br acessado em 28/01/2008 ambos os guias possuem versões impressas distribuídas em vários pontos da cidade.

Antes de prosseguir na descrição etnográfica, desejo explorar a reconstrução do cenário que comportou esse encontro, bem como a descrição do material produzido em função dele. Sobre o material, é importante dizer que este foi construído, num primeiro momento, como um registro afetivo da reunião e, depois, tornou-se peça para esta dissertação. São cartazes, fotos e imagens captadas em vídeo, que acompanharam a dissertação na idéia de referendar os vários conceitos aqui discutidos.

A discussão em torno dessa reunião poderia caminhar para um relato de vida, mas acredito que também é possível identificar, neste trajeto, alguns aspectos de uma modernidade, sendo essa reflexão proposta por aspectos não almagamados. Nada neste encontro teve como característica um final de ciclo, não houve um aspecto cartesiano como será possível acompanhar na seqüência do relato. Teve, sim, a idéia de um recomeço.

Autores como Zygmunt Bauman (2001) propõem a idéia de que vivemos em uma modernidade não fechada, onde os fatos que vão construir o nosso dia a dia e nossa percepção de mundo estão numa saara de extrema volatilidade e liquidez. Não há a idéia, aqui, e envolvo os integrantes dos grupos em passar a limpo nada que fosse significativo, do ponto de vista prático, a idéia para mudar a trajetória dos seus históricos de vida. Porém, a fluidez com que esse evento proporcionou, aproximou de maneira leve e fluida e transformou o cotidiano de algumas pessoas.

Os fluidos por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo e o tornam irrelevante) os fluidos não se atem a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la assim, para eles, o que conta é o tempo mais do que o espaço que lhes toca ocupar. (BAUMAN, 2001:8).

Utilizo a citação acima para repensar a idéia de que o evento tivesse apenas uma carga nostálgica, o que, de alguma maneira, vai possuir, se levarmos em conta que vários integrantes dos grupos já não residiam na cidade de Ribeirão

Preto. Mas, a idéia de que naquele momento, não importa o tempo e sim a capacidade de reunião e a idéia da música, tendo como base os acordes do Punk Rock, como uma maneira de se colocar, e a idéia de que o espaço pode ser qualquer um, desde que o tempo seja ocupado da maneira proposta, torna esse referencial ainda mais forte. Neste caso, como um grupo de música, que esteve sim fora de atividade, mas que pode a qualquer momento se reunir e ter as referências de uma linguagem visual e sonora presente, e isso não os impede de executar as suas outras atividades depois.

Eu não tenho a menor idéia se vou conseguir cantar as músicas, se vou ter tempo de ensaiar com a rapaziada. Aliás com meu peso nem sei se vou usar o tipo de roupa que usava, nem sei se existem camisetas dos *Ramones* tamanho extra, pode ser qualquer lugar o evento. Mas neste dia acho que vou me sentir preparado para encarar uma platéia de novo. E por mais medo que isso possa me dar, a sensação boa que vem depois eu não quero deixar de sentir de novo de jeito nenhum. Só para poder gritar Hey Ho Let's go. (Marcelo Abrantes, Ribeirão Preto/ março 2007).

A declaração acima de Marcelo Abrantes tem a ver com a fluidez proposta por Bauman (2001) pela não importância do lugar, e sim do tempo e da idéia de novamente experimentar algo que não é concreto. Neste dialogo, surge também a discussão proposta por Morin (1980) quando identifica uma adolescência tardia, afinal, a idéia de encarar uma platéia de rock e recuperar as emoções quando se pensa o que isso representava aos vinte e poucos anos de idade, está presente na tentativa de reviver essa fase, nem se for por um único dia.

Também reforça a idéia de Zunthor (2007), onde a discussão da performance não passa apenas pelo uso da voz (oralidade), mas sim por toda a carga que envolve o uso da mesma e também da situação em que é feito esse uso.

Retomando a questão do evento, foi discutido, tudo através de correio eletrônico, as várias possibilidades para se batizar o encontro. Entre as opções dadas, algumas apareceram de forma jocosas, como "O grande encontro", numa alusão direta a uma série de shows realizado por um quarteto músicos nordestino (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo). Essa opção foi quase aceita, devido o seu caráter irônico que batizou vários eventos dos grupos e também por representar um espírito de Punk Rock, como os exemplos já citados no decorrer da dissertação.

Porém, o nome escolhido foi: Cabeça de Bode Revisitada. Apesar de parecer estranho, até o fechamento dos grupos que ainda não havia surgido, acabou sendo aceito por representar a década, bem como a presença de várias pessoas que acompanharam as apresentações na década passada e que teriam a oportunidade de ver os grupos com seus integrantes originais.

Como já colocado anteriormente, dessa reunião tínhamos o grupo Motorcycle Mama que havia mudado o nome para Motormama e busca uma sonoridade mais popular, fugindo da orientação musical Punk Harcdcore da década passada, e o grupo Distúrbio Mental, que manteve o nome e radicalizou o discurso Punk e acelerou suas músicas, tornando-as mais pesadas e rápidas. Os dois grupos possuíam, neste momento, dois integrantes de sua formação dos anos 1990.

Para realização do evento, surgiu a colaboração de Tiago Ferreira, que não conhecia a cena da década de 1990, porém vem realizando uma série de eventos na cidade, que serão detalhados posteriormente.

Com referências nos cartazes produzidos na década passada, alguns já colocados e comentados durante a dissertação, foi elaborada a seguinte peça gráfica:



Imagem 97: Cartaz realizado para o encontro “Cabeça de Bode Revisitada”

Fonte: Arte, Tiago Ferreira

A peça cria um diálogo direto com os cartazes produzidos na década passada, porém, mais como uma atualização. Para o evento ficou acertado que seria realizada a captura de imagens (via filmadora digital) para uma posterior edição e um possível documentário²⁶.

Como a preocupação com as imagens foi presente no levantamento de material para essa dissertação, destaco aqui, algumas fotos realizadas nos ensaios feitos pelos grupos antes da data de apresentação. Pela falta de roteiro e por alguns integrantes não morarem em Ribeirão, os ensaios aconteceram em dias distintos, antecedendo feriados e avançando madrugada adentro.

Nas fotos, é possível perceber que existe, em alguns casos, uma distinção entre o que se vestia para apenas paraticar e depois o que se usou, no dia da apresentação, tornando, assim, mais uma vez, clara a idéia da fluidez defendida por Bauman (2001). O trabalho fotográfico, em forma de um pequeno ensaio abaixo, foi realizado tendo como orientação principal registrar o reencontro dos músicos e, através das imagens produzidas, explicitar a questão da afetividade que ficou latente em todos os ensaios. As fotos procuram ângulos mais intimistas e procurou colocar os músicos em ação, identificando olhares introspectivos e muita concentração.

²⁶ O documentário está em fase de roteirização e agendamento de novas entrevistas, e estas estão sendo captadas pelo documentarista Denis Reno e pelo pesquisador. O possível prazo para finalização é o segundo semestre de 2008.

Broken Fingers



Imagem 98: Cristian Oliveira durante ensaio de reunião do grupo Broken Fingers.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 99: Luiz Martinelli durante ensaio de reunião do grupo Broken Fingers.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 100: Luiz Martinelli e Daniel Watanabe durante ensaio do grupo Broken Fingers.

Fonte: Jefferson Barcellos

Motorcycle Mama:



Imagem 101: O baterista Jefferson Barcellos durante ensaio do grupo Motorcycle Mama.

Fonte: Daniel Watanabe



Imagem 102: João Vita durante ensaio do grupo Motorcycle Mama.

Fonte: Daniel Watanabe



Imagem 103: O guitarrista Régis Martins durante ensaio do grupo Motorcycle Mama.
Fonte: Daniel Watanabe



Imagem 104: O grupo Motorcycle Mama durante ensaio para o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Daniel Watanabe

Distúrbio Mental



Imagem 105: Luiz Junior e Kelsen Renato no reencontro da formação original do grupo Distúrbio Mental.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 106: Giuliano Silva durante ensaio com a formação original do Distúrbio Mental.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 107: Mauro Fernando, baterista da formação original do Distúrbio Mental.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 108: Kelsen Renato durante ensaio com a formação original do grupo Distúrbio Mental.

Fonte: Jefferson Barcellos

Paranóia



Imagem 109: Grupo Paranóia em sua formação original durante ensaio para o evento.

Fonte: Jefferson Barcellos





Imagem 110: Grupo Paranóia em sua formação original durante ensaio para o evento.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 111: Grupo Paranóia (Fábio Maciel e Ivan Marcelo) em sua formação original durante ensaio para o evento.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 112: O baterista do grupo Paranóia, Dê Vaz, durante o ensaio.

