

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO  
E SEMIÓTICA

Therence Santiago Alves Feitosa

**O Pop Rock Brasileiro nos anos de 1980: mídia, produção de sentidos e  
a representação de uma geração**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO  
E SEMIÓTICA

Therence Santiago Alves Feitosa

**O Pop Rock Brasileiro nos anos de 1980: mídia, produção de sentidos e a representação de uma geração**

Tese apresentada à banca examinadora como exigência parcial para o título de Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Linha de pesquisa: processos de criação na comunicação e na cultura, sob a orientação do Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

São Paulo

2018

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

A minha mãe Ivone e aos meus pais Néia e Nelson (in  
memorian), com todo amor que houver nessa vida

A Geovana, Kevin e Sophia, as notas musicais que mais me  
encantam com suas lindas sonoridades existenciais

Aos deuses e as deusas (do rock) que me ajudaram nessa difícil  
empreitada

Agradeço a CAPES pela bolsa de estudos que viabilizou essa pesquisa.

## **Agradecimentos**

Ao Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

À CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou essa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Amálio Pinheiro, que nesses quatro anos se tornou um amigo e uma das pessoas mais especiais que tive o privilégio de conhecer na vida. Obrigado do fundo do meu coração por tudo grande Mestre!

À Profa. Dra. Cecília de Almeida Salles pelos importantes apontamentos na qualificação.

Ao Prof. Dr. Luís Fernando Pereira pelas criativas e relevantes dicas na qualificação.

À Profa. Dra. Lúcia Isantina Clemente Leão por fazer parte desse momento tão especial.

Ao Prof. Dr. Ubiratan Alves, mentor e amigo de longa data.

Aos meus queridos amigos do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura, Barroco e Mestiçagem. Nossos encontros foram verdadeiros momentos de devaneios poéticos.

Aos meus alunos e colegas professores das instituições em que leciono, os quais acompanharam minhas angústias e felicidades durante o processo de doutoramento.

À Profa. Renata Matsuo, grande amiga e conselheira de todas as horas.

Ao primo/irmão que a vida me deu Samuel Gonçalves, por me ajudar no momento crucial em que mais precisei.

Ao meu irmão Marcelo Mancha, por me apresentar o rock e ser o maior responsável pela minha alfabetização musical, obrigado por tudo.

Aos bons e inspirados músicos de todos os tempos e estilos musicais, que a partir de suas inquietações produziram sentidos em sons, letras e performances.

As bandas de rock dos anos de 1980, suas narrativas ficarão para sempre em minha memória.

“Uma coisa é certa: depois do rock nada mais será como antes”.  
(Paul Zumthor, em *Escritura e Nomadismos*)

“O “mistério das letras” tem isto de atraente: torna-se mais espesso à medida que se tenta dissipá-lo”. (Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas*)

“A mestiçagem vem de baixo, dos poros, das plantas dos pés e dos escaninhos da cultura. É um conhecimento das entranhas e do múltiplo em metamorfose a partir do salto canibalizante no alheio, em vaivém e ziguezague, montagem em mosaico móvel dessas multidões de outros, suas linguagens e civilizações.  
(Amálio Pinheiro, em *a Condição Mestiça*).

## **Resumo**

A presente investigação se concentra em analisar algumas canções produzidas nos anos de 1980 pelas bandas Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho e Engenheiros do Havaí. A pesquisa, através das lentes do pop rock, apresenta discussões sobre alguns cenários culturais, sociais e políticos que faziam parte do Brasil naquela época. A ideia é desenvolver “certas cartografias” do período, a partir de análises das estruturas internas e dos conteúdos das letras dessas canções. A tese possui a intenção de mostrar o pop rock da década de 1980, como um instrumento tradutório em relação ao que viviam alguns jovens (roqueiros) na ocasião. Uma parte da mídia brasileira daquele momento “descobriu” esse “novo” fenômeno e dedicou-se a divulgar esse gênero musical (BASTOS, 2005). Os anos de 1980 no Brasil se apresentaram como um período de clara transição, pois nessa década acabava uma ditadura militar que havia durado aproximadamente 20 anos (RAMOS, 2010). No cenário musical um gênero ganhava força, voz e forma: o pop rock. Enquanto hipóteses é possível defender que é justamente nas esferas culturais que simbolicamente as relações cotidianas são configuradas (LÓTMAN, 1981), ou seja, nas práticas do dia a dia é que se abre espaço para as representações, bem como para a construção de séries de linguagens. Segundo Lótman (1978), toda obra artística está dentro do seu próprio contexto de produção de subjetividade. Barbero (2013) defende a comunicação como processo, portanto, entende-se que a natureza comunicativa acontece de maneira fluída, em constantes e entrelaçados movimentos que transitam no âmbito da cultura. Naquele momento ocorreram diversos diálogos entre mídias, artistas e público, isso se deu em movimentos miniaturais que aproximaram sujeitos da cultura, objetos da cultura e natureza/ambiente. Na referente tese é pretendido propor como as contexturas das canções estavam relacionadas a certos processos de aproveitamento dos diversos materiais da cultura disponíveis no Brasil. Enquanto fundamentação teórica, a pesquisa de natureza qualitativa serve-se principalmente de referências da semiótica da cultura, comunicação e da antropologia.

**Palavras-chave: semiótica da cultura; pop-rock; mídia; séries de linguagens; tradução.**

## **Abstract**

The present investigation focuses on analyzing some songs produced in the 1980s by the bands Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho and Engineers of Hawaii. The research, through the lenses of pop rock, presents discussions about some cultural, social and political scenarios that were part of Brazil at that time. The idea is to develop "certain cartographies" of the period, from analyzes of the internal structures and contents of the lyrics of these songs. The thesis intends to show the pop rock of the 1980s, as a translating instrument in relation to what some young people (rockers) lived at the time. A part of the Brazilian media of that moment "discovered" this "new" phenomenon and dedicated itself to divulge this musical genre (BASTOS, 2005). The 1980s in Brazil were presented as a period of clear transition, since in that decade a military dictatorship that lasted approximately 20 years ended (RAMOS, 2010). In the music scene a genre gained strength, voice and form: pop rock. As a hypothesis it is possible to argue that it is precisely in the cultural spheres that symbolically the daily relations are configured (LÓTMAN, 1981), that is, in day-to-day practices, space is opened for representations, as well as for the construction of series of languages. According to Lótman (1978), every artistic work is within its own context of producing subjectivity. Barbero (2013) advocates communication as a process, therefore, it is understood that the communicative nature happens in a fluid way, in constant and intertwined movements that transpose in the scope of culture. At that moment there were several dialogues between media, artists and the public, this took place in miniature movements that approached subjects of culture, objects of culture and nature / environment. In this thesis, it is intended to propose how the context of the songs were related to certain processes of exploitation of the different materials of the culture available in Brazil. As theoretical foundation, research of a qualitative nature is mainly used as references of the semiotics of culture, communication and anthropology.

**Keywords:** semiotics of culture; pop rock; media; series of languages; Translation.

## Resumen

La presente investigación se centra en analizar algunas canciones producidas en los años 1980 por las bandas Legión Urbana, Titanes, Barón Rojo e Ingenieros de Hawai. La investigación, a través de las lentes del pop rock, presenta discusiones sobre algunos escenarios culturales, sociales y políticos que formaban parte de Brasil en aquella época. La idea es desarrollar "ciertas cartografías" del período, a partir de análisis de las estructuras internas y de los contenidos de las letras de esas canciones. La tesis tiene la intención de mostrar el pop rock de la década de 1980, como un instrumento traductor en relación a lo que vivían algunos jóvenes (rockeros) en la ocasión. Una parte de los medios brasileños de aquel momento "descubrió" ese "nuevo" fenómeno y se dedicó a divulgar ese género musical (BASTOS, 2005). Los años 1980 en Brasil se presentaron como un período de clara transición, pues en esa década acababa una dictadura militar que había durado aproximadamente 20 años (RAMOS, 2010). En el escenario musical un género ganaba fuerza, voz y forma: el pop rock. En cuanto hipótesis es posible defender que es justamente en las esferas culturales que simbólicamente las relaciones cotidianas son configuradas (LÓTMAN, 1981), o sea, en las prácticas del día a día es que se abre espacio para las representaciones, así como para la construcción de series de idiomas. Según Lótmán (1978), toda obra artística está dentro de su propio contexto de producción de subjetividad. Barbero (2013) defiende la comunicación como proceso, por lo tanto, se entiende que la naturaleza comunicativa ocurre de manera fluida, en constantes y entrelazados movimientos que transitan en el ámbito de la cultura. En aquel momento ocurrieron diversos diálogos entre medios, artistas y público, eso se dio en movimientos miniatura que acercan a sujetos de la cultura, objetos de la cultura y naturaleza / ambiente. En la referente tesis se pretende proponer cómo las contexturas de las canciones estaban relacionadas a ciertos procesos de aprovechamiento de los diversos materiales de la cultura disponibles en Brasil. En cuanto fundamentación teórica, la investigación de naturaleza cualitativa se sirve principalmente de referencias de la semiótica de la cultura, comunicación y de la antropología

**Palabras clave:** semiótica de la cultura; pop rock; medios de comunicación; series de lenguajes; traducción.

## Sumário

<b>Introdução: o disco na vitrola</b> .....	<b>12</b>
<b>1. Lado A – A rua como espaço da percepção</b> .....	<b>22</b>
<b>1.1 Em busca das dobras</b> .....	<b>23</b>
<b>1.2 Sobre os processos de mediação e a arquitetura</b> .....	<b>31</b>
<b>1.3 Paisagens culturais, suas variações e a MPB</b> .....	<b>45</b>
<b>1.4 Os anos de 1960/70, tropicalismo e o surgimento do Brock</b> .....	<b>50</b>
<b>1.5 O ambiente envolvendo os seres e as coisas</b> .....	<b>55</b>
<b>1.6 O vozerio ambiental</b> .....	<b>61</b>
<b>2. Lado B – Terra sonora e ruidosa</b> .....	<b>70</b>
<b>2.1 Os garotos do bairro e a incorporação do alheio</b> .....	<b>71</b>
<b>2.2 Sobre as séries de linguagens, dobraduras e os sujeitos</b> .....	<b>84</b>
<b>2.3 Os encontros explosivos e seus efeitos</b> .....	<b>93</b>
<b>2.4 Os Materiais da voz</b> .....	<b>101</b>
<b>2.5 A profusão das misturas do que se sente</b> .....	<b>106</b>
<b>2.6 O som e a corporalidade da palavra</b> .....	<b>112</b>
<b>3. Faixas extras – As forças telúricas do pop rock</b> .....	<b>117</b>
<b>3.1 As articulações dialógicas e os elementos combinatórios no rock</b> .....	<b>118</b>
<b>3.2 O jogo das variações, do diverso as miudezas</b> .....	<b>124</b>
<b>3.3 Uma continua recuperação do presente</b> .....	<b>128</b>
<b>3.4 Os cantos de dentro e de fora</b> .....	<b>134</b>
<b>3.5 A cidade como laboratório das imagens e dos sons</b> .....	<b>140</b>
<b>4. Conclusão: a música não pode parar</b> .....	<b>149</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>158</b>

## **Introdução: o disco na vitrola**

A presente tese tem como objeto de estudo algumas canções do pop rock brasileiro nos anos de 1980 e sua relação na construção/produção de sentidos naqueles meandros. Para isso, foi investigado os diálogos desenvolvidos no âmbito da cultura, entre os sujeitos da cultura, os objetos da cultura e os ambientes/paisagens em que viviam esses sujeitos. Para uma melhor abordagem do objeto, foram feitas análises relacionais, direcionadas para as atenções/ações desprendidas pelas mídias do período, bem como, as ações/representações dos sujeitos envolvidos<sup>1</sup>. Foi investigado também, como se deram os impactos/relações do que foi produzido no campo musical, dentro dos contextos sociais, pensando na influência de algumas mídias no que fere os trânsitos das informações musicais geradas e suas conexões com a cultura juvenil daquele momento.

Buscou-se entender algumas questões importantes que aconteciam no Brasil a partir das produções culturais, tendo como ponto de partida o rock<sup>2</sup> produzido no período. Pensando a música, em específico o pop rock brasileiro dos anos de 1980, surgiram as seguintes inquietações: como é possível compreender através das canções de algumas bandas do pop rock brasileiro, alguns traços marcantes da sociedade brasileira nos anos de 1980? Quais diálogos foram estabelecidos entre os sujeitos, as mídias e a cultura nos processos relacionados à comunicação? Quais características específicas deram corpus ao rock produzido aqui? Quais tramas no âmbito da cultura foram desencadeadas ou reconfiguradas a partir do fenômeno pop rock?

Para responder essas inquietações, foram analisadas quatorze canções<sup>3</sup> de quatro das principais bandas que surgiram naquele momento. São elas: Titãs, Legião Urbana, Barão Vermelho e Engenheiros do Havai. A escolha das bandas se deu pelo fato de cada uma (dentro de estéticas específicas, regiões, e algumas características próprias) representar a seu modo, os anseios dos inúmeros jovens de vários lugares do Brasil (BASTOS, 2005). Tais bandas, também, foram selecionadas pelo fato dos alcances que

---

<sup>1</sup>Diretamente e indiretamente com a cena musical.

<sup>2</sup> Que em um determinado momento se tornaria pop rock.

<sup>3</sup> Foram selecionadas por mim, quatorze canções, as quais fizeram muito sucesso no período. As escolhas se deram por um critério de identificação das inúmeras características importantes presentes nas mesmas (contexturas sonoro/poéticas e respectivos impactos nos diferentes meios sociais). Foram escolhidas tais canções (enquanto número reduzido), pois precisei delimitar não só um recorte de tempo (anos 80) como também, uma quantidade razoável de canções a serem analisadas, para que se tornasse possível, o desenvolvimento de análises mais atentas nos interstícios semióticos existentes nelas (canções).

suas canções obtiveram na cena musical. Esses alcances aconteceram no primeiro momento em esferas regionais, depois, em planos nacionais (pensando aqui as macroesferas, e também, as microesferas). A escolha das referidas bandas, teve como intenção um recorte analítico viável em se tratando do próprio rock produzido na década em questão<sup>4</sup>.

O itinerário trilhado na tese, seguiu na linha de compreender melhor o que Lótman (1981) define como “complexo e heterogêneo contexto cultural”. Partindo da compreensão de como ocorreram determinados movimentos da cultura, é possível o desenvolvimento de leituras mais precisas dos fenômenos que compõe as dinâmicas sociais. Tais leituras, como apontado na presente investigação, evidencia que as relações dentro “desses contextos”, elucidados por Lótman (1981), sempre se dão de maneira emaranhada, e não ortogonal.

Foi pretendido aqui, estabelecer leituras mais atentas em se tratando do fenômeno pop rock, uma vez que o mesmo se mostrou intenso e de certa forma abrangente<sup>5</sup>. O que se pretendeu na pesquisa foi justamente discutir e demonstrar que nas composições do rock brasileiro nos anos de 1980, ocorreram ações quase que “artesanal/marchetadas” em suas confecções. Durante a tese, foram apresentadas as formas de contextura que deram corpus ao pop rock, apontando e pensando as canções, como elementos que filigranicamente foram produzidos, e se tornaram emblemáticas dentro de uma parte da cultura juvenil<sup>6</sup> do período. Buscou-se compreender melhor como foram geradas e mantidas as manifestações de expressão (voz), e representação (identidade/atitude).

As abordagens aqui elaboradas partiram de conjecturas qualitativas, onde o posicionamento teórico desenvolvido, metodologicamente falando, se concentrou de início<sup>7</sup>, em teorias/elementos da Semiótica da Cultura, da Comunicação e da Antropologia<sup>8</sup>. A investigação se desdobrou em olhares atentos para as maneiras que foram “feitos” os códigos, bem como, nas formas em que os mesmos possivelmente

---

<sup>4</sup> Muita gente dentro do universo do rock estava produzindo naquele momento.

<sup>5</sup> Pois, inúmeros atores sociais estiveram presentes em seus desdobramentos.

<sup>6</sup> Uma parte dela, ou seja, jovens roqueiros.

<sup>7</sup> E, em boa parte das análises confeccionadas.

<sup>8</sup> Tais áreas do conhecimento serviram como pontos de partida iniciais em se tratando das análises, no entanto, outras áreas serviram como suportes teóricos analíticos durante os processos de investigação.

foram decodificados, ou seja, analisando as canções (letras/arranjos/conteúdos)<sup>9</sup>, procurou-se perceber os nexos possíveis do fenômeno estudado, com os diversos elementos constituintes dos sistemas de linguagens presentes naquele momento.

As articulações dos códigos dentro dos contextos textuais, pensando nos sistemas de signos, interessam a pesquisa, uma vez que a compreensão desses movimentos semióticos evidenciou as maneiras em que os sistemas de linguagens<sup>10</sup> se formaram, como foram elaborados, e ou reatualizados. Um dos conceitos trazidos na tese foi o de Semiosfera. Tal conceito foi criado pelo semiotista russo Iuri Lótman. A semiosfera, segundo Lótman (1996), é uma espécie de espaço cultural onde os signos não só habitam como ganham fluxo/velocidade, e se reinventam, a partir dos encontros culturais contínuos. Tal autor aponta a semiosfera, como um “lugar”, onde as dinâmicas das concussões de diferentes culturas acontecem a todo momento.

Nesses encontros, as culturas diferentes desenvolvem diálogos diversos, onde o resultado é toda uma rearticulação das questões atreladas as experiências, bem como, suas reconfigurações nos campos das forças culturais. Essas experiências, movidas pelas forças culturais em ação, se materializam em performances desprendidas pelos atores sociais envolvidos nos processos relacionais que ocorrem dentro da semiosfera.

A semiótica da cultura de certo modo, deixa evidente a cultura como texto<sup>11</sup>. Nesse prisma, pode ser pensado que tudo que é produzido (em maior ou menor intensidade ou quantidade) faz parte de sistemas culturais, onde as texturas desses mesmos sistemas são alimentadas por inúmeros textos em movimento. Esses textos, de diversas ordens e formatos, se aproximam (mesmo sendo diferentes uns dos outros em alguns momentos e instâncias), se fundem (de um jeito ou de outro), e formam “novas” coisas (objetos da cultura), fornecendo tónus as relações socioculturais nos mais variados contextos, algo perceptível a partir dos resultados (materializados)<sup>12</sup> dos processos tradutórios que ocorrem nesses mesmos textos/processos/espacos.

Nessa linha de raciocínio, é possível conceber o texto como um mecanismo dinâmico, onde dentro dos sistemas de linguagens, os mesmos possuem uma capacidade

---

<sup>9</sup> Análises internas e externas (letras), e suas combinações com os elementos sonoros (arranjos).

<sup>10</sup> Dentro do universo musical roqueiro e fora dele.

<sup>11</sup> Tais aspectos/conceitos serão discutido com mais afinco no decorrer da tese.

<sup>12</sup> Como, por exemplo, em canções.

(quase que natural) de interação, de interconexão entre os sujeitos e os vários elementos disponíveis nos campos das forças culturais. Lótman (1996) concebe o texto como resultado da combinação de inúmeros subtextos em relação. Ou seja, quando um texto é formado existe em suas composições, inúmeros tecidos textuais anteriores a ele. Esses textos se fazem, se refazem e se desfazem de maneiras emaranhadas e bricoladas. Segundo o próprio Lótman (1981), quando esses textos são colocados em diálogo, é que as semioses brotam.

Imprescindível salientar que a ideia dialógica de colocar em relação os múltiplos textos existentes, Lótman, traz de Bakhtin, autor que desenvolve o conceito de dialogismo. Bakhtin é outro pensador, discutido/utilizado na tese. Tal autor, em suas produções, deixa transparecer preferências pelas variações, pelas formas como os sujeitos-objetos se relacionam com as coisas do mundo, e como, essas relações produzem, a partir dos diálogos gerados, múltiplos sentidos.

No primeiro capítulo, intitulado “*A rua como espaço da percepção*”, é apresentado toda uma malha teórica que norteou a pesquisa. Autores da semiótica da cultura, antropologia, e outras áreas das humanidades, foram trazidos à baila, para dar suporte metodológico e teórico as análises que foram feitas nas canções.

As análises das canções ocorrem nos capítulos subsequentes da tese. Foi discutido no primeiro capítulo a ideia da importância das relações entre o externo e o interno. A “rua”, como um espaço de percepções ligadas ao “lado de fora” que dialoga com o “lado de dentro”, aparece como um aspecto essencial em se tratando de melhores compreensões dos gestos criativos por parte dos artistas, pois a mesma (rua) se mostrou como um “lugar” importante de possibilidades dos encontros e desencontros. Na rua, a ideia de que as formas/maneiras, em que os sujeitos da cultura se relacionam com os ambientes/paisagens externas, aparece nesse primeiro momento da tese, como um viés de relações, onde o espaço habitado influencia as composições representativas/sensíveis dos sujeitos da cultura que transitavam nesses espaços.

Buscou-se perceber o que estava fazendo parte, e ou formavam os tecidos culturais daqueles tempos. Tecidos os quais se relacionavam com as ações e impressões existentes nas “dobras” do cotidiano, daqueles jovens roqueiros, em suas tempestuosas

relações centrífugas. Uma das intenções foi compreender como esses jovens<sup>13</sup> se situaram e se deslocaram (socialmente/urbanisticamente), e de certa forma, como se sentiram e se representaram, dentro daqueles ambientes.

Nessas direções analíticas, surgiram necessidades de olhares para os modos desprendidos das mediações desenvolvidas, como também, as suas consequentes influências arquiteturais. Essas, por sua vez, acabaram por tecer as malhas sociais e culturais que de algum modo, “vestiram” uma parte dos jovens (roqueiros) no momento. Foi destacado como as ações nos contextos dialógicos/semiosféricos, afetaram significativamente os cenários urbanos, daquela época. Foi trabalhado a ideia de cultura como algo vivo, como um organismo que age e reage, a partir dos estímulos aplicados, mantidos, ou reaplicados.

Nesses processos comunicacionais, o que foi apresentado e discutido, é como análises ortodoxas/verticais, partindo somente de pontos, onde só indagações no âmbito econômico/mercadológico, sirvam como referência, acabam gerando um empobrecimento das próprias análises. Isso, pensando que a complexidade de alguns fenômenos escapam de determinados olhares que se concentram somente nas relações estabelecidas de e no “mercado”<sup>14</sup>. Refiro-me a necessidade de reflexões que deem conta de perceber/identificar e desenvolver, outros prismas, no que tange discussões sobre a indústria cultural e os desdobramentos<sup>15</sup> que sempre ocorrem dentro da mesma. Isso, de certa maneira, pode ser feito, por exemplo, a partir de olhares desenvolvidos dentro da cultura<sup>16</sup>. Barbero (2013), nessa linha de pensamento, traz elucubrações interessantíssimas em relação aos fenômenos comunicacionais na América Latina, ele aponta outras formas de se olhar para os fenômenos da cultura, nessa direção/intenção, ele aponta que,

Assim a comunicação se tornou para nós questão de mediações, mais que meios, questões de cultura e, portanto, não só de conhecimentos, mas de reconhecimento. (BARBERO, 2013:28).

---

<sup>13</sup> Partindo de suas relações com as canções.

<sup>14</sup> Como, por exemplo, análises marxistas ortodoxas. Não que tais relações de mercado não ocorressem, no entanto, como será mostrado na tese, outros fatores estão presentes nos fluxos comunicacionais em se tratando do pop rock no Brasil, que não só, a exploração da “mão de obra” dos artistas.

<sup>15</sup> Alguns se mostrando assimétricos e não “organizados”.

<sup>16</sup> Outro ponto vital trabalhado na tese.

Seguindo essa vertente de pensamento, o que a tese apresenta são apontamentos de como os próprios procedimentos constituintes do pop rock, atrelados aos modos de se comunicar (canais, e formas de decodificações), a partir das suas estéticas de mediações culturais e sociais se nutriram de várias “coisas, e se deslocaram de formas contínuas e irregulares pelos espaços sociais. Tais movimentos geraram plurais possibilidades de contágios entre diversos elementos da cultura já existentes por aqui. Sendo assim, já de partida, os inúmeros elementos mestiços, os quais em mediações constantes e processos híbridos de composições, apresentaram todo um “ritmo” peculiar em seus engendramentos, configurando de certa forma o pop rock no Brasil. As paisagens culturais tiveram grande influência nos desenrolares iniciais do pop rock, uma vez que suas interconexões com outros gêneros, sempre ocorreram em quantidades consideráveis, como por exemplo, os diálogos sempre presentes com uma parte da MPB<sup>17</sup>.

O segundo capítulo, intitulado “*Terra sonora e ruidosa*”, se concentrou em evidenciar que naqueles momentos iniciais dos anos 80, o Brasil se mostrou de certa forma como uma interessante “terra” de produções sonoras, que provocaram potentes “ruídos”. Tais desdobramentos criativos resultaram em consideráveis produções de canções<sup>18</sup>. Foi exposto na pesquisa nesse capítulo, os jeitos e “velocidades” de divulgação dessas canções desprendidas pelas mais variadas mídias, e como se deram os impactos dessas produções musicais nos respectivos fãs. Impactos esses impulsionados pelas mídias que se ocupavam dos cenários musicais. A presente tese visou mostrar, partindo de análises das canções de quatro bandas, que é possível compreender elementos relacionados aos anseios de uma parte da juventude da geração dos anos de 1980, partindo da força de suas produções sonoras e seus “ruídos” oriundos dessas forças.

Os anseios contidos nas letras/arranjos/vozes/performances das canções, falavam de solidão, de amor, da relação das pessoas com as tecnologias (midiáticas ou não), da dificuldade daqueles jovens de se situarem em um “mundo” de incertezas políticas, de estranhamentos relacionados ao que fazer enquanto sujeitos (socialmente pensando), entre outras coisas. Importante evidenciar que todos esses bulícios, de uma forma ou de

---

<sup>17</sup> Tais semioses são abordadas nos capítulos da tese em vários momentos, e com diversas referências citadas.

<sup>18</sup> Não somente no campo do rock, mas, em quase todos os gêneros musicais existentes no período.

outra, foram “textualmente” expressos, confeccionados, produzidos, em cadências diferentes, múltiplas sonoridades, no entanto, em abundância. Suas elaborações eram o resultado de processos de misturas entre os materiais da cultura presentes em suas paisagens. Essas produções foram feitas pelos “garotos do bairro”, que praticavam (conscientemente e inconscientemente) incorporações contínuas do alheio, relações com o outro, misturas com o que vinha de fora, gerando assim uma interessante articulação dos variados elementos presentes.

Como bem aponta Pinheiro (2016), a mestiçagem não se relaciona somente a entrecruzamentos de raças, ou pelas implícitas diferenças, ou por aproximações superficiais do que é diverso. A mestiçagem acontece quando ocorrem interessantes interações entre os objetos, essas interações provocam imagens na cultura, as quais evidenciam as roupagens híbridas que vestem os próprios sujeitos da cultura. Tais malhas são tecidas pelos vastos insumos<sup>19</sup> da cultura disponíveis nos ambientes culturais. Essas composições geram “novas” coisas que sempre estão em contato com as “velhas” coisas, ou seja, é quase que inevitável as constituições culturais a partir de interconexões temporais em fluxos.

Pensando nisso, no âmbito da música, em específico o pop rock tupiniquim, é possível afirmar que em alguma medida, as composições do mesmo resultaram em “certos” traços mestiços da nossa cultura. Esses traços se tornaram marcantes no sentido de entender as séries de linguagens produzidas na época, bem como suas porosidades semióticas que se encontravam nas dobras da cultura, por onde criativamente, se deslocaram os sujeitos envolvidos nas tramas sociais, pertencentes à produção do nosso rock. Sobral, (2014) citando Bakhtin, diz acontecer em momentos de profusão dialógicos a produção de “feixes de relações”, frutos de “atividades enquanto potência”, ou seja, o resultado do que é produzido (culturalmente falando), implica em desenrolares semióticos que modelam ou remodelam decodificações/entendimentos dos sujeitos envolvidos nos diversos e complicados processos comunicacionais (socialmente pensando).

Nesses processos, as mediações não só provocam encontros “explosivos”, como possibilitam o surgimento de efeitos colaterais/sintomáticos nas relações culturais. Lotman (1998) indica que essas “explosões” que acontecem dentro da cultura, não só

---

<sup>19</sup> Pensando na América Latina.

são necessárias, como também, responsáveis pelas dinâmicas socioculturais, oriundas das mesmas, ou seja, o “choque” entre as culturas servem como força motriz das produções. Seria algo como um canal propulsor dos signos dentro dos sistemas de linguagens. Machado (2007) entende que nesses trâmites, mais do que a velocidade ou deslocamento da informação, o que importa é a “transmutação das energias criadoras”.

O segundo capítulo se propõe a apontar (entre outras coisas) essas transmutações das energias criadoras, que estavam sendo geradas pelos artistas do pop rock. Para isso, nas análises desprendidas, procurou-se mostrar as formas e os processos internos de constituição das narrativas das canções, apontando as mesmas, como elementos resultantes dos procedimentos tradutórios desenvolvidos pelos músicos. Esses procedimentos tradutórios estavam completamente relacionados aos cotidianos dos artistas e seu público, na realidade se mostravam como resultados dos próprios fenômenos vividos, por eles (artistas), e pelos seus fãs. Justamente nas formas expressivas desses jovens, é que os materiais da voz, ilustraram performaticamente os sons e a corporalidade da palavra. Segundo Zumthor (2005), muitos textos são dignos de carregar o rótulo de poesia, e é possível incluir nessa categorização poética (dentro da linha de pensamento de Zumthor), os textos/canções que são produzidos (com qualidade) pelo rock.

Referindo-se a música, enquanto um potente fenômeno, Zumthor (2005) aponta que

Instaura-se uma unicidade massiva, forjada pela espessura das presenças; essas pessoas, todas elas, lá, com seus instrumentos, suas vozes, seus trejeitos, tudo o que faz da sua multidão, ao mesmo tempo, uma espécie de música personificada e uma dança. (ZUMTHOR, 2005:78).

As canções feitas por aqueles jovens roqueiros, rapidamente espalharam-se quase que como um “vírus”. As prontas identificações de uma porção dos jovens da época ocorreram pelas formas em que os mesmos se viam dentro daquelas narrativas. Isso é apontado na tese no segundo e terceiro capítulo. As canções indicavam entre outras coisas, desconfortos referentes a intenções claras de “normalizações” socioculturais. Tais esforços normativos eram materializados em primeiro momento via discursos, e conseqüentemente em ações práticas de algumas pessoas das chamadas

“elites”. Isso acontecia também, com pessoas de diversas classes sociais que de um jeito ou de outro, adotavam esses “discursos” como ideais. A disseminação desses discursos acontecia, ou era trabalhada, nas mais variadas instituições presentes em nossa sociedade. Daí, algumas críticas a essas instituições estarem presentes em inúmeras canções.

O terceiro capítulo, intitulado “*As forças telúricas do pop rock*”, dando continuidade aos argumentos apontados nos capítulos anteriores, mostra como existia em um bocado de “jovens roqueiros”, certo interesse em estabelecer nexos/compreensões mais sensíveis com o tempo vivido. Nessa direção, surgiram azáfamas nos roqueiros (artistas e público), no sentido de entender melhor as conexões/relações/tramas possíveis entre os sujeitos e os objetos da cultura (mesmo que de maneira inconsciente em alguns casos e momentos). Importante frisar que essas sensações (preocupação) de modos mais sensíveis dentro do tempo-espaço habitado, sempre estiveram presentes nas canções. As formas de expressão daqueles jovens possuíram uma forte relação telúrica com os ambientes/paisagens. Essas relações telúricas ocorriam em junturas dialógicas, que se nutriam de diversos elementos combinatórios em movimento. Interessante perceber, como foi apontado na tese, que o que estava sendo produzido textualmente/culturalmente, além de retratar em certas perspectivas os anos 80 no Brasil, estava ao mesmo tempo, gerando memória na cultura.

A geração de memória situava-se e movimentava-se, como aponta o terceiro capítulo, numa espécie de jogos das variações que eram compostos pela aglutinação das miudezas<sup>20</sup>. Tais aglutinações se apresentaram como partes essenciais das composições encontradas nas canções. Algumas canções mostraram um incômodo em relação a como as pessoas se postaram diante das estéticas do consumo, fruto das relações com as mídias de massa do período e dos discursos que permearam os imaginários coletivos.

Tais desapontamentos aparecem em várias letras que visaram discutir a ideia de cultura de massa atrelada a interesses industriais/mercadológicos. Foi identificada nas canções, uma vontade de aplicações de “formas de recuperação” do presente, ou seja, de relações mais sensíveis e conectadas de fato com o tempo vivido. Todos esses fatores (entre outros aqui investigados) são apontados o tempo todo durante a investigação. O

---

<sup>20</sup> Pensando aqui, que nossas vidas são compostas pelos acúmulos sensíveis experienciais que ocorrem no chamado cotidiano.

que se buscou apresentar no presente trabalho foi uma espécie de cartografia daqueles momentos conturbados e criativos (textualmente falando), tendo como ponto de partida os textos musicalmente produzidos pelos jovens roqueiros, partindo de suas imbricadas relações com o interno/externo – dentro/fora, dos ambientes habitados por eles. Os processos criativos, e a materialização desses processos (as canções aqui analisadas), são expostos detalhadamente durante os capítulos da presente investigação, tendo sempre as cidades como “laboratórios”, onde as imagens, sons e performances eram criadas, recriadas, ou desfeitas.

Pensando na relação direta e imediata entre a obra, meio e público é importante se olhar para as intermináveis construções de significados em vários prismas e de várias maneiras. Groppo (1996) defende que o fenômeno comunicativo é mais abrangente que o próprio meio de comunicação, ou seja, a relação direta entre os agentes, independentemente do meio/canal que for, possui extrema relevância, pois a significação principal do ato comunicativo em si, está atrelada a essa relação. Barbero (2013) segue na linha de defesa que é necessário um olhar atento para a comunicação em sua natureza “comunicativa” enquanto processo. Partindo dessas premissas iniciais aqui expostas, a pesquisa visou elucidar alguns pontos importantes não só do pop rock, propriamente falando, mas apresentar traços marcantes da sociedade brasileira da respectiva década em que as canções foram produzidas, partindo das narrativas presentes nas mesmas.

**Lado A - A rua como espaço da percepção**

## 1.1 Em busca das dobras

A troca de mensagens em âmbito social pressupõe a ação de pelo menos dois sujeitos munidos de repertórios socioculturais diversos. A constituição desses repertórios ocorre em movimentos culturais que modelam os ambientes sociais. A cultura aparece como um ingrediente intrínseco/extrínseco nos transcurso das relações humanas (LÓTMAN, 1978). Nesses processos, a música (como um traço cultural marcante) atua de maneira fluída. Tais fluxos são impulsionados pelo que Barbero (2013) chama de “comunicação em processo”. Tal comunicação gera uma espécie de assimetria estrutural entre os códigos gerados, influenciando o aparecimento de relações complexas entre o emissor e o receptor. Barbero (2013) defende a ideia de que a telemática possibilitou deslocamentos cognitivos conceituais em relação às produções culturais. Isso fica visível quando pensamos o pop rock nos anos de 1980, pois a maneira como esse gênero musical<sup>21</sup> foi tratado rapidamente pela mídia impressa e audiovisual da época<sup>22</sup> fez com que o mesmo ganhasse força e evidência na cena musical brasileira.

Em uma perspectiva relacionada à semiótica da cultura e a produção de sentidos, é interessante se pensar as tramas sociais através dos diversos referenciais/objetos da cultura, bem como, seus efeitos nas diferentes representações sociais. Esses efeitos estão diretamente relacionados às intensas produções artísticas que ocorrem em suas ambiências de criações. Para tal esforço interpretativo é necessário o desenvolvimento de reflexões atentas, tamanha a quantidade de informações disponíveis.

As canções, nessa direção, são canais/ferramentas para a produção do que Pinheiro (2013) chama de “proximidades barroco-antropofágica e sintático-metonímica”. A assimilação dos materiais disponíveis da cultura acaba por gerar, a partir de processos tradutórios, formas diversas de ver e ser no mundo. Antropofagicamente o que ocorre, resultado dessas traduções, seria uma “espécie” de reorganização sensorial, ou seja, nas conexões possíveis entre os

---

<sup>21</sup> O pop rock foi um dos gêneros importantes, musicalmente falando, que teve uma aderência significativa de uma parte dos jovens brasileiros na década de 1980.

<sup>22</sup> Isso não ocorreu somente com o pop rock aqui no Brasil, outros estilos dentro da música popular brasileira também fizeram parte desses complexos fenômenos midiáticos/culturais. No entanto, na referente tese, me importa identificar como o pop rock transitou nesses conturbados, potentes e complexos cenários socioculturais.

sujeitos/cultura/natureza novos textos/intertextos/extratextos são produzidos, provocando assim, a possibilidade do aparecimento de novas séries de linguagens. Em relação ao pop rock é necessário observar que nessas séries de linguagens surgiram diversas relações e formas de contatos culturais como, por exemplo, as maneiras que reagiram os fãs, bem como, os modos de confecção das canções pelos músicos (pensando os processos de criação). O que pretende-se aqui é lançar olhares atentos para as letras das canções, tanto na direção dos conteúdos, como nas estruturas internas e externas<sup>23</sup> de suas narrativas sonoras e poéticas (as letras e suas respectivas conexões com os arranjos)<sup>24</sup>.