Fonte: Jefferson Barcellos

Como colocado acima, é possível perceber, através das imagens, uma diferença grande daquilo que os grupos apresentariam no palco, no dia do evento. Porém, fica claro, através das fotos, que uma certa energia e identificação continua acesa, mesmo com os anos de afastamento e as mudanças no cotidiano da maioria dos músicos envolvidos na cena.

Ao resgatar essa cena, fica claro que poucos acreditaram no aspecto visual, com exceção de dois membros de dois grupos distintos. Luiz Martinelli, do grupo *Broken Fingers*, que ainda usa as máximas de grupos como os *Ramones*, calça puída e tênis da marca *All Star*, e Kelsen Renato, que adotou um estilo de vida completamente alternativo e tem o corpo, incluindo o rosto, coberto de tatuagem e possui vários piercings.

Eu continuo lutando por música, ainda tenho as bandas que eu toco, e tenho um prazer enorme nisso. Hoje faço uma coisa que chamam de Classic Rock, que é tocar um monte de versões para o pessoal mais velho ouvir. Mais a chama do Punk Rock, aquele que eu descobri moleque, incorporei com vinte e poucos anos, não abandono nunca. E para

pagar as contas eu trabalho de moto boy. Mais continuo integro! (Luiz Martinelli/ agosto 2006).

A opção de Kelsen Renato é ainda mais radical, e aos olhos da cidade, algumas vezes incompreensível:

Olha, eu procurei um caminho de vida mais alternativo possível, ainda acredito nos ideais libertários, me visto do jeito como quero, tenho tatuagem pelo corpo todo e piercings também. As vezes tenho até pesadelos em que me vejo no espelho sem essas coisas todas, acordo assustado e procuro um espelho para saber se está tudo no lugar. O preço que pago por essa opção é só trabalhar envolvido neste universo, por isso sou ajudante de tatuador e body piercer. (Kelsen Renato/ Agosto 2007)

O material a seguir trata-se das fotos que foram realizadas no evento, sendo que, aqui, a opção foi realizar uma edição, levando em conta a maior presença dos integrantes dos grupos na foto ou uma imagem que melhor representasse a reunião. Não existia uma iluminação adequada para a realização do material fotográfico, o que aliás era também uma condição característica dos eventos realizados nos anos 1990, portanto o que se segue, foi iluminado artificialmente, ou fazendo uso de flash de câmera, ou usando a iluminação utilizada pelo cinegrafista presente na festa.

A proposta das fotos é capturar a energia desses grupos ao executarem canções próprias e também releituras para músicas do repertório de música Punk. Para tanto, diferente das fotos encontradas na grande imprensa, em cobertura de shows, o material abaixo tem, por definição, apresentar um pouco da sujeira e até precariedade do local onde foi realizado o reencontro dos músicos.

A apresentação das imagens segue a seqüência de apresentações realizadas, decidida através de sorteio na tarde que antecedeu o evento, no dia 27 de abril de 2007.

MOTORCYCLE MAMA



Imagem 113: Motorcycle Mama durante o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 114: João Vita e Jefferson Barcellos no evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 115: Motorcycle Mama durante o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos

Nota-se que houve toda uma construção visual para a apresentação onde elementos como camisetas com frases estranhas (Eu sou chato!), usadas pelo músico João Vita, cria um paralelo com a camiseta usada por Régis Martins, onde se visualiza o logotipo do grupo “*Led Zeppelin*”, o que para a maioria dos grupos que ali estavam, não era referência, já que o que dominou a noite foram referências de música Punk, uma constante do repertório de todos os grupos.

A idéia de usar uma camiseta do super grupo foi mais uma das maneiras, de ainda, trabalhar com sarcasmo e humor, como já comentado anteriormente.

Distúrbio Mental



Imagem 116: Luiz Junior e Kelsen Renato (Abigail Papilon) no Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 117: Mauro Fernando, baterista do Distúrbio Mental, no evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 118: O Grupo Distúrbio Mental durante o evento.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 119: Kelsen Renato como o personagem Abigail Papilon em apresentação no evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 120: Abigail Papilon (Kelsen Renato) cantando uma das músicas do seu grupo Distúrbio Mental.

Fonte: Jefferson Barcellos

As apresentações do grupo Distúrbio Mental sempre foram bastante distintas em relação a todos os outros grupos que compunham a cena da de Ribeirão Preto, essa distinção ocorria e ocorre muito em função da figura central do grupo, Kelsen Renato que, com o passar do tempo, adotou uma postura ainda mais radical e empenha uma luta constante em favor das minorias.

Estampando camisetas, como pode ser observadas nas fotos acima, como “Fora Racistas” e pela luta contra as desigualdades no mundo, Kelsen destaca-se e assombra ao mesmo tempo. Essa idéia vem ao encontro com toda a discussão sobre a música Punk na virada dos anos 1970 para 1980, em cidades como São Francisco no Estados Unidos (*Dead Kennedys*) e Edimburgo (Escócia), e tem completa influência sobre o vocalista. Atualmente para as apresentações do grupo,

Kelsen Renato optou por criar uma personagem que toma a frente do palco, essa personagem é forte e caótica, e recebeu o nome de *Abigail Páylon*.

Eu pensei em criar uma personagem que exagerasse ainda mais, que usasse mais coisas ainda do que eu uso. Daí comprei umas maquiagens e batizei essa personagem como *Abigail Páylon*, Abigail em homenagem a minha mãe, e Páylon, de borboleta mesmo. Saindo do casulo e enfrentando o mundo. Quando levamos som por aí, tem gente que não entende e vem falar que eu sou gay e tal, não sou e não me preocupo com isso, só tive a idéia de chamar ainda mais atenção para o personagem. E quando pensei no visual, imaginei uma Emilia²⁷ do apocalipse. (Kelsen Renato/Agosto 2007).

Broken Fingers



Imagem 121: Luiz Martinelli a frente do grupo Broken Fingers, durante o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos

²⁷ A Emilia a qual Kelsen Renato se refere é a da obra de Monteiro Lobato, Sítio do Pica Pau Amarelo.



Imagem 122: O Baterista Cristian Oliveira, com seu grupo Broken Fingers durante o evento.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 123: Luiz Martinelli e Daniel Watanabe tocando durante o Evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 124: Luiz Martinelli e Daniel Watanabe tocando durante o Evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos

A apresentação do grupo *Broken Fingers*, no aspecto visual, teve pouca diferença com os elementos flagrados durante os ensaios para a preparação do evento, porém, na parte musical, foi toda dedicada a música Punk, com uma série de canções de autoria própria. Seguindo essa tendência, como também uma grande parte de versões que incluíram grupos americanos e também homenagens a grupos brasileiros integrantes do início do movimento, o grupo marcou sua releitura em grande estilo. As fotos identificam uma total concentração dos músicos e também a idéia de retornar a tocar juntos, fato que neste caso não acontecia por cerca de treze anos.

Paranóia



Imagem 125: Marcelo Abrantes e Ivan Marcelo durante o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 126: O baterista Devair Vaz durante o evento Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 127: Marcelo Abrantes e André Andreolli durante a apresentação do seu grupo Paranóia.

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 128: Marcelo Abrantes cantando com seu grupo Paranóia durante o evento, Cabeça de Bode Revisitada.

Fonte: Jefferson Barcellos

O grupo Paranóia talvez tenha sido o grupo que mais se transformou para a apresentação, em função de seus integrantes ocuparem funções administrativas em empresas multinacionais, a preocupação em manter um visual mais adequado ao mercado de trabalho, permeia a vida dos integrantes do grupo.

Porém, para essa noite, foi necessário uma volta às origens. No caso do grupo Paranóia isso pode ser observado pelo uso de bonés, gorros e camisetas de rock. Houve a necessidade de adequação a essa oportunidade momentânea e identifica a maleabilidade e também fluidez de construção de uma linguagem visual, já discutida neste capítulo.



Imagem 129: Foto da platéia durante o evento Cabeça de Bode revisitada.

Fonte: Daniel Watanabe.

A fotografia acima, ainda que de maneira parcial, consegue informar a quantidade de pessoas interessadas no evento, e reafirma, de maneira simples, a existência de uma cena que permeou os anos de 1990 a 1996, na cidade Ribeirão Preto. O saldo final é que estiveram no local por volta de trezentas pessoas, excetuando as pessoas envolvidas nos quatro grupos e seus familiares. Isso dá a idéia do interesse em rever os grupos e identifica, historicamente, um movimento social jovem existente na cidade que foi referência para algumas novas iniciativas.