Um fator importante são os ambientes/espacos/cidades onde essas canções foram produzidas. A produção cultural sempre possui de um jeito ou de outro, uma relação enroscada/emaranhada com os espaços onde são confeccionados os objetos da cultura. São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Brasília apesar de serem capitais dos seus respectivos estados, possuíam inúmeras características específicas<sup>25</sup>. Essas quatro capitais no início dos anos de 1980, de certa maneira reverberavam tudo que acontecia (pelo menos midiaticamente) no Brasil. São Paulo como sendo um polo financeiro, o Rio de Janeiro como um potente polo artístico/musical<sup>26</sup>, Brasília como centro político e Porto Alegre como uma cidade que produzia muitas coisas no âmbito cultural<sup>27</sup>.

Os músicos das bandas<sup>28</sup> absorviam conscientemente e inconscientemente os diversos elementos socioculturais disponíveis que circulavam em suas cidades. Esses contatos e a incorporação desses elementos fundiam-se de maneiras heterogêneas e potentes nos jovens músicos roqueiros. Essas semioses provocavam diversas traduções

---

<sup>23</sup> Os principais compositores dessas bandas também eram poetas, Humberto Gessinger dos Engenheiros do Havaí, Cazuza do Barão Vermelho, Arnaldo Antunes e Nando Reis dos Titãs e Renato Russo da Legião Urbana.

<sup>24</sup> Todo texto tem um tecido dentro dele, onde de certa forma todos os elementos da natureza/ambiente/paisagem reverberam dentro da cultura. Daí, a importância em se pensar as tramas da cultura. É fato que diversos gêneros musicais, aqui no Brasil, apresentam essas complexidades, o que me interessa, no entanto, é perceber de quais maneiras e em quais velocidades/ritmos isso se deu em relação ao pop rock.

<sup>25</sup> Tanto nas questões arquitetônicas, como sociais, econômicas, culturais, etc. As diferenças mais marcantes, bem como as aproximações serão mostradas mais detalhadamente no decorrer do trabalho.

<sup>26</sup> Boa parte das grandes gravadoras tinham seu escritório na cidade maravilhosa. Além, é claro de lá ficar a rede Globo de televisão.

<sup>27</sup> É necessário deixar claro que fenômenos importantes no âmbito da cultura não ocorriam somente nessas cidades (epicentros), o Brasil inteiro apresentava na década de 80 movimentos artísticos intensos em toda sua extensão. A escolha dessas cidades se deu pela necessidade metodológica analítica de um recorte viável em se tratando do objeto estudado.

<sup>28</sup> Aqui em específico Legião Urbana, Barão Vermelho e Engenheiros do Havaí e Titãs.

desses espaços urbanos. A produção musical materializava essas traduções. As canções criadas serviram como um instrumento de voz daqueles jovens. Tais canções se movimentaram em trajetos/espços tessiturais curvilíneos, assimétricos<sup>29</sup>. Pensando nessa direção surge a necessidade de análises microscópicas (atentas), uma vez que as “movimentações” das canções estiveram em constantes movimentos/fluxos sensíveis.

Pode-se até presumir que isso aconteceu em planos trançados em se tratando das composições das bandas de rock. Nesses espaços semióticos miniaturais/cotidianos, onde os processos midiáticos atuam freneticamente, onde transcorrem a produção/construção dos vínculos comunicacionais, brotam interessantes processos tradutórios. De acordo com Pinheiro (2013):

Dado o caráter súbito e excessivo das contaminações entre códigos, séries e linguagens, os processos dinâmicos de produção só dependem episodicamente e tangencialmente do respeito às fronteiras que separam centro e periferia, antigo e novo: o encaixe de elementos e materiais díspares e diversos, barrocamente em dobra-curva, desde os utensílios domésticos às grandes catedrais”. (PINHEIRO, 2013:04).

O que interessa é justamente apontar e refletir sobre os diversos elementos que habitam, que compõem, que sustentam as “dobras-curvas barroquizantes”<sup>30</sup>, pensando as canções em seus desenvolvimentos arquitetônicos, como objetos da cultura em constantes metamorfoses, em bateladas. Tais desenvolvimentos se deram de maneira rizomática e encrespada, se constituindo/expandindo nas “dobras” dos espaços socioculturais, espaços esses em que os sujeitos, ao mesmo tempo, produziam cultura e essa produzia-os também. Isso tudo ocorrendo em uma relação antropofágica de produção e assimilação de múltiplos sentidos. Os ambientes, nesse ponto, possuíram importância ímpar, pois, as diferenças climáticas, geográficas, étnicas, sociais, entre outras, determinaram os andamentos das relações entre os sujeitos/natureza/cultura, logo determinaram também a produção cultural dos sujeitos em seus espaços habitáveis.

---

<sup>29</sup> Como apontado em nota anterior, os fenômenos não aconteciam das mesmas formas e intensidades nas quatro cidades.

<sup>30</sup> No caso do pop rock, me interessa pensar não só do que são feitas as tessituras entre os ritmos (análises das estruturas internas), como também, as transformações textuais a partir de suas combinações em relação aos surgimentos dos terceiros elementos, fruto dos processos tradutórios. Aqui, pensando também o aspecto dos conteúdos contidos nas canções.

É de suma importância analisar os variados e dinâmicos processos de produções em séries que ocorreram na confecção e difusão das canções do pop rock. As várias contaminações geradas em relação às séries de linguagens, bem como seus efeitos, são os pontos de atenção da referente investigação. A hipótese levantada é que tais fenômenos serviram como potentes geradores de sentidos, logo foram geradores de representações em uma parte dos jovens brasileiros. De certa forma, um melhor entendimento desses fenômenos culturais permite uma cartografia da década de 1980 no Brasil.

O pop rock tupiniquim<sup>31</sup> se disseminou de tal forma que rapidamente tomou conta de vários espaços (urbanos e rurais)<sup>32</sup>. Tal fenômeno se engendrou nos complexos contextos socioculturais, pois o Brasil, geograficamente falando, foi “atingido” pelo pop rock na época<sup>33</sup>. É possível cogitar que tais acontecimentos eram formados por uma ação conjunta entre vários fatores (artista, público e mídia). Os entrelaces contínuos e expansivos dos fenômenos atrelados a cena musical brasileira confeccionaram de alguma maneira as roupagens culturais de uma parte dos jovens no período.

No entanto, a relação entre cantores, público e mídia não foi harmonioso<sup>34</sup>. Muitas vezes ocorreram estranhamentos entre os agentes ligados diretamente às produções/divulgações<sup>35</sup> presentes na cena musical. Como a cultura, segundo Lótman (1978), é o campo ideal para os necessários conflitos/choques culturais<sup>36</sup>, a cena musical roqueira dos anos de 1980 no Brasil mostrou-se como um interessante instrumento de

---

<sup>31</sup> Utilizo o conceito de rock tupiniquim de Arthur Dapieve, que emprega esse termo não de maneira pejorativa (diminuindo o tipo de rock que era feito aqui), mas sim, referindo-se a um rock que possuía claros elementos das nossas múltiplas culturas em seu corpus. A própria ideia de rock tupiniquim que aparecerá durante todo meu trabalho, possui a intenção de evidenciar certa independência ocorrida aqui em nossas produções musicais atreladas ao rock. As influências estrangeiras se misturaram com as várias influências nacionais, gerando aqui uma espécie de “outro tipo” de rock. Isso será mostrado cuidadosamente no decorrer da tese.

<sup>32</sup> Isso não diminui a relação das pessoas desses espaços com outros estilos/gêneros musicais, a afirmação relaciona-se ao fato da incorporação também do pop rock nos imaginários/gostos musicais de uma parcela de jovens desses mesmos lugares.

<sup>33</sup> Nas quatro cidades onde as bandas aqui analisadas surgiram, o pop rock teve um significativo impacto (de adesão e identificação) nas relações socioculturais de uma parcela considerável da população jovem. Casas de shows, festivais, eventos, programas de televisão, entre outros meios/espaços se relacionavam de maneiras diversas com o recém fenômeno que eclodia pelos lados de cá.

<sup>34</sup> Como será mostrado nos próximos capítulos da tese.

<sup>35</sup> Refiro-me as conflitantes relações entre as gravadoras, rádios, empresários e artistas.

<sup>36</sup> Tendo aqui como ponto de reflexão o fato de que a cultura se encarrega de provocar os encontros, colocando-os em relação e visando pensar os possíveis fatores sistemáticos que possam agir em comum.

análises semióticas<sup>37</sup>. Para se pensar tais relações compósitas, pode-se tomar como exemplo a ideia de Gruzinski (2001) sobre a condição pulsante da cultura. Segundo ele, a cultura produz em quantidades consideráveis o chamado “equilíbrio instável”. Esse equilíbrio instável se configura e se reconfigura em orgânicas relações entre os sujeitos da cultura, os objetos da cultura e a natureza/ambiente.

Tais situações ocorrem no entre, nos espaços/ambientes onde os atores sociais transitam. São Paulo com sua arquitetura central vertical, e certo poder econômico concentrado em alguns bairros, em muitos aspectos produzia nos anos 80 um “ar” mais sério<sup>38</sup>. Já o Rio de Janeiro uma cidade solar, direcionada para o “externo”, para o aberto, conscientemente ou inconscientemente traçava linhas mais lúdicas, descontraídas, quentes. Brasília por sua vez, capital do Brasil, cidade planejada, centro das decisões políticas, cidade esquadrihadamente distribuída/idealizada, trazia uma falsa aparência de organização. Já Porto Alegre na referida época, apresentava inquietações paradoxais, pois ao mesmo tempo queria entrar de vez no “circuito” das “grandes” cidades brasileiras, insistia em certos provincianismos<sup>39</sup>.

Ainda utilizando Gruzinski (2001), os desdobramentos culturais acontecem nos “espaços intermediários”, espaços que vão se modelando e remodelando, a partir de fenômenos mestiços (no sentido pleno da palavra), que se apresentam nas diversas séries de linguagens desenvolvidas. No caso do Brasil, as múltiplas séries de linguagens se encontram, condensam, se repelem, se aproximam e se distanciam em todos os ambientes possíveis, tamanha a quantidade de materiais da cultura disponíveis. Isso tudo ocorre quase que ao mesmo tempo e de maneira antropofágica.

Antropofagicamente pensando, as canções, enquanto potentes textos da cultura, desenham em suas letras e arranjos os contextos/cenários/ambientes dos períodos onde foram produzidas. Isso evidencia as suas respectivas significâncias culturais, gerando de alguma forma um possível mapeamento do momento. É interessante não perder de vista

---

<sup>37</sup> Analiticamente pensando na direção de compreender melhor aqueles tempos (um dos pontos centrais da tese).

<sup>38</sup> Necessário dizer que me refiro de maneira genérica a São Paulo. Posso a clareza de que a cidade não é homogênea, coisas que aconteciam em regiões mais centrais ou elitizadas, não ocorriam da mesma maneira em regiões mais periféricas. Esse argumento também, serve para as outras cidades aqui citadas. No entanto, macroscopicamente a cidade de São Paulo passa (ou tenta passar) uma ideia de cidade mais atrelada a dinâmicas da produção econômica, do trabalho, etc., fato esse que dá de maneira geral uma conotação de cidade mais “séria”.

<sup>39</sup> Tais afirmações feitas por mim aqui, baseiam-se em depoimentos dos membros das bandas que analiso. Tais depoimentos aparecerão em entrevistas que aqui serão expostas mais à frente.

que os impactos das produções culturais estão diretamente ligados aos cotidianos dos atores sociais do período. Sendo assim, as atenções devem se voltar tanto para a confecção, quanto para os reflexos causados pelas canções dentro dos mais variados meios/espacos, telemáticos ou não.

Dessa forma, alguns questionamentos se fazem imprescindíveis, pois os modos das dinâmicas entre as pessoas (todas elas: público, artistas, empresários, etc.), e as tecnologias disponíveis (mídias), se revelaram desarmônicas em alguns momentos. O resultado disso tudo, pensando esses elementos em correlação, se mostra intrincado<sup>40</sup>. Isso gera reflexos algumas vezes confusos, sendo necessário maior prudência nas análises desprendidas dos quadros que se formaram<sup>41</sup>. Esses reflexos, por sua vez, interconectados pelas mídias e suas ações dentro das intenções de produção de sentidos, merecem cuidado “dobrado”, uma vez que os efeitos de tais reflexos são os acontecimentos que de alguma forma modelaram o cotidiano naquele momento.

É visível que a arte, independentemente de como se manifesta ou é criada, se relaciona diretamente com sistemas pulsantes de modelização, só possíveis através da linguagem. Lótman (2010) mostra que um dos princípios fundamentais para se perceber/compreender como se dão as fluências das mediações dentro da cultura, é identificar os pontos onde ocorrem as intersecções dos diversos materiais produzidos<sup>42</sup>. A arte faz parte desse processo artesanal. Dessa forma, cultura é informação em processo, e a arte edifica de certo modo a transformação da informação em conhecimento/sentidos. Nesse passo, é importante identificar os momentos de construção ou desconstrução de algumas ações criativas, e suas consequências nas sociedades onde possuem maior trânsito. Logo, os objetos da cultura, materiais ou imateriais possuem duplas funções em relação a leituras mais sensíveis das realidades.

---

<sup>40</sup> Pois diversos fatores colaboraram de formas diferentes nos trânsitos dos bens culturais que circularam no Brasil naquele momento.

<sup>41</sup> Defendo aqui a necessidade de um olhar mais direcionado para o diminuto, para as dobras, para os espaços aparentemente “escondidos” ou não tão perceptíveis (por exemplo, os processos criativos, onde as maneiras e formas utilizadas nas criações musicais pelos músicos se engendraram), para os locais de encontros entre os elementos mais sutis responsáveis pela confecção das malhas/objetos culturais.

<sup>42</sup> Esses pontos, creio eu, em se tratando do pop rock está na forma/conteúdo das canções. Tanto no aspecto do que queriam dizer, quanto no aspecto de como foram ditas, bem como, as maneiras que foram recebidas (decodificadas) pelo público.

Nas palavras do próprio Lótman (2010),

De fato, mesmo quando tratamos com os assim chamados monumentos da cultura material, por exemplo, com os meios de produção, é preciso ter em mente que todos esses objetos desempenham na sociedade que os cria e utiliza, uma dupla função. Por um lado, eles servem a objetivos práticos e, por outro lado, concentrando em si a experiência da atividade de trabalho precedente, eles se constituem um meio de conservação e transmissão de informações. (LÓTMAN, 2010: 32).

Ou seja, as canções como aparatos de sistemas potentes de linguagens desenvolvem/produzem sentidos a partir de séries diversas, tendo como força “motriz” o fato de estarem em plenos processos de tessituras textuais/informacionais. As duplas funções se mostram nos efeitos gerados pelas assimilações/codificações da informação gerada, em se tratando dos objetos da cultura em questão.

Interessa dentro dos processos comunicacionais, pensando o rock no Brasil, compreender como se deram os mesmos, desde a possível “origem” da informação, passando pela forma da transmissão, chegando a decodificação e subsequentes desdobramentos. É fato, que tudo isso só ganha forma e velocidade, partindo do princípio de que as diversas tradições/traduições textuais se apresentam sempre em constante movimento e atualizações. Lótman (2010) mostra a cultura como sendo a representação de estruturas<sup>43</sup>, as quais possibilitariam análises semióticas interessantes, na direção de compreender melhor as relações entre os inúmeros fenômenos e agentes ligados as estruturações dos movimentos culturais. Nas palavras de Lótman (2010),

Com isso, por tanto a cultura representa uma estrutura, o pesquisador pode extrair dos instrumentos de trabalho não só informações sobre o processo de produção, mas também conhecimentos sobre a estrutura da família e de outras formas de organização social de uma coletividade humana. A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto. (LÓTMAN, 2010: 32).

---

<sup>43</sup> Penso serem essas estruturas compostas por elementos assimétricos e em fluxo. Tais consistências se modelam de maneiras móveis, flexíveis e em constantes mutações, mesmo quando não são essas intenções dos sujeitos ligados as feitura dessas estruturas.

Lótman (2010) ensina que todo material resultado da história da cultura pode ser analisado em diversos prismas relacionados a determinadas informações de conteúdos que estejam interligados às narrativas dos respectivos períodos<sup>44</sup>. Períodos esses conectados aos sistemas de códigos sociais que se expressam em possíveis codificações de determinados signos. É nesse ponto que as complexas relações entre os meios e as mediações aparecem. O que dá “liga”, o que aproxima, o que entrelaça e o mais importante de tudo, onde e como isso acontece, é o que é pretendido na presente investigação, ou seja, interessa apontar/evidenciar/ilustrar os engendramentos do pop rock no Brasil e seus respectivos impactos na sociedade brasileira.

Barbero (2013), referindo-se a ideia de mediações, argumenta que, quando se pensa em produção cultural, as mediações desenvolvidas dentro das sociedades e a relação das formas como se dão as suas produções, apresentam-se como aspectos fundamentais estruturantes das dinâmicas socioculturais, servindo também, como indicadores essenciais em relação à configuração e materialização social, das ações dos sujeitos, que está intrinsicamente relacionada às expressividades culturais<sup>45</sup>.

Um olhar mais atento na direção dos múltiplos fatores mediadores relacionados aos fenômenos comunicacionais se apresenta mais que necessário. O que interessa é perceber como essas mediações aconteceram no universo do pop rock no Brasil. Sendo assim, é importante avaliar com mais cuidado os processos de mediações. Segundo Barbero (2013),

Do lado da comunicação, o que hoje necessitamos pensar é um processo no qual o que está em jogo já não é a dessublimação da arte, simulando, na figura da indústria cultural, sua reconciliação com a vida, como pensava os frankfurtianos, e sim a emergência de uma razão comunicacional, cujos dispositivos – a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza – agenciam as mudanças do mercado da sociedade. (BARBERO, 2013: 13).

---

<sup>44</sup> Nesse ponto é importante ressaltar que Lótman desenvolve uma teoria ampla, ou seja, o que está sendo trazido aqui são algumas leituras realizadas por mim, de sua vasta massa teórica, onde o exercício feito consistiu em compreender o pop rock dentro do que o autor chama de Semiosfera.

<sup>45</sup> Como apontado na nota anterior, o mesmo raciocínio serve para o pensamento de Barbero. Foi feito na presente investigação, a partir da potente e precisa produção teórica desse autor, análises das mesmas, buscando conexões com o objeto estudado na tese. Que fique claro que tais teorias se encaixam perfeitamente em outros objetos. Fato esse evidenciado nas próprias produções de Barbero.

Nesse sentido, é importante perceber que análises binárias, dicotomizadas, pormenorizam os fenômenos importantes. Pensar a produção artística/musical somente na perspectiva da indústria cultural, simplifica algo complexo<sup>46</sup>. Deve-se perceber que significativos entrelaces ocorrem na feitura e disseminação das canções produzidas, uma vez que isso acontece nos âmbitos socioculturais e de maneira microscopicamente emaranhada<sup>47</sup>. Tais movimentos tecem e desencadeiam linhas que, de forma transversa, se ligam e esbarram em quase tudo. Como Barbero (2013) aponta, é importante se atentar em pontos centrais e descentralizados ao mesmo tempo, perceber o que comprime e o que dilata, e por bem encontrar as dobras onde as hibridizações culturais se fazem, desfazem e se refazem.

## **1.2 Sobre os processos de mediação e a arquitetura**

Pensando os processos, as mediações e o pop rock, surgem algumas perguntas; porque o rock de algumas bandas brasileiras do período foi chamado de pop rock? O que levou a música de algumas bandas de rock e as próprias bandas a se tornarem populares? Quando se fala de cultura, necessita-se olhar o meio enquanto processo. É essencial entender/identificar as tramas/dobras, minuciosamente tecidas pelos sujeitos da cultura. Indispensável também compreender a porosa relação pulsante entre os objetos da cultura/natureza com os sujeitos e as respectivas tecnologias disponíveis. Barbero (2013) indica que os fluxos comunicacionais, em boa parte relacionados aos inúmeros dispositivos telemáticos (mídias) existentes, possibilitaram/resultaram em deslocamentos e descentralizações, tanto das produções dos fenômenos, bem como, de suas codificações e entendimentos/contaminação (contato com as informações circuladas pelas mídias). Isso afeta consideravelmente os lugares, bem como as pessoas que habitam esses lugares, onde os fenômenos se engendram e transitam. Ou seja, ocorrem assimétricas descentralizações das produções culturais dentro dos espaços semiosféricos, onde os fluxos comunicacionais ganham forma e movimento.

---

<sup>46</sup> Importante enfatizar aqui que olhares verticais (no âmbito socioeconômico somente) geram entendimentos míopes e desequilibrados dos fenômenos, uma vez que se o que é produzido a partir da indústria cultural se relacionar somente com as dinâmicas do tal de “mercado” todo o resto passa ser secundarizado, empobrecendo olhares plurais para os fenômenos que nascem, morrem, renascem, transitam ou “congelam” dentro da tal indústria cultural.

<sup>47</sup> Análises mais condicionadas (engessadas) perdem as sutilzas inerentes desses processos culturais, descartando muitas vezes as filigranias desenvolvidas nos processos criativos, por exemplo.

Segundo Barbero (2013),

O que estamos tentando pensar é a hegemonia comunicacional do mercado na sociedade: a comunicação convertida no mais eficaz motor de desengate e de inserção das culturas – étnicas, nacionais ou locais – no espaço/tempo do mercado e nas tecnologias globais. No mesmo sentido, estamos necessitando pensar o lugar estratégico que passou a ocupar a comunicação na configuração dos novos modelos de sociedade, e sua paradoxal vinculação tanto com relançamento da modernização – via satélite, informática, vídeo-processadores – quanto com a desconcentrada e tateante experiência da tardomodernidade. (BARBERO, 2013: 13).

Os fenômenos culturais são formatados de acordo com as complexidades relacionais dos meios. O “entre” é o lugar onde tudo acontece. É inegável que esses fenômenos são influenciados por tecnologias midiáticas e pelas pessoas envolvidas aos controles/fluxos/utilização dessas tecnologias, que dinamizam ou não a velocidade do trânsito da informação<sup>48</sup>. Isso mostra não só a complexidade inerente à comunicação, como gera certo acesso, no sentido de difusão de alguns bens culturais. Algumas canções trazem em seu escopo elementos claros da tardomodernidade vivida pelos lados de cá<sup>49</sup>. Em relação às tecnologias disponíveis e os meios midiáticos de divulgação do rock no período, é interessante apontar alguns importantes aspectos; o rádio continuava sendo muito utilizado, bem como a televisão ganhava força nos anos 80. A fita cassete como suporte, aparecia com muita força, isso facilitava o acesso e propagação das bandas e também o contato com as canções prediletas dos jovens naquele momento<sup>50</sup>.

A fita cassete nos anos 80 se torna um aparato de grande divulgação e propagação de canções gravadas no Brasil. Seu preço era mais acessível e sua manipulação também, fato esse que otimizava o contato com determinados bens musicais produzidos. Renato Russo em entrevista para a MTV uma vez disse que um ou

---

<sup>48</sup> Aqui pode-se pensar primeiro; em como e porque as gravadoras no início dos anos oitenta começaram a dar mais atenção para o rock que estava sendo feito por alguns jovens. Segundo; como esses jovens e suas músicas poderiam ser divulgados. Terceiros; quais canais/caminhos (televisão, rádio, mídias impressas) seriam utilizados para tornar o recém fenômeno relacionado ao rock como sendo ou torná-lo “pop”, e consequentemente rentável para elas.

<sup>49</sup> Em algumas entrevistas, os músicos das bandas de rock deixavam claramente escapar esses descontentamentos em relação a demora em chegar por aqui algumas coisas feitas lá fora (outros países). Discos, livros, revistas especializadas (entre outros materiais), chegavam tardiamente no Brasil.

<sup>50</sup> Muitos dos artistas das bandas diziam rolar certa “pirataria” das canções entre eles, fruto do advento e utilização das fitas cassetes.

outro amigo que morava na Europa, quando voltava, trazia alguns discos, logo esses discos eram gravados em fitas cassetes e prontamente distribuídos para a “turma”.

Tal fenômeno segundo Dapieve (1996) se tornou muito comum durante boa parte daquele período em quase todos os lugares do Brasil. Ou seja, de um jeito ou de outro acabava ocorrendo uma troca em grande fluxo das canções. A utilização dessa mídia ajudou consideravelmente não só a circulação do rock<sup>51</sup>, servindo também como uma espécie de propulsor no âmbito do consumo, em relação aos bens culturais (no que fere a música).

Outro ponto interessante para entender o porquê do rock (uma parte dele) se tornar “pop”, atrela-se a atenção dada por alguns canais de televisão, que criaram programas onde a música tinha destaque. Programas como o *Cassino do Chacrinha*, *Raul Gil*, *Globo de Ouro*, *Perdidos na Noite*, *Fábrica do Som*, *Matéria Prima*, *Realce* que depois se tornaria o *Clip Trip*, *Som Pop*, entre outros<sup>52</sup>, traziam, divulgavam e lançavam cantores e bandas. Importante indicar que em relação à divulgação e assimilação do rock, foi importantíssimo o papel das novelas, principalmente as da Rede Globo. Todas as novelas, a partir da metade dos anos de 1970, possuíam uma trilha sonora nacional e internacional. Essas trilhas eram compostas por canções nacionais e internacionais que tocavam nas rádios. A audiência das telenovelas era enorme, logo as canções rapidamente ocupavam os imaginários coletivos dos telespectadores<sup>53</sup>. Um dos personagens responsáveis pela seleção das canções dessas trilhas era Luiz Maurício, mais conhecido como Lulu Santos.

Lulu Santos possuía a tarefa de selecionar diversas músicas e montar listas com essas canções (candidatas a compor as trilhas das novelas). Tal fato fazia com que Lulu tivesse trânsito livre entre os artistas, uma vez que tanto artistas, quanto gravadoras desejavam suas canções/artistas em uma novela. A fórmula era uma “baladinha” que tocava nas rádios para os pares românticos e uma canção mais “agitada” para os personagens mais “descolados”. Segundo Alexandre (2013),

---

<sup>51</sup> Interessante frisar que isso não ocorreu somente com o rock.

<sup>52</sup> Esses programas eram exibidos na TV Cultura, TVS (depois SBT), TV Record, TV Manchete, TV Gazeta, TV Globo e TV Bandeirantes.

<sup>53</sup> As trilhas eram compostas por canções de diversos gêneros, entre eles o rock.

“As trilhas sonoras nas novelas, no início dos anos 80, representava o filão de ouro do mercado fonográfico no Brasil. (...) E, no início dos anos 80, Lulu Santos era o homem com o poder de transformar qualquer Zé-ninguém em hit nacional”. (ALEXANDRE, 2013:45:46).

Importante destacar que Lulu no decorrer dos anos 80 abandona essa função e passa dedicar-se a sua carreira como compositor e intérprete. Um marco importante para os engendramentos do pop rock “brazuca” foi o lançamento do LP de Lulu, *Tempos Modernos*, lançado em 1982. A faixa-título do álbum foi muito tocada nas FMs. Sua letra já indicava o que estava por vir, “eu vejo um novo começo de era/de gente fina elegante sincera/ com habilidade pra dizer mais sim do que não/vamos viver tudo que há pra viver/vamos nos permitir”, entre outros premonitórios versos, davam indícios aos “novos tempos” do rock brasileiro.

Importe perceber que vários fatores entraram em relação para que o rock se tornasse “Pop”. Revistas como a *Pop*, a *Bizz*, a *Veja*, a *Isto É*, entre outras, programas de rádio nas FMs, programas de auditórios e musicais, canções nas telenovelas, jornais (que em suas sessões sobre cultura davam destaque a música), uma indústria fonográfica que começava a se virar para o que estava sendo feito por aqueles “jovens atrevidos”, alguns festivais, bares, casas noturnas e espaços culturais, foram elementos que contribuíram para que o contato entre público, artistas e mídias com o rock tupiniquim se desse da melhor e mais rápida forma possível.

Nesse sentido pensando as canções do pop rock no Brasil nos anos de 1980, é interessante refletir não somente no sentido da significação em si<sup>54</sup>, mas também como foi o convívio entre os principais personagens (mídia, músicos e público) dentro da cena musical roqueira no período<sup>55</sup>, uma vez que isso colaborou decisivamente nos processos tanto de produção, quanto de trânsito/aderência das canções oriundas naquele momento.

Esses mesmos processos, como será mostrado mais a frente, só foram possíveis da maneira que aconteceram, por conta dos múltiplos elementos da cultura disponíveis nos ambientes que os músicos e o público estavam inseridos e transitavam. O mais interessante é que a materialização musical desses múltiplos elementos, enquanto obra

---

<sup>54</sup> Analisando as estruturas internas e externas das letras e suas conexões com os arranjos/harmonia.

<sup>55</sup> Pensando os conteúdos das canções, verificando em que circunstâncias foram geradas (contextos socioeconômicos), quais tecnologias auxiliaram na produção musical, e como isso se refletia na música dos artistas (pois algumas canções tratavam dessas questões).

artística/cultural, produziram séries e mais séries de linguagens. Isso resultou em produções de sentidos potentes, fato que permeou o imaginário de uma significativa parte de uma geração de jovens no Brasil, na década de 1980. A produção/confecção e efeito das canções provavelmente materializaram em sons e poesias certos modos de pensar de uma parcela da juventude que, até então, segundo Alves (2002), não sabia direito o que sentir, como sentir e de que maneira se expressar.

A forma como o fenômeno pop rock se “agarrou” no cotidiano de alguns jovens dos anos de 1980, pode ter relação com o modo dialógico de como os acontecimentos se deram. É possível pensar que algumas afinidades identificadas pelos fãs em relação ao que diziam os artistas, serviram como importantes nexos nessa relação entre artista, objeto produzido e fã. A hipótese levantada na tese é de que isso ocorreu pela forma como as narrativas das canções foram concebidas pelos músicos e recebidas/decodificadas pelo público.

Tony Belloto guitarrista dos Titãs, em entrevista para o programa Realce em 1983, disse que “todos nós sofremos influência das nossas experiências urbanas nos ambientes que frequentamos”. Renato Russo em entrevista para a TVE dizia que “as letras são atitudes da gente, fala da gente, as pessoas/fãs se identificam, o que a gente (banda) está dizendo, é pra eles mesmos”. Em outra entrevista para a MTV em 1993 Renato Russo disse que “a Legião Urbana é uma banda brasileira, que canta suas músicas em português a partir das nossas experiências urbanas”.

O raciocínio desenvolvido consiste em perceber como se deram essas relações de conexão entre o que era produzido pelos artistas, onde ocorriam essas produções (espaços/ambientes) e quais os efeitos disso nos ouvintes de pop rock. Acredita-se que os fãs sentiam-se representados pelas canções, uma vez que os mesmos eram de alguma forma citados (indiretamente e subjetivamente) nas letras das mesmas, quer seja enquanto sujeitos, quer seja enquanto assimilação/reflexo dos materiais da cultura que delineavam tais canções (pensando também as questões sonoras).

Outro ponto importante para se pensar consiste no fato de como eram as “arquiteturas” socioculturais dos ambientes os quais pertenciam esses jovens “oitentistas”. Pensando as cidades das bandas aqui analisadas, é indispensável perceber como e quais paisagens culturais/urbanas predominavam nos espaços, bem como, a

relação dos sujeitos com esses mesmos espaços. São Paulo, Porto Alegre, Brasília e Rio de Janeiro possuíam e produziam materiais da cultura em abundância.

O solar Rio de Janeiro, a apressada São Paulo, a (dês) organizada Brasília e a efervescente Porto Alegre, longe de serem lugares calmos, se mostravam como intensas e pulsantes Babels. Nesses “epicentros” urbanos, praticamente todo o Brasil em maior ou menor escala passava, habitava ou escapava.

A questão é: culturas diversas serviam de argamassa para a confecção/textura dessas cidades. Isso colaborava consideravelmente para a constituição das miscelâneas experienciais e sensíveis que davam tónus as relações entre os sujeitos da cultura que pertenciam de um jeito ou de outro a esses lugares. Tais fatos podem se enquadrar em um fenômeno que Canclini (2015) chama de “multiplicação espetacular de hibridizações”<sup>56</sup>. Canclini (2015) aponta que em um mundo que apresenta fluidez e interconexões aceleradas, determinadas sedimentações identitárias resultam em certos conjuntos históricos. Tais conjuntos acabam reconfigurando as relações sociais. Nos anos de 1980 tais cenários se mostraram menos estáveis<sup>57</sup>. O que Canclini revela são novos quadros que se formavam. Isso possibilitou o surgimento de conjuntos mestiços<sup>58</sup>. Interessante perceber que esses conjuntos mestiços ocorriam nas semioses que se configuravam e se reconfiguravam nas tramas cotidianas desenvolvidas nos espaços sociais a partir da produção, manutenção e reinvenção de traços culturais multiformes.

O pop rock no Brasil, nos anos de 1980<sup>59</sup>, aparentemente apresentou tais questões dentro de si, uma vez que os artistas pertenciam a diferentes classes sociais, faziam parte de diferentes locais com características bem peculiares e eram influenciados por estímulos de outros países<sup>60</sup>. É plausível que nosso pop rock seja o

---

<sup>56</sup> Esse um dos pontos fundamentais da tese, pois pretendo evidenciar a partir tanto das análises internas e externas das estruturas de narrativas, como no conteúdo contido nas letras, os “lugares” onde ocorrem as junturas dos elementos diversos da cultura. Espaços miniaturais esses responsáveis pelas multiplicações das hibridizações.

<sup>57</sup> Pensando na direção de questões relacionadas a nações, classes, etnias, etc.

<sup>58</sup> Pretendo aqui tomar emprestado de Canclini tais análises desprendidas por ele a outros objetos. A ideia do referido autor serve muito bem para o que identifiquei em relação às canções do pop rock no Brasil, na década de 1980. Não se trata de uma simples apropriação dos conceitos, mas sim, correlações necessárias no meu ponto de vista em relação às canções por mim analisadas.

<sup>59</sup> Entre outros gêneros também.

<sup>60</sup> Pois o rock antes de repercutir consideravelmente no Brasil, já transitava potentemente em países como a Inglaterra e os Estados Unidos. Quando chega ao Brasil ocorrem misturas culturais inevitáveis, nos

resultado de misturas musicais, sociais, geográficas, entre outras<sup>61</sup>. Para se perceber as sutilezas das contexturas dessas tramas (mestiças) é preciso observar, analisar e indicar onde os elementos se hibridizaram, onde os pontos se entrecruzaram, onde as dobras se formaram (lugar do diminuto). A ideia é salientar as complexidades ligadas às feitura dos objetos da cultura, apontando onde os sentidos produzidos se encontraram, se condensaram e se expandiram<sup>62</sup>. Para isso, uma correlação das produções no campo da cultura é indispensável, pois, só a partir dessas aproximações/conexões que é possível um mapeamento dos processos de criação do artista e consequente assimilação do público em relação ao bem cultural gerado.

Canclini (2015) aponta que determinados fenômenos se deram de maneiras bem peculiares na América Latina, pelo fato da nossa tardomodernidade barrocamente conservar em suas práticas sociais e em seus ambientes (pensando a natureza, o clima, e as gamas de variedades naturais) características mestiças bem específicas, uma vez que os fenômenos socioculturais realmente se engendraram uns nos outros, sempre de maneira não vertical, não binária, mas sim, de forma entrelaçada, enroscada e transversalizada. Necessário ilustrar que isso, algumas vezes, ocorria independente de intenções conscientes dos sujeitos.

Canclini (2016) diz que, “a coesão de culturas nacionais e urbanas foi gerada e sustentada, em parte, graças ao fato das artes eruditas e populares proporcionarem iconografias particulares como expressão de identidades locais”. (CANCLINI, 2015: 105). Tal autor deixa margem para se pensar a mistura ocorrida entre o popular e o erudito na música popular brasileira<sup>63</sup>, por exemplo.

As bandas analisadas deixam transparecer claramente suas inúmeras e ecléticas referências musicais em suas lavras. Pode-se perceber nessas bandas<sup>64</sup> certas capacidades de produção musical que faz explodir o “muito dentro do pouco”, fruto das interações exercidas nas canções produzidas. Canções que tanto poeticamente

---

ritmos disponíveis, nas formas de escrever, sobre o que escreviam, influências climáticas, entre outras coisas.

<sup>61</sup> Uma das coisas que pretendo evidenciar na tese.

<sup>62</sup> Pensando aqui, as agulhas, linhas e desejos expressos/utilizados na confecção das malhas culturais (no plano do micro).

<sup>63</sup> Cazusa, Renato Russo, Gessinger e outros enfatizam em inúmeras entrevistas as influências da MPB em suas produções musicais.

<sup>64</sup> Isso será mostrado nas análises das canções nos próximos capítulos.

(pensando nas letras) como sonoramente (pensando nos arranjos) materializaram elementos mestiços em seu corpus.

Pensando em América Latina, é perceptivo iconograficamente que os mosaicos e misturas possíveis entre cultura erudita e popular sempre aconteceram, e isso pode ser visto em vários momentos e representados em diversos objetos, como no caso, as canções de pop rock<sup>65</sup>. As referências até vinham de fora, porém determinadas composições deixavam escapar em suas feitura toda complexidade mestiça/cabocla percebida no “produto” final musical - gerado pelos músicos. Isso era visível não só nas letras, mas nas canções como um todo.

Canclini (2015) aponta que a hibridização conjunta estruturas diferentes umas nas outras, gerando assim novas estruturas. E é justamente nessa fundição que o olhar deve ser direcionado, onde ocorrem as dobraduras que se mostram os pontos/elementos necessários de análises. Canclini ilustra uma urgência hermenêutica de se pensar os fenômenos na América Latina. Ele diz existir uma necessidade de se interpretar as diversas relações de sentidos que se mostram potentes nas reconstruções, resultado das misturas, pois ocorrem movimentos contínuos que são consequências dos dinamismos inerentes às múltiplas culturas em ação e reação<sup>66</sup>. No Brasil podemos pensar nos materiais que os artistas se serviam para suas confecções musicais, ou seja, os ritmos possíveis, as paisagens, os anseios, os desejos, os espaços e a maneira como as experiências ocorriam nesses espaços, sempre bem heterogêneos, haja vista, as muitas culturas que pertencem aos fluxos sociais que existem dentro do Brasil. Às formas de desenvolturas e misturas/incorporação desses fluxos socioculturais, Canclini dá o nome de “processos de hibridização”.

O exercício a que essa tese se propõe, consiste em certas bricolagens analíticas. A ideia/necessidade de equiparação de algumas teorias viabiliza uma imersão mais consistente dentro das reflexões aqui desenvolvidas. Buscam-se certos acoplamentos em pontos centrais de algumas teorias criadas por alguns pensadores importantes, como por exemplo: os processos comunicacionais de Barbero (2013), os modos de hibridização

---

<sup>65</sup> Como será mostrado mais à frente o pop rock possuía naquele momento uma relação bem estreita com alguns artistas icônicos da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, entre outros.

<sup>66</sup> É visível e sabido que os lugares/paisagens no Brasil são diversificados, tanto em questões climáticas, como sociais, culturais, etc., isso já estabelece uma necessidade analítica de pensar esses espaços a partir do múltiplo, do diverso, do diferente, exercício esse necessário e mais viável em relação a entendimentos possíveis das tramas e conexões entre os sujeitos e as coisas/natureza.

de Canclini (2015), ambos sendo pensados dentro da semiosfera lotminiana. O dialogismo de Bakhtin e as séries de linguagens entrelaçadas de que tanto fala Tinianov, se mostram indispensáveis em relação às análises das canções<sup>67</sup>.

Tais autores pesquisaram e produziram um vasto material que contempla inúmeros assuntos. A utilização dos mesmos se deu pelo fato de que suas teorias se apresentam como eficientes ferramentas analíticas em se tratando de entender melhor o pop rock. As reflexões e consequentes argumentações apresentadas na tese não são simples apropriações de tais “modos de pensar” desses autores, mas sim, similitudes do objeto aqui estudado com pontos possíveis de nexos das teorias dos autores. Intui-se então, conexões viáveis que resultem em análises mais coerentes e minuciosas em se tratando do pop rock no Brasil.

Uma amarra interessante das teorias desses autores talvez possibilite, de maneira mais clara, perceber como se deram as constituições das estruturas narrativas das canções de pop rock aqui no Brasil. O que pretendo é escapar justamente de certas defesas, das tais identidades puras, ou de oposições simples, uma vez que tais ações empobreceriam consideravelmente um entendimento mais flexível e plural do fenômeno estudado. Segundo Silva (1994),

A criação estética só é possível na linguagem da canção quando o artista se transforma em um campo de força aberto e apto às intersecções de informações estético-culturais migrantes captadas por sua fina sensibilidade centrífugo-cultural que as sintetiza, traduzindo-as e recriando-as em uma nova configuração artística também, mutante. (SILVA, 1994:109).

A criação estética tece linguagens dinâmicas que não só interconectam os elementos, como dão outros caminhos para eles. As traduções expandem os sentidos em direções assimétricas e não lineares, produzindo assim configurações mestiças em contato (como em um contínuo semiótico).

Para uma melhor compreensão desses movimentos é necessário olhar os espaços conjuntamente com as respectivas representações, tendo no campo de visão o tempo/período e suas mediações relacionadas de maneiras dialógicas com as mídias,

---

<sup>67</sup> Importante deixar frisado que foi respeitado as devidas proporções dos objetos estudados por esses autores e o objeto de investigação aqui explorado/estudado.

sujeitos e natureza<sup>68</sup>. Alguns pontos essenciais devem ser analisados: o tempo histórico, os sujeitos em trânsito nesse tempo/espaço e as relações entre a produção musical e as mídias do período. Tais pontos se confluíam com as diversas tramas tecidas culturalmente na sociedade brasileira. A produção acentuada de canções de pop rock naquele período se apresentavam como interessantes e orgânicas produções textuais, as quais emergiam dentro dos mais variados contextos e lugares possíveis (geograficamente falando).

O texto contido nas letras possuíam funções ímpares, na realidade as próprias letras enquanto textos possuem capacidades significantes. Pensando no que defende algumas linhas da semiótica da cultura, é por bem notar que o signo gera outro signo, isso em dinâmicas contínuas de produção de significados. Os sentidos nesses efeitos de contrações e dilatações acabam por não só moldar os contatos dentro da cultura, como evidenciam suas complexas arquiteturas.

Nessa direção Lótman (1978) indica que,

Cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que, é semelhante para os dois polos da comunicação. A mensagem é a informação que surge num determinado texto. (LÓTMAN, 1978: 45).

A ideia de Lótman (1978) referente a uma relação direta entre a semiótica da arte e a da cultura se apresenta plausível em relação ao objeto de estudo em voga, uma vez que, quando se pensa em se compreender como determinados processos comunicacionais se inserem de maneira efetiva nas tramas sociais, ambas as questões se confluem. Ele defende tal tese argumentando que os signos, presentes tanto em uma como em outra, são construídos ao mesmo tempo, de maneira que a inserção e visibilidade subjetiva dessa inserção se dá no que ele chama de inteligência coletiva. A formação dessa inteligência coletiva se dá em boa parte pela divulgação/atenção que algumas mídias desprendem em relação a alguns objetos da cultura. O pop não nasce pop, se torna pop na medida em que o objeto cultural é divulgado, assimilado, mantido

---

<sup>68</sup> No sentido potente/espacial da palavra/ideia.

e desejado pelos sujeitos que se colocam imersos e ativos (de uma forma ou de outra) dentro dos processos culturais.

Partindo dessa análise pode-se supor que existe uma espécie de junção provocada entre a ideia epistêmica da informação com suas referências dentro das semiosferas<sup>69</sup>. Em relação à América Latina o clima, as arquiteturas, as disposições dos espaços, bem como, as diferentes formas que os sujeitos barrocamente se relacionam com as “coisas”, é de suma importância em relação às maneiras de contatos entre os sujeitos da cultura e os bens culturais que emergem nesses contextos. Tais contextos são os resultados das capacidades de alguns sujeitos de concatenar informações e contextualmente produzir novos outros objetos da cultura, a partir do corpo, dos modos de ser ou de suas relações dentro dos espaços/ambientes/natureza.

É importante perceber que dentro das ações criativas tudo de certa maneira deve ser captado pelos artistas. A construção criativa implica em captar e utilizar os “murmúrios”, os “ruídos” que aparecem abundantemente dentro dos espaços semiosféricos. É interessante perceber que dentro desses espaços as variações dos objetos da cultura, na América Latina são abundantes, pois se têm disponíveis vários materiais. Tais fatos exercem grande influência na produção artística

Machado (2007) em relação à semiosfera mostra que:

Conceber a cultura como relacionamento inteligente entre sistemas de signos implica em situar campos de interação entre diferentes forças. Os estudos sobre semiosfera partem de dois eixos principais: o processamento de informação e a constituição da semiose no contínuo das relações espaço-temporais. Esses dois eixos articulam informação e texto cultural de modo a explicitar o funcionamento do universo da mente e, por conseguinte, o próprio modo pelo qual se propõe pensar a informação na cultura. (MACHADO: 2007: 59).

É interessante deixar claro que o que aponta a citação acima não é um traço único e exclusivo do pop rock. Pensando na música popular brasileira, isso acontece a todo o momento, nos diversos e complexos gêneros/estilos existentes. No entanto, o que interessa na presente investigação é perceber como os signos se amarraram uns nos outros dentro dos campos de interação entre diferentes forças e como também se deram

---

<sup>69</sup> A América Latina seu clima, suas paisagens e conseqüentemente seus sujeitos, trazem em si características claras, por exemplo, uma tendência para o aberto, uma relação intensa entre o corpo e água, a musicalidade expressa no jeito de andar, de se vestir, entre outras coisas.

as complexas relações expressas nas canções que apresentaram conexões com os espaços/tempo dos sujeitos da cultura (músicos/fãs).

A intenção aqui, tanto em relação às análises internas/externas das estruturas narrativas das canções, como em seus conteúdos, é encontrar os pontos de entrelaces<sup>70</sup> dos diversos materiais da cultura, que sintaticamente se mostram nas canções produzidas pelos jovens roqueiros. Justamente esses entrelaces que evidenciam a necessidade de se perceber a importância de pensar a obra como sendo composta por várias partes que não se apresentam isoladas, mas sim em constantes relações semióticas de contatos que dão sentido e dinamismos as mesmas dentro da semiosfera.

É nessa direção que as teorias de Tinianov mostram que para se compreender melhor o estudo de uma obra, é necessário não analisá-la de forma isolada, mas sim, compreender que em sua feitura o que ocorre são certas concatenações de grupos de séries e gêneros, os quais possibilitam a utilização de uma vasta gama de materiais. Importante pensar que essas séries na América Latina tendem ao aberto, ao lado de fora, e isso mostra uma tendência para a expansão. Pensando nos ambientes solares, expansivos e com tendência para o aberto das cidades brasileiras, é fácil identificar como sonoro/poeticamente algumas canções são geradas, e compreender os sentidos de suas letras.

As canções enquanto textos produzidos com a intenção de expressar alguns anseios, possibilitam a construção de entendimentos na maneira de trazer a imagem de determinados contextos que as mesmas canções se referem. Lótman (1979) defende a tese da cultura como processo, nunca como produto acabado, ou seja, os objetos da cultura e os sujeitos da cultura atuam em tensões constantes ou, como ensina Bakhtin (2005), em relações resultantes de “dialogismos”. Segundo Bakhtin (2005), quando pensamos as questões verbais de nossos comportamentos, interiormente ou exteriormente não se pode nunca conceber isso de maneira individualizada/isolada<sup>71</sup>, ou seja, quando pensamos em linguagem sempre é necessário, pelo menos, mais um sujeito

---

<sup>70</sup> Dentro da Semiosfera tudo, de um jeito ou de outro, se esbarra em algum momento e de alguma forma. Esses contatos geram atritos que geram signos, que geram novas formas culturais. Esses dinâmicos movimentos deixam a cultura como sendo algo em constante fluxo.

<sup>71</sup> Aproximando (aproximação feita por mim) da ideia aqui de Bakhtin (2005) com a de Tinianov (2016), sobre o dialogismo e as interações entre as séries de linguagem, encontramos em ambos o pensamento de relações colaterais dentro do mundo das coisas, mundo esse composto por interconexões entre a paisagem, os fatos e os textos produzidos.

na relação. Ele desenvolve a ideia de que nessas relações, signos e sujeito muitas vezes se misturam de tal forma que não se sabe onde começa um e termina o outro.

Dahlet (2005) nessa direção defende que:

O princípio dialógico articula três posicionamentos maiores. Um sobre a natureza do social: a socialidade é de essência intersubjetiva. Um segundo sobre a natureza do signo: o signo é para agir. Um terceiro, enfim, sobre a natureza do sujeito: o sujeito é feito do que ele não é. (DAHLET, 2005:55).

Isto posto, o que se pode pensar é que os movimentos culturais, enquanto manifestações de intenções expressivas, são como espécies de textos que registram ideias e servem como conexões dentro da semiosfera. Quando se fala, não se age só, ocorre certa intenção atrelada a um interlocutor, esse por sua vez exerce influência na produção do que se fala, uma vez que é desejado pelo locutor que a mensagem surta algum efeito no receptor<sup>72</sup>. Ou seja, nessa relação orgânica surgem necessidades de adaptações do discurso, dos meios e dos próprios sujeitos. Essa tríade é de relevante importância para que o fenômeno ganhe corpo, consistência e alcance. Sendo assim, compreender as maneiras como as mídias, os artistas e os efeitos dessas relações ocorreram, são fundamentais para entender a transição do rock, feito por aqueles jovens roqueiros, em um fenômeno Pop, fenômeno com abrangência nacional.

Machado (2007) observa que,

Ainda que as linguagens da comunicação e da arte sirvam-se de códigos específicos e, conseqüentemente, desenvolvam diferentes mediações, a dinâmica do processo de significação é fruto das interações entre sistemas de signos nos espaços culturais, capazes de criar um continuum semiótico, como entendeu Lótman ao defender a noção de cultura como texto. (MACHADO, 2007:19).

O que o presente estudo pretende mostrar é como se deram as dinâmicas dos processos de significação, e como isso pode ser visto dentro das canções. As músicas fazem parte desses textos culturais dialógicos. Esses textos dão movimento ao universo

---

<sup>72</sup> Nesse ponto, pensando especificamente o pop rock, entendo serem necessárias reflexões nas estruturas narrativas das canções (letra e arranjos).

dos signos, isso ocorre através do que Barbero (2013) chama de “processos de mediações”. Esses processos acontecem entre as mais variadas mídias/canais e as variáveis decodificações da informação por parte do receptor, aqui no caso, o público<sup>73</sup>. Mais do que a maneira como o público interpreta as letras, o que importa é como ele se representa nela<sup>74</sup>. A linguagem musical pode ser encarada como um todo complexo, onde sistemas dialógicos relacionados entre si - se conversam, se interconectam, produzem malhas textuais maleáveis, metamórficas, não lineares, isso se dá por conta do contágio/assimilação dos elementos culturais disponíveis.

Lótman (1978) ensina que:

Assim cada sistema de linguagem química é ao mesmo tempo o modelo de uma realidade química definida. Chegamos à dedução essencial: cada linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissoluvelmente ligadas. (LÓTMAN, 1978: 44).

Tal fato evidencia a semiose entre as informações e os respectivos sujeitos dentro do universo telemático. Tais elementos funcionais dentro da cultura mostram contínuos processos de produção de sentidos. Isso acontece de fora para dentro e de dentro para fora, em ritmos pulsantes de relações constantes entre os sujeitos, as mídias e os signos, não separadamente, mas, em relações variáveis potentes<sup>75</sup>. Pensando que a música produz sentidos intensos e que ela tem suas relações complexas e diversos sujeitos envolvidos, munidos de inúmeros repertórios culturais diferentes entre si, é importante compreender que ocorrem profusões de misturas, fato esse que dá forma e ritmo ao que somos enquanto sujeitos da cultura.

Ramos (2010) nessa direção salienta que a música enquanto instrumento de produção de subjetividades pode contribuir na formação de referências significantes e representativas. O raciocínio desenvolvido indica que não importa exclusivamente em qual época as canções foram feitas. O que importa, na realidade, segundo Lótman (1978), quando se refere a objetos da cultura, é que dentro das semiosferas e em constantes movimentos, esses mesmos objetos, outrora produzidos, permanecem atuais.

---

<sup>73</sup> Fatores significantes que tornaram o rock de alguns jovens daquele período em um fenômeno Pop.

<sup>74</sup> É necessário registrar que os músicos das bandas aqui analisadas tinham a mesma idade dos seus fãs.

<sup>75</sup> As misturas ocorrem quase que inevitavelmente na América Latina, pois, os espaços/ambientes são propícios para tais acontecimentos. As cidades trazem em si, “certa” musicalidade em suas composições e dinâmicas rotineiras.

Se pensarmos em uma ideia de movimento contínuo, as subjetividades possuem uma capacidade fluída de se configurar e se reconfigurar dentro dos processos/espços. Isso ocorre através de diálogos estabelecidos dentro do que Canclini (2010) chama de “interculturalidades”.

### **1.3 Paisagens culturais, suas variações e a MPB**

Tendo como base os pulsantes cenários dos anos de 1980, que estavam claramente se reconfigurando, pois uma longa ditadura militar havia chegado ao fim e, segundo Bastos (2005), deixando marcas profundas na sociedade brasileira, era fato que as manifestações apareceriam de alguma maneira. As canções de pop rock, segundo Alves (2002), expressavam de certa maneira vestígios do que viviam os artistas/público no presente período<sup>76</sup>. Isso acontecia dentro da semioesfera, tendo como impulso os fenômenos típicos locais que produziam tecidos culturais diversos, ou seja, ocorriam interculturalidades dentro desses processos<sup>77</sup>. (CANCLINI, 2010).

Importante apontar que o pop rock nos anos de 1980 sofreu influências da MPB (uma parte dela pelo menos)<sup>78</sup>. O movimento tropicalista na década de 1970, de todos os movimentos do período teve imensa importância na cena musical brasileira em se tratando de “certa” oxigenação da música popular e de uma “espécie” de apadrinhamento do rock nacional oitentista. Importante e necessário frisar que os festivais da MPB organizados nos anos de 1960 e 1970 pelas TVs Tupi, Globo e Record, abriram espaços para o surgimento/lançamento de vários artistas. Não podemos pensar a MPB no Brasil como um único bloco, mas sim, a partir de espécies de momentos de “sínteses temporais”. Esses momentos sintéticos foram compostos por

---

<sup>76</sup> Isso ocorria também em diversas canções da música popular brasileira, no entanto, é citado Alves aqui, pois, a mesma desenvolve estudos acerca do rock brasileiro nos anos de 1980.

<sup>77</sup> Mesmo sendo o mesmo estilo musical, o pop rock apresentava certos traços específicos em suas canções relacionadas aos locais/cidades das bandas. Vale ressaltar que várias bandas espalhadas pelo Brasil produziram uma quantidade significativa de canções. No presente estudo foi escolhido quatro bandas de algumas regiões do Brasil; Legião Urbana de Brasília, Titãs de São Paulo, Engenheiros do Havai, do Rio Grande do Sul e Barão Vermelho, do Rio de Janeiro. É importante frisar que o pop rock apareceu em diversos lugares do Brasil, no entanto, tais bandas foram escolhidas para que o recorte analítico se tornasse mais viável e pelo fato do impacto dessas quatro bandas na cena musical brasileira. Interessante e relevante também apontar que ocorriam mestiçagens visíveis nas composições, ou seja, elementos típicos de vários locais se encontravam nas canções, independentemente de traços marcantes da região específica a qual a banda fazia parte. Daí, o fato dos processos contínuos de interculturalidades se mostrarem marcantes nas canções, fatos esses que serão apontados no decorrer do trabalho.

<sup>78</sup> Pois o conceito de MPB engloba muitos artistas, lugares e tempos históricos diferentes.

movimentos e articulações estéticas-políticas-culturais importantes e compósitas<sup>79</sup>. Trago um momento da MPB que inicia-se nos anos do 1950, onde Silva (1994) diz que,

Outro momento de síntese na MPB ocorre nos meados dos anos 50 com os produtivos cruzamentos entre a música brasileira e a norte-americana, partindo de chicletes com banana de Jackson do Pandeiro, onde o Tio Sam toca pandeiro e o samba conhece o be-bop e o boogie-woogie, e aportando na Bossa Nova com toda a sua relação com o Jazz e a música erudita. (SILVA, 1994:91).

Silva (1994) defende que a mistura de ritmos/estilos musicais estadunidenses com o nosso samba e com a nossa bossa, provocou inevitáveis misturas/traduições que resultaram em uma remodelagem mestiça/mosaica da nossa MPB. Nesses processos de condensação, imersão e embolo, o erudito e o popular de alguma maneira se fundiram, e principalmente transitaram revestidos na cultura de massa.

Existe toda uma reorganização harmônica/vocal/letrista nesse momento. Formas e modos de se compor/arranjar e se escrever/cantar as canções aparecem, gerando a necessidade de readaptações das sensibilidades e percepções sonoro/poéticas, tanto de artistas, quanto do público.

Silva (1994) ainda mostra que nesse momento ocorre,

No aspecto literário, temos a utilização de um coloquialismo e de uma simplicidade textual que, se por um lado se choca com o rebuscamento musical, por outro se aproxima dele através de um cuidado na escolha lexical, com a utilização de rimas ricas e todo um arsenal de artifícios poéticos (como a metalinguagem, assonâncias, onomatopeias, etc.) (...). (SILVA, 1994:92).

É possível já perceber que nem “nossa MPB” estava imune à mestiçagem estético-cultural-musical estadunidense. A poesia se enrosca de forma imbricada nas composições estéticas musicais da cena brasileira<sup>80</sup>. Daí em diante o que se vê, são desdobramentos e uma série de acoplagens de fatores que vão dando novos formatos a

---

<sup>79</sup> Farei um breve recorte analítico no que me interessa em relação a se compreender as conexões possíveis ocorridas entre a MPB e o Pop Rock. Para um melhor aprofundamento sobre os itinerários e desdobramentos da MPB no Brasil recomendo trabalhos que tenham estudado esse gênero em específico.

<sup>80</sup> Não que antes não ocorresse isso, mas nesse momento as múltiplas combinações acontecem de maneiras peculiares e sua divulgação se acentua, atingindo assim, quantidades maiores de pessoas.

MPB. As rádios e os eventos nas cidades (bares e casas de shows) continuam sendo os espaços de encontro entre o que era produzido e o público. Algumas revistas cobriam acontecimentos atrelados à música. Outro fator de disseminação musical foi o disco com sua (re)estilização gráfica/visual, produzido e vendido em maior quantidade. Silva (1994) indica que,

Vê-se, assim, que o próprio disco, muitas vezes visto como objeto substituidor da experiência musical pelos vínculos que possui com o rádio na divulgação massificada da música, torna-se um objeto estético paralelo e determinante de beleza da música popular enquanto um bem simbólico no mercado. O trabalho estético sonoro, textual e gráfico-visual que envolve acaba tendo bastante importância para a canção enquanto produto final, rompendo com a ideia de ser mero suporte da música popular. (SILVA, 1994:94).

Aliado a tudo isso temos também, o papel da televisão que durante as décadas de 50, 60 e 70 tiveram grande importância para a propagação da MPB. O fato desse canal midiático expor /divulgar/lançar artistas e bandas, obriga os mesmos ao desenvolvimento de novas roupagens em suas produções musicais. Preocupações estéticas-visuais-plásticas surgem, assim como, a necessidade de atenções em relação aos discursos e o desenvolvimento de determinados gestuais.

Nessas três décadas, a música passa por transformações e adaptações importantes em relação às questões tecnológicas. Tanto no aspecto técnico da produção, como nas relações com as mídias de divulgação. A bossa nova, o rock, o samba, e outros estilos/gêneros de formas diversas adentram nesses processos da indústria cultural.

Os festivais e os programas de televisão, ou os festivais organizados pelos programas de televisão de um jeito ou de outro, traziam e mostravam artistas que faziam parte desses mosaicos (de gêneros/estilos) que compunham a cena musical brasileira. É essencial entender que analisar os desenrolares histórico-culturais-sociais da música popular brasileira sob a ótica de “*indústria cultural*” desenvolvida por Adorno, empobrece e emagrece as possibilidades de identificação (análise) de elementos que deram tons aos fenômenos musicais no Brasil. Silva assertivamente aponta a Jovem Guarda como um importante exemplo disso,

Assim ocorreu, por exemplo, com a Jovem Guarda. Colocada apressadamente como “curtição” da juventude ou como simples importação de um gênero musical (critica essa muito ao gosto da esquerda dos anos 60), não se percebeu o potencial seletivo e tradutório que ela encerra. Além de trazer à tradição da canção brasileira o dado positivo do ruído, amplamente disseminado pelo rock a partir do final dos anos 50, e da valorização da contenção de informações estéticas, a Jovem Guarda aproximou-se muito mais da bossa nova ao adotar a técnica da naturalidade e da descontração. (SILVA, 1994:95).

Uma hipótese relevante consiste no fato de que ao criar suas canções, as intenções dos artistas não eram somente frutos dos estímulos externos imediatos, mas sim, uma vez que as estruturas de linguagens já estavam postas, a intenção e a vontade de expressão já estavam presentes, antes mesmo do artista (possivelmente) desejar de fato expor seus posicionamentos e críticas em relação ao “mundo real”. É possível pressupor que até mesmo (inconscientemente), antes dos artistas se expressarem (concretamente), os mesmos já traziam em si, um interessante exercício/esforço de tradução em seus desejos/anseios criativos/expressivos.

Referente aos arranjos, conteúdos e as estruturas das letras das canções, partindo da ótica de Lótman (1981), pode-se supor que os fenômenos musicais no Brasil se expandiram e ganharam força pelo simples e, ao mesmo tempo, complexo fato de que os signos presentes nas confecções das canções se mostraram sempre plurais e em relação com outros signos<sup>81</sup>. A forma da assimilação e incorporação das mensagens ocorreu de maneira que as codificações, além de incisivas, também eram múltiplas e vinham de vários lugares midiaticamente pensando e culturalmente falando.

Lótman (1978) concebe o texto como sendo formado por vários subtópicos, os quais realizam diálogos permanentes com outros textos e subtópicos. Nessa direção o que interessa é reconstruir as diversas possibilidades de codificação em se tratando das imagens que a canção/letra tentou (ou não) provocar, isso pensando o pop rock. Mas antes, certo mapeamento dos engendramentos de como ocorreu os processos da MPB no Brasil é de suma importância. Incômodos com os paradigmas que se estabeleceram em vários momentos na sociedade brasileira (sociedade conservadora, rotariana, tradicional), é narrado (de formas peculiares) em muitas das canções dos mais variados gêneros e momentos diferentes da nossa história musical. O importante é entender que

---

<sup>81</sup> Correlação feita por mim em relação as teorias lotminianas.

tudo isso aconteceu nos espaços semióticos. Lótman (1981) diz que os processos modelizantes estão atrelados aos processos tradutórios, esses por sua vez geram terceiros elementos dentro da semiosfera, e é isso que de certa forma a codificação das letras acaba evidenciando.

Pensando em compreender melhor os desdobramentos da música no Brasil, a semiótica da cultura se apresenta como um instrumento essencial, uma vez que permite o desenvolvimento de olhares mais precisos em relação aos cenários culturais, tendo como lugar de atenção os pontos de juntas sintáticas vitais (relacionadas aos processos criativos e onde foram desencadeados). As traduções nessa direção ganham imensa importância, pois só a partir delas, que uma imersão sensível nos fenômenos se torna possível. Nesse prisma, Pinheiro destaca que,

A aceleração de dispositivos tradutórios inscritos nos mecanismos produtivos das culturas plurais intensifica reticularmente o pendor para a incorporação material do alheio. Tal incorporação só pode ser percebida, na maior parte das vezes, nas juntas ou dobradiças em que as partículas são transferidas intersticialmente de umas linguagens para outras, onde se desenha esse entre-mestiço de formas de devir. O que aí toma corpo são pequenas diferenciações transversas de tom ou ritmo e não oposições entre marcadas diferenças. (PINHEIRO, 2013:18).

As produções das canções se fazem e se refazem o tempo inteiro. Tal entendimento dessas produções só é possível através de uma imersão nos dispositivos tradutórios. Na confecção das mesmas é possível perceber incorporações culturais diversas, tanto em suas estruturas (o que será mostrado mais a frente) quanto em suas formas (conteúdos). Lótman (1979) aponta que a semiótica da cultura, no que diz respeito a análises referentes aos signos e aos objetos significantes, auxilia no desenvolvimento de entendimentos mais conjecturais. Interessa aqui perceber o que forma as juntas e como se dão as dinâmicas das dobradiças em relação aos deslocamentos microparticulares relacionados às linguagens existentes/produzidas dentro da MPB, e suas interferências nas tramas (estéticas) atreladas ao pop rock.

As variações interculturais expressas nas canções interessam não só no que compete uma análise direta da criação do artista, mas também para entender como o processo ocorreu. O entendimento de tais fluxos criativos facilita a identificação dos trajetos trilhados nas tessituras desenvolvidas nas confecções das canções. É oportuno

prestar atenção nas possíveis relações dos caminhos, e nas maneiras que os sujeitos e objetos da cultura se enroscaram dentro das diversas tramas, no que diz respeito aos processos de comunicação, tendo como atenção as conexões da MPB com o rock, durante a caminhada.

O que interessa não é o desenvolvimento de olhares reduzidos, mas identificar os desenrolares dos processos culturais e sociais onde as canções foram geradas. A partir daí, é que se pode pensar o que influenciou esses mesmos percursos, partindo de olhares atentos em relação aos fenômenos presentes na semiosfera (pensando às canções/mídias/linguagens e seus diálogos constantes).

#### **1.4 Os anos de 1960/70, Tropicalismo e o surgimento do brock**

Mesmo de maneira não tão intencional o tempo todo, os artistas procuram estabelecer diálogos de fluxos contínuos entre os objetos da cultura e a produção de significados resultados dos processos dialógicos culturais. Ou seja, em uma perspectiva da semiótica da cultura, os signos só produzem signos a partir da tradução. As canções das bandas analisadas mostram em suas composições estruturas internas/externas e conteúdo, narrativas que abordam temas/situações diversas como: a influência das mídias na relação dos sujeitos com os objetos da cultura, a relação (em alguns momentos de estranhamento) dos “jovens” com o amor e com o consumo. É percebido também nas canções, certas inquietações com as questões políticas e com os quadros sociais em que as pessoas estavam inseridas. Tais fenômenos narrados pelos jovens músicos roqueiros oitentistas se apresentavam de maneira intensa, porosa, curvilínea, e de forma pulsante, mostrando tensões constantes em suas extensões/narrativas.

Um dos interesses da investigação foi analisar as linguagens e os movimentos discursivos<sup>82</sup> não ortogonais que surgiram no referente período. Os olhares desenvolvidos na pesquisa intuem identificar e apontar possíveis caminhos da arquitetura narrativa presente nas canções, buscando entender o que estava sendo dito/cantado pelos artistas. Os múltiplos elementos presentes nos espaços/ambientes culturais ofereciam substancialmente materiais heterogêneos, plurais e significantes (no sentido strictu do conceito). A vasta gama de signos produzidos, encarnados/re-

---

<sup>82</sup> Partindo das letras e arranjos das canções.

significados brotavam por todos os lados. Isso oferecia uma rica amálgama metamórfica no que tange compreender como ocorreram as confecções da criação artística dos músicos.

A relação da música e sua ideia de mensagem estão totalmente relacionadas à maneira como a canção é criada (pelo artista), divulgada (pelas mídias) e interpretada (pelo público). Ou seja, as estruturas criadas e os caminhos percorridos entre os signos se mostram como pontos importantes de análises. As canções não só retratam um olhar particular (do artista), como afetaram o desenvolvimento de outros olhares (do público). Essa relação se deu em um plano de relação de forças, pois acredito que ao retratar uma determinada história, a canção não está falando de uma história particular somente, mas de representações que cabem perfeitamente a outros personagens, daí a identificação do público com a canção.

O que interessa é identificar como se deram os movimentos na direção de compreender alguns importantes fatores, tais como: o processo de criação da obra (no sentido contextual), a maneira como ela chegou ao público (relação das mídias e respectivos interesses) e, conseqüentemente, quais foram seus impactos (incorporação cultural). Lótman (1978) se preocupa muito com certa lógica semiótica em relação ao espaço-tempo da cultura. Nesse espaço tal autor defende que o choque cultural resultará em outros sistemas culturais emergentes.

Os entrelaces ocorridos nos processos semióticos que alimentam as tramas onde as séries de linguagens transitam, são aspectos a serem considerados em relação a entendimentos dos processos criativos. Avaliar bem esses percursos é fundamental em relação a melhores entendimentos das composições culturais. Para uma avaliação mais precisa, no entanto, é importante estabelecer uma espécie de itinerário histórico dos encadeamentos socioculturais atrelados à música que antecederam os anos de 1980.

A indústria fonográfica na década de 1980, segundo Alexandre (2002), estava ávida por novidades e altamente interessada em lançar novos artistas. Aliado a esses interesses, os meios de comunicação conseguiram, naquele período, usufruir de novas possibilidades relacionadas a atingir públicos de diversos gostos e preferências estéticas. Tanto no meio audiovisual quanto impresso, a mídia começaria de maneira incisiva a cobrir e divulgar a cena cultural da época com mais atenção e profundidade. Mas, não

só a indústria estava ávida por uma real oxigenação no rock tupiniquim, o público ansiava por novas coisas, novos artistas, novas canções.

Segundo Dapieve (1995):

No final dos anos 70, o Brock era aguardado como se aguarda um messias. Bastava um grupo acima da média, melhorzinho, pôr a cabeça pra fora que logo os roqueiros brasileiros saiam em peregrinação, levando-lhe ouro, incenso e mirra. (DAPIEVE, 1995:21).

Nas décadas de 1960/70 a cena brasileira apresentou gratas surpresas no universo roqueiro. Mutantes e Secos & Molhados são bons exemplos disso, no entanto, no final da década de 1970 a cena deu uma significativa “esfriada”. Segundo Dapieve (1995), boa parte da “galera” envolvida com a música brasileira nos anos de 1960 encarava o rock como algo que somente alienava (subproduto do imperialismo inglês e estadunidense, etc.), claramente influenciados pelas análises políticas dicotomizadas que eram comuns em tal período. Dapieve (1995) mostra que,

Curiosamente, quem primeiro viu o rock como inimigo não foram os gerais, mas os universitários. Num mundo estreitado pelo maniqueísmo esquerda/direita não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil: quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisas “de raiz” estava alienado, estava jogando contra. (DAPIEVE, 1995:15).

Tal argumentação, apresentada por Dapieve, elucida como as ações no âmbito da cena musical transitavam em raciocínios binários, fato esse que empobrecia consideravelmente as análises e relações possíveis do rock tupiniquim. Mas nem todos os músicos da cena brasileira compartilhavam dessa opinião dicotômica referente ao rock. Tom Zé, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão e os Mutantes eram eufônicos, tanto com as guitarras elétricas como com os berimbaus. É bom frisar que o Brasil passava por uma dura realidade política, pois vivíamos uma repressora ditadura militar naquela época.

Na ótica de Dapieve, os Mutantes tiveram um papel importantíssimo como instrumento de interconexão entre o Rock e a MPB. O autor coloca principalmente na conta dos Mutantes o mérito dessa interessante e necessária aproximação/junção.

O disco, intitulado simplesmente “Os Mutantes”, provava que um grupo de rock apaixonado por Beatles pós “Revolver” podia assimilar a linha evolutiva da MPB – Gil & Caetano (“Panis et Circencis”) ou o suingado jovem guardista Jorge Bem (“Minha Menina”), por exemplo – sem deixar de tocar rock. (DAPIEVE, 1995:16).

Como quase toda boa banda de rock no período, os Mutantes lançaram bons discos, fizeram sucesso, ficaram conhecidos, brigaram, mudaram a formação e lançaram discos ruins. O que não pode ser negado é a importância da banda nos anos de 1970 para o rock brasileiro. É importante, mesmo que brevemente, entender o que se passava naquela década na cena musical roqueira brasileira. Tal cena carecia de novidades, de coisas diferentes, “oxigenadas”, empolgantes para os jovens do período.

Imprescindível registrar a importância também, da tropicália no processo de apadrinhamento do rock no final dos anos de 1970. Tal movimento de alguma maneira deu uma poderosa repaginada na MPB. Os tropicalistas adotaram um discurso de aceitação e incorporação do outro, praticaram traduções relacionadas à deglutição do que lhes era “diferente”. Trouxeram para suas composições a possibilidade de diálogos entre o “novo” e o “antigo” de maneira que um não anulasse o outro, mas sim, que ocorressem aproveitamentos estéticos-sonoros plurais. Silva (1994) rechaça que,

O Tropicalismo pode ser entendido como um movimento radical de revisão de toda história da MPB. Ao incorporar as tradições e as informações da modernidade, o arcaico e a tecnologia de ponta aplicada à música, a inversão e a paródia das ideologias e das estruturas estéticas do “bom gosto” dominante, o Tropicalismo propicia a denúncia de uma situação de dependência, tornando-se uma arma revolucionária contra a situação de exceção que a sociedade vivia no período. (SILVA, 1994:96).

Os tropicalistas em inúmeras entrevistas se posicionavam contra os discursos mais conservadores de uma ala da MPB que recusava perceber e aceitar a importância de se “abrir” para o “novo”, para o que vinha de “fora”, para a possibilidade da mistura. Inclusive, Caetano, Gal, Gil, entre outros, se posicionaram contrários aos discursos cristalizados que defendiam uma espécie de manutenção (única e inquestionável) nacional-populista do chamado samba tradicional. Era também apontada a necessidade de olhar com mais atenção para o fenômeno da Jovem Guarda, bem como, para os

aspectos positivos de alguns gêneros musicais estadunidenses. Ainda em Silva, nessa linha de raciocínio, o mesmo diz que,

O Tropicalismo soube sintetizar no âmbito programático todas as informações estético-culturais vigentes na época para, a partir dessa confluência, recriar a música popular. Levando ao extremo as propostas da antropofagia oswaldiana, os componentes do “grupo baiano” juntam distintos materiais, posturas estéticas situadas em planos opostos, comportamentos e indícios culturais na criação de canções que reverberam não uma união colagística descriteriosa, mas o próprio cerne da tradição musical brasileira, ou seja, a deglutição do “outro” como fonte transgressora e geradora da própria tradição: o berimbau e o samba junta-se a guitarra elétrica; Vicente Celestino é cantado ao lado de Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band, dos Beatles. (SILVA, 1994:96).

Caetano Veloso foi uma figura importante dentro dos processos de “abertura” estética da MPB nos anos 70. Ele atacava constantemente os posicionamentos de alguns músicos e críticos musicais em relação à vontade de manutenção de “tradicionalismos”. Caetano insistia na ideia de se abrir para o “novo”, de se incorporar o máximo possível de elementos (bons é claro) nos processos criativos. Ele defendia o aproveitamento de informações disponíveis para as composições, não descartando o que já se tinha, mas colocando em relação os elementos culturais, e produzindo a partir da mescla. Silva (1994) ilustra que,

Contrariando as posturas tradicionalistas, o Tropicalismo trouxe para a MPB os instrumentos elétricos, os experimentos estéticos derivados da antropofagia, da poesia concreta, dos músicos eruditos de vanguarda de São Paulo. Nesse aspecto, os meios de comunicação de massa têm uma função especial. Longe de se sentirem diminuídos por estarem ligados a indústria cultural, os tropicalistas faziam dessa condição algo a ser trabalhado criativamente. (SILVA, 1994:97).