Gostaria de chamar a atenção, na fotografia acima, a sua semelhança com a imagem do grupo *Television* exibida na página 70, que se apresenta no extinto clube de Punk Rock *CBGB*, e em outras imagens contidas nesta dissertação, onde não só a questão sonora, mas também a maneira como as pessoas envolvidas na cena se vestem, bem como a atmosfera espacial dos lugares se parecem.

3.4- Ribeirão Preto: Festivais e Música independente em 2007. Groselha Fuzz , Espaço Mogiana e periferias: Novas possibilidades.

Como já percebido e digno de identificação, até em trabalhos acadêmicos, existe um novo cenário em consolidação a partir dos anos 2000. Com o advento das novas tecnologias foi possível criar um mercado para música, sobretudo jovem, que necessariamente não passa pela coordenação e cooptação das indústrias fonográficas pré-estabelecidas e estabilizadas desde a década de 1950 (Friedlander:2003).

A concepção de um cenário de produção autoral não passa de forma simples apenas pela idéia da construção das músicas pelos grupos musicais, mas, na máxima apontada por um dos objetos dessa pesquisa. O movimento Punk, e seu lema propagado intensamente *Do it your self* , o faça você mesmo, nos dias atuais, é bastante latente nas mais variadas localidades. Apenas como referência é possível encontrar produção musical autoral e de forma independente nos mais variados lugares do Brasil.

Tendo essa lógica ganho em algumas localidades, até uma produção mais racional, vide o Estado do Pará, onde há uma espécie de oficialização do mercado independente, e o que, nos grande centros é encarado como pirataria, lá é a indústria oficial, intitulado Tecno Brega (Revista Rolling Stones, 2008, Ed.15, p. 42).

Portanto, retomando um pouco a cidade de maneira histórica, a cidade de Ribeirão Preto, até o ano de 1996, contava exclusivamente com dois estúdios dedicados à prática de grupos musicais. Esses estúdios prestavam o serviço por hora, o que tornava complicado montar uma estrutura para ensaios, já que, historicamente, não é possível haver um aprimoramento musical sem uma estrutura mínima para executar as músicas.

Fazendo a transposição para o ano de 2007, a cidade conta com pelo menos dez bons locais exclusivos para ensaio. Bem aparelhados, esses ambientes proporcionam praticar música em um local sem que haja incomodo aos vizinhos dos integrantes dos grupos. Em função da quantidade grande de espaços para prática de música, uma grande quantidade de grupos de orientação musical e visual Punk, executam ensaios em suas dependências.

A cidade tem melhorado em aspectos para apresentação dos grupos, contando especialmente com as casas já citadas anteriormente (*Live Power* Porão

Bar, Penélope Bar, *Bronze Night Club* e Espaço Mogiana), que abrem espaços para os grupos se apresentarem, e não excluem e levam em consideração a orientação musical/visual do grupo. Todos tem espaço.

As casas não possuem uma programação fixa, portanto não se destina dias da semana para abordagem de algum tipo de música, como é comum em capitais. No interior de estado, os públicos interessados em música jovem se misturam através das mais variadas tendências.

O espaço onde existe a maior concentração do grupo, que teve uma maior ocorrência nesta dissertação, é o Espaço de Shows Mogiana, comandado por Sandro Rodrigues Soares. O local coloca, na mesma noite, grupos iniciantes e veteranos da cena, independente do país, com uma maior incidência de grupos bem jovens e os mais veteranos.

Olha eu faço isso de 1984 e já fiz de tudo, desde de ter banda de rock e ir viajar pelo litoral paulista durante a temporada de verão a alugar som para desfile de miss. Na década de 1990 eu sempre aluguei a aparelhagem para bandas tocarem em lugares legais, no meio da rua e naquele salão da José Bonifácio. Então tem muito tempo que eu faço isso. Só que esse negócio de Punk Rock foi uma coisa que sempre gostei, então eu consegui este espaço aqui e venho fazendo Shows com os grupos que eu gosto e abrindo espaço para molecada. (Sandro Rodrigues Soares, junho/2007).

Numa mesma noite o espaço recebe um grupo como os Dead Junqueiras²⁸, que tem como vocalista o antigo contra baixista do Distúrbio Mental, que agora possui um grupo que se preocupa fazer música Punk com uma sonoridade parecida com os grupos iniciais da cena (nos anos de 1977, 1978) e mistura integrantes bem jovens, na faixa dos 18 anos, com integrantes mais velhos, conhecedor do cenário musical da cidade há mais tempo.

²⁸ A proposta do nome é uma alusão ao grupo Dead Kennedys, já citado na dissertação e a família Junqueira, detentora de Usinas de cana de Açúcar e pertencente à alta sociedade da cidade de Ribeirão Preto.

Cara é a nossa casa, eu já toquei num monte de bandas, todas Punks e se tem um lugar que é bacana de tocar. Tem uma luz boa, é no Mogiana. (Luiz Junior/ Maio 2006).



Imagem 130: O grupo Dead Junqueiras se apresentando na casa de Shows Mogiana.

Fonte: Jefferson Barcellos.

Apenas para registrar o que já propus através das análises feitas por Morin (1980), e mesmo na interpretação dada por Hall (2003) da construção multipartida que transforma o ser moderno, resultado de uma adolescência alongada como propõe o primeiro, e multifacetado e alguém que se apropria do momento e não preso a reminiscências, como colocado pelo segundo, é inserido em um contexto em que os paradigmas fronteiriços estão quebrados.

Na mesma noite que foi realizada a foto acima, que representa ainda uma estética sonora calcada nos primeiros grupos de música Punk, como também possui uma linguagem visual que se torna clara através da foto, onde se é possível ver os bonés e camiseta do grupo *Ramones*, se apresentou um exemplo de grupo da primeira geração de musica Punk da grande São Paulo, Os Garotos Podres.

Este famoso grupo tem, entre seus integrantes, membros originais, misturados a novos elementos que fazem com que o grupo de continuidade e esteja presente a cena. Da mesma maneira que se torna sólido, do ponto de vista de Bauman (2001) também de acordo com o mesmo ponto de visto é fluido, se

levarmos em consideração a sonoridade que se transforma e faz, o grupo, hoje, galgar por outras opções musicais que antes não apresentava.



Imagem 131: O vocalista do grupo Garotos Podres Mao em apresentação no Espaço Mogiana.

Fonte: Jefferson Barcellos

A foto do vocalista dos Garotos Podres, ainda que valorize apenas a sua expressão, neste momento identifica uma geração (agora na casa dos cinquenta anos) que ainda se apresenta e leva uma considerada quantidade de jovens para assistir aos shows, conforme a foto abaixo.



Imagem 132: Apresentação do grupo Garotos Podres na casa de Shows Mogiana

Fonte: Jefferson Barcellos.

Trabalhando a partir de uma perspectiva de um público ainda mais heterodoxo, existe hoje, na cidade, algumas festas e também um pequeno festival de música independente. Como o espaço de Shows Mogiana privilegia mais grupos com orientação Punk Rock, a cidade passou a comportar desde 2004, a festa *Groselha Fuzz*, que foi concebida através de uma idéia do jovem músico e artista gráfico Tiago Ferreira, que atende também pela alcunha de Tiago Fuzz.

O projeto privilegia os grupos que dedicam a maior parte do seu repertório a composições próprias, e procuram fazer um intercâmbio com grupos brasileiros e também internacionais.

A festa não possui periodicidade distinta, mas no ano de 2007, aconteceu quase que mensalmente, trazendo uma grande gama de grupos do cenário independente brasileiro.

A grande maioria desses grupos têm, em sua sonoridade, toda a questão já colocada na dissertação, e também na questão visual, exibida pelos freqüentadores, as várias influências do Punk, embora a proposta inicial é ser uma referência de música independente brasileira em Ribeirão Preto. Como fenômeno que pretende colocar a cidade dentro de um cenário mais amplo de fomentação e criação de uma cultura, envolvendo juventude e grupos de música, sendo que a

produção autônoma tem prioridade, Fernandes (2007), em sintonia com as idéias de Bauman, coloca a questão de inúmeras hibridiões que ocorrem no processo. Tratando da cena independente do Rio de Janeiro, ela aponta algo que se transmuta e se transforma, essa mesma realidade pode ser acompanhada no interior paulista na questão de inserção ao cenário brasileiro.