O movimento tropicalista na realidade foi um grande expoente das reconfigurações que já estavam ocorrendo em todo Brasil em relação a MPB, no entanto, não foi o único. Diversos trabalhos experimentais sonoramente falando começaram a eclodir em várias partes do Brasil, os Mutantes, os Novos Baianos, Tom Zé, entre outros, começavam de alguma maneira a re-estilizar a música popular brasileira. Cabe aqui anotar que nesse passo (início dos anos 1970) as guitarras elétricas e os amplificadores já faziam parte das poéticas-criativas-sonoras de vários artistas.

Esses artistas começaram de maneiras diferentes a pensar, criar e produzir a música de formas diversas e em alguns casos, levando o experimentalismo a extremos.

Essas “ousadias” e ressignificações produziram tecidos conjuntivos que traziam em seus bojos matérias-primas compostas de múltiplos elementos culturais. O que a Tropicália na realidade fez foi de uma maneira mais radical, deixar emergir (sonoro-visualmente) processos antropofágicos que já aconteciam no Brasil. Os procedimentos tradutórios sempre ocorreram, o fato é que a Tropicália aconteceu em um período (midiaticamente falando) de maiores recursos tecnológicos em relação à divulgação das canções e dos artistas.

O contato da tropicália com artistas não necessariamente pertencentes a esse movimento, bem como, a troca de experiências e características estéticas-sonoras, aliada a “parcerias” feitas em alguns festivais, por exemplo, o 3º Festival de Música Popular Brasileira, organizado em 1967 pela TV Record, onde Gil canta *Domingo no Parque* acompanhado por uma jovem banda chamada Mutantes, aliada a parcerias em composições, regravações e interpretações de canções, como por exemplo, Caetano no Canecão cantando uma canção de Cazuza *Todo amor que houver nessa vida*, evidenciam a importância do tropicalismo para os “novos” ares da MPB, conseqüentemente para o brock dos anos de 1980.

### **1.5 O ambiente envolvendo os seres e as coisas**

Tendo a música como um intenso e complexo fenômeno sociocultural e pensando que muitas canções de pop rock estavam sendo cantadas pelos jovens roqueiros, é perceptível que ocorreu uma interação entre os diversos atores sociais envolvidos na cena musical. A ditadura naquele momento ainda pressionava as intenções expressivas (de quem era contrário ao regime), muitos jovens tinham na arte possibilidades de certas resistências ao governo e, conseqüentemente, resistência a repressão que assolava o país.

No fim da década de 1970 e começo dos anos de 1980, alguns jovens de diversos lugares do Brasil tomaram a iniciativa de inflamar os cenários musicais. Aquele período começou a desenhar outras formas de produções musicais interessantes

e alternativas. Alguns jovens resolveram agir por conta e vontade própria. O punk<sup>83</sup> nesse sentido teve total importância no desencadeamento de alguns processos comportamentais de uma parte da juventude do início da década de 1980. O punk veio para o Brasil como um movimento musical, no entanto, como aconteceu em seus países de origem (Inglaterra e EUA), o punk produziu desdobramentos no âmbito comportamental (vestimenta, questões políticas, etc.).

A atitude subversiva, o áspero discurso político, a agressividade estética das roupas e o tédio, que dominavam parte daquela geração, serviram de força motriz para a adesão do movimento punk por uma parte dos jovens roqueiros. Eles se representavam através do movimento punk, isso era visível em seus cotidianos (ALEXANDRE, 2002). Logo, as atitudes daqueles jovens estavam sendo expressas em suas ações comportamentais. Dapieve (1995) indica que ocorriam esforços diários de construções de identidades e representações através de práticas sociais ligadas ao chamado comportamento “punk”.

Inúmeros choques culturais entre gerações, conceitos e paradigmas apareciam/circulavam na sociedade brasileira no referente período. Os jovens, em boa parte do Brasil, estavam imersos em diversos acontecimentos que cotidianamente explodiam por todos os lugares. Como era um momento de “certa” transição política, tudo era meio que possível, pois não se tinha claro os protocolos de como de fato se daria o processo de reestruturação da política brasileira (RAMOS 2010). Existia muita repressão por parte do governo, bem como, múltiplas ações relacionadas a controles da liberdade de expressão. Isso desencadeava um descontentamento em relação à força exercida pelo Estado através de seus aparelhos repressivos.

Interessante notar que o punk no Brasil se mistura com as manifestações culturais existentes, algumas vezes não pacificamente, mas importante frisar que, até na disposição das vestimentas ou onde ocorriam os eventos musicais, a tendência predominantemente para o “aberto” dos lados de cá, acabava por influenciar os desdobramentos do punk tupiniquim. Alguns artistas jovens se envolveram com o punk (Renato Russo, alguns Titãs, entre outros) pelo menos no início de suas produções,

---

<sup>83</sup> O punk “explode” como movimento em vários lugares no mundo no final dos anos de 1970. O movimento tem vários desdobramentos (estéticos/culturais), no entanto, a música é o maior canal de propagação do punk.

porém e também, as influências de outros gêneros musicais brasileiros, aparecem hora ou outra em alguma composição desses mesmos artistas.

Os processos de intercambialidades de papéis eram representados claramente pelos jovens roqueiros do período (isso era percebido em várias esferas; no comportamento, nas atitudes, na maneira de se vestir, nas canções, etc.). Isso será mostrado mais à frente (nas análises das canções), pois os jovens artistas se colocavam dentro dos processos, nunca a parte dos mesmos. Nessa direção pode-se pensar que a arte relaciona-se diretamente com sua capacidade de expressão e potência estética. O próprio artista, segundo Lótman (1978), cria certa ligação dialógica (tomando a ideia de Bakthin) com sua própria obra.

Dentro dos sistemas de comunicação a relação entre três pontos (emissor, meio/canal/mídia e receptor) é fundamental. O interessante é perceber que essa relação não se dá de maneira vertical, mas sim, em planos de tensões emaranhados, em vias de mãos duplas, em fluxos densos e contínuos (não polarizados). O quadro sociopolítico da época favorecia a permanência desses planos de tensão. Pensar que o pop rock dos anos oitenta de certa forma trouxe dentro de si, traços vitais da MPB, o atrevimento do rock estadunidense e a rebeldia do punk inglês, é algo não só possível, mas também factual.

Nessa direção Lótman (1978) ensina que,

Qualquer ato de comunicação inclui um emissor e um receptor da informação. Mas isso é pouco: o fato bem conhecido da incompreensão, testemunha que toda a comunicação não é recebida. Para que o receptor compreenda o emissor da informação, a existência de um intermediário comum – o código – é lhes necessária. (LÓTMAN, 1978: 42).

Em relação às canções de rock e seu público, é possível que as conexões fossem criadas nas juntas sintáticas<sup>84</sup> possíveis entre os diversos textos da cultura que estavam disponíveis nos múltiplos ambientes que os jovens roqueiros (fãs e artistas) habitavam. É importante frisar que existia um clima agudo de repressão no ar no começo dos anos de 1980, pois o Brasil ainda estava sob o comando de uma ditadura militar. Também é importante registrar que outros artistas/gêneros musicais também se posicionavam contra a ditadura militar (casos de Caetano, Gal, Gil, Bethânia, Tom Zé, Chico Buarque, Elis Regina, Geraldo Vandré, Sérgio Sampaio, entre outros). Ou seja,

---

<sup>84</sup> Juntamente nesses “lugares/espacos/momentos” que os códigos ganham e fazem sentido.

uma boa parte da produção musical brasileira de um jeito ou de outro, se ocupava em narrar seus posicionamentos em relação aos cenários socioculturais/políticos do momento.

Lótman (2010) nos ensina que no processo de criação artística, a produção do texto acontece em progressões intensas e contínuas - em se tratando dos sentidos estruturais que a mensagem pretende evidenciar. O interessante é perceber que uma parte daquela geração se mostrava indignada com a situação do país. Junto a isso, críticas referentes à própria juventude, também eram identificadas nas canções. Nesse ponto, percebe-se a importância interconectada entre a produção cultural dos sujeitos da cultura com os objetos da cultura, isso ocorria não de maneira vertical, mas sim, nos processos dialógicos do meio, ou seja, não existia passividade ou reatividade entre emissor e receptor ou receptor e emissor, uma vez que ambos alternavam constantemente os papéis dentro dos processos comunicativos.

Importante entender que nos países da América Latina, no Brasil em específico, a inserção/confluência do rock “gringo” logo se amalgamava com os objetos da cultura locais (que também, já era fruto de misturas). Sendo assim, o argumento de produções culturais em seu “estado puro” é algo impossível em um país que já tem em suas estruturas socioculturais a mestiçagem como aspecto fundante.

Importante pensar aqui que a cena punk<sup>85</sup> estava ganhando espaço em vários centros urbanos brasileiros. Fazia parte dela uma série de jovens roqueiros que viam na “atitude punk” uma forma de protesto em relação à sociedade. O fato é que o estilo/modo de ser “punk” tinha um apelo sedutor para almas inquietas e revoltadas. Não só nas questões dos adornos (alfinetes, cabelos arrepiados, objetos de metal, camisas cortadas, coturnos, jaquetas de couro pretas, entre outras coisas), mas também, na própria música (acordes de três notas) onde o objetivo era algo simples, cru, sem muitos arranjos, algo bem diferente do que apresentava a música progressiva (ALVES, 2002).

O movimento punk mesmo que tardiamente vindo para cá, serviu de referência para uma parcela dos jovens brasileiros no começo dos anos de 1980. O movimento não

---

<sup>85</sup> O movimento punk já se caracterizava de certa forma como algo mosaico, ou seja, composto por vários materiais e no caso do Brasil, de alguma forma, mesmo que inconsciente já trazia em si, outros elementos dos diversos gêneros que por aqui circulavam.

se deu apenas no âmbito da música, mas estendeu-se também para os modos de vestir, de cortar o cabelo, entre outras coisas. O pop rock no início da década de 1980 sofreu grande influência do punk, como um dos demais gêneros já existente aqui.

Os anos de 1980 no Brasil foram agitados, confusos e assimétricos no que tange às dinâmicas sociopolíticas que aconteciam no período. Isso gerou muito incômodo em uma parte dos jovens que participavam dessas dinâmicas. Glissant (2005) afirma que nas redes de relações, as culturas e o ser humano não “são”, mas “estão”. O rock pode ser pensando nesse prisma, ou seja, os nexos atrelados à produção das músicas ocorrem em movimentos de choques culturais, onde os terceiros elementos apareceram. Isso se dá (e deu) através dos processos tradutórios, os quais apontam para relações em mutação. Ou seja, dentro dos sistemas de linguagens, os signos são criados e se modificam o tempo todo, muitas vezes de maneira autônoma, outras vezes, incentivadas por algumas mídias, no caso do rock brasileiro no período estudado, ajudaram consideravelmente para que o mesmo se tornasse pop.

A capacidade de independência criativa (pelo menos no começo ou no primeiro momento) é um traço marcante na produção artística e, conseqüentemente, na produção de sentidos. O que faz do texto artístico algo sempre vivo, é justamente sua capacidade de “estar”, sua flexibilidade, sua forma de deslocar-se entre espaço/tempo, produzindo sentidos, gerando outros objetos da cultura, logo, outros sentidos<sup>86</sup>.

Textualmente falando e pensando em Tinianov, é viável entender que isso ocorreu/aconteceu a partir da maneira como os signos se incorporaram nos materiais concretos e como os materiais concretos se incorporaram nos signos. Dentro da arquitetura das canções (leitura feita por mim) é possível correlacionar às linguagens poéticas com as linguagens “práticas”, ou seja, para Tinianov não é possível isolar a obra, sendo necessário compreender os extratextos presentes nas mesmas. Objetivo esse, da presente tese.

Tal fenômeno (compreensão dos textos e extratextos) só é possível a partir de olhares atentos lançados na direção dos sistemas de linguagens (que tinham maior

---

<sup>86</sup> Tendo em mente que as relações entre artistas, mídias, empresários e público não foram harmoniosas o tempo todo. Muitas vezes conflitos de diversas ordens influenciaram as produções artísticas.

influência/fluência) e das mídias que transportaram as inúmeras e complexas mensagens geradas na ocasião (pelos sujeitos da cultura envolvidos nos trâmites culturais).

No presente estudo, as letras e arranjos (pensando em certa antropologia do som) das canções de rock cumprem a função de significação. Em boa parte do Brasil a cena musical roqueira<sup>87</sup> apresentou-se efervescente. No entanto, a presente investigação se concentrou em alguns centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre<sup>88</sup>. A cena musical apresentava inúmeras opções e estéticas (expressivas) diferentes. Bandas e canções surgiam e eram produzidas aos montes, ou seja, existia uma ideia tanto de produção de sentidos, quanto de representações/identificação dos jovens roqueiros naquele momento.

Segundo Dapieve (1995):

A arte sempre viveu do inesperado. O movimento punk que o diga. Mesmo cinco anos atrasado, o rock brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década era o filho direto do verão inglês de 1976, o famoso verão punk, aquele no qual o Sex Pistols deram uma cusparada certa no olho do establishment roqueiro e começaram tudo de novo. Mesmo que preferisse formas menos agressivas, ou até mesmo “reacionárias”, como o Heavy Metal e o Progressivo, este Brock devia tudo, corpo e alma, ao lema punk “do-it-yourself”, faça você mesmo. (DAPIEVE 1995: 23).

Ou seja, várias peças começavam a se conectar, não ordenadamente, mas assimetricamente. O cenário “preparado” pelos Mutantes e os Secos & Molhados, o contágio mesmo que tardio com o movimento punk inglês, uma sensação de sufocamento político (impulsionado pela ditadura), o apoio dado por alguns artistas da MPB, uma crise de identidade e uma grande necessidade de representação de uma parte da juventude, fez com que “aqueles” jovens roqueiros saíssem de suas zonas de conforto e conformismo, e “explodissem” em uma “nova coisa” que ganhava força, forma, poesia e arranjos musicais potentes.

---

<sup>87</sup> Apontando novamente como já foi exposto que o rock brasileiro sempre manteve uma relação/aproximação estreita com uma parte da nossa MPB.

<sup>88</sup> Enquanto recorte, foram escolhidas bandas dessas cidades, pois, esses “epicentros” de certa maneira, segundo Alves (2002) influenciaram de formas e maneiras diferentes a cena roqueira no Brasil todo.

## 1.6 O vozerio ambiental

Em São Paulo no final dos anos 1970 a cena noturna musical estava agitada. Vários gêneros musicais ocupavam ou buscavam espaços para seus eventos. Alguns lugares foram de vital importância para o rock paulistano. Uma casa noturna, ou melhor, um teatro (ou um porão que mais parecia um galpão) localizado na rua Teodoro Sampaio, chamado de Lira Paulistana, abrigou e possibilitou apresentações de uma série de artistas e bandas da cena underground em São Paulo.

Outro lugar que serviu de espaço para cena roqueira foi o bar chamado Hong Kong na rua Ministro Rocha de Azevedo nos Jardins, criado por Júlio Barroso, importante personagem da história do rock brasileiro no início dos anos 80. Mais um importante lugar foi a casa de shows conhecida como Napalm, um reduto punk. Nesses meandros surgia também, na rua Conselheiro Ramalho uma casa que ficaria muito conhecida na cidade, o Madame Satã. Nesse espaço, além da música de bandas ao vivo, ocorriam performances, festas temáticas e discotecagem.

Alguns lugares não menos importantes surgiram na noite paulistana, entre 1981 a 1984, como o Rose Bom Bom, Carbono 14, entre outros. Um lugar, de certa forma mais eclético e viável, foi sem dúvidas a inauguração do Centro Cultural de São Paulo, onde a proposta inicial era de servir como um espaço “multidisciplinar”. O Centro Cultural de São Paulo surgia como um espaço que possibilitaria e incentivaria a aproximação entre as “tribos”.

Interessante pensar, segundo Alexandre (2002), que em São Paulo ocorria certo trânsito entre alguns artistas/fãs do movimento punk, com pessoas do pós punk, e outros estilos de rock e gêneros musicais no geral. O fato das pessoas das “periferias” da cidade<sup>89</sup>, passarem a frequentar lugares mais “centrais”, possibilitou o surgimento de movimentos/deslocamentos urbanos-geográficos que de alguma forma aproximou os jovens de classes economicamente mais baixas, das regiões não centrais. Ocorreu também, uma aproximação de pessoas mais pobres com alguns estudantes da classe média paulistana. Alguns desses estudantes universitários e jovens da periferia faziam parte de algumas bandas que de certa maneira seriam reconhecidas no circuito musical

---

<sup>89</sup> Deve-se registrar aqui, que nas periferias o Samba continuava forte, bem como o Rap, que naquele momento também ganhava mais adeptos e relativa repercussão, principalmente nos bairros periféricos.

paulista e algumas nacionalmente, como foram os casos do Ira, Inocentes, Ratos de Porão, Titãs, entre outras.

Ocorria na época a produção de diálogos (alguns pacíficos, outros nem tanto) entre artistas, públicos, espaços/ambiente e mídias (das “oficiais” as alternativas). Inegavelmente, segundo Groppo (1996) alguns fatores foram se encontrando e se desencontrando em relação às dinâmicas do pop rock no início dos anos de 1980. Mídias inicialmente curiosas, espaços sendo abertos para atender a esse público, novas tecnologias de gravação vindas para o Brasil, descontentamentos de alguns jovens com o que estavam vivendo, mais as necessidades de expressão (produção textual/audiovisual), deram e serviram como material para a configuração do fenômeno rock.

Os Titãs surgem nessas turbulências socioculturais que permeavam o início da década de 80. No Lira Paulistana, em 1982, estreou um noneteto com músicos bem performáticos que ocupavam o palco, tocando para aproximadamente 30 pessoas. Esse grupo denominava-se no período como sendo os Titãs do Iê Iê. Feitosa (2014) mostra que,

Os integrantes dos Titãs frequentavam os mesmos espaços alternativos em São Paulo e suas performances, para além das músicas, apresentavam elementos cênicos intensos e altamente expressivos. Segundo Dapieve (1995), o que o Titãs fazia no período em que era um noneto artístico era algo “irrotulável”, tamanho o ecletismo da atuação do grupo. (FEITOSA, 2014: 135).

Para os músicos dessa banda, Beatles e Tropicália podiam perfeitamente conviver em correlação. As próprias influências dos músicos já partiam da ideia de um múltiplo estético (musicalmente falando). Ou seja, as bases telúricas dos Titãs já se formavam a partir da mestiçagem cultural enquanto “bagagens” experiências e gostos musicais dos membros do grupo. Em relação as tais experiências e diferenças de tipos de músicas ouvidas e tocadas pelos Titãs, Dapieve (1995) aponta que,

Cada um atirava em uma direção. O trio Mamão, por exemplo, fazia MPB esquisitíssima, se apresentava com roupas cobertas por lantejoulas, decorava o palco com araras. No repertório, músicas como “Alcinos” e “Rainha pretinha da voz africana”, uma homenagem a Clementina de Jesus. O Sossega Leão era um bando de gente chegada a afro-latinidades. A Aguilar&Banda Performática era isso, um mix de música e teatro. Os perplexos eram um grupo de jazz. Arnaldo

estudava Linguística; Sérgio, Filosofia. Ambos na USP. (DAPIEVE, 1995:91).

Imprescindível dizer que nos primeiros momentos da banda os músicos tocavam instrumentos diferentes dos quais passariam a tocar a partir dos shows e das gravações de seus discos. A banda circulava pelos principais espaços underground da noite paulistana, tocando músicas próprias e releituras (experimentais) de artistas como Noel Rosa, Tim Maia, Odair José, entre outros. A mescla, logo a ecleticidade estética sempre estiveram presentes na banda, desde sua formação inicial, “oficial” um noneto e depois como um octeto.

A vontade de misturar sempre permeou as práticas artísticas dos Titãs. A própria concepção de composição e os desejos, em relação a produzir coisas onde o maior número de pessoas pudessem ter contato e entendimento com o que era produzido, se mostrava como um traço marcante nos processos criativos da banda. Boa parte dos integrantes já se conhecia desde a época do colégio, pois a maioria estudará no Colégio Equipe, escola de classe média alta paulistana, que possuía características mais politizadas na época. Interessante pensar que no referido colégio, que possuía um teatro grande e tinha uma proposta pedagógica mais progressista, grandes artistas tinham se apresentado (em eventos musicais organizados pela direção e coordenação da escola junto com os alunos), como por exemplo, Os Novos Baianos, Caetano, Gil, entre outros. Os Titãs de certa forma aglutinam em si (e depois fora de si), o que era São Paulo naquele período. A cidade cosmopolita, plural e paradoxal em vários momentos. Sampa, já era composta nos anos 80 de “céus e infernos”, que dialogavam nos mesmos espaços o tempo todo, todo o tempo.

Já Brasília apresentava outros traços. A capital do Brasil sempre fora um lugar problemático e polêmico. Não só politicamente, mas também, socioeconomicamente e urbanisticamente. Sua própria arquitetura já se mostrava propícia, de alguma maneira, ao “isolamento”. Marshall Berman (2007) em relação há uma visita que fez em 1987 a Brasília, descreveu a mesma, da seguinte maneira,

Vista do ar, Brasília parecia dinâmica e fascinante: de fato, a cidade foi feita de modo a assemelhar-se a um avião a jato. Vista do nível do chão, porém, do lugar onde as pessoas moram e trabalham, é uma das cidades mais inóspitas do mundo. Não caberia aqui uma descrição detalhada do projeto da cidade, mas a sensação geral que se tem –

confirmada por todos brasileiros que conheci – é a de enormes espaços vazios em que o indivíduo se sente perdido, tão sozinho quanto um homem na Lua. Há uma ausência delineada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar, ou simplesmente olhar uma para a outra e passar o tempo. A tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito. (BERMAN, 2007:13).

Essa leitura feita por Berman, talvez descreva bem a sensação de uma parte da juventude que morava em Brasília nos anos 80. Os enormes “espaços vazios” possivelmente se refletiam nos anseios e angústias que sentiam os jovens brasilienses. As ausências de espaços públicos planejados para o “encontro” entre pessoas, a falta de incentivos urbanísticos em relação às manifestações culturais, junto com um “clima” seco, foram aspectos que geraram descontentamentos de várias ordens em boa parte das jovens que ali habitavam.

Renato Russo, Dado e Bonfá diziam frequentemente em entrevistas, entre elas uma para a MTV, “que Brasília era uma cidade que tinha por característica pessoal o impessoal”, diziam sentirem-se muito “isolados” naquele lugar. Tal cidade estava diretamente relacionada às questões de ordem política. As principais decisões relacionadas à sociedade brasileira em termos de legitimação aconteciam em Brasília. A consequência disso de certa forma refletia nas formas como se pretendiam “*moldar*” a sociedade brasileira. Havia em Brasília um “falso” discurso de esperança, o que se percebia de fato era mais um local de desencantos, principalmente ilustrados/representados por uma parte dos jovens brasilienses que sensivelmente faziam interessantes leituras críticas daquela cidade.

Renato Russo em entrevista para a MTV em 1993 dizia que o tédio arquitetural (enquanto espaços culturais pensados para os jovens) predominava entre a sua turma, a famosa turma da “colina”. Existia certa tensão na cidade, aliada aos diversos paradoxos existentes ali, Brasília era um lugar que se propunha “moderno” e era/abrigava a capital de um país que politicamente vivia em uma ditadura de 20 anos.

Uma banda, dentre inúmeras que surgiram em Brasília em meados finais dos anos 70 e início dos anos 80, teve suma importância para o rock “calango”, foi o Aborto Elétrico, que foi muito importante na cena musical brasileira, pois dessa banda originou outras duas bandas que fizeram muito sucesso nos anos de 1980, a Legião Urbana e o

Capital Inicial. A importância do Aborto Elétrico consiste no fato da sua participação ativa no movimento juvenil que eclodia por todos os lados em Brasília.

O Aborto Elétrico, segundo Dapieve (1996) possuiu uma importância imensa no rock brasileiro, pois, essa banda participava das mais diversas tramas/espços sociais da capital (festas de colégios, eventos culturais, festas diversas, entre outros). Nesses eventos a incorporação dos jovens com a proposta estética/política da banda era imediata e intensa (ALEXANDRE, 2002). Pensando a maneira como o Aborto Elétrico se “amarrou” nos eventos/imaginários/representações de uma parte dos jovens brasilienses, é possível pensar na ideia de Machado (2007) de que os encontros culturais se dão de maneira explosiva, o que se engendra daí, são novos objetos da cultura, esses por sua vez, repletos de signos e significados, todos em constantes e metamórficos deslocamentos.

A chamada turma da “Colina” trocava diversas informações sobre a cena artística norte-americana e europeia. A “Colina” era uma miniquadra dentro da Universidade de Brasília onde os jovens que a frequentavam trocavam fitas cassete, vinis, revistas e qualquer material musical que vinha de fora. Essas trocas, mais a sensação de expressão, junto com a falta de certa representatividade desses jovens da “turma”, fez com que o movimento punk rock ganhasse espaço em Brasília.

A capital do país tornava-se assim, uma espécie de berço de bandas de rock, onde inúmeros jovens expressavam suas inquietações e descontentamentos com a realidade em que viviam. Interessante indicar que nesses momentos iniciais dos anos 80, as festas, shows, encontros, etc., eram organizados/ocorriam em sua maioria em espaços públicos como praças ou parques, e em lugares povoados, como em alguns bares que facilitavam as apresentações em palcos improvisados das bandas. Eram frequentes também, as festas em colégios ou em algumas associações.

Porto Alegre por sua vez (apontada pelo próprio Humberto Gessinger), se ressentia de certo “deslocamento” dos principais centros urbanos. Interessante pensar que ao mesmo tempo, Gessinger, em entrevistas (no programa do Jô no SBT em 1989, por exemplo) dizia que os artistas gaúchos queriam maior visibilidade fora da terra dos “pampas”. Um pouco antes disse, no entanto, algumas pessoas da cena musical porto alegre lutavam por uma relativa autonomia dos artistas gaúchos em relação aos

considerados “centros culturais/econômicos” no Brasil (especificamente São Paulo e Rio de Janeiro).

Interessante pensar tais cenários de tensão entre alguns artistas e alguns produtores. O primeiro disco dos Engenheiros do Havaí lançado em 1986 recebeu o nome de “Longe Demais das Capitais”, num claro posicionamento de descontentamento das “fronteiras” existentes entre o Rio Grande do Sul e o resto do país, pelo menos na visão da banda. Por outro lado, existia o argumento de que desde sempre a “cena gaúcha” mostrou-se efervescente e frutífera, artistas como Elis Regina, Kleiton & Kledir, Os Brasas, entre outros, já haviam despontado no cenário musical nacional em outras épocas.

Algumas pessoas do meio musical intuíaam criar um sistema, segundo Alexandre (2002), “intercomunicantes e autossustentáveis” em Porto Alegre. O fato é que em meados iniciais dos anos de 1980 o Rio Grande do Sul, pensando o rock e seus “derivados” revelou uma série de boas bandas. Algumas fizeram sucessos somente por lá, outras repercutiram em outros estados. Alexandre (2002) mostra que,

O circuito era bem azeitado, partindo de produções independentes (como o EP sem nome que lançou os Replicantes), passando por shows coletivos organizados pelos próprios músicos, grandes festivais, shows pelo interior do estado e chegando a destemida programação da Ipanema FM. Novos bares e danceterias, como o Ocidente e B’52, e teatros, como o Opinião e o Araujo Vianna, abriram a porta para a rapaziada. (ALEXANDRE, 2002:275).

Diversas bandas apareceram nos anos 80, como, por exemplo, os Replicantes e o De Falla, e outras como os Garotos da Rua (dos anos 70) que aproveitaram o embalo. Importante notar que os espaços urbanos acabavam cedendo “espaço” para o movimento roqueiro porto alegreense. Teatros, bares e casas de shows começavam a abrigar não só os músicos/bandas, como o público interessado naquele “movimento todo”. Isso, até um dado momento deu “certo”, no entanto, o trânsito entre as novas bandas de outros lugares, aliado ao contato que era feito em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, fez com que alguns artistas, entre eles os Engenheiros do Havaí, desejassem geograficamente “voos” maiores e pegassem a estrada.

O Rio de Janeiro ao contrário de São Paulo, Rio Grande do Sul e Brasília, tinha uma excepcional aliada, a praia. O calor, a vida expansivamente para o aberto, a relação

solar dos corpos, lugares e paisagens, fazia do Rio de Janeiro um espaço extremamente inventivo/frutífero para a música e artes no geral. Em 1982 uma lona sobe, uma lona que escapava para o aberto e que dias antes de sua inauguração, centenas de pessoas clamavam pela sua existência, era o surgimento do tão plural e necessário Circo Voador. Esse espaço se caracterizava como um espaço multicultural, onde diversas linguagens transitavam, se enroscavam e produziam coisas fantásticas. No Circo, ocorriam de peças de teatros, a apresentações circenses, passando por shows de artistas e bandas, a performances de artistas no geral. Era o lugar que faltava naqueles anos iniciais de uma década que prometia. Uma das primeiras bandas a se apresentar no local para aproximadamente umas cento e poucas pessoas trazia uma música que o refrão não saia da cabeça. Dapieve (1995) diz que,

O show, ou a peça, termina. Foi legal e a bandinha ganha aplausos do público, o circo não estava muito cheio hoje. No caminho para casa, o refrão de uma das musiquinhas fica martelando a cabeça, ô coisa mais pegajosa. “Você não soube me amar, você não soube me amar, você não soube me amar”. (DAPIEVE, 1995:09).

Blitz era o nome da banda, formada por alguns músicos com um pouco de “experiência” (como Lobão, por exemplo), um ator (Evandro Mesquita), uma atriz (Marcia Bulcão) e uma bailarina e performance (Fernanda Abreu). A banda em seus primeiros momentos fora formada por um septeto que fez literalmente “muito barulho” na “cena” musical carioca no início dos anos de 1980.

Interessante pensar que na Blitz ocorria descaradamente a aglutinação de múltiplas linguagens artísticas. Seus shows performáticos pareciam em alguns momentos cenas de alguma peça de teatro. Tal banda sintetizava e retratava em si, uma das características principais das bandas que surgiriam por aqueles lados naquele momento, o múltiplo como fator de construção estética.

Em relação ao Barão Vermelho, uma das bandas analisadas na tese, importante dizer que a mesma surge por uma necessidade emergencial de uma apresentação em uma feira. A banda foi formada justamente para tocar, em 1981 na 21ª Feira da Providência. A primeira “grande” apresentação da banda não ocorreu por problemas técnicos. No entanto, a banda continuou como havia sido combinado pelos integrantes, boa parte deles amigos de escola. Dapieve (1995) aponta que,

O Barão Vermelho começou a se formar, como tantos outros grupos, mundo afora, a partir do encontro de dois colegas de escola. O tecladista Maurício Carvalho de Barros, 17 anos, e o baterista Flávio Augusto Goffi Marquesini, 19 anos (...) O guitarrista Roberto Frejat, morador do Flamengo, 19 anos, chegou na garagem indicado por um colega de aulas de guitarra. Na época, quase todo mundo estava interessado em fusion, e Frejat tinha uma pegada roqueira, mais adequada ao som de Maurício e Guto. O baixista André Palmeira Cunha, 16 anos, foi visto e recrutado num festival de colégio. Faltava agora um vocalista. (DAPIEVE, 1995:65).

Nessa citação de Dapieve, é possível identificar importantes e interessantes elementos, tais como, a relação daqueles jovens com o externo (rua), os ambientes onde se conheceram ou onde se apresentavam (escolas, feiras, festivais), as influências musicais, as vontades de expressão, a pouca idade dos integrantes da banda, e o principal e que seria um ponto relevantíssimo para o Barão, encontrar um vocalista. Indicado por Leo Jaime (que também cantava e tocava, no entanto, achará o som do Barão pesado demais), um jovem de classe média alta, que frequentava cursos de teatro no Circo Voador, resolve fazer um “teste” na banda de rock. Seu nome, Agenor Araújo Neto, vulgo Cazuzza. Ainda em Dapieve (1995),

Cazuzza, este era o apelido de Agenor, caiu bem para o Barão Vermelho: logo no primeiro ensaio embarcou na viagem do grupo. “Pirou”, lembrava Frejat, 14 anos depois. Embora cevado no berço de ouro da MPB, convivendo com artistas desde cedo, Cazuzza tinha um instinto – muito mais que técnica, que era quase nenhuma – Bluesy, adequado a uma banda de rock and roll que tocava alto demais. Mas somente depois do episódio da Feira da Providência que ele se sentiu à vontade o bastante para mostrar suas próprias letras ao grupo. Nasceria aí a dupla Cazuzza & Frejat, o mais próximo de Jagger & Richards que o rock brasileiro jamais chegou. Feitos um para o outro. (DAPIEVE, 1995: 66).

Cazuzza era filho de João Araújo, diretor da gravadora Som Livre. Só depois que Cazuzza já estava na banda, que os demais integrantes souberam que seu pai era uma das pessoas mais influentes na “cena” musical brasileira. A vivência de Cazuzza com inúmeros artistas da MPB (principalmente) fez com que o jovem cantor de 23 anos, já possuísse diversas influências. O contraditório nisso tudo, era que o pai de Cazuzza, relutava em incentivar/apoiar/participar do início da carreira do filho, sob a alegação de que não queria que seu filho e banda, fossem acusados de serem beneficiados pela sua influência.

O Barão foi uma banda que despontou vertiginosamente na noite carioca, tocando alto, exibindo performances viscerais, contagiando a todos que iam a suas apresentações. Uma fita gravada, que caiu na mão de uma das figuras mais emblemáticas da música brasileira no período, abriu as portas para o Barão. Ezequiel Neves, o Zeca, crítico musical e produtor, se espantou com a potência do que receberá em mãos. Zeca, que também trabalhava na Som Livre, convenceu João Araújo do talento da banda, e do talento de seu filho.

Os dias de gravação eram verdadeiras “festas”, as pessoas iam para lá para escutarem o Barão. Imaturidade técnica/profissional/dificuldades a parte, o primeiro disco do Barão é lançado em 1982. Dapieve (1995) diz que “o Barão foi o primeiro porta-voz de sua geração”. Embora a crítica apontasse que no disco, o vigor de palco da banda perdesse um pouco de força, a banda foi bem aceita, tanto que em um show no Canecão, Caetano Veloso não só canta “Todo amor que houver nessa vida”, como em público, elogia o jovem poeta do rock, Cazuza.

Os artistas no Rio de Janeiro se esbarravam o tempo todo nos bares da zona sul e centro principalmente, esse fato ajudava de certa maneira um contato maior inclusive com os fãs, que também frequentavam esses espaços. Ou seja, a rua no Rio de Janeiro (principalmente), era o lugar dos “encontros”.

## **O lado B - Terra Sonora e Ruidosa**

## 2.1 Os garotos do bairro e a incorporação do alheio

Lózman (1981), referente à arte e a sua função em relação às construções de linguagens, mostra que a maneira como a recepção da mensagem artística se dá, é determinante em se tratando dos processos comunicacionais, a mesma está relacionada a uma dupla decodificação, e esse fenômeno se manifesta/constitui, através de práticas sociais. Nesse sentido, pensando tanto o trânsito, quanto as formas e intensidades de decodificação das informações geradas (enquanto produtos da cultura) pode-se pensar que as canções atuam em dinâmicas de uma linguagem imagética concreta em expansão (GLISSANT, 2005).

Nessa linguagem imagética concreta, as manifestações se relacionam diretamente com os mais variados meios, pois toda obra artística está dentro do seu próprio processo de produção de subjetividade (LÓZMAN, 1978). A linguagem serve como uma espécie de agulha que irá tecer toda a malha atrelada às representações dos sujeitos da cultura dentro de contextos dialógicos. Esses, por sua vez, representados aqui pela música, em específico o pop rock brasileiro oitentista. Partindo dessa ideia, é relevante entender a música em seus processos mestiços de composições<sup>90</sup>, pois enquanto fenômeno sociocultural, a mesma se entrelaça nos múltiplos tecidos sociais<sup>91</sup>. Dessa forma, é inegável, segundo Feitosa (2014), perceber uma estreita relação entre a música, os meios de comunicação, os sujeitos e os materiais da cultura.

Tinianov (1975) argumenta que toda obra de arte concentra em si numerosos fatores complexos interagindo entre si. Tais fatores compósitos em relação deram de alguma maneira corpus ao pop rock. Respeitando as devidas proporções dos fenômenos/exemplos literários/poéticos estudos por Tinianov<sup>92</sup>, se tem, em uma medida mais comedida, certos trançados semióticos relevantes dentro do rock no Brasil, os quais apontam meandros de construções e certa significância ao fenômeno<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> No sentido pleno do conceito.

<sup>91</sup> De todas as camadas e de várias formas diferentes. Inclusive como foi mostrado no capítulo anterior, provocando o contato entre pessoas de diferentes classes sociais.

<sup>92</sup> Apropriei-me no bom sentido, de traços das teorias de Tinianov, como uma ferramenta para análises das séries de linguagens onde o pop rock esteve dentro, fora, e no meio, como um instrumento ativo dentro dessas séries (enquanto produção).