Não há, portanto, gênero musical que não sofra (ou tenha sofrido, ao longo de sua história) interferências, hibridações ou sequer possua referências oriundas de formações culturais mais amplas. Eles podem ser encarados como categorizações fluidas, que têm suas fronteiras expandidas ou reforçadas periodicamente. Esta talvez seja uma das características responsáveis pela longevidade desse tipo de organização simbólica, já que a reinvenção e a atualização constante de seus limites permitem uma certa continuidade aos processos da indústria fonográfica. (FERNANDEZ, 2007:37).

Essa concepção de extensão da indústria fonográfica, leva a considerar-se, também, a construção de pequenos locais onde se viabiliza a apresentação dos grupos. E, como colocado por Kemp (1993), Caiafa (1993) e Bivar (1982), o mote do movimento musical Punk, que constituía no *Do it your self* (faça você mesmo) se intensifica nas redes.

Portanto, parte-se da seguinte premissa: grande parte do ideário musical Punk, como se descreve bem, ainda que se tratando de obras de ficção em filmes de Alex Cox (1984/ 1986), como *Repo Man* e *Sid and Nancy – Love Kill's*, e em documentários como *Filth and Fury* (O lixo e a Fúria) de *Julien Temple*, era a concepção de se fazer o possível para obter uma produção musical sem intermediação de grandes gravadoras. Ou, quando da existência de gravadoras, como vimos na seqüência desta dissertação, que houvesse um gerenciamento mais próximo do artista, em que fosse possível opinar não só na questão musical, mas em todo os aspectos e peças que fazem parte do lançamento fonográfico de um tipo de grupo musical.

O apelo para a auto-organização, em decorrência da criação de uma estrutura melhor elaborada, tende a fazer com que o pequeno mercado independente, ou *Indie* (Fernandez,2007), elabore maneiras de se organizar, criando, por isso, um intercâmbio que em alguns casos atravessa cidades e também países.

Isso torna possível que grupos que freqüentem o eixo Rio de Janeiro/São Paulo pudessem se deslocar para o interior, mais especificamente, para Ribeirão Preto.

Os exemplos de grupo com orientação musical Punk que já se apresentaram nas noites de festas *Groselha Fuzz* são vários. Foi possível observar grupos que fazem o resgate do Punk, realizando, nos anos 1970, a exemplo do grupo argentino *Corazones Muertos*, e que utilizam desde as jaquetas de couro, como também instrumentos que caracterizam a época (ABRAMO,1994; BIVAR, 1982; E FRIEDLANDER, 2003).

Eu pensei em criar uma festa para tocar música, no caso rock, Punk Rock e todas as vertentes possíveis, para isso além de colocar música mecânica, sempre tive vontade de trazer bandas para se apresentar. Então em 2004 eu fiz a primeira festa e levei bastante grupos para tocar em um galpão na Avenida do Café, de lá para os dias de hoje, já tivemos uma série de grupos mais ou menos conhecidos. Alguns com vídeos clips na MTV, e tenho a idéia de manter esse cenário em Ribeirão Aceso. (Tiago Ferreira, Dezembro 2007).

E, também, músicos que pertencem a história da música Punk internacional como o norte americano Joe Lally, do grupo Fugazzi, que segundo O'hara (2005) "pertencem a uma estirpe que será perpetuada pois não tem apenas aspectos visuais, mas seu discurso e musicalidade são tão fortes que perpetuaram, a filosofia Punk". (O'HARA,2005:47).

Procuro sempre entrar em contato com produtores do Brasil todo, sejam eles produtores que trabalhem com grupos punks, ou independentes em geral, daí me conecto com amigos que fazem festas em cidades próximas, como São Carlos, Araraquara e mesmo Franca. Além do que em Ribeirão estamos no caminho para Brasília e grupos que vem de fora costumam agendar datas em Brasília também, daí fazemos uma jogada de custos, em que cada um dos promotores arca com uma parte das despesas de viagem, hospedagem e alimentação. (Tiago Ferreira, Dezembro 2007).

A foto abaixo registra a apresentação do músico *Joe Lally*, em uma das festas do *Groselha Fuzz*. É possível perceber, através da imagem, que há uma preocupação maior em atender não só os aspectos sonoros, mas também existe

uma qualidade de luz que possibilita que seja feita a captação fotográfica com uma qualidade maior.

A imagem ainda retoma o material apresentado e discutido anteriormente, onde se percebe que existe a facilidade de aproximação, e podendo-se realizar imagens muito próximas dos grupos que se apresentam, tornando isso também uma maneira clara de abordagem visual desse tipo de apresentação musical.



Imagem 133: Músico do grupo Punk Fugazi em apresentação na cidade de Ribeirão Preto na festa Groselha Fuzz

Fonte: Jefferson Barcellos

Como festa itinerante, ocupando as casas noturnas que abrem espaço para a música na cidade, e também retomando uma tradição na cidade de Ribeirão Preto, que são os eventos em chácaras, as festas têm atraído uma série de jovens interessados em música independente e também em música Punk, sendo que, agora, a discussão está pautada nas suas mais diversas diluições e seus mais diversos rótulos. Conta-se o fato, também, de que, agora, os jovens interessados neste tipo de música e eventos têm encontros mensais para a troca de

experiências. Como atesta um dos seus freqüentadores e Disc Jockey ²⁹ Cleiton Borghy:

Groselha Fuzz teve adições de público diversificado, tendo como causa o som executado, nas primeiras festas, a ressaca pós-90 fazia com que o repertório fosse mais casto, com mais bandas conhecidas, mais medalhões da musica alternativa, hoje tu pode discotecar o que te agrada, do punk ao electropunk, ao discopunk, o que for, vai agradar, e isso eu afirmo como DJ neófito, mesmo preferindo tocar post-punk, às novas caras da cena. (Cleiton Borghy, dezembro 2007).

A proposta da festa aborda, também, a concepção visual dos seus cartazes, onde é possível perceber a intenção de dialogar com os eventos que acontecem nos mais diversos lugares do país, numa proposta de cartazes e outras peças gráficas presentes na maioria do material de festas que envolvem juventude. Na seqüência, alguns exemplos de cartazes executados por Tiago Ferreira para as festas:



Imagem 134: Exemplo de cartaz realizado para festa Groselha Fuzz.

²⁹ Hoje o termo utilizado é DJ, e também alvo de estudos acadêmicos, tem por finalidade identificar o profissional que executa a trilha sonora da festa. Na virada dos anos 1980 para 1990, essa função ganhou a mesma importância dos grupos musicais. Ainda que faça parte de uma obra ficcional o filme 24^o Hours Party People, identifica claramente essa tendência surgida no fim dos anos oitenta.

Fonte: Arte, Tiago Ferreira

ROCK / INDIE / POST-PUNK / ELECTRO / CAIPIRAGEM

FESTA Groselha FUZZ

22/set sábado 23h
penélope bar

apresenta as bandas:

LANÇAMENTO ED. 12 DO ZINE A FALECIDA (O RETORNO)

djs:
AZ (Studio11)
Kowalski x Terrível
Valtim

antecipado \$8
na porta \$10

CHARME CHULO Curitiba (PR)
CRIATIVA MISTURA DE SMITHS COM TIÃO CARREIRO E PARDINHO.
POST-PUNK COM VIOLA CAIPIRA EM PERFORMANCE IMPAR.

+ MOTORMAMA Rib. Preto (SP)
CRUZAMENTO ENTRE MUTANTES E NEIL YOUNG
COM ALTAS DOSES DE CAIPIRAGEM E PSICODÉLIA.

vendas: UniLAN
R. São José, 834
16. 3931 3215

local: PENÉLOPE BAR
R. Conde Afonso Celso, 1500

groselhafuzz.com.br
PROIBIDA A ENTRADA DE MENORES DE 18 ANOS.

Imagem 135: Outro exemplo de cartaz da festa Groselha Fuzz

Fonte: Arte, Tiago Ferreira

rock / indie / pop / electro / punk

FESTA Groselha FUZZ

16/02 sexta-feira
Penélope bar

com as bandas:

PALE SUNDAY
lançados pelo selo americano matinee recordings e fãs na europa e japão.
último show do mito indie/pop.

INTERSTELLAR
post-punk c/ influências de smiths e joy division.

e os djs:
AZ BERNARDO
STUDIO11 VELUDO SUBTERRÂNEO
CLAY DEAD x VALTIM

RS 8,00 (preço único)

arte: jsineval 2004

Imagem 136: Outro exemplo da festa Groselha Fuzz, desta vez utilizando ilustração como tema.

Fonte: Arte, Tiago Ferreira, Ilustração Sineval Almeida

Nota-se que há um diálogo com todo o universo de conceitos gráficos já executados nos cartazes e também é possível perceber conceitos extraídos de capas de grupos que deram início à cena Punk Londrina, sobretudo a capa do Lp do *Sex Pistols*, já exposto nesta dissertação no capítulo dois.

As fotos abaixo representam um pouco dos grupos que se apresentam no evento, sendo que se procurou fazer uma pequena edição fotográfica para passar a idéia de como os grupos se colocam nos aspectos visuais, bem como o legado que a cena musical e visual Punk tem para essa cena atual em Ribeirão Preto. Levando em consideração a idéia de uma cena que permite ser feito o registro fotográfico de maneira aproximada, conseguindo, com isso, toda a energia dos músicos em suas apresentações.



Imagem 137: Imagem de festa Groselha Fuzz, o público se misturando aos músicos, imagem semelhante ao início da cena Punk (EUA/UK).

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 138: Foto do grupo Dead Rocks, que utiliza ternos fazendo uma alusão a grupos Punks como Dead Boys e Damned (capítulos I e II da dissertação)

Fonte: Jefferson Barcellos



Imagem 139: Foto em detalhe da proximidade do público com os artistas.

Foto: Jefferson Barcellos.



Imagem 140: Visual descolado, camisetas de grupos alternativos e novamente a idéia de concepções Punks presentes. Grupo Alma Mater.

Fonte: Jefferson Barcellos

Com a grande quantidade de grupos se apresentando, tanto de Ribeirão Preto, como em algumas localidades do Brasil, sedimentou-se a idéia de que o *Groselha Fuzz* transformou-se em um festival de Rock Independente, mesmo a cidade não contando com um público grande para um segmento específico de música jovem, e arcando com gastos monetários grandes. Porém, para isso, já fortalecido pela questão da união presente no cenário de música independente brasileira, foi possível realizar o evento.

Para Fernandez (2007) essa inter-relação se consagra da seguinte maneira:

Produzir um trabalho de forma independente, de modo análogo, também é carregado de um sentido de autenticidade. Assim, ser independente pode significar, para esses indivíduos, muito mais do que produzir mercadorias musicais sem recursos oriundos de grandes empresas, sob a estrutura enxuta dos selos independentes (ou mesmo sem contar com qualquer estrutura). Pode significar uma postura ideológica que se define a partir de uma rejeição daquilo que

está sendo oferecido na esfera do *mainstream*, uma falta de fé na primazia da maioria. (FERNADEZ, 2007:183)

Também é possível perceber, como coloca Hall (1999), que a identificação e a afetividade compõem um quadro de junção em que se é possível criar uma rede de solidariedade e organização, onde se pode conseguir, com cada grupo, uma maneira para que seja possível formatar um evento com o menor custo possível.

Olha eu resolvi fazer o Festival, pois eu acredito que é possível inserir Ribeirão Preto no cenário de rock independente do Brasil, eu sigo a máxima do faça você mesmo. Esse primeiro foi complicado, pois eu programei dois dias, porém só consegui realizar um. Houve compreensão de quase todos, pois o que me leva a trazer os grupos é gostar do som deles e a amizade que acabo construindo. Para 2008 eu pretendo fazer os dois dias com uma estrutura melhor e uma melhor condição financeira, que foi o que me impediu de realizar dois dias de festival. (Tiago Ferreira/ Dezembro 2007)



Imagem 141: Cartaz do Festival já com a configuração de apenas um dia.

Fonte: Arte, Junior Akamura/ Tiago Ferreira

A idéia de construir um cenário e, por conseguinte, uma estrutura para desenvolvimento desse cenário, requer estruturar-se para conseguir autonomia, o que na maioria das vezes também significa lidar com a realidade diária, que fica longe da questão Punk independente. Segundo Fernandes (2007), essa idéia de construção de uma estrutura, próxima ao mercado oficial, encontra os mesmos problemas das organizações mercadológicas.

O artista independente atual, pelo contrário, precisa ter um pouco do executivo, do empresário, do administrador. Precisa aprender a lidar com assuntos concretos, como negociação de cachês, especificações técnicas, orçamentos de gravação, questões de cessão e arrecadação de direitos autorais, pois ele é seu próprio patrão. De certa forma, arte e indústria devem se combinar no artista independente. Ele é o agente de sua própria trajetória, e tem de encontrar modos de fazer conviver a *persona* artística e a porção empreendedora. (FERNADEZ, 2007:184)

Essa concepção se aplica justamente à figura do entrevistado Tiago Ferreira, que leva o ideário musical e, às vezes, visual Punk adiante, pois além de organizar as festas, o Festival Independente *Groselha Fuzz*, ainda faz parte de dois grupos de música, o *Alma Mater* e o *Pale Sunday*, sendo o último um dos poucos da região a ter um *compact disc* lançado por um selo internacional, *Matinee Recordings*³⁰.

Aproveitando uma movimentação que envolve várias cidades do país, no ano de 2008, o projeto *Groselha Fuzz* se insere novamente em um projeto que aborda o rock independente no Brasil e, dentre as suas variações, a música Punk. Com a inserção da cidade no projeto intitulado “Grito Rock³¹”, que tem por característica a união, sobre o lema “*Do it your self*”, de várias cidades brasileiras e também algumas cidades da América do Sul (Argentina e Uruguai), que no mês de Fevereiro, nos últimos oito anos congrega uma série de apresentações de grupos de forma simultânea, sempre no início do mês, o que no Brasil tem ocorrido no começo ou no meio do carnaval.

³⁰ Fonte: Disponível em <http://www.indiepages.com/matinee/> acessado em 07/02/2008.

³¹ Um evento importante que visa mapear a produção de rock independente, que tem em suas apresentações vários grupos com sonoridade e visual Punks. Detalhes do evento estão neste site, <http://www.gritorock.com.br/>, acessado em 07/02/2008.

A cidade foi contatada (através de Tiago Ferreira) em função da realização do festival no mês de novembro de 2007, e, por isso, de alguma maneira já se vê inserida em um cenário que difere dos anos 1990.

Foi elaborado um cartaz para esse evento e segue abaixo, com as características dos eventos produzidos para as festas e o Festival independente Groselha Fuzz.



Imagem 142: Cartaz realizado para o evento de integração “Grito do Rock”, que envolve países da América do Sul.

Fonte: Arte: Tiago Ferreira.

A cidade de Ribeirão Preto, agora, comporta algumas manifestações envolvendo música e linguagem visual Punk. Além da festa e da casa de shows citadas acima, foi se articulando, também, uma festa mensal para abordar esse tipo de musicalidade, recebendo o nome de *Hey Ho*, tradicional expressão usada pelo grupo *The Ramones* em várias de suas músicas e tudos, por muitos, como um hino da de música Punk (KEMP, 1994; SOUZA, 2004).

Um dos freqüentadores Adilson Terrível, faz uma avaliação das duas festas existentes na cidade:

O mais bem sucedido foi mesmo o groselha fuzz, que conseguiu estruturar uma fórmula interessante de estimular o público: shows de bandas independentes de diversos lugares do Brasil e até de fora, em diversos lugares, com pequenas adequações de formato para cada evento, discotecagens bacanas feitas por gente da mesma geração e com os mesmos gostos, e outros atrativos, como lançamentos de fanzines, venda de camisetas, exposições, grafite, exibição de filmes. tudo isso dentro do formato punk, pessoas comuns, sem recursos, só com vontade, resolveram fazer alguma coisa para pessoas que procuram manifestações culturais alternativas. O formato e o público do groselha são filhos diretos da estética punk, tanto no gosto pela cultura pop, quanto na forma como se expressam, se vestem e produzem e consomem arte. Esse público percebeu que podia produzir coisas novas e vários outros grupos de pessoas começaram novos eventos em formatos parecidos. O segundo evento em importância surgido depois do groselha, foi o hey ho!, uma festa de discotecagens dançantes, sem bandas, organizado pelo coletivo meia dúzia djs. o hey ho! maximizou a idéia de participação do público, pois além dos djs residentes, o público pode se candidatar a dj convidado, e cada festa tem 2 ou 3 djs convidados diferentes. a idéia deu tão certo que o próprio groselha adotou a prática de convidar diferentes djs para as festas, além dos residentes. Depois do hey ho! várias festas nesse formato apareceram: o milk shake, que tem bandas e djs, o chocolate music, de discotecagens pop-eletrônicas e o hitburners, de discotecagens pop com formato mais próximo do hey ho! (Adilson Terrível/ Dezembro 2007).

As propostas de festas que reúnem jovens de faixas etárias distintas, congregando para a realização de um evento onde se possa trabalhar a perspectiva de um local para se ouvir música independente e suas influências Punks, melhora e possibilita, ao público interessado neste tipo de festa, uma opção numa cidade distante de grandes centros.