<sup>93</sup> No sentido arquitetural em relação ao mesmo como um marco cultural importante no período.

Nos anos de 1980, no Brasil, a produção cultural musical era intensa<sup>94</sup>, bem como, era grande a atenção dada pela mídia para o que estava sendo produzido. Tais relações provavelmente se deram de maneira dialógica, uma vez que o fluxo do discurso/prática social era visível em relação aos canais artísticos (produção) e midiáticos (divulgação) que cobriam o pop rock<sup>95</sup>. Tais canções, fazendo parte de subjetividades culturalmente produzidas, possuíram significados ímpares e importantes, em se tratando das linguagens presentes nos respectivos meios, servindo como uma espécie de termômetro sociocultural do que acontecia naquele momento. Uspenskii (1981) nessa direção aponta que,

A obra de arte pode ser considerada como um texto composto por símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo. Podemos entender por significado uma série de associações e representações ligadas a um ou outro símbolo. Nesse caso há de que traduzir os símbolos da arte numa série de associações e representações abstratas. (USPENSKII, 1981:33).

A música se apresenta como um dos instrumentos mais significantes para mostrar as representações sociais e culturais, de tempos passados e de tempos atuais<sup>96</sup>. Há produção simbólica, logo as associações abstratas ocorrem em abundância (e isso se dá intencionalmente ou não). Gerações são representadas em esferas culturais, políticas, estéticas e sociais, através das canções que fazem parte de seus respectivos imaginários coletivos. Lótman (1981) sugere que o pensamento está dentro de nós e nós estamos dentro do pensamento. Segundo ele, isso mostra que dentro de uma perspectiva de visão de cultura, a mesma se apresenta como um sistema auto referencial dentro de espécies de semioses culturais.

Pode-se supor que a música está dentro desses processos de maneira enroscada, tramificada, de modo centrífugo. Pensando nesses “enroscos” é possível em Pinheiro (2016) entender que,

---

<sup>94</sup> Diversos artistas de inúmeros gêneros musicais estavam produzindo em grande quantidade.

<sup>95</sup> Isso também ocorria com o samba, a discoteca e a música sertaneja, entre outras.

<sup>96</sup> Em primeiro momento, enquanto produção, fruto de questões subjetivas e abstratas, por parte do artista (pensando aqui em seus processos criativos), depois enquanto objeto da cultura, enquanto elemento produzido (acabado) circulando nos meios sociais.

A noção de processo só se perfaz a partir dessas ligações membranosas e miniaturais que fazem os códigos, antes distantes, ou inimigos, se aproximarem, se tocarem, se traduzirem e se espelharem. É justamente a análise cuidadosa dessas ligações, bordados de mestiçagem tradutória, que fornece às misturas entre textos a imprescindível relação entre o extensivo e a compactação intensiva, por meio de nós sintáticos-construtivos. (PINHEIRO, 2016:27).

Em relação às canções das bandas analisadas, o que interessa é avistar onde e de quais formas possivelmente esses pontos de encontro ocorreram, onde os hibridismos aconteceram, onde os bordados foram tecidos. Dentro das narrativas das canções de pop rock é possível identificar tais ações processuais de extensão e compactação desses “nós”<sup>97</sup>.

Partindo de análises das estruturas internas/externas das letras das canções, de seus conteúdos e arranjos, é pretendido constatar os entrelaces das ligações mestiças<sup>98</sup>. A tese consiste em apontar de certo modo, os trâmites e as maneiras de produção, recepção e ressignificação que deram forma e movimento ao pop rock dos anos de 1980. Para isso utilizo Machado (2007) que diz que,

Existe, pois uma operação semiótica anterior à própria transmissão. Antes mesmo de ser objeto de transmissão, toda informação sofre a mediação do signo ao ser posta em código. É dela que se ocupa Lótman quando situa o mecanismo semiótico que transforma a informação dispersa no cosmos em sistemas de signos em ação na semiosfera. No limite, trata-se de uma atividade que não perde de vista a semiose. (MACHADO, 2007:65).

Vale se ater, nesse ponto, justamente na troca entre as mensagens dentro dos ambientes semióticos. Os processos de intercambialidades de papéis eram representados claramente nas canções<sup>99</sup>. Isso fica evidente na narrativa das letras, onde é facilmente percebido que o artista se coloca dentro dela, nunca à parte, ou seja, os artistas pelo fato de retratarem seus cotidianos se viam imersos na própria narrativa<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Importante e necessário salientar novamente que esse fenômeno não aconteceu somente no pop rock, musicalmente falando. No entanto, a ideia é apontar a partir de análises das estruturas das narrativas como isso se deu no pop rock. Fato esse que será abordado no referente e demais capítulos.

<sup>98</sup> Respeitando/entendendo as intensidades das mesmas.

<sup>99</sup> Canções que já de partida em certa medida já eram frutos de semioses constantes.

<sup>100</sup> Isso será mostrado mais à frente, nas análises das canções.

Os anos de 1980 no Brasil se mostraram intensos e complicados em vários aspectos. Politicamente ocorria uma pressão por mudanças. Socialmente discursos relacionados à necessidade de novas dinâmicas brotavam por todos os lados (midiaticamente inclusive).

No âmbito da cultura as produções de objetos da cultura (musicalmente falando) aumentavam consideravelmente e em uma velocidade rápida. Os meios de comunicação ajudavam nesses trâmites de disseminação da informação, bem como, nas formas como essas informações chegavam às pessoas. A época favorecia de algum modo,<sup>101</sup> um consumo mais contínuo dos produtos midiáticos. Tais produtos/canais/plataformas passavam a fazer parte significativa do cotidiano de boa parcela dos brasileiros. A televisão ganhava força naquele momento, o rádio continuava sendo escutado e as mídias impressas de comunicação (revista, jornais, etc.), também faziam parte dos meios de acesso às informações referentes ao que acontecia no Brasil.

Alguns jovens utilizaram e se apoderaram de algumas mídias/meios - transformando-os em ferramentas de expressão de suas vontades, ideias, anseios e inquietações. Ramos (2010) aponta que os jovens roqueiros nesse período criaram relações fluídas com tudo que era produzido e divulgado em se tratando do rock. Essa relação acabou gerando possibilidades deles adentrarem nessas novas searas. Alexandre (1995) relata que os jovens roqueiros a partir dos meios/canais culturais disponíveis perceberam que poderiam ser ouvidos (no sentido pleno do conceito). Fato que acabou gerando nesses jovens interesses pela criação/produção de canções. É o que acontece, por exemplo, com os Titãs. Arnaldo Antunes, Sérgio Brito, Branco Melo, Nando Reis e os outros integrantes, juntam-se e formam uma banda<sup>102</sup>.

Os Titãs por ser uma banda numerosa trazia em si uma característica interessante. Nove pessoas a princípio, depois oito, com interesses comuns, produzindo juntos várias canções. Acabava acontecendo uma espécie de rodízio, tanto nas confecções das letras, como das canções. Alguns de seus membros já possuíam uma estreita relação com a poesia, como é o caso de Arnaldo Antunes e Nando Reis. O interessante que essa espécie de “salada” criativa era percebida/experimentada na composição das canções da banda. O fato de ser uma banda de jovens roqueiros

---

<sup>101</sup>Por questões de mais acessibilidade e quantidades de mídias disponíveis.

<sup>102</sup> Os Titãs despontam como uma espécie de *salada musical*, *performática audiovisual*.

produzindo/cantando para jovens roqueiros, facilitou de alguma maneira a assimilação (imediate) e identificação (potente) entre público e artista. As canções reproduziam em letras e arranjos o que de alguma maneira viviam uma parte dos jovens daquele período. Como na canção *Tô Cansado*, por exemplo,

Tô cansado do meu cabelo  
Tô cansado da minha cara  
Tô cansado de coisa vulgar  
Tô cansado de coisa rara

Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado

Tô cansado de me dar mal  
Tô cansado de ser igual  
Tô cansado de moralismo  
Tô cansado de bacanal

Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado

Tô cansado de trabalhar  
Tô cansado de me ferrar  
Tô cansado de me cansar  
Tô cansado de descansar

Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado  
Tô cansado

A canção acima enquanto conteúdo apresenta claramente um “estado” emocional/social que alguns jovens se encontravam. Os paradoxos produzidos e as pressões sociais que ocorriam na época aparecem em toda a extensão da canção. Os reflexos dos duros anos<sup>103</sup> de controle de expressão, perseguições políticas e disseminação/manutenção de engessados paradigmas caracterizam a narrativa. *Tô Cansado* faz parte do terceiro álbum da banda lançado em 1986. Nesse disco por questões atreladas a certas “experiências ruins” de alguns integrantes<sup>104</sup>, a estética da

---

<sup>103</sup>Consequências de uma ditadura militar a qual o Brasil passou por 20 anos.

<sup>104</sup> Arnaldo Antunes e Tony Bellotto haviam sido presos por porte de pequena quantidade de drogas em 1985.

banda muda consideravelmente. O baterista Charles Gavin, em entrevistas, sempre dizia que o momento conturbado vivido pela banda e pelo Brasil no período foram fatores determinantes no processo de confecção do disco. Uma ditadura se desfazendo, morte do novo presidente, entre outros fatores, serviu de material criativo para os artistas.

A canção, enquanto arranjo, adota um ritmo que traz uma sensação de estagnação em um momento, e pressa noutra, com velocidade ora lenta (em sua maioria), ora acelerada (refrão). A sensação construída (logo no início) de tédio fica evidente já nos primeiros acordes. A repetição em relação aos versos enfatiza a produção de imagens/sensações atreladas a descontentamentos com coisas rotineiras e ditas como “importantes” no dia a dia.

Analisando as estruturas externas e internas da letra, percebe-se que ocorre uma divisão de estrofes em quartetos, onde uma predominância de versos eneassílabos e octossílabos resultam em rimas ricas, toantes e externas que provocam certa expansão ritmada dos versos (dando ritmo a narrativa). Enquanto elementos de sintaxe, a letra retrata anáforas aliterantes o tempo todo. Antinomias caracterizam o ritmo dos sentidos produzidos, e assonâncias enfatizam a potência na esfera do diminuto de tais sentidos. A letra escrita por Arnaldo Antunes e Branco Mello deixa transparecer uma visível intenção de sonoramente materializar as grafias (as quais mostram descontentamentos com o tempo/espço). Tais intenções segundo o próprio Arnaldo Antunes consistiam em provocar maiores expressividades dos sons criados. Sons os quais possuíam a intenção de expressar aqueles cenários repressores e tediosos<sup>105</sup> em que viviam os jovens no momento.

O mais importante nisso tudo, é que tais composições se deram, a partir de intenções incisivas de retratar determinados quadros em que uma parte daqueles jovens roqueiros estavam inseridos (de maneira desconfortante). Arnaldo possuía em sua feitura poética a ideia de trabalhar o “muito” no “pouco”, ou seja, sua poesia apresenta a intenção de, a partir do miniatural, provocar expansões conceituais, produzindo dilatações nas palavras. Ribeiro (2016) versando sobre Arnaldo, diz que:

Sua palavra poética – vista, ouvida e cantada – constitui-se na revelação de um universo permeado pela multiplicidade de códigos,

---

<sup>105</sup> Interessante perceber que as imposições eram construídas nas esferas do micro. Nas relações cotidianas. A arquitetura dos quadros socioculturais ocorria nos núcleos familiares, profissionais, etc.

contrabando de signos, que docilmente (e até rebeldemente) caminham pelas vias de um olhar lírico, pueril, que foge do óbvio, transitando entre formas, cores, som e silêncio. (RIBEIRO, 2016:09).

Na canção “*Tô cansado*” percebe-se que dentro de poucos versos (em repetição) imersos em sons de guitarras, contrabaixo, bateria e teclados, um mundo de coisas acontecem. Arnaldo, Branco Mello e o restante da banda, assertivamente conseguem possibilitar sonoro/poeticamente a produção de imagens/sentidos em relação a posicionamentos contrários a uma série de fenômenos que os jovens eram submetidos e que os incomodavam.

É possível correlacionar a canção acima, dentro do que Pinheiro (2016) indica, como sendo uma interação entre séries que produzem “estruturas” contínuas resultado de “intrometimentos construtivos” de uma série noutra. Ou seja, a imagem produzida pela canção na realidade era uma forma de expressão mimética sonoro/visual/imagética em relação aos anseios vividos por parte daquela geração. Esses anseios espalham-se por toda extensão da canção, provocando nos fãs da banda uma imediata identificação. Plausível anotar que o disco *Cabeça Dinossauro* foi um dos de maiores vendagens no período. Muitos jovens roqueiros na época sentiam-se provavelmente bem “cansados” em relação a determinadas imposições socioculturais que eram estimulados/submetidos, naquele momento.

A arte relaciona-se diretamente com sua capacidade de expressão e interconexão. O próprio artista, segundo Lótman (1978), cria dialogicamente relações tessiturais com sua própria obra. Os sistemas de comunicação e seus pontos principais provocam produções culturais, essas produções em muitos casos, interagem com os objetos da cultura de maneiras ambíguas, ou seja, pós criado os objetos, em algumas circunstâncias/momentos, os mesmos (objetos) se independem das vontades dos sujeitos (autores). Muitas vezes o que é produzido atinge/influencia outros sujeitos, alguns inclusive, inimagináveis (pelos artistas), como públicos heterogêneos, por exemplo. Lótman (1978) nos ensina que são fluídos os processos de criação artística. A produção do texto acontece em progressões intensas e contínuas, isso gera parâmetros possíveis em se tratando de entender a organicidade dos textos da cultura.

Os textos são impressos filigranicamente a cada contato com os sujeitos da cultura. Pensando dessa forma, pode-se supor que eram variáveis tanto em intensidade,

quanto em sentidos, os impactos provocados pelas canções em seus fãs. Nessa direção é que se percebe a possibilidade de auto reinvenção sensorial/semiótica a cada vez que a canção era escutada (ou ainda é). Como um texto escrito, toda leitura do “mesmo” texto, é uma leitura diferente recheada de significados<sup>106</sup>. Nesse aspecto, pode-se em Machado (2007) entender que,

A compreensão da semiosfera, tal como foi concebida por Lótman, representa, uma impossibilidade de considerar o imprevisível e, ao fazê-lo, criar condições para o nascimento intelectual de um complexo domínio teórico de investigação sobre as intrincadas relações, interações, tensões e conexões entre signos e sistemas de signos nos espaços culturais. Nele a cultura passa a ser focalizada como processo, nunca como produto. (MACHADO, 2007:18).

Lótman (1979) defende que a cultura possui fluxos intensos e muitas vezes imprevisíveis, fato esse que atribui a ela um movimento irregular, não linear. Esses movimentos apresentam ordens ou desordens muitas vezes distantes da ideia de olhares binários. O que interessa é justamente o que acontece no meio<sup>107</sup>, segundo Lótman (1979), no espaço do “entre”, que ocorrem os conflitos/choques culturais, sendo o corolário disso o surgimento de terceiros elementos. E esses terceiros elementos são o resultado de como a informação foi codificada e, conseqüentemente, atualizada/reconfigurada (FEITOSA, 2015). As canções de pop rock no Brasil de alguma forma expressaram em suas arquiteturas sonoro-poéticas interessantes traços semióticos. Fato esse presente na canção acima exposta, uma vez que a mesma, repetidamente enquanto estrutura estético-musical apresenta uma contextura sonoro-estética que induz sensações como: descontentamento, tédio, inconformismo, “cansaço” diante do que se vivia na época<sup>108</sup>.

Canclini (2010) defende que, nos anos de 1980, a transnacionalização dos bens culturais alterou toda uma “lógica” de mercado, incluindo aí, as produções culturais. Ele argumenta que, nas chamadas redes globais, aconteceram movimentos de produção e circulação simbólica que acabaram estabelecendo tendências nos campos artísticos, tendo as mídias como ferramentas facilitadoras nesses processos<sup>109</sup>. Tal autor acredita que a identidade é algo que se narra e que isso passa pelo rádio e a televisão (dentre

---

<sup>106</sup> Alguns, também, diferentes da leitura anterior.

<sup>107</sup> Pode-se pensar a ideia de “meio” como algo relacionado a múltiplos conceitos/utilizações/sentidos em relação à potência da palavra.

<sup>108</sup> Respeitando aqui o olhar dos artistas que produziram a canção e a identificação do público com a mesma.

<sup>109</sup> Um dos fatos que tornou uma parte do rock produzido nos anos de 1980 em pop rock.

outras mídias), pois tais mídias possibilitaram a aproximação de vários grupos (em relação a determinados objetos da cultura) que antes não se encontravam (quase que de nenhuma maneira).

Determinados relatos de cotidianos (como na canção acima dos Titãs) favoreceram as construções de aproximações em se tratando de elementos oriundos da cultura, com os sujeitos/ambientes/tecnologias<sup>110</sup>. Ele defende também que, na América Latina, esses processos de interconexões aconteceram intensamente de maneiras não ortogonais, mas sim, transversalmente (CANCLINI, 2015).

As mídias, principalmente o rádio e a televisão, ocuparam um papel fundamental na propagação do pop rock. Isso não quer dizer que foi um processo homogêneo, harmonioso e desprezioso (por parte das pessoas envolvidas diretamente com essas mídias, por exemplo, empresários, gravadoras, anunciantes, etc.). Ao contrário, as relações em muitos casos eram de estranhamento e discordâncias. Entraves entre artistas, empresários, gravadoras, ocorriam a todo o momento. Existia também, um posicionamento crítico de algumas bandas, inclusive em relação às maneiras/formas que algumas mídias adotavam em suas dinâmicas comunicacionais (interesses de “mercado”). Os Titãs, por exemplo, ilustraram tais críticas na canção *Televisão*,

A televisão me deixou burro, muito burro demais  
Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais  
O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida  
E agora toda noite quando deito é boa noite, querida

Oh! Cride, fala pra mãe  
Que eu nunca li num livro que o espirro fosse um vírus sem cura  
Vê se me entende pelo menos uma vez criatura  
Oh! Cride, fala pra mãe

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada  
A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada  
É que a televisão me deixou burro, muito burro demais  
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

Oh! Cride, fala pra mãe  
Que tudo que a antena captar meu coração captura  
Vê se me entende pelo menos uma vez criatura  
Oh! Cride, fala pra mãe

---

<sup>110</sup> O rádio teve grande contribuição para a propagação do pop rock, mas é importante destacar que outros gêneros também circulavam nos meios audiovisuais nos anos de 1980. Se pensar um pouco mais atrás, a Rádio Nacional fez o mesmo com o samba, por exemplo.

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada  
A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada  
É que a televisão me deixou burro, muito burro demais  
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

E eu digo: Oh! Cride, fala pra mãe  
Que tudo que a antena captar meu coração captura  
Vê se me entende pelo menos uma vez criatura  
Oh Cride! fala pra mãe

Enquanto estruturas internas e externas da letra da canção percebe-se que existem rimas perfeitas aliterantes, que utilizam metáforas constantes em quartetos compostos por versos bárbaros, alexandrinos e alguns septissílabos, os quais possuem a intenção de descrever o sujeito da canção preso dentro de ações cotidianas, diretamente “conectadas”, imersas ao aparelho de televisão.

A ideia da “*luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada*”, claramente expõe um quadro em que o sujeito se isola do entorno, do externo, se prende ao aparelho e ao que esse mesmo aparelho está exibindo. A crítica feita apresenta a “televisão” como uma espécie de instrumento informacional que exerce um poder desmedido nas pessoas, ao ponto de quase hipnotiza-las, servindo como uma fonte única de referência, que “idiotiza” o telespectador e ao mesmo tempo o amarra em seus domínios imagéticos/visuais.

São utilizadas pela banda na composição estrutural da letra da canção em alguns momentos, hipérboles distribuídas nos versos que são compostos por rimas internas e externas. Interessante dizer que essa música foi cantada em alguns programas de televisão como o *Cassino do Chacrinha* em 1985 e no programa *Mixto Quente* em 1986, ambos exibidos pela Rede Globo de televisão.

Nessa canção os arranjos foram pensados de forma que a música irreverentemente se mostrasse em um ritmo dançante, não estático, com certa “leveza” em sua estrutura sonora. No entanto, o que se vê é uma aguda crítica à televisão, como sendo um mecanismo de desumanização, de generalização/homogeneização das questões perceptíveis e sensíveis, que em alguma medida paralisa o telespectador. Quase no fim da letra, ocorre um hipérbato numa inversão sintática interessante, a ideia de “*captar*” pode ser pensada como capturado, amarrado, ou seja, preso naquela narrativa. Isso incide em uma forma de dê-substancialização das imagens e dos sujeitos

que compõem essas mesmas imagens. Novamente importante frisar que essa música era cantada em programas de auditório com alcance nacional e altos índices de audiência.

Televisão é o segundo álbum feito pelos Titãs, lançado em 1985 e teve produção de Lulu Santos. Apesar de logo de início não ter tido boas vendas, a crítica recebeu muito bem o disco. Sérgio Britto, membro da banda, dizia em entrevistas que esse álbum já mostrava os indícios do que seriam as composições (estéticas/sonoras/experimentais) mais “agressivas/críticas” da banda, com propostas estéticas que se solidificariam no que é considerado até hoje (por uma série de críticos musicais) o melhor álbum da banda, o *Cabeça Dinossauro*<sup>111</sup>.

Televisão, no entanto, inicialmente registra o posicionamento dos Titãs em relação aqueles conturbados momentos midiáticos/mercadológicos que davam tônus ao cenário brasileiro em vários segmentos/espacos/situações. Os Titãs mostravam-se inquietados em relação alguns paradigmas predominantes, pensando em específico sobre as instituições, uma que incomodava absurdamente a banda, era a “família”, espaço/instituição a qual a banda criticava veementemente.

O álbum *Cabeça Dinossauro* em toda sua extensão apresentava um posicionamento “raivoso”, em relação há uma série de coisas, que na opinião da banda<sup>112</sup> precisavam ser expostas. O co-produtor Pena Schmidt dizia que esse era o disco mais equilibrado dos Titãs, pensando na questão da produção fonográfica e da estética rebelde defendida pela banda. A canção *Família* retrata bem esse posicionamento, tanto em sua letra, quanto em seu arranjo.

Família, família  
Papai, mamãe, titia  
Família, família  
Almoça junto todo dia  
Nunca perde essa mania

Mas quando a filha quer fugir de casa  
Precisa descolar um ganha-pão  
Filha de família se não casa  
Papai, mamãe, não dão nem um tostão

Família êh! Família ah!  
Família!

---

<sup>111</sup>Disco o qual, dentro de várias canções de sucesso, tinha a canção Tô Cansado.

<sup>112</sup> E de muitos jovens na época.

Família êh! Família ah!  
Família!

Família, família  
Vovô, vovó, sobrinha  
Família, família  
Janta junto todo dia  
Nunca perde essa mania

Mas quando o neném fica doente (Uô! Uô!)  
Procura uma farmácia de plantão  
O choro do neném é estridente (Uô! Uô!)  
Assim não dá pra ver televisão

Família êh! Família ah!  
Família!  
Família êh! Família ah!  
Família!

Família, família  
Cachorro, gato, galinha  
Família, família  
Vive junto todo dia  
Nunca perde essa mania

A mãe morre de medo de barata (Uô! Uô!)  
O pai vive com medo de ladrão  
Jogaram inseticida pela casa (Uô! Uô!)  
Botaram cadeado no portão

Família êh! Família ah!  
Família!  
Família êh! Família ah!  
Família!

Família êh! Família ah!  
Família!  
Família êh! Família ah!  
Família!

Família êh! Família ah!  
Família!  
Família êh! Família ah!  
Família!

Nessa canção, os Titãs deixam claro, a maneira como viam essa “instituição” chamada “Família”, e quais relações socioculturais predominavam dentro da mesma. Enquanto estrutura externa e interna, a letra da canção é composta por quintilhos e quadrados, onde versos hexassílabos se revezam com versos heptassílabos. A canção apresenta anáforas e assonâncias potentes no que tange a crítica feita na canção, “*Família êh!/ Família Ah!/ Família!/ Família êh!/ Família Ah!/ Família!*”, seguidos de

aliterações, que intuem dilatar ritmicamente o sentido produzido pela intenção poética da canção.

Observa-se também, nas figuras de sintaxe de linguagens, construções semióticas metafóricas que perpassam todo o corpus da letra, distribuídas em rimas internas e externas, que apresentam momentos de hipérbole, “*Mas quando a filha quer fugir de casa/precisa descolar um ganha pão/filha de família se não casa/Papai, mamãe não dá nenhum tostão*”. É percebido uma construção imagética das complexas relações que ocorrem nos núcleos familiares mais tradicionais, onde espécies de “chantagens emocionais/financeiras”, sempre ocorrem.

Sonoro/poeticamente é mostrado como a lógica do capital, vez ou outra, predomina nas discussões entre os agentes desse núcleo. Em outra estrofe ocorrem as mesmas elucidações, “*Mas quando o neném fica doente (Uô! Uô!)/Procura uma farmácia de plantão/ O choro do neném é estridente (Uô! Uô)/ Assim, não dá pra ver televisão*”, ou seja, as anáforas nessa estrofe de modo polissíndeto, expandem em assonâncias os modos de ser e de estar dessa “família”. Importante perceber que uma parte dos jovens que escutavam os Titãs, viviam essas situações cotidianamente, daí a identificação com a canção. Os problemas vividos dentro da família, que, via de regra, seguia modelos tradicionais em seus modos de ser, é retratado muito bem pela banda.

Os Titãs se preocupavam de alguma forma em expressar seus anseios em suas composições musicais/poéticas/performáticas. Incomodava-os as formas em que se davam as relações entre sujeitos, cultura, natureza e mídia. Existia uma espécie de jogo entre os artistas, as mídias e o público, não necessariamente nessa ordem. De um lado, uma parte da juventude sentia uma necessidade de representação, do outro, jovens artistas querendo se expressar, no meio disso, havia o interesse dos canais midiáticos atrelados ao mercado – em plena ebulição dentro da tal indústria cultural.

O interessante é perceber que, ao mesmo tempo, os canais midiáticos “usavam” os novos artistas da cena, esses mesmos artistas usavam as mídias para criticá-las, fato esse visível nas composições dos Titãs. Segundo Bastos (2005), o fato dos integrantes dos Titãs frequentarem os mesmos lugares e exibirem comportamentos parecidos com o seu público, facilitava as conexões desenvolvidas.

Existia uma crítica de certo modo irreverente nos Titãs, fato visível na adoção de suas estéticas sonoro/poéticas. Essa irreverência se materializava nas performances, nos elementos cênicos e nos arranjos musicais desenvolvidos por eles. Segundo Dapieve (1995), o que o Titãs fazia no período em que era um octeto artístico era algo “irrotulável, devido ao ecletismo/diversidade da atuação do grupo nos palcos, nos discos e nas entrevistas. Histórica e esteticamente, o Brasil naquele momento, apresentava um cenário de abertura política e, portanto, as possibilidades relacionadas às expressões artísticas eram mais possíveis. (FEITOSA, 2014).

## 2.2 Sobre as séries de linguagens, dobraduras e os sujeitos

A banda Legião Urbana que tem em seu vocalista o grande expoente, formou-se depois de Renato Russo ter saído de uma emblemática banda de Brasília conhecida como o Aborto Elétrico<sup>113</sup> (daí o argumento das assimetrias que Canclini evidencia, se materializando). Renato se desentende com os outros membros do Aborto Elétrico<sup>114</sup>, e resolve depois de uma tentativa rápida de carreira solo, montar uma banda. Renato era o maior letrista do Aborto Elétrico, logo o que escrevia boa parte das canções. Quando ele saiu da banda, levou consigo suas músicas para a Legião Urbana. O repertório dos primeiros discos da Legião Urbana traziam muito do Aborto Elétrico (esteticamente falando). O primeiro foi o álbum intitulado de “*Legião Urbana*”, gravado em 1984 e lançando em 1985, produzido por Mayrton Bahia<sup>115</sup>.

O disco tecnicamente, segundo a crítica, não fora bem gravado, no entanto, nesse disco ainda se mantinha uma característica mais punk. A revista *Bizz* na época, no final de 1985 elegeu esse álbum como sendo o disco do ano. Os arranjos com poucos acordes, um teor “ácido” e agressivo, incorporado por letras que traziam críticas severas a várias questões que incomodavam a banda, deram o tônus para esse disco. O segundo disco intitulado “*Dois*” lançado em 1986, ocupou o 21º lugar no ranking dos 100 melhores discos da música brasileira pela Revista Rolling Stones. O terceiro disco intitulado “*Que país é este*” lançado em 1987 foi o terceiro mais vendido da banda e

---

<sup>113</sup> Sobre o Aborto Elétrico ler Dapieve, A. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

<sup>114</sup> Fato corriqueiro em se tratando das bandas no período.

<sup>115</sup> Produtor e figura importantíssima nas cenas musicais no Brasil.

premiado com Disco de Diamante. Esses discos em específico possuíam algumas canções feitas por Renato na época do Aborto Elétrico.

Pensando que as malhas culturais são tecidas por pequenas e complexas “linhas” que se encontram no dia a dia, que dão roupagem para as relações sociais em seus compósitos desenrolares, é possível relacionar as canções como parte desses textos culturais (pensando os mesmos dentro de prismas artísticos). Esses textos dão movimento ao universo dos signos. Isso ocorre, (como já apontado no capítulo anterior), através do que Barbero (2013) chama de “processos de mediações”, esses processos que se otimizam entre as mais variadas mídias/canais e afetam consideravelmente as decodificações da informação por parte do receptor, neste caso, o público. Pensando nessa direção, Dahlet (2005) ilustra que,

Quando falamos, não estamos agindo sós. Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro. Como decorrência mesma dessa reciprocidade, toda ação verbal toma a forma socialmente essencial de uma interação. (DAHLET, 2005:57).

Mais do que a maneira como o público interpreta as letras e se relaciona com a canção como um todo, o que importa é como ele se representa nela, uma vez que a linguagem pode ser encarada como um todo complexo, onde sistemas modelizantes relacionados entre si - se conectam através de seus inúmeros elementos. Esses processos de mediações evidenciam as semioses entre as informações e os modos de assimilação cultural dos respectivos sujeitos dentro do universo telemático. Pode-se supor que as experiências nos shows ou em outros espaços de troca direta com o público, favoreciam esses processos.

Os inconstantes elementos que transitam na cultura, fruto das relações sociais, mostram todo um movimento de processos de produção de sentidos, de fora para dentro e de dentro para fora. Tais desdobramentos em vai e vem, geram ritmos pulsantes de relações constantes entre os sujeitos, as mídias e os signos. A banda Legião Urbana, atenta as intempéries dos fenômenos de seu tempo, percebe muito bem esses movimentos. Isso pode ser claramente observado na letra da canção *Tédio (com um T bem grande pra você)*,

Moramos na cidade, também o presidente  
E todos vão fingindo viver decentemente  
Só que eu não pretendo ser tão decadente não

Tédio com um T  
Bem grande pra você

Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro  
Não tenho gasolina, também não tenho carro  
Também não tenho nada de interessante pra fazer

Tédio com um T  
Bem grande pra você

Tédio com um T  
Bem grande pra você

Se eu não faço nada, não fico satisfeito  
Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito  
Porque quando escurece, só estou a fim de aprontar

Tédio com um T  
Bem grande pra você

A ideia de descontentamento com os cenários sociais e políticos aparecem o tempo todo na letra da canção acima. O interessante é notar no escopo da letra, a crítica que surge em relação às normatizações/padrões. Outro ponto interessante é perceber enquanto espaço geográfico, uma alusão aos cenários urbanos, o que provavelmente acontecia pelo fato de como se davam as relações, entre os sujeitos/paisagens e objetos da cultura, nos espaços semióticos. Canclini (2010) mostra que isso acontece pelo fato de ocorrer certa dissolução do que ele chama de “monoidentidades”. Tais “dissoluções” se dão por conta dos processos de transnacionalizações culturais serem presentes em vários aspectos e formatos na contemporaneidade (e serem materializados nos mais variados meios sociais). O interessante é pensar que esses processos em termos de velocidade se acentuaram midiaticamente, nos anos de 1980.

A letra “*Tédio com T*” traz o argumento atrelado a um desconforto em relação às normas vigentes. Versos bárbaros, alexandrinos, entre outros, estendem-se de forma polissíndeta, enunciando a ideia da crítica feita aos modos de ser (dentro das relações interpessoais e sociais num todo) que aqueles jovens eram submetidos. Temos no refrão metáforas, onde a partir de hipérboles, o que se percebe são potencializações (analíticas) dos quadros sociais vividos pela banda e seu público. Esses mesmos quadros ilustram uma situação estanque (temporalmente pensando/falando, existencialmente

vivida/sentida) em que alguns jovens se sentiam “presos”. Os versos que apresentam rimas externas ricas deixam bem claro o ritmo da cidade, como bem percebeu Marshall Berman em sua descrição da cidade de Brasília<sup>116</sup>.

Na estrofe “*moramos na cidade, também o presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/só que eu não pretendo ser tão decadente não*”, esse terceto mostra claramente a leitura feita por Renato (e banda) em relação aos jogos de aparências que estruturalmente constituíam a nossa capital, e como para ele (Renato), isso não era algo que devesse ser aceito sem resistência. A sensação de tédio dentro da descrição de Renato, ganha força no arranjo de poucos acordes e ritmo rápido.

Interessante pensar, que ao mesmo tempo, no melhor estilo punk rock, mesmo a música sendo rápida (enquanto arranjos), ela consegue provocar o entendimento do tédio sentido por eles (artistas e fãs, pois essa música fez sucesso no meio dos jovens brasileiros e posteriormente entre vários jovens espalhados pelo Brasil). O posicionamento contrário em relação às dinâmicas socioculturais que ocorriam em Brasília, dá força a narrativa da canção acima, pois a mesma, “furiamente”, deixa isso bem evidente.

Alguns jovens se identificam prontamente com alguns gêneros musicais e com as mensagens produzidas pelas canções de determinados artistas/bandas. Os indivíduos se criam e recriam culturalmente, através de práticas sociais relacionadas à assimilação de determinadas estéticas musicais e seus poderes simbólicos. Segundo Alves (2002), enquanto categoria social, o “ser jovem” deve ser entendido dentro de um determinado contexto, pois é participante de um sistema de relações complexas, inconstantes e metamórficas. Pensando na leitura feita de Brasília pela Legião Urbana, e a assimilação da mensagem pelo público que gostava de rock, fica clara a interconexão gerada através das relações entre os sujeitos envolvidos nos processos dialógicos desenvolvidos. Tais relações se chocam ou entram em consenso com outros grupos/instituições. Canclini (2010) nesse sentido afirma que:

Assim como noutros tempos as identidades eram objetos de encenação em museus nacionais, na segunda metade do nosso século a transnacionalização econômica e mesmo o caráter específico das últimas tecnologias da comunicação (desde a televisão até os satélites

---

<sup>116</sup> Tal descrição foi apresentada no capítulo anterior.

e as redes ópticas), colocam no papel principal as culturas-mundo exibidas como espetáculo multimídia. (CANCLINI, 2015:133).

Canclini (2015) mostra que tanto as produções culturais, quanto as mídias, faziam parte ativa das produções de sentidos e construções de significados. Ele mostra que nos anos de 1980 começou de maneira mais fluída certa propagação (em maior quantidade) em relação as possibilidades de contatos de bens culturais dentro dos contextos sociais. Ele revela que as mídias tecnológicas possuíram um papel fundante em certas rearticulações da cultura de massa<sup>117</sup>. Importante pensar aqui, que a ideia de “transnacionalização” possui duplos sentidos e funções. Ao mesmo tempo em que o contato com inúmeros objetos da cultura era mais possível, a maneira como isso acontecia não era sempre “harmoniosa/ideal”.

A ideia de conexão e acesso no plano discursivo era uma, e no plano real/prático era outra. Canclini indica que esse fenômeno não pode ser pensado somente pejorativamente<sup>118</sup>, uma vez que, a interculturalidade (incitada sim, pelas mídias disponíveis no período) conseguiu aproximar coisas diferentes e remodelar certas apropriações de elementos culturais não pertencentes a determinadas regiões. Tal raciocínio fica bem visível quando pensamos o pop rock tupiniquim<sup>119</sup>. Se pensarmos nas possibilidades de mais materiais disponíveis para composições, a ideia de transnacionalização era interessante, no entanto, as coisas no Brasil, ocorriam “tardamente” ou em “outro tempo”, inclusive em relação aos modos “ideais” socialmente - pretendidos por algumas pessoas<sup>120</sup>.

A reflexão que pode ser feita em relação às ideias de Canclini (2010) e a canção acima, consiste no fato de uma busca enquanto identidade por parte dos sujeitos. Identidades que visavam quebras de padrões, ou seja, a canção mostra uma recusa em relação às uniformidades. A canção ilustra uma vontade de mais pró-atividade nas escolhas dos jovens, rompendo alguns paradigmas, e desenvolvendo cenários mais

---

<sup>117</sup> Isso também já acontecia antes, no entanto, tal autor argumenta que nos anos de 1980 por questões de determinadas tecnologias serem mais acessíveis/acessadas, o trânsito das informações ganhou mais velocidade, logo, atingiu o público mais rápido e em relação aos bens culturais, em maior quantidade.

<sup>118</sup> Como, por exemplo, em uma ótica binária que certas análises marxistas ortodoxas defendem em relação a indústria cultural.

<sup>119</sup> Nas canções vários elementos da cultura se mostram incorporados sonoro-poeticamente em suas extensões.