Abaixo, um cartaz da série *Hey Ho* que exemplifica toda a idéia Punk, agora parodiando ícones da cultura pop, algo comum desde o início da cena (ABRAMO,1994; BIVAR, 1982; RAMOS, 1986; SOUZA, 2004).



Imagem 143: Cartaz executado para a festa mensal Hey Ho que acontece em Ribeirão Preto e que tem no seu nome um refrão do grupo The Ramones.

Fonte: Adilson Terrível.

Considerações Finais

No encerramento desta dissertação, algumas considerações são importantes a serem destacadas, dentre elas a constatação do quanto foi intenso o processo de redescoberta de um fenômeno cultural específico da década de 1970 e seus possíveis desdobramentos com o passar de mais de trinta anos. Para isso, num mapeamento bibliográfico, que não se restringiu apenas a questão literária, mas avançou também pelo suporte do áudio visual, foi fundamental.

Foram selecionados autores que dialogam sobre e a cerca de aspectos da juventude, bem como também literaturas específicas envolvendo o tema levantado por essa pesquisa, ou seja, a questão da rebeldia juvenil, envolvendo grupos musicais, tendo como seu maior expoente a música e o visual estabelecidos pelo movimento Punk.

O que se colocava (Punk) como algo claramente identificável com uma parcela jovem específica de locais distintos (foi constatado a sua dupla paternidade ,justificado tanto por textos, como por alguns documentários objetos de pesquisa desta dissertação), teve repercussão por todo o mundo e criou vínculos nos lugares mais distintos.

Constata-se que uma linguagem típica foi se adequando e se consolidando em localidades onde o fenômeno musical e visual Punk foi se manifestando. O que essa dissertação conseguiu identificar, é que grande parte dos envolvidos com musicalidade Punk, e presentes em suas primeiras manifestações na cidade de São Paulo (presentes no capítulo dois), além de terem construído uma história consistente, sedimentaram um espaço para que houvesse uma série de eventos de natureza independente, o que em nosso país significa dizer “sem o apoio da mídia”, em todo o país.

Foi possível, através de incursões nas localidades (trabalho etnográfico envolvendo fotografia e entrevistas) em que surgiram os primeiros grupos paulistanos, entender a verdadeira importância do movimento punk e, como isso, de alguma maneira, fazer a lista dos principais aspectos que influenciaram sua importância em localidades distintas do Brasil.

Essa fase da pesquisa retoma os princípios da construção de uma identidade. O que fica claro é que assim como nos países de origem dessa sonoridade, e também de seus aspectos visuais, temos jovens criando vínculos de pertencimento a uma determinada categoria juvenil. Como a dissertação teve

ênfase em trabalhar com a construção da imagens desses jovens através dos signos captados via televisão, capas conceituais de LP's (*Long Plays*) e também na própria presença dos jovens em espetáculos proporcionados por esses grupos iniciais, tanto em terras brasileiras quanto estrangeiras, esse percurso de entendimento norteou a dissertação, e se solidificou apontando a real existência desses grupos juvenis (musicais) até os dias atuais.

Em função da estrutura pequena do início do movimento musical e visual, onde as apresentações aconteciam nos lugares mais distintos, que pode ser contatado pela pesquisa não só em entrevistas com membros de alguns grupos (Cólera, Os Inocentes, Restos de Nada e Olho Seco), mas também pela análise do material e das falas por eles produzidos, observa-se a importância dessas ações na disseminação dessa estética nos jovens interessados em música independente. Dessa disseminação, destaca-se, também, a possibilidade de se organizar e realizar eventos em qualquer situação e localidade, estabelecendo normas de socialização e afetividade.

Para tanto, não tendo o aspecto da estrutura como uma questão de preocupação primordial, mas pensando mais seriamente na mensagem e na força que sua música pode representar naquele momento, a cena musical punk modificou-se enormemente nos 30 anos de presença na cidade de Ribeirão Preto. Isso ficou claro no levantamento e constatações feitas pelas entrevistas realizadas no capítulo final desta dissertação, onde o conceito de produção e os preceitos ideológicos contidos na máxima "*Do it your self*" se coloca como um "*modus operandi*" de possibilidades e conquistas juvenis, transpondo espaço e tempo. Essa fala era recorrente aos primórdios e continua tendo eloqüência nos dias de hoje.

Foi possível constatar, também, que as idéias discutidas nos capítulos um e dois, (pertencimento, estabelecimento de redes de contato, ideologia, linguagem visual, linguagem sonora e reconstrução de caminhos musicais autônomos) reaparecem de forma clara e constante no capítulo de número três, onde o mote da pesquisa se volta para a cidade de Ribeirão Preto. Esse afunilamento possibilita entender, de forma clara, o residual da cena de música independente Punk e da construção do visual presente no movimento e na concepção da cena musical em meados da década de 1970, e que tem atravessado as décadas subsequentes.

Esse residual se apresenta não só na cidade de São Paulo, fruto de várias incursões da pesquisa, como ainda é presente na cidade de Ribeirão Preto.

Porém, num primeiro momento, foi constatado que no interior houve uma maior presença dessa idéia nos anos 1990 do século passado, onde a percepção e efetiva realização do “faça você mesmo” se apresentou como um coletivo de grupos musicais.

Esse coletivo (talvez pequeno se comparado a grandes centros, porém relativamente grande e mobilizador guardadas as proporções da localidade estudada) teve, em sua sonoridade, todos os aspectos residuais do movimento e da cena Punk internacional. Porém, em função da questão geográfica, o ideário paulistano das décadas de 1970 e 1980 estiveram mais presentes na efetivação dessa cena na cidade de Ribeirão Preto do que poderíamos imaginar.

Outro aspecto explorado por essa dissertação é a importância que a questão visual tem na consolidação desta estética em Ribeirão Preto. Para tanto, foi possível perceber a construção de uma linguagem visual distinta. Em função disso, o uso constante, no decorrer das páginas da dissertação, das imagens – tanto gráficas quanto fotos, foram primordiais. Como em cada época a transformação imagética se tornou profunda (apontados e discutidos nos capítulos), utilizou-se como instrumental e como um dos primeiros exemplos, a discussão de um dos artistas seminais para a construção de um ideário de imagens. Foi escolhido o artista *Elvis Presley*, que apesar de ter uma imagem vinculada à direita norte-americana, em dado momento de sua carreira, tornou-se dono de uma linguagem visual rebelde que pode ser constada em estudos literários e também em obras áudio visuais.

Essas constatações têm sempre o suporte sonoro como um fio condutor. Para tanto, o uso da figura artística de *Elvis Presley* serve como um elemento de ligação para o entendimento da importância da fotografia nesta dissertação, no caso, a sua importância como um instrumento de informação histórico. Coloca-se, em vários momentos, a importância da fotografia como um instrumento de investigação social. E, essa investigação Social, por sua vez, transpassa pelas décadas estudadas (são elas: as décadas de 1920 a 1990, bem como um panorama atual da cidade de Ribeirão Preto) e encontra, em cada passagem de década, o exemplo, dentro do universo musical, daquilo que se tornou uma característica para a década seguinte.

O conceito do residual e emergente que foi apresentado, permeia as atuações dos grupos estudados e, também mapeia a construção de novas identidades. Além dessas identidades, ficou documentado que o elemento

condutor utilizado na construção da dissertação, a música e os aspectos visuais Punks, transpassaram barreiras e atingiram a virada de século.

Numa simples navegação pela rede, usando ou não de sites de relacionamento, é possível constatar, se não as questões musicais efetivas, mas uma série de expressões que remetem ao ideário Punk. *Cyberpunk*, *Disco Punk*, *Punk retro*, *Punk 77*, *Eleto Punk*, *Punk Hardcore*, *Emotional Hardcore*, *Punk Straight Edge* e uma infinidade de outras derivativas são associadas ao início do ideário do movimento.

Ainda que em vários momentos a expressão Punk tenha denotado negatividade e que, também, atualmente, se perceba um retorno de extrema violência dos grupos que têm, no ideário Punk e em sua linguagem visual, um suporte para suas ações, é possível acompanhar que a diluição de seus aspectos sonoros se apresentam em uma série de expressões utilizadas acima, e a questão visual foi apropriada, também, como maior intensidade pelo mercado da moda.

O Brasil, no fechamento desta dissertação, recebeu a visita, em um dos seus eventos mais marcantes envolvendo moda, *São Paulo Fashion Week*, da principal articuladora e precursora dos aspectos visuais de toda cena musical Punk Inglesa nos seus primórdios, *Vivienne Westwood*.

Foi possível constatar, neste sentido, que toda uma gama de artefatos propostos e utilizados pelos primeiros grupos a terem visibilidade na cena internacional, foram apropriados pelo mercado, e nas pesquisas etnográficas foram tanto encontrados em locais exclusivos de uso desse tipo de vestimenta ou ornamento – festas, bares específicos para esse tipo de musicalidade, grandes galerias em São Paulo – como também foi possível encontrar adereços pertencentes a esse universo em lugares distintos, como em lojas da rua conhecida como um grande centro comercial de roupas e acessórios, 25 de Março, visitada algumas vezes no processo de mapeamento etnográfico da pesquisa.

Encontrou-se, também, em um centro popular de compras da cidade de Ribeirão Preto, localizado na região central da cidade, que guarda semelhanças com a rua citada acima, guardando as devidas proporções geográficas e espaciais, a mesma representação e a mesma presença desses adereços, mostrando, com isso, uma distensão da influência citada acima, também longe dos grandes centros urbanos.

Para tanto, houve um aprofundamento do trabalho que buscou, num primeiro momento, percorrer bares dedicados a música Punk e apreciadores,

sendo que houve, por parte de alguns, uma pronta identificação de pertencimento ao movimento Punk em todas as suas extensões (Musicais, Ideológicas e Visuais) com a idéia de deslocamentos em gang, como exposto no decorrer da dissertação.

Porém, foi possível constatar uma grande maioria interessada nos aspectos sonoros do contexto Punk e que, junto da sua vestimenta normal, usa um ou outro adereço que remete ao movimento. Isso se constatou na cidade de São Paulo em várias situações, tendo uma maior latência, em um dos eventos dedicados à comemoração de 30 anos do Ideário Punk realizado no Centro Cultural Banco do Brasil no ano de 2005.

Em um evento dedicado de forma exclusiva ao ideário punk, foi possível identificar uma maioria interessada em música e questões visuais implicadas no processo de construção desse jovem Punk. Porém, da maioria dos abordados, muito poucos se identificaram como pertencentes a uma espécie de movimento, mas justificaram estar no ambiente pela questão sonora, demonstrando que os aspectos visuais eram bastante interessantes e resultariam em uma gama de novas possibilidades de expressão.

Muito do que pode ser levantado à cerca das influências da questão Punk, nos casos pesquisados, tendo a cidade de São Paulo como uma das primeiras referências da constituição de uma cena no Brasil, bem como Ribeirão Preto, onde foi realizada a maior parte da pesquisa de campo, tem no que se conceitua hoje como Rock independente. Grande parte da identificação proposta pelo movimento e musicalidade Punk em seus primórdios encontra-se no conceito de independência, quer na produção ou na propagação dos valores.

Rock Independente que também recebe a alcunha de Indie tem, em grande parte dos grupos que atuam hoje no Brasil, influências diretas, ora da musicalidade Punk, ora da questão visual Punk. Percebe-se que a idéia de escolha de locais para apresentação, elaboração de gravações e, em alguns casos, a própria concepção de montagem de um figurino para que os grupos se apresentem, têm na raiz da idéia Punk sua essência. Com maior freqüência, a questão de visibilidade foi colocada para que os grupos tenham locais para a sua apresentação e canais midiáticos para divulgação de sua sonoridade. A questão da auto gestão é cada vez mais latente e identificável.

O principio "*do it your self*" ou "faça você mesmo" tem sido a maior constatação de como é possível uma idéia, envolvendo música, comportamento e aspectos visuais perdurasse tanto. Mesmo os grupos que não se colocam como

representantes diretos da questão Punk têm, na idéia de produção de sua musicalidade e de todos os outros aspectos que caracterizam um grupo musical nos dias de hoje, todo o procedimento de gerenciamento total de sua carreira musical.

A pesquisa constatou que a própria Indústria Fonográfica, neste momento, em ampla contração em função das novas tecnologias digitais, busca, no ideal propagado Punk, um viés de adequação. A cada dia é possível perceber a compra de material musical, já autoproduzido pelos próprios músicos. Um fenômeno ainda recente que encontra no barateamento de softwares e barateamento de equipamentos de informática um viés legítimo de produção de qualidade, tem permitido a realização de gravações caseiras, como no início do movimento Punk no Brasil. Em qualquer localidade, porém com uma qualidade técnica para oferecer essa gravação para grandes gravadoras, a nova vertente do punk encontra, aí, uma maneira de não trabalhar com investimentos prévios.

Através do trabalho de captura de imagens também foi possível constatar que a idéia de borramento é cada dia mais presente e que, as mesmas camisetas que no princípio de toda história eram produzidas artesanalmente, passam por um processo industrial e dos grupos de maior visibilidade da cena Punk, *The Ramones* e *The Sex Pistols* por exemplo, a grupos que ainda dedicam-se aos seus primeiros acordes musicais, mas já tem, na idéia de estampar uma camiseta com o nome do grupo, algum aspecto visual que o caracterize, a outras várias possibilidades de apelo visual presentes, registrados e identificados no transcorrer da trajetória da pesquisa.

Constatou-se, também, a existência do uso contínuo da Internet, rede de computadores, não apenas para obter música, mas também para pesquisar sobre qual tipo de caminho musical e visual cada grupo se propõe nos dias de hoje.

Esse uso ficou melhor caracterizado na concepção do primeiro festival de música independente da cidade de Ribeirão Preto, que aconteceu em novembro de 2007 (que contará com algumas imagens produzidas pelo pesquisador encartadas nos anexos desta dissertação), onde um grande número com influências musicais e visuais Punks se apresentou, foi possível constatar que grande parte da organização, escolha dos grupos e efetiva divulgação ocorreu fora dos padrões usuais, e teve, na rede, o fechamento de contatos e acertos em geral.

Tudo foi feito como referência a máxima do “Faça você”, ficou claro os aspectos de montagem da estrutura e, a organização em geral, tendo sido

realizado de maneira absolutamente autônoma e sem uso de nenhuma colaboração do município.

Finalizando, ficou claro que há uma necessidade de autogestão, e o discurso, junto da sonoridade e também aspectos visuais são claramente perceptíveis e presentes no dia a dia de jovens que se interessam por um tipo de musicalidade que se apresenta diariamente nas emissoras de televisão. Claro que não se pode ignorar a cooptação pelo mercado, como já colocado acima, porém, quem tem a vontade e o desejo de constituir um grupo de música, com características jovens tem, no legado da musicalidade e linguagem visual Punk, um caminho claro de construção de um grupo musical.

Ainda que essa dissertação não tenha discutido a questão de gêneros, durante as pesquisas de campo, foi constatado também uma grande presença feminina, não só como admiradoras, mas também como parte integrantes da cena. Em sua grande maioria, com as mesmas influências sonoras e visuais propostas pelas primeiras representantes do movimento no Brasil e também no interior de São Paulo, a presença feminina é marcante.

O reencontro de uma geração, proposta e colocada no capítulo três desta dissertação (grupos da década de 1990 de Ribeirão Preto), proporcionou uma série de reaproximações, e ficou claro não só com os grupos musicais, mas também com inúmeros freqüentadores da cena e conseguiu estabelecer que o ideal Punk, que além de todos aspectos musicais, neste caso teve também aspectos de resgate de afetividade e recolocação musical.

Depois do evento, todos os envolvidos de alguma maneira retomaram encontros e voltaram para as garagens produzindo, já não com os ideais dos anos 1990, mas com a segurança de ter escolhido a musicalidade Punk e seus aspectos visuais, uma maneira de se postar diante da vida proporcionando uma rede de contatos permeada pela música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena Wendel. Cenas Juvenis: Punks e Darks no espetáculo Urbano, SP, Editora Scritt, 1994.
- ADAMS, Ansel. A Câmera, SP, Editora Senac, 2001.
_____.A Cópia, SP, Editora Senac,2001.
_____.O Negativo, SP, Editora Senac, 2001.
- ADORNO, T.W. Adorno. G. Cohn (org.). Coleção Grandes Cientistas Sociais, SP, Ática, 1986.
- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da modernidade, Lisboa, Bertrand Editora,1994.
- ALEXANDRE, Ricardo. Dias de Luta: O rock e o Brasil da década de 80, SP, DBA Artes Gráficas, 2002.
_____.Punk, Coleção para saber mais, SP, Editora Abril, 2004.
- BARBERO, Jesús M. Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
_____. Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998.
- BARCINSKI, André. Barulho: Uma viagem pelo underground do Rock Americano, SP, Paulicéia, 1992.
- BAUMAN,Zygmunt. Modernidade Liquida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2001.
- BARTHES,Roland. A Câmara Clara, Rio de Janeiro, Nova Fronteira,1984
- BECKER, Howard S. Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication, Evanston, Northwestern University Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter.Flávio R. Kothe (org). Coleção Grandes Cientistas Sociais, SP, Ática, 1985.