<sup>120</sup> Refiro-me aqui ao modelo social buscado (pelo menos discursivamente) pelas elites em relação ao conceito (binário) e aplicação a todo custo a ideia de “moderno” ou “modernidade”.

flexíveis, e espaços mais possíveis de representação em relação ao que sentiam naquele momento. A impressão que se tem, é que aqueles jovens buscavam de algum modo uma sensação/localização existencial de pertencimento (em relação ao seu tempo histórico/social/cultural vivido). As formas de se viver na capital do país, naquele momento, na leitura de alguns jovens, são criticadas visivelmente e ferozmente. O incomodo em relação a aproveitamentos mais interessantes e sensíveis do “espaço habitado” perpassa toda a canção. É quase como um brado de liberdade sendo expelido.

Na letra *Química*, canção pertencente ao terceiro disco da banda “*Que país e Este*”, lançado em 1987 (assim, como *Tédio com um T*) percebe-se uma “pegada” mais pesada, herdada da época do Aborto Elétrico. Nessa canção (como as demais do disco) a banda repete a linha de argumentação/construção de sentidos em relação às críticas socioculturais pertencentes aos acontecimentos que ocorriam no país (naquele instante),

Estou trancado em casa e não posso sair  
Papai já disse, tenho que passar  
Nem música eu não posso mais ouvir  
E assim não posso nem me concentrar

Não saco nada de Física  
Literatura ou Gramática  
Só gosto de Educação Sexual  
E eu odeio Química  
Química  
Química

Não posso nem tentar me divertir  
O tempo inteiro eu tenho que estudar  
Fico só pensando se vou conseguir  
Passar na porra do vestibular

Não saco nada de Física  
Literatura ou Gramática  
Só gosto de Educação Sexual  
E eu odeio Química  
Química  
Química

Chegou a nova leva de aprendizes  
Chegou a vez do nosso ritual  
E se você quiser entrar na tribo  
Aqui no nosso Belsen tropical

Ter carro do ano  
TV a cores  
Pagar imposto

Ter pistolão

Ter filho na escola  
Férias na Europa  
Conta bancária  
Comprar feijão

Ser responsável  
Cristão convicto  
Cidadão modelo  
Burguês padrão

Você tem que passar no vestibular  
Você tem que passar no vestibular  
Você tem que passar no vestibular  
Você tem que passar no vestibular

Não saco nada de Física  
Literatura ou Gramática  
Só gosto de Educação Sexual  
E eu odeio Química  
Química  
Química

Nessa canção são expressos os choques culturais entre gerações, conceitos e paradigmas que circulavam na sociedade brasileira no referente período. Existia uma intenção de desconstrução de determinados cenários por parte dos roqueiros. Lótman (1978) concebe o texto como sendo formado por vários subtextos, os quais realizam diálogos permanentes com outros textos e subtextos.

Os versos que se alteram em alexandrinos, decassílabos, eneassílabos e octossílabos em sua maior parte, trazem rimas internas e externas ricas e interpoladas (em alguns momentos), onde o que se pretende é dar certo ritmo a narrativa, na direção de desconstruções de imagens que se relacionem com a revolta sentida por eles (músicos e fãs). Revolta que se direcionam a críticas das rotinas, as quais os mesmos eram submetidos/induzidos, tais induções se pautavam em algumas normas vigentes.

Tal argumento fica visivelmente perceptível nos seguintes versos, “*Ter carro do ano/TV a cores/Pagar imposto/Ter pistolão/Ter filho na escola/Férias na Europa/Conta bancária/Comprar feijão/Ser responsável/Cristão convicto/Cidadão modelo/ Burguês padrão*”. Renato, nesses versos, descreve os modelos desejados pela sociedade conservadora (a classe média, inclusive a qual ele fazia parte) em relação ao tal “sucesso” a ser buscado na vida. Nessa direção o que interessa é reconstruir as diversas

possibilidades de codificação em se tratando das imagens que a canção tenta ilustrar. O incômodo com os paradigmas daquela sociedade conservadora, rotariana, tradicional, é narrado em toda a letra e canção.

É importante entender que tudo isso acontece no espaço semiótico, a partir de leituras sensíveis dos quadros socioculturais feitas pelos artistas. Lótman (1981) diz que os processos modelizantes estão atrelados aos processos tradutórios, esses por sua vez geram terceiros elementos dentro da semiosfera, é isso que de certa forma, a codificação das letras acaba gerando/ilustrando/evidenciando.

Em outros trechos da canção, as traduções se mostram precisas em se tratando de narrar às sensações sentidas pelos músicos dentro dos contextos socioculturais. Renato e banda utilizam anáforas/polissíndetos metafóricos aliterantes para dar ênfase ao que repudiavam. No seguinte verso, por exemplo, “*Você tem que passar no vestibular/ Você tem que passar no vestibular/ Você tem que passar no vestibular/ Você tem que passar no vestibular*”, fica evidente tais descontentamentos. A produção textual, desenvolvida pela Legião Urbana, pensando letra e arranjo, geram novos subtextos em expansão. Tais movimentos expansivos podem ser percebidos partindo da ideia de que, essa canção se tornou popular entre os jovens roqueiros do período.

No entanto, Lótman (1979) mostra que é importante prestar atenção no fato de que só a aproximação/relacional dos diversos objetos da cultura não dá conta de se compreender as conexões dos fenômenos. Nesse sentido, é necessário identificar os pontos onde ocorreram os processos de misturas dos múltiplos elementos variáveis. Nesses pontos, as juntas sintáticas ganham tónus, a partir dos entrelaces possíveis entre sujeitos/natureza/cultura, Pinheiro (2013) nessa direção diz que,

O mais importante a ser investigado nos processos de mestiçagem são essas intertraduções, uma sintaxe de juntas das dobras encrespadas dos textos, que produz, por exemplo, um poema – son ou um poematango. Essa sintaxe imanta no poema todo conjunto de situações de linguagem das intervizinhanças do bairro que deflagrou o ritmo ou a canção. (PINHEIRO, 2013:35).

Pensando nos cenários da cidade de Brasília, pensando no momento político, nos discursos proferidos pela elite que habitava tal espaço, pensando nas inquietações de boa parte da juventude daquele lugar, seus anseios, desejos, e desgostos, é fácil de

compreender a ferocidade que a canção *Química* expõe em sua contextura sonora/poética, e como uma coisa vai se enroscando noutra durante sua narrativa.

As juntas em dobradiças vão se formando e expandindo na medida em que os materiais da cultura vão se engendrando em ritmos de um “poema-rock”. É indispensável dizer que boa parte dos músicos das bandas aqui analisadas, segundo Alexandre (2002), faziam parte de uma classe média alta que tinha contato com determinadas informações que favoreciam o desenvolvimento de olhares mais críticos (outros nem tanto) sobre os seus meios sociais. Esses “jovens” músicos roqueiros, segundo Dapieve (1995), viviam seus dilemas e representavam isso em suas canções. Eles de certa forma possuíam, segundo Alves (2002), a intenção de registrar em sons e performances seus descontentamentos, e para isso utilizaram o pop rock, como um instrumento/canal de expressão. Segundo Feitosa (2014),

É importante se destacar que a linguagem é o que dá sentido a todo movimento social e cultural dentro das sociedades, no entanto, essa linguagem não está à parte das questões sócio - históricas, é preciso ter em mente que o tempo e o espaço onde os fenômenos acontecem é de extrema importância no sentido de se interpretar e se pensar as ações humanas. Olhando nesse prisma segundo Foucault (1979) é que é possível perceber que as relações de forças são constantes, contínuas e sempre se dão em planos de tensão, o poder sempre é exercido em campos de interesses biopolíticos. Dessa forma é possível entender a importância dos meios de comunicação no processo de construção e des-construção dos sentidos dentro das sociedades. Para isso, basta perceber que as mídias responsáveis pela disseminação cultural nos anos oitenta, não só miravam na direção das questões atreladas a intenções mercadológicas, pois, ao mesmo tempo em que ‘exploravam’ a imagem do artista / banda, também, serviram como um instrumento de propagação da mensagem que esses artistas / bandas queriam passar. (FEITOSA, 2014:09).

Os descontentamentos, intenções e anseios espelhavam de certa forma os cenários dos anos de 1980 no Brasil. Determinados movimentos possuem a capacidade de produzir séries de signos, onde os mesmos podem ser qualquer coisa e de qualquer espécie, e sua função está atrelada a possibilitar um efeito representativo em quem estiver interagindo com esses mesmos signos. Na canção *Química*, enquanto narrativa de coisas vividas por alguns jovens roqueiros, é algo presente o tempo todo.

Essa interação/narrativa é resultado de agudos, complexos e contínuos processos tradutórios. Tais traduções aconteciam pelo fato dos jovens músicos roqueiros estarem

produzindo em uma velocidade intensa suas canções, fato que possibilitou o surgimento de novos objetos da cultura que emergiam dentro dos intensos contextos culturais.

Pinheiro (2016) falando sobre Tinianov, ensina que,

Vai ficando cada vez mais claro para Tinianov que o que mais importava era essa abertura em zigue-zague dos processos construtivos, numa vinculação produtiva intertextual e intercomplementar lateral (literatura, jornal, epístola, folhetim, mitos, canções, oratória, gestos, etc.) ao mesmo tempo que vertical entre texto e objetos da paisagem da cultura, acontecimentos cotidianos e históricos, tendo os signos função e procedimento de pesa-papéis, espécies de dedos-índices que tocam ou agarram as coisas. (PINHEIRO, 2016:30).

As vinculações textuais (em produção e expansão) ocorriam de certa forma o tempo todo, uma vez que os jovens roqueiros produziam seus textos, a partir de imersões em outros textos que os acometiam enquanto sujeitos históricos-ativos de seu tempo, novamente, percebe-se do que tratava a canção *Química*. Os diálogos e acessos as várias mídias existentes no período de algum modo, colaboravam para a construção dos mosaicos culturais que se apresentavam como possíveis no momento (enquanto ideia/vontade de expressão e representação). Os espaços urbanos favoreciam tais desdobramentos expressivos, Brasília sem dúvidas, naquele momento, era um campo propício para tais eclosões/manifestações expressivas culturais significantes. Também é inegável a importância dos canais midiáticos na propagação das mensagens geradas pelos artistas, bem como, suas (de) codificações pelos fãs.

### **2.3 Os encontros explosivos e seus efeitos**

Os diversos choques culturais acontecem o tempo todo dentro das efervescentes semiosferas. As dobras, os textos fora dos textos, é o que interessa nessa tese, ou seja, os pontos de encontro entre os elementos dialogicamente é o que importa. Os processos de feitura e as mediações dos objetos da cultura pelos sujeitos é o que deve ser pensado. Tais processos de feitura, como rizomas, se irradiaram por tudo, e por todos (sujeitos envolvidos ou não diretamente com a cena pop rock). Nesse sentido a

semiótica da cultura e a antropologia servem como ferramentas fundamentais para as análises do fenômeno pop rock, bem como, instrumentos de entendimentos dos desdobramentos socioculturais que aconteceram dentro das semiosferas (pensando o Brasil naquele momento).

Tais desdobramentos ocorreram curvilinearmente, deslizando pelos espaços semióticos/culturais, a partir de trâmites velozes, inconstantes, multiformes e multifacetados. Em relação aos possíveis entendimentos desses trâmites tradutórios/terceiros elementos, Pinheiro (2013) diz que,

Os inúmeros processos de tradução se dão a partir das colisões e trocas entre culturas dominantes de centro e variantes da periferia. As dicotomias centro e periferia, invariante e variantes, etc., não são mais suficientes, pois nos obrigam a pensar a superação da lógica binária depois desta, como condição de pensamentos instauradas. E este *depois* é terrível e risível. É preciso observar o território antes, sem, fora dessa lógica. O que surge é outro laboratório *in vivo*. (PINHEIRO, 2013:16).

Essa interação pode acontecer de maneira consciente, bem como, induzida. Os “laboratórios *in vivo*” se deram aos montes na década de 1980. Pensando esses fenômenos em específico na América Latina, Pinheiro defende que ocorrem entrelaçamentos marchetados oriundos dos vastos materiais da cultura acessíveis. Isso colabora consideravelmente para o desencadeamento de práticas de tessituras culturais complexas<sup>121</sup>. É importante observar, que a partir da cultura, é possível perceber a fragilidade apresentada nos discursos que defendem uma lógica binária analítica em relação às questões sociais/políticas/econômicas<sup>122</sup>. Barbero (2013) aponta que os processos de transnacionalização e suas novas formas de concepções do político, geram uma nova forma de valorização do cultural.

Barbero (2013) diz que,

Algo radicalmente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência. Re-conceitualização da cultura que nos confronta com essa outra experiência do cultural que é o popular, em sua existência

---

<sup>121</sup> No sentido miniatural.

<sup>122</sup> Ponte esse muito criticado pelos artistas/bandas apresentados na tese.

múltipla e ativa não apenas na memória do passado, mas também na conflitividade e na criatividade atuais. Pensar os processos de comunicação nesse sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensa-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias. (BARBERO, 2013:287).

O que se pode pensar em relação ao pop rock no Brasil, nessa argumentação apresentada acima, é que ocorre um movimento de produção cultural partindo da própria potência da produção, ou seja, as letras e arranjos das canções são produzidas enquanto sistemas pulsantes de linguagens em movimento. Nesses sistemas ocorrem a exposição das “conflitividades” presentes, desde os processos criativos dos músicos, até a circulação delas dentro do mercado fonográfico. Tais “sistemas e movimentos” tem um alicerce robusto na própria intenção de se produzir sentidos, através da linguagem (sendo utilizada de forma maleável), integrando os códigos por meio de seus processos de assimilação. Interessante identificar que todas essas coisas estão dentro dos cenários socioculturais. Muitas vezes são/configuram os próprios cenários<sup>123</sup>.

Lótman (1979) nesse sentido indica que,

Deste modo, todo o material da história cultural pode ser examinado sob o ponto de vista de uma determinada informação de conteúdo e sob o ponto de vista do sistema de códigos sociais, os quais permitem expressar esta informação por meio de determinados signos e torná-la patrimônio destas ou daquelas coletividades humanas. (LÓTMAN, 1979:33).

Nesse ponto é interessante olhar para as inúmeras possibilidades referentes às perspectivas circulares. Para isso, é necessário se pensar as questões relacionadas à globalidade, a regionalidade e a inter-relação dos elementos dos diversos processos, articulando três dinâmicas essenciais: a relação entre interlocutores, a produção de sentidos e os contextos socioculturais. Em relação às canções do pop rock, analiticamente pensando, enquanto possibilidades de entendimentos das estruturas de narrativas, os olhares referentes às séries de linguagens feitas por Tinianov no início do século XX<sup>124</sup> se mostram imprescindíveis.

---

<sup>123</sup> É indispensável dizer que tais “sistemas e movimentos” de produção cultural não é um traço exclusivo do pop rock. Esses fenômenos já aconteciam em outras épocas e eram expressos em outros estilos/gêneros musicais. Isso acontecia também na literatura, no teatro e outras manifestações artísticas. Aqui em específico pretendo ilustrar tais fenômenos pela ótica do pop rock, daí a fala direcionada.

<sup>124</sup> Respeitando as devidas, claras e necessárias proporções.

Para se compreender melhor o fenômeno pop rock é necessário entender as formas e ritmos que fizeram parte da confecção das canções, encontrando os caminhos percorridos, bem como, perceber como se deram os nexos entre sujeito/cultura/natureza nesses caminhos. As relações dos artistas nas feitura das canções com seus ambientes, é de suma importância para uma melhor compreensão do fenômeno.

Nas palavras de Pinheiro,

As sociedades que caminham para os lados são sociedades da tradução. As ressonâncias do mar e da planície se transferem para todas as vozes e grafias. O “estrépito de cais e arrabalde” penetra em todas as canções e poemas. A necessidade de alimentar-se de alteridades múltiplas e interagentes em contatos com a paisagem sonora e luminosa, ramificante e enroscante, pegajosas de gestos e sinais, privilegia a maleabilidade não ortogonal nas línguas e na natureza. (PINHEIRO, 2016:23).

O caminhar para os lados implica em deslocamentos assimétricos, alguns vertiginosos, no que tange a construção de narrativas dos fenômenos vividos. Os processos antropofágicos se materializam nas performances sonoro/vocais/poéticas que enchem as canções de sentidos (enquanto aparatos/instrumentos de produção de linguagens). Nos espaços frequentados pelos jovens roqueiros naquele momento, era inevitável fazer contato com as múltiplas paisagens sonoras e luminosas disponíveis (mesmo isso não ocorrendo algumas vezes de maneira totalmente consciente), o enroscado se dava nos encontros ocorridos nas relações semióticas entre os sujeitos/cultura/natureza.

Na canção do Barão Vermelho, *Pro dia Nascer Feliz*, essas relações de certa maneira se materializaram. Nessa canção é possível perceber um mundo de coisas acontecendo dentro dela (com semióticas relações com as coisas de “fora”). Essa banda trazia em si certa possibilidade de identificação do que era o Rio de Janeiro (enquanto espaço urbano/cultural/social), naquela época. Suas estéticas sonoro/musicais, por mais que em seus arranjos mostrassem um rock pesado, visceral, não conseguia escapar das influências do clima solar, das relações do “externo”, de certa irreverência típica de uma cidade praiana.

A canção faz parte do segundo disco lançado pelo Barão. Esse disco, no primeiro momento, não obteve boas vendas. Foi só depois de Ney Matogrosso ter gravado *Pro dia nascer feliz*, que a versão do Barão começou ser tocada nas rádios,

fazendo com que o disco enfim vendesse. O disco intitulado *Barão Vermelho 2*, foi lançado em 1983, e já apresentava um Barão um pouco mais seguro no estúdio. A canção gravada por Ney e tocada inúmeras vezes nas rádios se torna o primeiro hit de grande sucesso da banda. A letra da canção traz os seguintes versos,

Todo dia a insônia  
Me convence que o céu  
Faz tudo ficar infinito  
E que a solidão  
É pretensão de quem fica  
Escondido, fazendo fita

Todo dia tem a hora da sessão coruja  
Só entende quem namora  
Agora vam'bora  
Estamos, meu bem, por um triz  
Pro dia nascer feliz  
Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar  
E a gente dormir  
Pro dia nascer feliz  
Essa é a vida que eu quis  
O mundo inteiro acordar  
E a gente dormir

Todo dia é dia  
E tudo em nome do amor  
Essa é a vida que eu quis  
Procurando vaga  
Uma hora aqui, outra ali  
No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente  
Só pra exercitar  
Todo o músculo que sente  
Me dê de presente o teu bis  
Pro dia nascer feliz  
Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar  
E a gente dormir, dormir

Pro dia nascer feliz  
Essa é a vida que eu quis  
O mundo inteiro acordar  
E a gente dormir

A canção apresenta estrofes irregulares, quadras, oitavas e sextilhas, onde versos bárbaros, alexandrinos, hexassílabos, heptassílabos, entre outros, dão movimento/fluidez ao ritmo poético pretendido, por Cazuzza e banda. No trecho “*todo*

*dia a insônia/me convence que o céu/faz tudo ficar infinito/e que a solidão/é pretensão de quem fica/escondido/fazendo fita*”, têm-se a utilização de metáforas e hipérboles que visam expandir os conceitos expressos nos versos, produzindo assim, sentidos que levam o fã/público/receptor a sentir tais anseios/inquietações.

Na sequência da canção surgem outros importante apontamentos, *“todo dia tem a hora/da sessão coruja/só entende quem namora/agora vam'bora/estamos meu bem por um triz/pro dia nascer feliz/pro dia nascer feliz/o mundo inteiro acordar/e agente dormir/pro dia nascer feliz/pro dia nascer feliz/o mundo inteiro acordar/e a gente dormir”*, nesse momento da canção ocorre uma prosopopeia no começo de um dos versos, onde as metáforas brotam, tal qual a necessidade de deslocamento sensorial (miscelâneas de sensações possíveis) intuído pela canção/letra do poeta. O refrão, acoplado a estrofe que o antecede, utiliza uma anáfora para dar ênfase à ideia de “imediatividade” temporal. Tal narrativa visa evidenciar as percepções necessárias de entendimentos em relação a leituras mais sensíveis em se tratando das “formas de se relacionar” dos sujeitos da canção, com o tempo e o espaço vivido (uma intuição de que agora é a hora!). É pretendido trazer uma sensação de movimento, e uma sensação de estranhamento/questionamento do tempo, enquanto ritmo existencial (pressa).

As traduções, em forma de grafias/fonéticas enroscadas/porosas, não lineares, (muito presentes nas estruturas narrativas do pop rock aqui no Brasil), explodem por toda a canção. Ocorre uma produção interessante de textos a partir de textos nessa canção (de vários modos diferentes). Os gestos (no sentido pleno do conceito) se mostram atrevidos, intensos e em ritmos (narrativos) descompassados diversos. Tais fatos são visíveis nas rimas ricas e interpoladas internas e externas, que alimentam a estrutura sintática da letra, como por exemplo, no seguinte trecho, *“todo dia é dia/e tudo em nome do amor//ah! Essa é a vida que eu quis/procurando vaga uma hora aqui, a outra ali/no vai e vem dos seus quadris”*.

Existia na época, ainda consequência dos anos de 1970, certos discursos relacionados à liberdade sexual, a defesa do amor e a potencialização do sensível. Interessante e relevante apontar que o Barão era uma banda carioca, logo, os reflexos de ambientes solares, abertos, com tendências para o externo, onde o corpo (no sentido literal) se mostrava vivo, ativo, percebido, possuíam significativa importância nas composições da banda. Cazusa e Frejat, autores da maioria das canções, possuíam (cada

um ao seu modo) uma relação intensa com os ambientes externos do Rio de Janeiro. Interessante pensar nesse contexto em que ocorreram deslocamentos entre os códigos, ou seja, os que estão em um determinado momento no “centro” podem perfeitamente trocar de lugar com os que estão na “periferia” (do texto produzido), ou seja, no âmbito da cultura, a mesma se configura por desenvolver flexivelmente várias estruturas nucleares que se mobilizam em velocidades diversas o tempo todo. Tais desenrolares possuem total relação com os modos e lugares de observação dos agentes da cultura, os quais estão envolvidos nos processos comunicativos, pois esses estão também submersos em diversas semiosferas. Tais efeitos móveis aparecem o tempo todo na canção citada.

O fenômeno pop rock explodiu de maneiras diferentes em relação às diversas regiões onde se produzia e se consumia o rock. Isso ocorreu pelo fato das diferenças regionais típicas de cada lugar (não só culturais, como também, climáticas, econômicas, etc). Barbero (2013), nessa direção, diz que sempre existem interesses de transformações dos sistemas de símbolos no sentido da ação direta, na formação dos imaginários coletivos. E isso está relacionado aos lugares de fala dos sujeitos da cultura, bem como, os materiais da cultura existentes nesses mesmos espaços.

A manipulação midiática, simbólica e as formas de codificação das informações possuem importância em relação às dinâmicas semióticas, desenvolvidas nos diálogos estabelecidos entre os agentes participantes dos processos mediadores/comunicacionais. É justamente nesse ponto que a comunicação, segundo Barbero, aparece,

Abra-se assim ao debate um novo horizonte de problemas, no qual estão redefinidos os sentidos tanto da cultura como da política, e do qual a problemática da comunicação não participa apenas a título temático e quantitativo – os enormes interesses econômicos que movem as empresas de comunicação – mas também qualitativo: na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão da natureza comunicativa. (BARBERO, 2013:289).

Para se pensar os locais que as canções ocupam dentro das ações narrativas dos fenômenos de seu tempo (do uno para o múltiplo e de volta), têm-se na semiótica da cultura e na antropologia, ferramentas essenciais para se compreender melhor os

processos analíticos da “natureza comunicativa”<sup>125</sup>. O olhar deve rumar justamente onde se formam os sistemas de códigos sociais e seus referentes signos, partindo do princípio de que é aí, o espaço/lugar em que as dobraduras ganham mobilidade. Ramos (2010) defende que são nas esferas culturais que historicamente/simbolicamente as relações cotidianas são configuradas. Ou seja, nas práticas do dia a dia que se abre espaço tanto para as representações, bem como, para a produção de sentidos. Dessa forma, a produção artística serve ao “sistema/mercado”, como o “mercado/sistema” acaba servindo para os artistas exporem suas leituras (críticas) de mundo.

As canções, segundo a autora, dialogam com as manifestações humanas em seus respectivos espaços semióticos (como na canção do Barão apresentada acima). Ou seja, toda obra artística está dentro do seu próprio processo de produção de subjetividade, nunca fora. O que interessa é o que se encontra nas dobraduras. Nelas, penso que os reais movimentos de arquitetura textuais se mostram entrelaçados e possuem consistência. A dobradura é o espaço onde o híbrido ganha sentido, e pode consequentemente ser sentido.

Um dos pontos defendidos na tese é que as dobraduras culturais podem ser encontradas nos gestos, nas grafias, na oralidade, ou seja, no pop rock enquanto performance plural. Esses aspectos aparecem na canção “*Pro dia Nascer Feliz*”, nela ocorrem a materialização de tais argumentos. A tese reside no fato de que são nessas performances que a argamassa contextual ganha forma e potência semiótica. Para que isso fique evidente basta apenas entender que os conceitos de contextualizações são sempre prescritos nas séries de linguagens disponíveis, e isso se dá na produção de sentidos dentro da cultura.

Segundo Lótmán (1981),

Pode ser definido como linguagem qualquer sistema organizado que sirva para a comunicação entre dois ou mais indivíduos. Qualquer linguagem que sirva de meio de comunicação é, em última instância, constituída por signos, possuindo estas regras de combinação definidas que se formalizam em determinadas estruturas. (LÓTMAN, 1981:16).

---

<sup>125</sup> Isso o que pretendo fazer em relação ao pop rock.

Partindo da citação acima, percebe-se que as produções de subjetividades acontecem dentro das práticas culturais, não de cima para baixo, mas sim de dentro, ao lado e no meio. Em relação às possibilidades de performance, é importante salientar que o rock produz ações performáticas potentes, provocando conexões sensíveis a partir de nexos diminutos, que vão se engendrando uns nos outros, de maneiras diversas e em ritmos diferentes<sup>126</sup>. A ideia é compreender como as interconexões se deram e de quais maneiras. Essas interconexões são frutos, na maioria das vezes, de encontros culturais explosivos, que geram dentro da semiosfera novos signos oriundos de signos anteriores. A reunião de Cazusa e Frejat<sup>127</sup> ilustra bem a potência desses encontros e suas respectivas explosões. Cada canção tratou de uma visão micro (olhar do artista) que fez parte de olhares do macro (em relação às estruturas/dinâmicas sociais).

## **2.4 Os materiais da Voz**

Supõe-se que os acontecimentos narrados nas canções não só fazem se conhecer nas estruturas narrativas, como de certa maneira as (re) significam. Num horizonte que se apresentou sempre permeado de continuidades, repetições e rupturas, é por bem se pensar como se engendraram as tramas sociais que deram corpo às dinâmicas estéticas do rock brasileiro. Glissant (2005), nessa direção alerta para o poder, do que ele chama de “repetição”. Glissant defende que se vive em um mundo de repetição. Ele não diz ser isso uma coisa ruim, mas um dos processos cotidianos de produção de conhecimento significativo. O autor alega que, através da repetição enquanto linguagem, os fenômenos de “novidades” começam a mostrar seus indícios estruturais.

O argumento continua no sentido de que os olhares e percepções são estimulados e reconfigurados o tempo todo, todo o tempo, em dinâmicas de relações subjetivas na maioria das vezes. Partindo do olhar de Glissant sobre a repetição, tem-se no fato de como as canções de pop rock foram tocadas nas rádios e exibidas nos programas de televisão repetidamente, uma justificativa de suas disseminações, logo seus impactos, nos mais variados meios (espaços, classes sociais e momentos), inclusive isso ilustra o fato dessas canções terem se transformado em um traço marcante no período da cultura pop no Brasil. Dessa forma, os textos poéticos (e é possível

---

<sup>126</sup> Para ilustrar tal argumento serão expostas mais à frente algumas falas de Paul Zumthor que tratam especificamente dessa questão dentro do rock.

<sup>127</sup> Entre outras tantas parceiras desenvolvidas no rock brasileiro e outros gêneros musicais.

considerar as letras e arranjos de músicas como textos poéticos) tentam dar conta dos significantes elementos da “totalidade-mundo” defendida por Glissant (2005). Tal hipótese não pode ser descartada, pois a relação direta da música enquanto cultura constitutiva esteticamente entrelaçada nas diversas relações sociais (e produzida/sentida pelos sujeitos da cultura), sustenta a ideia apresentada por Glissant<sup>128</sup>.

A abrangência que teve o pop rock, sua inserção nas rotinas de uma parte da geração de jovens dos anos 80, e os desdobramentos de tais fenômenos, evidenciaram ampliações em relação aos contatos possíveis entre as séries de linguagens oriundas desse gênero musical e certo entendimento do período. Foram consideráveis, os abalos provocados pelo pop rock no Brasil, tais fenômenos se diluíram nos cotidianos de várias pessoas nos anos de 1980. Pessoas que foram mudadas, e mudaram os contextos, a partir de suas relações com o pop rock. Segundo essa linha de argumento, Alves (2002) aponta que,

Enquanto uma manifestação artística a música é uma representação elaborada a partir do arranjo de elementos culturais, estéticos e técnicos. No âmbito da difusão massificada, dentre os aspectos técnicos estão os de gravação e reprodução do som. Na medida em que tais aspectos passam a ser empregados também em uma perspectiva estética, a própria postura do artista muda. (ALVES, 2002:27).

Essa ideia de Alves (2002) deixa transparecer que o próprio artista pode, em pleno processo de produção, se ressignificar, pois o processo de construção da obra pode muitas vezes provocar desconstruções no artista. Isso se deve ao fato do artista conviver sensivelmente boa parte do tempo com a variedade, com o diverso, com o expansivo<sup>129</sup>.

As formas sensíveis de leituras de mundo do artista interferem consideravelmente em suas produções. Suas produções possuem intensas relações estéticas com o público, e o público desenvolve relações contínuas com as mídias. É fato, que em algumas circunstâncias, as complexidades apresentadas no objeto da cultura produzido pelo artista não ocorre (em todo seu conjunto) de forma

---

<sup>128</sup> Glissant não desenvolve tais argumentos partindo de análises sobre a música em específico. Tais conexões apresentadas aqui foram feitas por mim.

<sup>129</sup> Pensando na América Latina (em uma perspectiva cultural), tais elementos “diversos” se encontram em abundância.

conscientemente, mas a ação criativa (potente) está na canção. Ou seja, é criada certa dependência interconectada entre múltiplos fatores, bem como, certa independência entre o sujeito da cultura e o objeto da cultura gerado.

Devem-se considerar as ações e relações entre o ambiente, o criador, o produto e o destinatário final<sup>130</sup>, e ainda o retorno disso. Essa relação de vai e vem se apresenta como um ponto fundamental de análise, pois é a partir dela que os engendramentos socioculturais são confeccionados, disseminados e ganham movimento dentro das sociedades. Nesse sentido as canções atuam em dinâmicas de uma linguagem imagética concreta, onde as metamorfoses nos processos criativos ocorrem a todo o momento (GLISSANT, 2005).

Tais argumentos de certa maneira podem ser percebidos em algumas instâncias, como, por exemplo, na canção do Barão Vermelho, *Todo amor que houver nessa vida*,

Eu quero a sorte de um amor tranquilo  
Com sabor de fruta mordida  
Nós, na batida, no embalo da rede  
Matando a sede na saliva

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio  
Pelo inferno e céu de todo dia  
Pra poesia que a gente não vive  
Transformar o tédio em melodia

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum veneno anti-monotonia

E se eu achar a tua fonte escondida  
Te alcanço em cheio, o mel e a ferida  
E o corpo inteiro feito um furacão  
Boca, nuca, mão e a tua mente, não

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum remédio que me dê alegria

---

<sup>130</sup> A partir de pulsantes relações em semioses.

Essa canção faz parte do primeiro disco da banda que recebe o nome de *Barão Vermelho*. Esse disco foi lançado em 1982 e gravado em dois dias. O Barão que já tinha um público fiel nas noites cariocas, impulsionado pelo produtor chamado Ezequiel Neves, vai para o estúdio e grava seu primeiro disco. Segundo a crítica na época, a gravação não ficou lá “essas coisas”, a ferocidade do Barão, que se via em seus shows, perde força no estúdio, no entanto, a química da banda fala mais alto, e o disco sai com canções potentes e importantes para o “ponta pé” inicial que a banda precisava. A canção acima, ganha destaque na verdade, após Caetano Veloso colocá-la em seu repertório em seus shows, e publicamente apontar Cazuza como sendo um grande poeta da nova geração. O Barão passa a ser melhor visto a partir do “apadrinhamento” de Caetano<sup>131</sup>.

A canção composta por quadrados e tercetos, traz em suas estrofes versos de quase todas as formas (bárbaros, alexandrinos, decassílabos, etc.). Os versos possuem a partir de séries de metáforas, a intenção de produzir sentidos diversos na direção de se compreender, e principalmente viver “coisas/situações” (no âmbito amoroso), atreladas a outras formas relacionais em se tratando da condução do relacionamento (quebra de paradigmas), bem como, nos modos de ser durante o mesmo, como por exemplo, nesse trecho, “*nós na batida, no embalo da rede/matando a sede na saliva/ser teu pão, ser tua comida/todo amor que houver nessa vida*”.

As rimas internas e externas, ricas/perfeitas, possuem a intenção provável de ilustrar um tempo metonímico, metaforicamente exposto na letra em sua estrutura narrativa, que possibilite a produção (por parte do fã/receptor) de certo desacelerar (novamente o tempo aparecendo como ponto de atenção) nas questões “práticas” e possíveis, no que fere o amor. É perceptível nesse trecho, identificar como as anáforas dão a ênfase intuída pela banda, em liame à ideia de expansão sensorial, via argumentação poética expressa nos versos e nas rimas.

Deve ser dito que, enquanto arranjos, essa canção aparece de um jeito mais acelerado na versão original, um rock mais dançante, onde Cazuza entona sua voz de maneira mais “agressiva”, como se estivesse soltando um brado contra as formas tradicionais de se conceber e viver o amor. Posteriormente, outras versões transformaram essa canção em uma balada.

---

<sup>131</sup> Interessante exemplo da proximidade do pop rock oitentista com a MPB.

A maneira como a banda percebe o “artista” e seus dilemas em seus processos de criação, aparece bem descrita na canção, como por exemplo, no seguinte trecho, “*e ser artista em nosso convívio/pelo inferno e céu de todo dia/pra poesia que a gente nem vive/transformar o tédio em melodia*”, percebe-se a ideia de humanização do artista e mais ainda, sua capacidade sensível de traduzir de forma poética seus dilemas/sensações/frustrações na difícil arte de viver (dentro dos processos vividos e criativos). A transformação do “tédio em melodia”, como exercício sonoro/poético incide em agudos estados sensíveis do gesto criativo. Nesses gestos, as formas de expressão consistem em exercícios artísticos de transformação dos materiais sensíveis (às vezes desagradáveis) em outros sentidos interpretativos (pensando suas perspectivas de reestruturação da mensagem).

No verso, “*pelo inferno e céu de todo dia*” ocorre uma hipérbole clara, recheada de metáforas, onde o que se busca é uma expansão da expressão (no sentido de permanência da sensação). A partir da temática do amor, a banda descreve outras formas de tato com as sensações amorosas, apresentando outros prismas sobre a questão. Como podemos ver nos primeiros versos, “*eu quero a sorte de um amor tranquilo/com sabor de fruta mordida*”, temos nesses versos uma ideia de amor mais permissivo, de certo modo não platônico (ou ideal dentro dos moldes pré-estabelecidos), mas sim, um amor mais sensível, mais atento as experiências possíveis já vividas, onde uma calma daria ritmo (interpessoal e de certa forma mais livre) as relações entre os sujeitos.

A temática do amor, sempre está presente nas canções do Barão, de modo que uma das expressões/intenções estéticas da banda consiste em propor “novas outras” formas em lidar com certos paradigmas já estabelecidos e muitas vezes cultivados. Nessa linha de raciocínio Rocha (2013) diz que,

A transformação das culturas são marcadas pela opacidade: ou seja, o que se constitui como “ordem” se desfaz em “desordem” inovadora, e vice-versa; a “medida”, o “comedido” se movimentam, abrem-se ao “incomensurável”, porque tudo o que tende ao classicismo (enquanto expressão da ordem) se expande para o barroco, que é acumulação, profusão. (ROCHA, 2013:193).

Rocha mostra que as produções culturais se dão de maneira “irregular”, “descontrolada” muitas vezes, frutos de intenções que atuam em forças que aparecem nas microrelações, ou seja, provavelmente as produções dos artistas do pop rock nos anos de 1980, como pode ser visto na canção acima analisada, seguiam uma lógica entrópica, enquanto intenção expressiva. E nesse ponto, seria equivocado encaixar a música e os reflexos das mesmas nas diversas sociedades somente sob o prisma vertical, binário, tendo como ponto de análise, teorias que enxergam somente questões atreladas as esferas da indústria cultural (em perspectivas marxistas ortodoxos), como única forma de se pensar esse fenômeno. Até mesmo porque, o impacto de bandas como o Barão Vermelho afetou o cotidiano de vários jovens no referido período. Tais afetos levaram a novos consumos de bens culturais, no sentido de novas decodificações que possibilitaram outras perspectivas de se enxergar o mundo (com suas belezas e com suas intempéries).

## **2.5 A profusão das misturas do que se sente**

Lótman (1981) no tocante a arte e a sua função nas questões pertinentes às construções de linguagens, mostra que a maneira como a recepção da mensagem artística se dá, está relacionada a uma espécie de posse dos códigos. Essa posse por sua vez permite que aconteça uma dupla decodificação. Esse fenômeno se desenvolve no terreno da arte, que se manifesta através de práticas sociais intensas e mescladas das produções textuais.