_____ Obras escolhidas vol. I : magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense,1993.

- BELA FELDMAN-BIANCO. Fotografia, Iconografia e vídeo nas ciências sociais, Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar, São Paulo, SP, Companhia das Letras, 1986.
- BIVAR, Antonio. O que é Punk. SP, Brasiliense, 1982.
- BORELLI, S.H. S e ROCHA, R.L.M – “Jovens Urbanos: Concepções de Vida e Morte, Experimentação da Violência e Consumo Cultural” Projeto de Pesquisa.SP, FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), Maio, 2002.
- BRYAN, Guilherme. Quem tem um sonho não dança: Cultura Jovem Brasileira nos anos Oitenta, SP, Editora Record, 2004.
- CAIAFA, Janice. Movimento Punk na Cidade: A invasão dos Bandos Sub. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, Ed. 1985.
- CARMO, Paulo Sérgio do. Culturas da Rebeldia: A juventude em questão, 2ª Ed. São Paulo, SP, Editora Senac, 2003.
- COSTA, Márcia Regina da. Os “carecas do subúrbio”: caminhos de um nomadismo moderno. São Paulo: Musa, 2000.
- DAPIEVE, Artur. Brock: O rock brasileiro dos anos 80, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: 34, 2005. v. 5.
- DOLABELA, Marcelo. ABZ do rock brasileiro, Estrela do Sul, 1987.
- ESSINGER, Silvio. Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira, Rio de Janeiro, Editora 34, 1999.
- FERNANDES, Fernanda Marques. Música, Estilo de vida e Produção Midiática na cena Indie Carioca. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

- FRANK, Robert. The Americans, DBA Editors, New York, 1990.
- FREIRE FILHO, João & JANOTTI JUNIOR, Jeder. Comunicação e Música Popular Massiva. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- FREIRE FILHO, João & FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical, artigo apresentado ao INTERCOM, Rio de Janeiro, 2005.
- FREUND, Gizele. Fotografia e Sociedade, Lisboa, Veja, 1995.
- FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: uma história social, Rio de Janeiro, Record, 2003.
- GIL, Nuno Vaz. História da Música Independente, Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.
- GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. Ser Punk: A narrativa de uma identidade Jovem centrado no estilo e sua trajetória. Dissertação Mestrado, USP, São Paulo, 2005.
- GRUEN, Robert. Rockers, São Paulo, Cosac & Naif Editora, 2007
- HALL, Stuart. Identidade Cultural na Pós-modernidade, DPA Editora, São Paulo, SP, 1999.
- JANOTTI JR, Jeder. Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização, E-Papers Serviços Editoriais, Rio de Janeiro, 2004.
- KÊNIA, Kemp. Grupos de Estilo Jovens: O rock underground e as práticas (Contra) Culturais dos grupos Punk e Thrash em São Paulo. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1993.
- MAGALHÃES, Henrique. O que é Fanzine. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). São Paulo: Cultrix, 2005, 18ª ed.
- MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

- MARCHETTI, Paulo. Diário da Turma: A história do rock de Brasília, SP, Conrad Editora do Brasil Ltda, 2001.
- MCNEIL, LEGS. Mate-me por favor: Uma história sem censura do Punk, Porto Alegre, L&PM, 1997.
- MORAES, Marcelo Leite de. Madame Satã- O templo do Underground dos anos 80. São Paulo: Lira Editora Ltda, 2006.
- MORIN, Edgard. Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo 1. Neurose. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- _____ Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo 2. Necrose. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- _____. As estrelas de cinema. Livros Horizonte. 1980.
- MUGGIATI, Roberto. Rock- O Grito e o Mito, RJ, Editora Vozes, 1981.
- O'HARA, Graig. A Filosofia do Punk- Mais do que barulho, tradução: GONÇALVES, Paulo. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- OLIVA, Daigo e MONDINI, Matheus. Fodido e Xerocado. Por favor olhem para mim. Fotos do Punk no Brasil 00, São Paulo, Augusta Edições, 2007.
- PARSONS, Tony. Disparos do front da cultura pop, São Paulo, Editora Barracuda, 2005.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. O que é contracultura, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- RAMONE, Dee Dee & KOFMAN, Verônica. Coração Envenenado- Minha vida com os Ramones. São Paulo: Editora Barracuda Ltda, 2004.
- ROUANET, S.P. "É a Cidade que Habita os Homens ou São Eles que Moram Nela?". Dossiê Walter Benjamin, n. 15, set.-nov. 1992.
- SANTOS, Hugo. Sid Vicious- O Espetáculo Punk. SP, Editora Brasiliense, 1983.
- SCHISLER, Millard W. L. Revelação em Preto e Branco: A fotografia com qualidade. São Paulo, Editora Martins Fontes/ Editora Senac. 1995.

- SILVA, Wilma Regina Alves da. Relatos Etnográficos à meia-noite: O universo estético dos góticos na cidade de São Paulo- Tese de Mestrado- PUC. SP. 2006.
- SOUZA, Bruna Mantese de, Os Straight Edges e suas relações com Alteridade na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 2005.
- SOUZA, Jorge Pedro. Uma história crítica do Fotojornalismo Ocidental, Ed. Grifos, Florianópolis, 2000.
- SOUZA, Rafael Lopes. Punk Cultura e Protesto, SP, Edições Pulsar Ltda, 2002.
- TURRA, Neto Nécio. Enterrado Vivo: Identidade Punk e Território em Londrina, Editora Unesp, São Paulo, 2004.
- TRIGO, Tales. Equipamentos Fotográficos: Teoria e Prática, SP, Editora Senac, 1998.
- WILLIAMS, Raymond - Marxismo e Literatura, Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- ZUMTHOR, Paul - Performance, recepção, leitura, Cosac & Naif Editora, São Paulo, 2007.

Periódicos

- Revista Bravo, Editora D' Ávila Ltda, Edição 69, São Paulo, 2003.
- Revista Dynamite, Editora DOV-AGE ECPA LTDA, edição 70, São Paulo, 2003.
- Revista da Folha, Editora Folha da Manhã, edição 321, São Paulo, 2003
- Revista da Folha, Editora Folha da Manhã, edição 791, São Paulo, 2007.
- Revista da MTV, Editora Abril, edição 62, São Paulo, 2006.

- Revista Rolling Stone, Spring Publicações Ltda, edição 16, São Paulo, 2007.
- Revista Trip, Trip Editora e Propaganda S/A. edição 105, São Paulo, 2002.
- Revista Zero, Editora Scala, edição 09, São Paulo, 2003.
- Revista Bizz- Especial história do Rock Brasileiro, Editora Abril, São Paulo, 2004.

FILMOGRAFIA

- ALEXANDER, Kevin. *Rebels a Journey Underground (Tempos de Resistência: O movimento Punk)*, Sinapse, São Paulo, 2003.
- CEZAR FILHO, Francisco e SCHWARTSBUR, Legis. *Punks*, Mel Filmes, SP, 1983.
- CLIFTON. Peter, *The Songs Remains the Same*, Eletric Movies, New York, 1976.
- COX, Alex. *Sid and Nancy - Love Kills*, Warner Studio, EUA, 1986.
- _____.*Repo Man (A onda Punk)*, Warner Studio, EUA, 1983.
- CROWE, Cameron. *Almoust Famous (Quase Famosos)*, WGA Studios, EUA, 2000.
- LETTS, Don. *Punk Rock Movie*, BBC, UK, 1978.
- _____.*Punk Atitude*, Focus Filme, SP. 2006.
- _____.*The Clash*, Sony Music S/A, UK, 2005.
- LONGFELLOW, Mathen. *Classic Álbuns – Never MInd the Bullocks – Here is The Sex Pistols*, ST2, São Paulo, 2003.
- MARKEY, Dave. *The Year of Punk Broke*, Geffen Records, USA, 1992.
- MEIRELLES, Fernando. *Garotos do Subúrbio*, O2 Filmes, São Paulo, 1983.
- MOREIRA, Gastão. *Botinada: A origem do Punk no Brasil*, ST2, São Paulo, 2006.
- TEMPLE, Julian. *Filth and Fury (O Lixo e a Fúria)*, UK, 1999.

- _____ .The Great Rock and Roll Swindle, UK, 1979.
- PARAY, Doug. *HYPE*, Helvey Paray Productions, USA, 1986.
- WINTERBOTTOM, Michael. *Twenty Four Hours Party People*, United Artists, UK, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)