Nesses caminhos possíveis trilhados pelos textos (pensando aqui as canções), é possível identificar as variações que os mesmos desempenharam em suas trajetórias dentro dos espaços/lugares sociais os quais foram criados. Em relação ao pop rock ocorreram múltiplos deslocamentos<sup>132</sup>. As bandas quando entravam em turnê se apropriavam (conscientemente ou não) dos elementos (culturais) locais das cidades onde faziam os shows, uma vez que entravam diretamente em contato com os espaços, o público e a natureza/clima de onde estavam. Em algumas entrevistas isso era dito por eles, e também era possível perceber certas referências de experiências anteriores nos

---

<sup>132</sup> O rock sempre possuiu uma proposta estética visceral, intensa, a música potencializava séries de reações atreladas a estados de frenesi, de escape, de alguma maneira serviu como um canal de expressão “livre”, de representação no sentido de expor necessidades expressivas diversas.

discos seguintes, bem como, em outras apresentações (onde ocorriam contatos mais diretos/agudos com o público).

Tais relações entre os envolvidos no fenômeno produziam novas formas de se dizer algumas coisas, que eram ditas nas vozes que se sentiam representadas por aquele gênero musical, que cada vez mais ganhava adeptos. Nessas tramas fluídas dos sujeitos relacionados ao rock, novos textos eram produzidos aos montes. A cada novo disco, a cada nova canção tocada nas rádios, a cada show, a cada instante, onde de algum modo o pop rock estivesse presente, outras traduções antropofagicamente emergiam. Esses fluxos resultavam em deslocamentos textuais. Sobre os possíveis deslocamentos textuais, Pinheiro (2016) argumenta que,

O russo Iuri Tinianov (1968) foi quem, a partir da segunda década de 1900, dilatou bastante a noção de texto, fornecendo uma interpretação das obras pela vizinhança e interação entre as séries. Desse modo se interessava muito mais pelas relações laterais (séries vizinhas mais próximas ou mais distantes) e por “estruturas” em movimentos contínuos, recriadas pelo intrometimento construtivo duma série noutra, do que pela autonomia interna e autoral. (PINHEIRO, 2016:24).

Na linha do raciocínio acima, pode-se pensar a música como sendo um grande instrumento de produção de sentidos, onde ocorrem constantes dilatações textuais. Basta perceber que o que “vem” lá de “fora” (outros países) se dissipou/contaminou e misturou-se com os inúmeros materiais disponíveis aqui, sendo assim, antropofagicamente novos textos surgiram a partir dos tais “intrometimentos” entre as séries. Interessante notar que no pop rock, as inevitáveis interações aconteciam em velocidades assustadoras, uma vez que vários canais midiáticos possibilitaram, segundo Alexandre (2002), o contato de boa parte dos centros urbanos e rurais (interior) com o fenômeno rock. E esse, por sua vez, se propagou por espaços ocupados por parte da juventude oitentista no Brasil.

Mesmo que tardiamente chegando aqui (canções, artistas, discos, etc.), o rock percorria caminhos diversos e fluidos em relação ao alcance e a sua imersão nos cotidianos da juventude roqueira. Partindo daí, o olhar desenvolvido é que mesmo as letras das canções datando uma época em específico, ainda assim, permaneciam atuais, pois seus efeitos estéticos se renovavam de maneira circular. Isso, partindo do

pressuposto de que as mesmas estavam em flutuantes processos deslocados de configuração e reconfiguração (ROCHA, 2013).

Alves (2002) defende que a música atua como protagonista em relação à produção de sentidos dentro das sociedades. Os anos de 1980 impulsionaram a propagação de uma infinidade de signos e conseqüentemente objetos significantes<sup>133</sup>. Na direção das questões atreladas a tecnologia das mídias e seus respectivos interesses, observou-se também um grande avanço no período, em relação à divulgação em massa do rock brasileiro por parte dos mais variados veículos midiáticos. No entanto, tais avanços não ocorreram de forma satisfatória, a banda gaúcha Engenheiros do Havai traz em suas propostas estéticos/sonoras/visuais narrativas que apresentam críticas aos “modos” de ser midiáticos disseminados nas sociedades naquele momento. Tal posicionamento aparece claramente na canção *Além dos outdoors*,

Além dos outdoors  
Muito além dos outdoors  
Além dos outdoors

No ar da nossa aldeia  
Há rádio, cinema & televisão  
Mas o sangue só corre nas veias  
Por pura falta de opção

As aranhas não tecem suas teias  
Por loucura ou por paixão  
Se o sangue ainda corre nas veias  
é por pura falta de opção

Você sabe o que eu quero dizer  
Não tá escrito nos outdoors  
Por mais que a gente grite  
O silêncio é sempre maior

Você sabe o que eu quero dizer  
Não tá escrito nos outdoors  
Por mais que a gente grite  
O silêncio é sempre maior

No céu, além de nuvens  
Há sexo, drogas e palavrões  
Mas coisas mudam de nome  
Mas continuam sendo religiões

No dia a dia da nossa aldeia

---

<sup>133</sup> Novamente é importante ressaltar que isso nos anos de 1980 também ocorreu em outros gêneros musicais.

Há infelizes enfiados de informação  
As coisas mudam de nome  
Mas continuam sendo o que sempre serão

Você sabe o que eu quero dizer  
Não tá escrito nos outdoors  
Por mais que a gente grite  
O silêncio é sempre maior

Você sabe o que eu quero dizer  
Não vale uma canção  
Por mais que a gente cante  
O silêncio é sempre maior

No ar da nossa aldeia  
Há mais do que poluição  
Há poucos que já foram  
E muitos que nunca serão

As aranhas não tecem suas teias  
Por loucura ou por paixão  
Se o sangue ainda corre nas veias  
É por pura falta de opção

Você sabe o que eu quero dizer  
Não tá escrito nos outdoors  
Por mais que a gente grite  
O silêncio, o silêncio

Você sabe o que eu quero dizer  
Não vale na canção  
Por pura falta de opção  
Púrpura é a cor do coração

Você sabe o que eu quero dizer  
Você sabe o que eu quero saber  
Você sabe dizer o que eu saber  
Você sabe saber o que eu quero dizer

Essa canção foi lançada no segundo disco da banda *A Revolta de Dandis* em 1987, tal disco traz importantes características estéticas/musicais em relação ao que tornaria a banda. Troca de guitarrista, Humberto (letrista e vocalista) assumindo o contrabaixo, novos experimentos musicais e uma preocupação maior em relação a “certa” atenção de construção poética em relação às letras da banda.

A canção começa com um terceto, onde hiperbolicamente se percebe uma vontade (metaforicamente) em expor uma mensagem de necessidade de percepções mais atentas, percepções relacionadas a entendimentos de que temos que prestar mais atenção nas coisas do mundo, que não somente as “coisas” informadas pelas “mídias”.

Já de início, “*Além dos outdoors/Muito além dos outdoors/Além dos outdoors*”, é proferido nos primeiros acordes como uma espécie de anúncio do que viria pela frente. Utilizando do recurso de anáforas, Humberto e banda, já evidenciam tematicamente o que comporia a narrativa da ideia da canção. A segunda traz em suas rimas externas ricas, a ideia de extensão do sentido pretendido em relação à mensagem, “*No ar da nossa aldeia/Há rádio, cinema & televisão/Mas o sangue só corre nas veias/Por pura falta de opção*”. O cenário exposto, onde as mídias se mostram imbricadas nas relações cotidianas dos sujeitos é facilmente identificável. Pode-se pensar que o ar que predomina na “aldeia” está atrelado a ritmos impulsionados pelas dinâmicas do “rádio, cinema e televisão”, ou seja, em muitos casos os sujeitos, “dominados” por esses canais, como espécies de “zumbis”, só estão vivos, pois “*o sangue só corre nas veias/por pura falta de opção*”.

Refletindo sobre a música e sua relação com as mídias, é possível supor que essa relação pode ser compreendida como parte estrutural das construções das tramas sociais, as quais estão repletas de tensões e contradições. Essas, por sua vez, inseridas nos mais variados textos possíveis representados pelos diversos personagens em suas ações sociais cotidianas. A música nesse ponto é capaz de evidenciar por meio de construções e representações partes das chamadas “realidades sociais”.

Ramos (2010) nesse sentido diz que,

A cultura não poderia mesmo dissociar-se da História ou ser colocada entre parênteses, separada das relações cotidianas vividas, quando é nelas que se encontra espaço privilegiado para fluir. A análise contextual, fundamental para qualquer pesquisa, nas que elegem a canção, é imprescindível, já que ela é produto de subjetividades. Porém, é preciso notar que está jamais pode ser considerada isolada em si mesma, porque dialoga com todas as manifestações humanas por todo tempo. (RAMOS, 2010:14).

O fato é que, nessas constantes e intermináveis relações, a linguagem serve como uma espécie de agulha que irá tecer toda a malha atrelada às representações dos sujeitos históricos, frutos das experiências socioculturais vividas, através dos diversos fenômenos que ocorrem em sociedade. Isso fica claro em outro momento da canção, “*Você sabe o que eu quero dizer/Não tá escrito nos outdoors/Por mais que a gente grite/O silêncio é sempre maior*”, ou seja, é dito pela banda, que existem forças agindo

e reagindo em relação aos conflitos inevitáveis presentes (entre as relações humanas e as tecnologias existentes/disponíveis).

Desses conflitos, sempre explodem necessidades vitais de brados expressivos, vinculados aos descontentamentos em se tratando das dinâmicas vividas e das relações com as tecnologias dentro dessas dinâmicas, como bem mostra a banda. Esse trecho é composto por metáforas e hipérboles, busca-se sintaticamente dilatar a ideia de imprescindibilidade de certa libertação, enquanto voz ativa dentro de um mundo onde as pessoas são treinadas a se calar, quando na realidade existem diversas opções que não só as apresentadas pelo universo midiático.

Nessa parte da letra/canção, *“No céu, além de nuvens/Há sexo, drogas e palavrões/ Mas coisas mudam de nome/Mas continuam sendo religiões”*, eles mostram que as opções existem. Esse quadrado, que traz em si rimas ricas, enfatiza a ideia do subversivo, que normalmente é sufocado, critica os processos que levam a estados de doutrinas normativas, gerando modos de ser que debilitam os sujeitos em relação às atitudes expressivas (no sentido mais contextual e semântico do termo).

Os argumentos de críticas direcionadas para as relações insensíveis com o “mundo da informação” continuam visíveis na canção, como bem ilustra o seguinte trecho, *“No dia a dia da nossa aldeia/Há infelizes enfiados de informação/As coisas mudam de nome/Mas continuam sendo o que sempre serão”*. Nesse quadrado, as rimas internas ditam um ritmo de ênfase nas relações comprometidas, entre os sujeitos e as coisas, já as rimas externas possuem a clara intenção de expansão (fonética/vocálica) da ideia defendida no argumento sonoro/poético da banda.

A ideia da quantidade de informação disponível (matando o sujeito), sem o tempo certo para processá-las, fica claro na estrofe. A leitura dos cenários socioculturais feitos pela banda, bem como, sua tradução desses mesmos fenômenos vividos, mostram uma sensível análise dos quadros postos/cantados. Deve-se entender que tais interconexões analíticas ocorrem em planos não ortogonais de campos sensíveis de experiências concretas.

O resultado disso está conectado aos contextos dialógicos onde os artistas, o público e as mídias se encontram. Tendo a arte como um grande e complicado sistema simbólico de comunicação e tendo em mente que a música habita esse meio, a

necessidade de atenções direcionadas para a construção ideal, ou pelo menos entendível, do efeito que as músicas exercem nas pessoas, é algo indispensável. Nessa toada, pode-se pensar no que diz Dahlet (2005) sobre Bakthin,

Mas sob a pressão da circulação dialógica, o modo de tratamento do sujeito não segue um caminho único. Cruzando essa representação de um sujeito de consciência associado do exterior às turbulências de sua imagem, a reflexão de Bakthin inclui corpos de definições que a trabalham e a relançam em favor de uma concepção dinâmica do sujeito de (re) enunciação. A possibilidade dessa reorientação topológica baseia-se, parece-me, em Bakthin, em três tipos de consideração, especificando a noção de dialogismo e incidindo respectivamente em sua gradualidade, seu grau de consciência e seu deslocamento. (DAHLET, 2005:63).

Ou seja, fazendo uma relação da citação acima, com a canção analisada dos Engenheiros do Hawai, é possível estabelecer pontos de entrelaces. As circulações dialógicas se configuram e ganham ritmo, a partir das maneiras em que os sujeitos se enxergam dentro dos processos comunicativos (enquanto sujeitos e suas respectivas imagens). O grau de consciência das imersões, nos trâmites midiáticos possibilita inclusive o desenvolvimento de críticas mais consistentes sobre as formas de se relacionar com os objetos dos universos telemáticos. Para isso, como faz a banda, é fundamental perceber as velocidades de deslocamentos, sensoriais/perceptíveis (enquanto leitura) e práticas (enquanto atitudes), dentro dos fenômenos cotidianos (os quais sim), são impulsionados também por forças midiáticas.

## **2.6 O som e a corporalidade da palavra**

Fazendo uma aproximação de uma ideia de Pinheiro (2016) sobre o jornal com as canções (como espécies de folhetins), é viável perceber a música como sendo uma produção cultural atrelada a um gênero semovente, ou seja, que se move por si mesmo. Tinianov (1968) defende a ideia de que as produções de séries de linguagens estão em contínuas correlações, de formas combinatórias e expansivas. Pinheiro (2016) mostra em Tinianov que,

Já estavam ali postos, para as linguagens alto/baixo, dentro/fora, sério/cômico, antigo/contemporâneo. Ao mesmo tempo, progressivo-

regressivamente, mapeiam interconexões entre textos e extratextos, entre o novo e velho, entre o cômico e o sério, de tal modo que a necessidade de valorar a dimensão estética ou poética se conjuga sintaticamente, de chofre, em mosaico, com a interação dos materiais entre as séries vizinhas, próximas ou distantes. (PINHEIRO, 2016:25).

Tais relações bricoladas textualmente aconteciam a todo o momento em relação ao pop rock no Brasil, nos anos de 1980. Os textos e extratextos eram produzidos em quantidades significativas em algumas canções. Ocorriam aproveitamentos plurais em relação aos materiais disponíveis da cultura. Mosaicos sonoros/poéticos eram construídos sensivelmente (arranjo por arranjo, acorde por acorde, letra por letra), pelos artistas roqueiros do período. Sintaxes metonímicas explodiam nas narrativas musicais das bandas. As diversidades acessíveis nos ambientes/natureza brasileiros serviram como argamassas na produção de séries de linguagens, resultando em interessantes tessituras imagéticas (no universo da música), que deram contornos as intenções, apreensões e necessidades de se dizer coisas (inclusive enquanto modos plurais de dizer).

Os sistemas de signos gerados, frutos de outros sistemas de signos existentes, não só traduziram em notas musicais e poesias sonoras os intrépidos tempos oitocentista, como também, alimentaram as estruturas narrativas dos mesmos. A noção de cultura como texto é fundamental para que se perceba do que são “feitas as coisas” nos espaços culturais. Nesses espaços é perceptível (olhando atentamente para o miniatral) que existem espécies de corpos-sistema de elementos que se relacionam entre si. Tais argumentos podem ser encontrados, por exemplo, na letra da canção *A Revolta da Dândis I*,

Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato  
Entre a loucura e a lucidez  
Entre o uniforme e a nudez  
Entre o fim do mundo e o fim do mês  
Entre a verdade e o rock inglês  
Entre os outros e vocês

Eu me sinto um estrangeiro  
Passageiro de algum trem  
Que não passa por aqui  
Que não passa de ilusão

Entre mortos e feridos, entre gritos e gemidos

(A mentira e a verdade, a solidão e a cidade)  
Entre um copo e outro da mesma bebida  
Entre tantos corpos com a mesma ferida

Eu me sinto um estrangeiro  
Passageiro de algum trem  
Que não passa por aqui  
Que não passa de ilusão

Entre americanos e soviéticos, gregos e troianos  
Entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos  
Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos  
Mas eu nunca sei pra onde vamos

Eu me sinto um estrangeiro  
Passageiro de algum trem  
Que não passa por aqui  
Que não passa de ilusão

Nessa canção pode ser identificado, razoavelmente, em termos de linguagem, intenções de aproximações de séries, tanto nos arranjos, onde a banda se utiliza de alguns instrumentos típicos da região do sul do país, quanto na estrutura poética da letra. Os versos são distribuídos em quadras, quintilhos e sextilhos, onde várias coisas poeticamente acontecem. Na estrofe, “*Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato/Entre a loucura e a lucidez/Entre o uniforme e a nudez/Entre o fim do mundo e o fim do mês/Entre a verdade e o rock inglês/Entre os outros e vocês*”, rimas internas e externas, ricas e perfeitas, potencializam a ideia da necessidade de se perceber que as coisas não acontecem nas pontas, mas sim, nos meios.

Meios onde o tempo deve ser vivido e pensado como um elemento vital nas relações entre sujeitos/cultura/ambiente/natureza. No trecho acima, hipérboles ocorrem, visando uma clara intensificação da palavra, no sentido sintático de produzir efeitos de identificação (por parte do receptor) com o que está sendo narrado. A letra perfeitamente encaixada com o arranjo produz efeitos de certa necessidade de compreender o mais rápido possível as intempéries vividas.

A maneira como a narrativa “brinca” com os opostos, se mostra poeticamente interessante, ainda mais, partindo do pressuposto de que é necessário entender que as coisas não podem simplesmente ser vistas de forma binária. Em outra estrofe, “*Entre mortos e feridos, entre gritos e gemidos/A mentira e a verdade, a solidão e a cidade/Entre um copo e outro da mesma bebida/Entre tantos corpos com a mesma*

*ferida*”, ainda repleta de rimas ricas/perfeitas internas e externas, anáforas e polissíndetos, expressa a ideia de repetição de coisas que permanecem acontecendo entre as relações conflitantes dos sujeitos (quando isso se dá, principalmente em ocupações de lugares de oposição binária). Interessante continuar frisando que a narrativa indica sua intenção de povoar os espaços do “entre”, espaços onde os reais fenômenos acabam sendo tecidos.

Uma das características dos Engenheiros do Havaí sempre foi apresentar críticas na direção de como se deu o surgimento e propagação das informações, bem como suas conduções estético/midiáticas. Ou seja, apesar da indústria cultural sempre (de várias formas e modos) exercer influência em processos de assimilação cultural, o papel dos signos enquanto contexto de entendimento da informação é vital, uma vez que essa compreensão desvela vários aspectos da informação, que muitas vezes passam despercebidos pela grande maioria das pessoas (visão essa expressa pela banda na referida canção acima). Daí, a importância das canções dos Engenheiros do Havaí, pois, servem como um instrumento de problematização de alguns relevantes fenômenos (comunicacionais/sensíveis/analíticos), presentes naquele tempo.

As canções possuem claras intenções de potencializar os sentidos. É relevante perceber como elas são captadas e quais os desdobramentos disso, pois, respostas visíveis e não tão visíveis eram produzidas a partir do contato com essas canções. Sendo assim, é mais que necessário entender como, a partir do contato com a mensagem ou as mensagens que as canções de rock produziram, se deram as aproximações das séries de linguagens, bem como, foi o ritmo de produção dos textos e extratextos oriundos dessas séries. Dessa forma, podem ser identificados os possíveis engendramentos referentes às intrincadas relações entre todos os envolvidos, e como essas relações afetaram (forma/conteúdo/relevância) o nosso pop rock.

Ainda em Pinheiro (2016), citando Tinianov,

Os procedimentos construtivos, para Tinianov, são sempre, desde uma letra até uma frase, passando pela formação e transformação dos gêneros e estilos, internos e externos. Isto é, signos incorporados em materiais concretos, materiais incorporados em signos. Aqui já estamos distantes da insistente separação husserliana, entre signos e objetos, entre linguagens poéticas e linguagens “práticas”. Não há, em Tinianov, análises de procedimentos autônomos de uma obra, de um lado, e as séries extratextuais em outro: o que há são coordenações

sintáticas intercomplementares, via funções construtivas, entre as series – o que nos obriga ler o novo no antigo e vice-versa. (PINHEIRO, 2016:25).

A relação na produção cultural, seguindo a ideia de Tinianov, se dá em direções de ziguezague, vai e vem, ou seja, signo se torna objeto e o objeto é o próprio signo. Na canção acima exposta, em certa medida, percebe-se esses movimentos de mistura entre o som e a corporalidade da palavra, pois, as linguagens poéticas e as práticas sintaticamente se interconectam. Criações de laços afetivos entre músicos e público ocorrem imediatamente (a banda fez muito sucesso logo de início), e essa liga teve grande contribuição das mídias relacionadas à cena musical naquele momento. O que me importa na presente investigação, é evidenciar/indicar como se deram as relações arquiteturais entre obra/autor/cultura/paisagem/natureza (dentro do pop rock). A investigação visa desvelar como ocorreram as relações minuciosas, porosas e curvilíneas de contextura das canções dentro dos processos comunicacionais. Isso pode ser percebido a partir de um olhar mais atento para “dentro” das canções.

**Faixas Extras - As forças Telúricas do Pop Rock**

### 3.1 As articulações dialógicas e os elementos combinatórios no rock

É interessante perceber que a feitura do objeto da cultura (aqui podemos pensar as canções) possui uma relação imbricada com o sujeito da cultura até certo ponto, ou seja, nos recorrentes processos culturais o objeto da cultura muitas vezes ganha autonomia (em se tratando do próprio sujeito que o produziu). Tais constatações vão ao encontro com a ideia de Colapietro (2016), na qual ele mostra que o mais interessante/importante são as práticas culturais e não somente os sujeitos (os quais produzem essas práticas). No entanto, isso não descaracteriza a importância do sujeito/corpo na confecção dos elementos culturais, pois é pela ação dos sujeitos que ocorre o que Colapietro defende/chama de poéticas da criatividade.

Na realidade o importante é perceber as exatas medidas que os elementos se combinam, quais as formas em que os sujeitos (artistas) percebem essas combinações, como eles desenvolvem suas traduções, e posterior a isso, como os diálogos se estabelecem com o seu público. Feito isso, as séries de linguagens ganham não só tessitura, como ritmo também, ou seja, os entrelaces entre os fios informacionais ocorrem de formas e modos diversos em relação às intenções de expressão e conexão da informação. Em Pinheiro (2013) temos o seguinte raciocínio,

A malha reverberante da natureza nos objetos da cultura se prolonga naquela outra que matiza e dissemina, nos casos de maior fecundidade tradutória, os gêneros da fala e da escrita nas telas e nas páginas de livros e jornais. Os textos tendem assim a um movimento que recupera a andadura aos saltos, serpenteante, das linguagens da paisagem urbana. As conjunções sintáticas dos fluxos das cidades, suas tessituras e combinatórias, são recuperadas também pelos procedimentos de certas crônicas folhetinescas e similares. (PINHEIRO, 20013:43).

Nessa citação, podem ser feitas correlações possíveis (nas devidas proporções) entre o pop rock e as narrativas de cotidiano, ou seja, como os impactos e desdobramentos contínuos desse gênero musical foram grandes nos anos 80, é possível tê-los como espécies de “folhetins sonoros” que narraram traços marcantes daqueles tempos. As traduções feitas pelos jovens artistas roqueiros, antropofagicamente produziram “saltos serpenteantes”, que performaticamente deram ritmo aos corpos

dançantes de uma parte daquela geração. As conjunções sintáticas provocadas pela dança, pelos gritos, pelos corpos em movimento dos jovens roqueiros, serviram como espécies de tecidos que deram formas as malhas sociais do referido período<sup>134</sup>. Interconexões dialógicas ocorreram em escalas relativamente grandes. É possível encontrar um pouco dessas interconexões dialógicas na canção da banda Legião Urbana, *Música urbana 2*<sup>135</sup>,

Em cima dos telhados as antenas de TV  
tocam música urbana,  
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres  
cantam música urbana,  
Motocicletas querendo atenção às três da manhã -  
É só música urbana.

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música  
urbana  
E nas escolas as crianças aprendem a repertir a música  
urbana.  
Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música  
urbana.

O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto  
Parece música urbana.  
E a matilha de crianças sujas no meio da rua -  
Música urbana.  
E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana.

Os uniformes  
Os cartazes  
Os cinemas  
E os lares  
Nas favelas  
Coberturas  
Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.  
Não há mais mentiras nem verdades aqui  
Só há música urbana.  
Yeah! Música urbana.  
Oh Ohoo! Música urbana.

Tal canção, composta por estrofes quintilhas, sextilhas e oitavas, traz rimas ricas/perfeitas externas, onde a partir de anáforas aliterantes embaladas por um ritmo cadenciado (tipo blues), envolve o ouvinte na narrativa de modo que é possível imaginar claramente o cenário descrito. Renato Russo vorazmente (em um tom grave, áspero e

---

<sup>134</sup> Principalmente e sobre tudo nos envolvidos com o rock.

<sup>135</sup> Canção que também, se encontra no segundo disco da banda lançado em 1987.

preciso) entona os versos de maneira que os mesmos produzam impactos sonoros/poéticos/imagéticos a quem estiver sendo acometido pela canção.

A semiose entre os elementos se combinando de um modo poroso e incisivo, onde sujeitos/natureza/ambiente/mídias se relacionam dialogicamente (de um jeito bom ou não) percorre toda a extensão da canção, como bem mostra essa estrofe, “*Em cima dos telhados as antenas de TV /tocam música urbana/Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres/cantam música urbana/Motocicletas querendo atenção às três da manhã/É só música urbana*”, nela, as palavras/conceito se repetindo anaforicamente no final dos versos, deixa clara a ênfase em relação à imagem de determinados contextos urbanos indicados na narrativa. Hipérboles sabiamente utilizadas pelo poeta possuem a intenção de dilatação da imagem sonoramente produzida, tanto pela letra/poema, quanto pela melodia como um todo. O cenário da trama fica evidente na canção.

Pensando nos processos de criação, Colapietro (2016) argumenta que,

Qualquer outra coisa que a poética da criatividade envolva, sem qualquer dúvida, envolve esforços continuados de atores encarnados. Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. (COLAPIETRO, 2016:44).

Ou seja, a produção cultural passa pela ação efetiva dos sujeitos da cultura em seus processos artesanais. As ações encarnadas dos processos criativos se enroscam na natureza/paisagem/ambiente, de tal maneira que acabam por gerar semioses pulsantes. Ocorrem dessa forma, hibridizações interessantes, as quais se movimentam nas juntas sintáticas dos processos criativos. Nesses atos de criação, de certa maneira, os artistas travam suas “guerras” pessoais com as coisas que os incomodam, ao escreverem poemas autorais (pois estão imersos dentro dos processos), gerando movimentos centrífugos. Esses movimentos se materializam nos campos da cultura.

Nas canções as formas/conteúdos de determinados elementos socioculturais podem claramente ser percebidos e representados, como nessa estrofe, por exemplo, “*O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto/Parece música urbana/E a matilha de crianças sujas no meio da rua/Música urbana/E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana*”. Como na estrofe anterior, as mesmas métricas poéticas permanecem, a narrativa segue firme e forte na direção das complicadas relações dos sujeitos e seus

ambientes, e ambientes e sujeitos. A descrição tomada por um ritmo bem marcado (em termos de arranjos) e até certo ponto lento, enaltece os problemas vividos em determinados âmbitos sociais. Colapietro (2016) ainda nessa direção aponta que,

A presença palpável de agentes somáticos e também os traços dessa presença são centrais ao meu entendimento de subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim, não acarreta o apagamento da ação somática. (COLAPIETRO, 2016:44).

Pensando assim é que se percebe que a participação do sujeito no processo é intensa, mesmo que atrelada de certa forma a produção e consumo do objeto da cultura (aqui pensando nas canções). Não é uma participação/produção passiva ou simplesmente mercadológica, fato esse bem evidente na canção acima exposta. De acordo com as subjetividades de cada um, e a relação com a obra, partindo duma perspectiva estética (enquanto enfoque criativo), é possível identificar que as ações na criação podem ocorrer de inúmeras formas, e atendendo diversos anseios - que não só os de fetichização coisificada (mercadoria e sua industrial circulação).

Interessante e necessário dizer que dependendo da potência do que é produzido pelo sujeito da cultura, a produção ganha independência (vida própria). Daí, a crítica apresentada pela Legião Urbana ser significativa. Tal significância pode ser apregoada ao fato da canção ter sido rapidamente decodificada/assimilada pelos fãs, pois, na época ocorreu uma pronta identificação (do público) com os cenários descritos e cantados na mesma. Esses mesmos cenários eram corriqueiros e constantes em diversas cidades espalhadas pelo Brasil. O que a estrofe, “*Os uniformes/Os cartazes/Os cinemas/E os lares/Nas favelas/Coberturas/Quase todos os lugares*”, mostra é exatamente que determinados acontecimentos atingiam a todos, independentemente de questões econômicas, alguns aspectos socioculturais/midiáticos acabavam afetando tudo e todos, e nos mais variados espaços.

Barbero (2013) nesse ponto mostra que a função da cultura de massa se relaciona com as mediações do meio, ou seja, a comunicação do real com o imaginário se desenvolve nos processos relacionados aos trâmites de circulação da informação. Um melhor movimento da obra (canções) só será possível pela identificação do que está

sendo produzido enquanto cultura musical e os seus respectivos alcances no público em voga. Essas conexões se dão nos planos subjetivos em determinadas instâncias e nos planos objetivos em outras.

Na referente canção, as tensões se desenrolam nos cenários urbanos, rechaçados de contrastes sociais/econômicos que, no entanto, independentemente desses traços marcantes, algumas coisas atingem diversas camadas sociais (independentemente de suas condições financeiras). É provável que isso tenha ocorrido em instâncias e intensidades diferentes, mas acabou atingindo os sujeitos da cultura envoltos nos intrépidos fenômenos sociais que explodiam no momento<sup>136</sup>.

Importante perceber que os acontecimentos se desdobram assimetricamente também, no âmbito da cultura. Ou seja, é óbvio que questões econômicas interferem em determinados fenômenos/relações, no entanto, esses mesmos fenômenos/relações em outros prismas não são totalmente dependentes desses fatores econômicos, o que a banda mostra, é que de certa maneira, todos acabam sendo envolvidos por alguns acontecimentos, que naquele instante se mostravam complicados<sup>137</sup>.

Machado (2007) traz a pertinente reflexão de que é muito importante olhar atentamente para as complexas dinâmicas dos signos no que tange os sistemas culturais. Um dos pontos de análises consiste justamente em perceber ou pensar sobre as intermináveis e plurais movimentações que os signos e suas possibilidades semióticas de análises/entendimentos trazem em si, entendendo que tudo acontece dentro da semiosfera. Seguindo uma ideia da autora, um dos objetivos da tese é evidenciar que as relações e produções nos campos da cultura apresentam muito mais complexidade do que os olhares ortogonais convencionais defendem.

Segundo Machado,

Em primeiro lugar vale lembrar que encontros culturais desenham movimentos que estão na base formadora de toda cultura. A história das civilizações nunca deixou de registrá-los, ainda que, no campo das disputas sociopolíticas e econômicas, tais encontros sejam traduzidos como choque, resultado irreversível de toda sorte de conflitos que resultam na vitória de um contra os outros. Por conseguinte, os encontros culturais são definidos como momentos explosivos, capazes

---

<sup>136</sup> Como por exemplo, os narrados na canção.

<sup>137</sup> Pelo menos na ótica da banda, pois a mesma se concentrava em narrar tais episódios.

de redirecionar o campo de forças em todos os níveis da conjuntura social. (MACHADO, 2007:17).

Encontros explosivos culturais são imprevisíveis e muitas vezes incontroláveis, diferentes de alguns fenômenos físicos ou matemáticos. Ou seja, nas semiosferas pulsantes, os processos se desenrolam de maneiras diversas e muitas vezes caóticas<sup>138</sup>. Partimos da necessidade de pensar nos sentidos contrários as normalizações e previsibilidades conceituais trabalhadas historicamente desde sempre<sup>139</sup>. O que cabe pensar, é que os fenômenos comunicativos, mesmo sendo diversos/variáveis, sempre se apresentam interconectados pelos universos simbólicos existentes. Essas conexões se dão nos metamórficos espaços culturais, onde as dinâmicas ocorrem, algumas vezes, de forma entrópica, mas sempre se apresentando em expansão, escapando para o “aberto”<sup>140</sup>.

A Legião Urbana na canção citada, a partir de seu olhar, desenvolve uma interessante tradução de determinados cenários e suas labirínticas dinâmicas. Dawsey (2016) citando um autor chamado Turner, fala sobre uma espécie de necessidade de se pensar o que ele chama de “antropologia da experiência”, onde é intuído desenvolver compreensões das estruturas performáticas que arquitetam os processos das experiências. Dawsey (2016) diz que,

Turner menciona cinco momentos: 1) algo acontece a nível das sensações, que nos coloca em estado de risco ou desequilíbrio; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções são revividas; 4) lembranças do passado se articulam ao presente “numa relação musical”, possibilitando a resignificação do mundo; 5) a experiência se completa ou realiza através de uma forma expressiva. Esse quinto momento constitui o que se chama de performance. (DAWSEY, 2016: 97).

Os “desequilíbrios” sensíveis expressos na canção da Legião Urbana deixa claro as intenções de necessidade de registros das emoções sentidas por eles, bem como, certas lembranças de um “passado” não tão distante, lembranças que se materializaram no presente, dando tónus inclusive para o próprio presente, em que viviam os músicos e

---

<sup>138</sup> Pensando também na ideia de Deleuze, sobre as necessidades de desenvolvermos certos desregramentos sensoriais.

<sup>139</sup> Pelas elites, que de uma forma ou outra sempre tendem para o homogêneo.

<sup>140</sup> A afirmação consiste em evidenciar as semióticas relações entre artistas e a rua. Pensando os espaços abertos como lugares de fala para o possível (em âmbitos de expressão).

seu respectivo público. Musicalmente falando, ocorreram evidentes expressões performáticas em relação à narrativa produzida e seus efeitos imagéticos, uma vez que a canção fez grande sucesso.

### **3.2 O jogo das variações, do diverso às miudezas**

Em relação à música, existem várias possibilidades/meios de novos signos serem criados. As criações são frutos/resultados dos inúmeros choques culturais fabricados nos mais variados espaços/momentos. Nesses espaços habitam os artistas, o público e as respectivas mídias. Zalizniák (1979), Toporóv (1979) e Ivanóv (1979) mostram que todo “sistema semiótico” não está pronto, acabado, pois não é dado imediatamente ao pesquisador como uma equação resolvida, mas é construído detalhadamente, minuciosamente, como resultado da interação entre o observador e os fatos observados/narrados.

Seguindo nessa linha de pensamento, esses autores (1979) dizem que:

Os textos que servem como material primário para a pesquisa, podem ser distinguidos de acordo com as substâncias dos signos que os constituem. Em particular podem funcionar como substância o discurso escrito ou oral, sequências de representações gráficas, pictóricas ou plásticas, complexos arquitetônicos, frases vocais ou musicais, gestos, certas formas típicas do comportamento humano. (ZALISNIÁK, TOPORÓV, IVANÓV, 1979:84).

No trecho apresentado acima, é perceptível que os argumentos dos semioticistas russos servem como elementos relacionais em se tratando de se estabelecer conexões coerentes entre as produções culturais<sup>141</sup>. Isso ajuda consideravelmente as análises no sentido em compreender melhor o fenômeno musical “pop rock” no Brasil, bem como, os diálogos estabelecidos entre o que era produzido (mídia e público).

Pensando na produção artística diretamente, no caso, a musical, é por bem se criar meios para que as mesmas sejam “observadas com mais atenção”, pois existem em muitos detalhes em sua contextura (alguns não tão perceptíveis). Tais detalhes evidenciam a cultura como um lugar potente de criação. E as produções que emergem

---

<sup>141</sup> As musicais em específico suas letras - essas como claras e intensas formas textuais.

desse lugar, são resultados de processos minuciosos em se tratando dos elementos sensíveis, captados pelos sujeitos dentro da semiosfera. No espaço onde ocorrem essas captações, emergem/brotam outros textos. O artifício marchetado de produção cultural possibilita o surgimento de novos signos em esferas diminutas, ou seja, nas complexas relações do dia a dia é que são tecidos as malhas que vestem o chamado cotidiano.

Na canção da Legião Urbana, “*Geração Coca Cola*”, presente no primeiro disco da banda, lançado em 1985, é possível perceber tais “gestos e formas de comportamentos” expressos performaticamente em forma de música. As substâncias dos signos só possuem relevância uma vez que os mesmos sejam sentidos e façam sentido, ou seja, os signos gerando outros signos, só cumprem suas funções semióticas, a partir do momento em que eles (signos) construam/produzam outros significados, e esses por sua vez, permaneçam gerando novos textos (expressivamente). Tais argumentos podem ser vistos, por exemplo, na canção abaixo,

Quando nascemos fomos programados  
A receber o que vocês  
Nos empurraram com os enlatados  
Dos U.S.A., de nove às seis

Desde pequenos nós comemos lixo  
Comercial e industrial  
Mas agora chegou nossa vez  
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

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

Depois de 20 anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do seu jogo sujo  
Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa  
E aí então vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis  
Fazer comédia no cinema com as suas leis

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

## Geração Coca-Cola

Depois de 20 anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do seu jogo sujo  
Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa  
E aí então vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis  
Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução  
Somos burgueses sem religião  
Somos o futuro da nação  
Geração Coca-cola  
Geração Coca-cola  
Geração Coca-cola  
Geração Coca-cola

A canção composta por estrofes quadradas e sétimas, traz em seus versos bárbaros, alexandrinos, entre outros, rimas ricas internas e externas, onde hipérboles aparecem com intuito de exagerar a expressão de revolta escrita e cantada pela banda. Um dos caminhos defendidos/intuídos na tese, é justamente expor determinados acontecimentos que ocorriam nos anos de 1980, partindo das narrativas encontradas nas letras das canções e situando tais narrativas a partir da cultura<sup>142</sup>. A ideia é entender os engendramentos das produções de sentidos que impulsiona uma busca epistêmica na direção de compreender como se deram os processos de tramitação do pop rock na época. Isso, pensando na influência da construção de imaginários coletivos – através dos processos atrelados a comunicação.

Tais imaginários eram materializados de algum modo nas canções. No trecho, “*Quando nascemos fomos programados/A receber o que vocês/Nos empurraram com os enlatados/Dos U.S.A., de nove às seis/Desde pequenos nós comemos lixo/Comercial e industrial/Mas agora chegou nossa vez/Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês*”, é percebido uma severa crítica aos modos de confecção dos cotidianos, a partir de uma intensa influência da cultura estadunidense<sup>143</sup>. A estratificação do tempo, e suas respectivas relações com as percepções e as sensibilidades, afetaram consideravelmente a leitura/vivência do mundo e no mundo dos personagens narrados na letra, ou seja,

---

<sup>142</sup> Essa, numa clara intenção de protesto e expressão das insatisfações com determinados quadros socioculturais.

<sup>143</sup> Como véis único de referência.

ocorria na visão da banda, uma clara tentativa de imposição cultural de mão única, vertical, fato esse que incomodava e muito os jovens (alguns) que eram submetidos a esses *modos operandi* (sociais e culturais). Nessa estrofe são identificadas metáforas que explodem em rimas internas e externas que abusam da capacidade de dilatar as palavras<sup>144</sup>.

Algumas canções cumprem muito bem a função de certa cartografia semovente da época (pelo menos sob o prisma do artista), uma vez que, existia uma produção de sentidos em tempo real do que algumas pessoas (uma parte da juventude) estavam sentindo/vivendo<sup>145</sup>. Isso pode ser visto nas seguintes estrofes da canção, “*Depois de 20 anos na escola/Não é difícil aprender/Todas as manhas do seu jogo sujo/Não é assim que tem que ser/Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis/Fazer comédia no cinema com as suas leis*”. Novamente, rimas internas e externas que apresentam metáforas e hipérboles em suas estruturas expressivas, possuem a função de narrar determinados quadros que algumas pessoas eram submetidas à época. Tais quadros eram substancialmente alimentados por paradigmas atrelados a certos valores morais, valores normativos intuídos por uma camada da classe média/alta e da elite<sup>146</sup>.

Sobre a possibilidade de desenvolvimento de análises mais precisas das canções, é por bem pensar que três pontos são fundamentais em relação à condução dos raciocínios: o artista, o receptor (público) e a obra. A inter-relação entre esses fatores é o lugar de atenção maior, pois é a partir dessas relações que os significados foram se engendrando, ganhando tónus, e se enroscando com os materiais da cultura existente por aqui<sup>147</sup>. Esse fato é ilustrado no refrão da canção, “*Somos os filhos da revolução/Somos burgueses sem religião/Somos o futuro da nação/Geração Coca-Cola/Geração Coca-Cola/Geração Coca-Cola/Geração Coca-Cola*”. Temos nesse refrão anáforas aliterantes, que em assonâncias efusivas dão ritmo a ideia de repetição da mensagem (em um claro exercício imagético necessário, na visão da banda) em se tratando da decodificação necessária a ser entendida/processada. A partir de antinomias expostas

---

<sup>144</sup> Semanticamente pensando.

<sup>145</sup> O descontentamento de uma parte da juventude brasileira no momento era intenso e quase que incontrolável.

<sup>146</sup> Onde esforços descomedidos na direção da norma, sempre eram desprendidos.

<sup>147</sup> Tal afirmação se sustenta no fato da canção geração coca cola, por exemplo, ter feito muito sucesso na época. A canção foi muito tocada nas rádios, nos shows e nos programas de televisão.

em rimas ricas internas e externas, a imagem a ser construída (intenção dos músicos) acaba ficando facilmente registrada e perceptível.

Os jogos de variações de signos se proliferaram na canção, uma vez que a “levada” punk da mesma, não só trazia certa “fúria” em seus arranjos de poucos acordes e batidas simples e marcantes, mas também, na revolta expressa de maneira veemente na letra da canção (pensando aqui a maneira como era cantada, por Renato Russo). A percepção dos entrelaces estéticos/poéticos/sonoros é de suma relevância para uma melhor compreensão do que a Legião tentava mostrar naquele momento. Isso feito, acredita-se ser mais fácil o desenvolvimento de uma leitura (para quem se “envolve” com essa canção) crítica interessante da época.

É importante tentar compreender como uma parte daquela geração (jovens roqueiros) se representava, ou melhor, sentia-se representada pelo pop rock. Representação essa que estava enquanto performance radical, impressa nas canções daqueles jovens músicos e seu respectivo público que cantava, gritava, dançava, ou seja, se via dentro daquilo que era vivido. As maneiras como se deram as narrativas, bem como, os trâmites de formação/dinâmicas das mesmas, é algo vital, uma vez que as formas narrativas norteiam a presente investigação. A linguagem e seus respectivos desdobramentos são muito mais que meros instrumentos de transmissão de informação ou de representação do mundo. Segundo Uspenskii (1979), a linguagem na realidade impõe ao mundo “real” suas categorias e estruturas, fazendo com que a partir disso, o próprio mundo seja visto como algo em constante movimento. De maneira qualitativa é necessário entender/compreender esses “movimentos” impressos nas canções. Isso só acontece a partir de um olhar mais atento para estruturas internas e seus conteúdos, pois dessa forma, pelo menos em alguns prismas, é possível deslumbrar um pouco como se deram os agitados anos de 1980.

### **3.3 Uma contínua recuperação do presente**

Todorov (2013) ensina que a obra artística jamais é “original”, pois é fruto de redes de relações entre outras obras, outros autores e múltiplos ambientes. Tal autor defende que as narrativas se constituem em tensões de pelo menos duas forças. Nessas relações o que se tem são “duelos” textuais travados em relação a produção de sentidos, onde a partir desses “combates” expressivos, surgem os processos semióticos mais

interessantes. Nesses campos de conflitos sensoriais se desenvolvem malhas e malhas de textos e extratextos que alimentam alguns signos. Na realidade não só alimentam, como acabam por criar outros signos, o resultado disso é o desencadeamento de diversos “outros possíveis” significados em expansão. É como uma espécie de produção de ordem e caos ao mesmo tempo, onde as estruturas (dentro da situação de tensão) possuem uma necessidade de certa flexibilidade em suas composições. Essas flexibilidades composicionais geram duplas funções semióticas, uma vez que, só assim a linguagem ganha fluxo e mobilidades diversificadas e necessariamente assimétricas.

Todorov (2013) citando os formalistas russos apresenta a ideia de que é importante, nas análises poéticas, pensar o poema como algo resultante de várias camadas interconectadas, que, no entanto, são possíveis de serem pensadas a partir de certas interdependências semânticas, sintagmáticas, simbólicas, etc. O mesmo autor trazendo uma ideia de Tinianov aponta que os fatores correlativos que dão corpus a obra, ou seja, o que dá mobilidade aos sistemas de linguagem, são justamente as dinâmicas de correlações entre as estruturas que compõem as narrativas.

Isso não ocorre de maneira cíclica, mas sim, aleatoriamente, onde o que dá “liga” textual, e sentido a informação, é justamente os modos de encadeamentos entre as partes. Essas aleatoriedades podem ser pensadas a partir da quantidade de materiais da cultura presentes nas contexturas dos objetos da cultura. Essas contexturas provocam encadeamentos, a partir das ações dos sujeitos envolvidos nos processos, ou seja, as relações encadeadas estão diretamente ligadas tanto aos materiais disponíveis, como pelas relações intrincadas entre as mídias selecionadas (no sentido de expressar essas feitura). O resultado disso são interconexões possíveis. Isso tudo provoca “novas” conexões conscientes ou não entre os sujeitos e a natureza/paisagem, e propicia em certa medida, o aparecimento/constituição de amálgamas potentes.

Na canção dos Engenheiros do Havaí, *Toda Forma de Poder*, que faz parte do primeiro disco da banda, lançado em 1986, é possível se ter algumas amostras de tais relações/combinções expressivas possíveis,

Eu presto atenção no que eles dizem  
Mas eles não dizem nada (Yeah, yeah)  
Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada  
(Yeah, yeah)  
E eu começo a achar normal que algum boçal

Atire bombas na embaixada  
(Yeah yeah, uoh, uoh)

Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer tudo que eu vi  
Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer

Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada  
Toda forma de conduta se transforma numa luta armada  
A história se repete  
Mas a força deixa a história mal contada

Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer tudo que eu vi  
Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer

E o fascismo é fascinante  
Deixa a gente ignorante e fascinada  
É tão fácil ir adiante e se esquecer  
Que a coisa toda tá errada  
Eu presto atenção no que eles dizem  
Mas eles não dizem nada

Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer tudo que eu vi  
Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer

Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer tudo que eu vi  
Se tudo passa, talvez você passe por aqui  
E me faça esquecer

(Yeah yeah uoh)

Já na primeira estrofe temos uma severa crítica a certas formas de se conceber as coisas de maneira binária/dicotomizada, “*Eu presto atenção no que eles dizem/Mas eles não dizem nada (Yeah, yeah)/Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada/(Yeah, yeah)/E eu começo a achar normal que algum boçal/Atire bombas na embaixada/(Yeah yeah, uoh, uoh)*”, esse quadrado, composto por versos bárbaros, e alexandrinos, entre outros, trazem rimas internas e externas que evidenciam em hipérboles, seguidas de aliterações no final dos versos, estender o sentido intuído (enquanto ideia central da canção) em relação a mensagem passada.

A composição das rimas de meio e fim de verso, visam trazer a sensação de permanência dentro da sensação gerada em relação à decodificação dos próprios versos. Isso acontece numa espécie de “contínuo semiótico”. O panorama da estrofe,

acompanhada por arranjos rápidos, mostra personagens de relativa importância nos cenários políticos, que possuíram grande influência em uma série de acontecimentos que davam tônus (em alguns lugares) aqueles momentos geopolíticos (Guerra Fria). A crítica assume a direção de como determinados estímulos que causam ou emolduram os fenômenos são produzidos e mantidos, a partir de discursos normativos, que transformam coisas esdrúxulas e terríveis em atos cotidianos banais (enquanto entendimento por parte das pessoas em se tratando desses complicados eventos). Isso ocorre, uma vez que muitos acontecimentos violentos, de tanto acontecerem, ou as formas tratadas pelas mídias, por exemplo, produzem a falsa sensação de normalidade em relação aos mesmos.

Interessante perceber como em uma pequena estrofe, os músicos conseguem trazer um “mundo” de coisas que aconteceram naquele momento. Lótman (2010) enfatiza que os textos e subtextos sempre permanecem em diálogos com vários outros textos e subtextos. Importante para esse autor é perceber que esses diálogos acontecem dentro das semiosferas, a partir de constantes exercícios de ativação e manutenção da memória. Essa por sua vez, atualiza as relações semióticas, aproximando sempre o “antigo” do “novo”, ou seja, o que é feito na realidade são leituras, que resultam em traduções, onde as mesmas situam-se entre o que aconteceu e o que acontece. Tudo isso ocorre para Lótman, dentro da cultura, que para ele se mostra como um organismo vivo e assimétrico.

Lótman pensa a linguagem de maneira dialógica, como Bakhtin anteriormente bem mostra. O dialogismo pensado por Bakhtin (2014) seria um facilitador de entendimentos em certas medidas, das pluralidades existentes nos sistemas de signos, servindo como um instrumento, segundo Machado (2014), “radiográfico”, isso pensando as relações dos pontos onde ocorrem os hibridismos. Machado (2014), referindo-se a Bakhtin mostra que,

O ouvinte, ao receber e compreender o significado (linguístico) do discurso, imediatamente assume em relação a ele uma postura ativa de resposta (MACHADO, 2014:156).

Sobre as canções, como indica Bakhtin, é possível perceber essas relações dialógicas acontecendo de várias maneiras. No refrão da canção acima, são produzidos

sentidos no caminho de se compreender as intempéries referentes as maneiras que as pessoas se relacionam com o tempo/espço, isso pode ser encontrado no seguinte trecho, “*Se tudo passa, talvez você passe por aqui/E me faça esquecer tudo que eu vi/Se tudo passa, talvez você passe por aqui/E me faça esquecer*”. Nessa parte da canção têm-se rimas internas e externas de meio e final, em polissíndeto (amparada por arranjos rápidos), onde as mesmas trazem a sensação de certa pressa em se estabelecer formas mais “equilibradas/conscientes” de se relacionar com o tempo. Relação que acontece dentro do espaço/ambiente habitado, espaço esse, onde um sujeito precisa do “outro” inevitavelmente.

As anáforas de final de verso, no último verso, por exemplo, buscam frisar a necessidade de oxigenação das percepções e sensibilidade com o tempo presente. Isso segundo a banda, deve ocorrer a partir de um apagamento de determinados traços/fatos registrados na memória, e posteriormente, deve ocorrer o surgimento/produção de outras memórias mais significantes. As rimas ricas dessa quadra intuem em seus fins de verso, a extensão da ideia de presença do indivíduo - “*aqui/vi*”, ou seja, é marcada claramente a intenção de expressão de registro de experiência. Nesse registro explode uma necessidade de modificação das relações temporais/espaciais vividas.

Poeticamente na outra estrofe, aparecem os seguintes argumentos, “*E o fascismo é fascinante/Deixa a gente ignorante e fascinada/É tão fácil ir adiante e se esquecer/Que a coisa toda tá errada/Eu presto atenção no que eles dizem/Mas eles não dizem nada*”, nessa sextilha, a métrica poética se repete, uma vez que os versos se dão em rimas ricas internas e externas que em aliteração no último verso, trazem uma forma fonética utilizada em conjunto com o arranjo áspero (rápido) da canção. Arranjo esse, que possui a intenção de produzir uma ideia/sensação de estagnação (combinando com a letra).

Importante perceber, que mesmo o ritmo da canção sendo rápido, as anáforas que permanecem insistentemente na frase musical em seu final, produzem sonoro/poeticamente efeitos potentes que resultam em possíveis leituras de repetições existências/attitudes necessárias<sup>148</sup>. Tais attitudes<sup>149</sup> se direcionam aos modos em que vivem os sujeitos, bem como, são as suas relações com as mídias, espaços, e

---

<sup>148</sup> A serem praticadas pelos sujeitos.

<sup>149</sup> No olhar da banda.

consequentes emoções sentidas nesses processos. Assonâncias produzem expansivamente a ideia de que “nada” é o que de fato acontece no fim das contas, e que o “nada” é o que resta. Tal discurso apresenta e delinea o conflito narrado na letra da canção. A maneira como os dois primeiros versos são feitos, mostram uma interessante combinação gráfica/fonética, que em uma espécie de jogo de palavras/letras, possibilitam uma amplificação considerável em relação à sensação buscada<sup>150</sup>.

Delas (2005) faz relações rizomáticas entre a ideia de Deleuze e Bakhtin, em se tratando das expansões multidimensionais, referente aos aspectos complexos de culturas que apresentam em si, marcantes traços culturais multiformes. Tais traços acabam estabelecendo processos de hibridismos. Esses processos produzem entrecruzamento de fios de sentidos, que são tecidos dialogicamente. A partir da ideia de Bakhtin, referente aos resultados de processos de linguagem, Delas aponta que,

O espírito dialógico é, no seu espírito, subversivo, pois ele privilegia o movimento sobre o estado, o processo sobre o pontual, o imperfeito sobre o perfeito. A filosofia da linguagem de Bakhtin está do lado da poética do caos-mundo de Glissant. (DELAS, 2005:54).

Partindo do pressuposto de que o dialogismo bakhtiniano é o que estabelece as interações/interconexões nos âmbitos da linguagem e de que isso ocorre dentro das semiosferas, e que no interior das mesmas, os choques culturais efusivamente acontecem o tempo todo, é possível algumas interpretações da canção dos Engenheiros, por exemplo, rumarem na direção de apontar uma espécie de termômetro de compreensão das inúmeras intempéries que explodiam no caos-mundo (de Glissant) que viviam aqueles jovens roqueiros.

Nesses contextos, onde as poéticas emergem de formas rizomáticas e constantes, os desdobramentos semióticos ocorriam em grandes quantidades. Tais afirmações podem ser feitas, partindo do pressuposto de que quando pensamos o dialogismo, dentro dos ambientes/momentos semiosféricos de tessituras das séries de linguagem, é possível, perceber a necessidade das correlações dos sujeitos nesses processos sociais/culturais, não só, entre eles (sujeitos), mas também, com os espaços/ambientes frequentados pelos mesmos.

---

<sup>150</sup> No que tange as intenções de produções de imagens criadas pela banda.

Os signos gerados a partir dessas correlações evidenciam a necessidade de compreender esses mesmos signos, como sendo elementos que sempre estão em ação. Importante entender que segundo Dahlet (2005), Bakhtin, concebe o discurso já em seus momentos de partida, como sendo algo resultado de construções híbridas. Quando se fala, não se age só, é necessário de certa forma que o locutor se preocupe (de um jeito ou de outro) com o efeito do que será falado, e como o que foi falado, será codificado pelo seu interlocutor. Se a ideia é a continuidade/trânsito/efeitos da informação passada, fica evidente que as maneiras e resultados práticos das decodificações da informação, sejam a contento, e resultem em novas formas de sentidos. Todorov (2013) aponta que o que sustenta e alimenta as estruturas narrativas são justamente as formas que ocorrem os entrecruzamentos dos signos gerados pelas forças motrizes, que possuem a função de contexturas do ato de comunicar.

### **3.4 Os cantos de dentro e fora**

Quando se pensa em dialogismos, interconexões, traduções, e produção de sentidos a partir de texto gerados de outros textos, deve-se ter em mente a necessidade de olhar para os lugares/espacos/tempo onde tudo acontece ou aconteceu. A atenção dada a esses fatores provocam entendimentos mais interessantes em se tratando das dinâmicas que por todos os lados, dentro das semiosferas, eclodem em intensidades significativas e assimétricas. Os movimentos dos processos culturais que levam aos hibridismos, só se tornam concretos de fato, quando as junções sintáticas resultam em novos e diversos elementos culturais. Elementos sentidos pelos sujeitos, praticados pelos sujeitos e segundo Colapietro (2014), independente dos próprios sujeitos em alguns momentos. Tais feitura dão contornos aos contextos culturais. Isso resulta em movimentos de mão dupla, uma vez que as relações entre o externo e o interno acontecem todo o tempo. Tinianov citado por Pinheiro (2014) diz que essas relações resultam em “letras e sílabas da paisagem”, onde a interação das séries de linguagem confeccionam “carnaduras”, as quais dão roupagem aos objetos da cultura. Canclini (2015) nessa direção aponta que,

O campo cultural ainda pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente a obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que

podem livrar-nos da monotonia e da inércia. Às vezes essa concepção da arte como laboratório é compatível com a eficácia socialmente reconhecida. (CANCLINI, 2015:113).

Interessante pensar que em certas medidas as canções de pop rock nos anos 80, traziam em suas narrativas poéticas/sonoras, materiais de feitura, que resultaram nas carnaduras que modelavam as experiências vividas por alguns jovens no período. E isso era mostrado a partir de performances contínuas. Nessas performances as narrativas das canções, mostravam as intempéries e virtudes dos espaços/ambientes. Apontavam, também, como aconteciam ações dentro das composições artísticas, desvelando como se davam as aproximações relacionais entre os múltiplos e heterogêneos materiais/fenômenos que permeavam e compunham os espaços. Nesses espaços os jovens artistas se correlacionavam dialogicamente/rizomaticamente com seu respectivo público.

Entendendo o campo cultural como laboratório, onde o lúdico agia como um elemento de interferência em relação às seriedades exigidas pelo tal “mercado do capital”, é fato que as ações lúdicas, resultados de experiências sensíveis provocariam outras sensibilidades. Essas “outras” sensibilidades se mostraram importantes, no que fere as críticas sugeridas no período sobre os modos de se viver o mesmo. Pensando os contextos sociais naquele instante, é necessário entender e identificar o rock como mais do que um agente a serviço da indústria cultural, mas também, como (dentro da própria indústria) uma ferramenta de intervenção e de oxigenação das relações socioculturais naquela sociedade<sup>151</sup>. Para ilustrar tais argumentos, encontramos em Zumthor (2005) um interessante raciocínio referente a performance e as canções,

A performance tende a provocar no ouvinte por meio de uma identificação, um impulso de entusiasmo ou de revolta; ou ainda, impõe face ao acontecimento, em questão a distância da ironia ou da ternura que, no final das contas, vai suscitar os mesmos efeitos que um apelo à volta. A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ela conta. Ela expande o seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito. (ZUMTHOR, 2005:101).

---

<sup>151</sup> Brasil anos de 1980.

Nessa citação acima, Zumthor deixa claro que a ideia de performance enquanto movimento, é o resultado das intenções do artista e como são expostas tais intenções, ou seja, no exemplo dado por ele, a partir da vocalidade, as expansões expressivas reverberam de tal forma potente, que de um maneira fisicamente vibrante, acaba envolvendo todos que estão no campo de ação do gesto performático. Esse gesto por sua vez, se nutre de emoções que explodem em tons, notas, acordes e arranjos. Esses elementos invadem os imaginários de uma forma que ocorrem imediatas respostas dos ouvintes (também performáticas). Essas respostas se conectam aos espaços-tempo, como uma espécie de “coisa”, que se agarra em uma teia de sentidos. Nessas teias tudo de forma poética pode ser sentido, por aqueles que esbarrarem ou estiverem em contato com a teia.

O canto encanta, mesmo que esse encanto esteja atrelado a expressões de revolta/descontentamentos, inclusive podem ser mostrados/manifestados de formas lúdicas. Essa é uma característica interessante e muito presente no pop rock brasileiro. Zumthor (2005) sobre o rock, nessa mesma linha de produção de sentidos defende que,

O rock não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O rock and roll se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade. (ZUMTHOR, 2005:102).

Necessário observar que a vocalidade performática que explode, saída do corpo que intui expressar-se em nosso pop rock tupiniquim, ocorreu de maneira mais “festiva”, dentro de estéticas lúdicas-eróticas, características essas que deram origem a um corpus diferente nas suas composições/produções roqueiras. O interno/externo do que se sente dá tónus às emoções existentes dentro/fora, uma vez que a potência performática de contestação expressada nas canções de rock acabou produzindo efeitos de frenesis contaminadores, que, como uma onda sensitiva, abarcou todos que foram tocados por essas potências musicais em fluxo<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Isso pode ser visto por aqui, no shows, eventos, e lugares onde ocorriam alguns encontros. É preciso frisar que nem sempre as coisas culminaram em momentos de ludicidade potentes, algumas vezes, dentro do rock ocorriam infelizes episódios de violência, no entanto, em muitos “outros” momentos o lúdico imperava, e isso era visto nos gestos performáticos, tanto dos artistas, quanto do público.

Importante anotar que o pop rock, mesmo quando suas narrativas trataram de temas/emoções/intenções expressivas “raivosas”, aconteceram esteticamente, tendo elementos lúdicos em seus bojos<sup>153</sup>. A materialização em certas porções disso pode ser encontrada na canção do Barão Vermelho, *Maior Abandonado*, canção que fazia parte do terceiro e melhor disco da banda segundo a crítica e recebia o mesmo nome da canção, lançado em 1984. Nessa canção encontra-se os seguintes elementos,

Eu tô perdido  
Sem pai nem mãe  
Bem na porta da tua casa  
Eu tô pedindo  
A tua mão  
E um pouquinho do braço

Migalhas dormidas do teu pão  
Raspas e restos  
Me interessam  
Pequenas porções de ilusão  
Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam

Eu tô pedindo  
A tua mão  
Me leve para qualquer lado  
Só um pouquinho  
De proteção  
Ao maior abandonado

Teu corpo com amor ou não  
Raspas e restos me interessam  
Me ame como a um irmão  
Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam

Migalhas dormidas do teu pão  
Raspas e restos  
Me interessam  
Pequenas porções de ilusão  
Mentiras sinceras me interessam  
Me interessam, me interessam

Estou pedindo  
A tua mão  
Me leve para qualquer lado

---

<sup>153</sup> As quatro bandas aqui analisadas, mesmo quando tratavam alguns temas de forma “revoltada”, não perdiam características essenciais (de elementos lúdicos) que de um jeito ou de outro influenciaram as composições. Tais aspectos podiam ser percebidos nos figurinos, nos cenários dos shows ou apresentações de programas de televisão, como em alguns traços (ironia, sarcasmo, metáforas, etc.) nas letras, bem como, nas formas tonais aplicadas nos arranjos.

Só um pouquinho  
De proteção  
Ao maior abandonado

Os arranjos feitos pelo Barão nessa canção faz com que quase seja possível sentir o clima quente, aberto para o externo e o mar do Rio de Janeiro. Lugares esses onde Cazuzza e banda, compunham/cantavam seus dilemas e angústias. Interessante perceber que em tal canção, mesmo trazendo em sua narrativa reclamações de cunho amoroso (e vontades de ajustes necessários em relação à complexa arte do amor), a mesma traz em seu bojo uma “pegada” leve, um ritmo praiano, potente, solar, onde os versos, como as assimetrias provocadas pelas ondas na areia, povoam nossas sensações com emoções repletas de sentimentos intensos. Tais sentimentos paisagisticamente, se mostram como sendo os resultados semióticos das interações entre diversas séries de linguagens, que se encadeiam umas nas outras, como bem mostra a referida canção.

Como a brisa e o cheiro do mar, os versos e arranjos da canção, invadem nossas narinas e tocam a nossa pele. Na primeira estrofe, por exemplo, “*Eu tô perdido/Sem pai nem mãe/Bem na porta da tua casa/Eu tô pedindo/A tua mão/E um pouquinho do braço*”, versos com rimas ricas internas, e rima aliterantes externas produzem dentro do sextilho, uma sensação de incertezas sobre o que se fazer de fato. Metáforas que se desenham em hipérboles, mostram o sujeito da trama em busca de um pouco de calma em se tratando das coisas do coração. Cazuzza, mestre nessa arte de expressar sua poesia foneticamente e performaticamente, fazia isso quase que de forma “natural”, de modo que boa parte dos jovens roqueiros daquela época, não só produziam (a partir de decodificações das mensagens) imagens poéticas intensas e “corriqueiras” (se viam dentro das tramas), como também, desenvolveram afetos contínuos com aquilo era dito pelo poeta/banda. Isso fez com que alguns jovens acabassem criando uma pronta identificação com o que era cantado<sup>154</sup>.

Na segunda estrofe, “*Migalhas dormidas do teu pão/Raspas e restos/Me interessam/Pequenas porções de ilusão/Mentiras sinceras me interessam/Me interessam, me interessam*”, a forma com que Cazuzza conduz o ritmo e a dinâmica dos versos nas combinações sintáticas, é algo no mínimo interessante. Novamente nesta música, rimas ricas internas que alimentam hiperbolicamente metáforas, resultam em

---

<sup>154</sup> Essa canção tocou muito nas rádios, fazendo grande sucesso e sendo muito tocada nos shows.

movimentos metonímicos que encaixam-se perfeitamente, de forma aliterante nas rimas de finais de versos. Isso cria escapes sensitivos em fluxos, visando dessa forma, sonoro/poeticamente (arranjos da canção) potencializar os sentidos, a partir da extensão da frase musical. As anáforas presentes nessa estrofe, não só ajudam a manter a métrica poética dentro do ritmo musical, como também, a permanência do sentido produzido pela construção sintática do verso.

A poesia avassaladora de Cazuza e o som envolvente do Barão Vermelho materializavam em sons, certas subjetividades presentes no imaginário de alguns jovens roqueiros, a princípio no Rio de Janeiro, depois no Brasil inteiro. A relação entre tempo/espaço e as necessidades emocionais de certo “bem estar” no âmbito amoroso, faz com que o personagem da canção, busque de certa maneira, habitar espaços sensíveis distantes das extremidades, das pontas, mas sim, dentro de lugares do entremeio (nessas mesmas relações), ou seja, buscavam-se outras formas de lidar com as questões do coração.

Nas estrofes seguintes da canção acima analisada, isso fica evidente, *“Eu tô pedindo/A tua mão/Me leve para qualquer lado/Só um pouquinho/De proteção/Ao maior abandonado”*, as formas poéticas presentes nessa estrofe, onde rimas perfeitas externas acentuam a ideia da busca de certa “direção”, mostram que na realidade qualquer direção acaba servindo, ou seja, a partir de novas formas de tatos com o amor, certo acalanto acaba acontecendo, e como metaforicamente aparece na letra, protegendo das “dores” do amor. Nessa outra estrofe, *“Teu corpo com amor ou não/Raspas e restos me interessam/Me ame como a um irmão/Mentiras sinceras me interessam/Me interessam”*, repetem-se aliterações de finais de versos, onde se procura dar extensão aos sentidos produzidos, dando ênfase ao que se almeja, buscando uma ideia de amor vivido/sentido/praticado menos engessado, mais livre e leve.

Um dos pontos principais de Cazuza e todo Barão Vermelho, eram suas ações performáticas nos shows. Cazuza cantava, como se o show da vez, fosse sempre o último show. Frejat em um documentário intitulado *“Por que que a gente é assim”*, diz que quando o Barão entrava no palco, nunca dava para saber o que Cazuza faria, como se comportaria e como seria o show. Frejat dizia, “ele no palco era incontrolável. Isso fazia com que cada show, sempre se tornasse um show diferente. Literalmente”. Não que ações intensas performáticas não façam parte de outros gêneros musicais, mas no

rock, tais ações ganham mais tónus, contundência e certa agressividade expressiva. Zumthor (2005) entende que,

Quanto a presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz. (ZUMTHOR, 2005:84).

O Barão Vermelho, tendo Cazuzza inicialmente como seu literal porta-voz, materializava claramente a performance como sendo um dos traços fundamentais que marcaram aquela geração de roqueiros. Cazuzza na realidade era o próprio rock and roll, o “desejo profundo da voz viva”. O poder performático da canção entrando e saindo dos corpos envolvidos e embebedados pelos processos narrativos sonoro/poéticos do pop rock, atingia a todos os sujeitos que de maneiras e intensidades diferentes eram tocados, contaminados, levados pelas ondas sonoras - daquelas potentes e dançantes canções.

### **3.5 A cidade como laboratório das imagens e dos sons**

No rastro das imagens e dos sons, muitas vezes não percebemos as potentes sutilezas semióticas que dão sentido aos próprios impulsos criativos. Os gestos (de criação, por exemplo), segundo Gustavo Bernardo (2014) prefaciando o livro “*Gestos*” de Flusser (2014), indica que os gestos ocorrem em vias de mão dupla, ou seja,

Esse princípio duplo tem obviamente duas chaves: primeiro, a de que toda comunicação implica uma atitude, portanto, um gesto; segundo, a de que toda atitude implica uma mensagem, portanto, uma comunicação. (BERNARDO, 2014:07).

O que se percebe é realmente como se dão as rotinas informacionais dos processos comunicativos, essas rotinas acontecem em efeitos de vai e vem, ziguezague, onde as ações dos sujeitos deslizam em caminhos de causas e efeitos. Nesses fenômenos compósitos, ocorrem inversões de pontos de partida da informação dependendo dos meandros dialógicos tecidos. O gesto enquanto obra, tem na performance a força necessária para se formar, reformar ou desformar se necessário. Entre a produção do

artista, a exposição pela mídia (qualquer uma que seja) e a recepção do público, se têm a materialização da obra nos gestos e nas performances<sup>155</sup>. Flusser (2014) aponta que a partir dessas materializações surgem as possibilidades de codificação e decodificação do mundo. Devemos entender aqui que essa possível leitura codificada e decodificada de mundo se instala nos gestos, nos gestos performáticos, por exemplo. Zumthor (2014) indica que,

Somente os sons e a presença “realizam” a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. (ZUMTHOR, 2014: 145).

O rock, o pop rock, de certa forma consegue (conseguiu nos anos 80) materializar os gestos (enquanto obra) nas potências vocais/sonoras de seus artistas. As canções de algumas bandas de pop rock, tamanha a interferência que exerceu nos cotidianos de alguns jovens roqueiros nos anos de 1980, serviram como aparatos dialógicos de produção de potência sensível, isso tudo, a partir de intensas performances, onde as vozes ganharam amplificação e eco nos inúmeros fãs que se entregaram (de maneiras viscerais) aos rituais “dionisíacos” e relativamente subversivos, proporcionados por esse gênero musical. Dos interstícios da linguagem as críticas emergem junto, ao lado, dentro e fora das vozes que intuem a expressão. Essas vozes gritam<sup>156</sup>, performaticamente em vários tons/arranjos e para vários lados.

As substâncias que alimentavam suas narrativas eram compostas por intenções de produções de sentidos, os quais eram sentidos pelos artistas e pelo seu público. Essas relações se deram nas dinâmicas semióticas (expressas em letras e arranjos), e explodiram nas diversas performances (nos palcos, nos canais de televisão, nos videoclipes, etc.) oriundas das decodificações desenvolvidas (formas de interpretações e conexões com a música). Coisas vividas por artistas e fãs foram narradas em suas canções (sensações de descontentamentos, dilemas, e olhares de realidade). Isso acontecia de diversas maneiras, e com estilos gráficos/sonoros diferentes, pois eram

---

<sup>155</sup> Devemos entender aqui performance como Zumthor (2005) ensina, como sendo uma expressão robusta, múltipla, onde a mesma tem em seu bojo a obra, o texto, a forma, ou seja, enquanto um canal eficiente não só de produção como de sustentação da linguagem.

<sup>156</sup> Aqui podemos pensar tal afirmação no sentido literal da expressão, uma vez que, era isso mesmo que faziam os jovens roqueiros da época.

plurais “certas especificidades” musicais das inúmeras bandas que surgiram nos anos de 1980.

Uma coisa deve ser apontada, o fator da repetição. As mídias envolvidas com a cena musical na época produziram grandes quantidades de imagens. Pensando nesses laboratórios de produção de imagens e sons, temos em Kamper (1996) uma interessante reflexão, onde o mesmo afirma ser a imagem uma “repetição”, lugar em que os reais interesses atrelam-se a uma ativação de imaginários que levam a caminhos que colocam as pessoas dentro dos cenários, de forma transitória/transcendente (na maioria das vezes) e outras de modo mais permanente (no sentido de identificação com o que era produzido/mostrado). Nesse ponto, midiaticamente falando, a intenção é certa estruturação de movimentos imagéticos que se ocupariam em dar substância aos próprios cenários culturais e sociais. Olhando sob esse ângulo, percebe-se que “midiaticamente”, a intenção era de certa estruturação de movimentos imagéticos. Tais raciocínios podem ser encontrados na letra da canção *O Papa é Pop*, que está no quarto disco dos Engenheiros do Havaí, lançado em 1990. Na letra da canção seguem as seguintes ideias,

Todo mundo tá relendo  
O que nunca foi lido  
Todo mundo tá comprando  
Os mais vendidos

É qualquer nota  
Qualquer notícia  
Páginas em branco  
Fotos coloridas  
Qualquer nova  
Qualquer notícia  
Qualquer coisa  
Que se mova  
É um alvo  
E ninguém tá salvo

Todo mundo tá revendo  
O que nunca foi visto  
Tá na cara  
Tá na capa da revista

É qualquer nota  
Uma nota preta  
Páginas em branco  
Fotos coloridas  
Qualquer rota  
A rotatividade  
Qualquer coisa

Que se mova  
É um alvo  
E ninguém tá salvo  
Um disparo  
Um estouro

O Papa é pop  
O Papa é pop!  
O pop não poupa ninguém  
O Papa levou um tiro  
À queima roupa  
O pop não poupa ninguém

O Papa é pop  
O Papa é pop!  
O pop não poupa ninguém  
O Papa levou um tiro  
À queima roupa, é  
O pop não poupa ninguém

Uma palavra  
Na tua camiseta  
O planeta na tua cama  
Uma palavra escrita a lápis  
Eternidades da semana

Qualquer coisa  
Quase nova  
Qualquer coisa  
Que se mova  
É um alvo  
E ninguém tá salvo  
Um disparo  
Um estouro

O Papa é pop  
O Papa é pop!  
O pop não poupa ninguém  
O Papa levou um tiro  
À queima roupa, é  
O pop não poupa ninguém

O Papa é pop  
O Papa é pop!  
O pop não poupa ninguém  
O Papa levou um tiro  
À queima roupa, é  
O pop não poupa ninguém

Toda catedral é populista  
É pop  
É macumba pra turista  
E afinal?  
O que é rock'n'roll?  
Os óculos do John

Ou o olhar do Paul?

O Papa é pop  
O Papa é pop!  
O pop não poupa ninguém  
O Papa levou um tiro  
À queima roupa  
O pop não poupa!  
O pop não poupa!  
Ninguém!

Na letra de tal canção, pode ser feita uma relação com a ideia de Kamper (1996:01) onde ele afirma que “a repetição é o segredo do tempo, a sua estrutura musical encoberta”. Na narrativa da letra é percebido certo incômodo com questões essenciais que compõem o cotidiano. Inquietações atreladas ao tempo imposto/controlado via propagação de imagens, aparecem a todo o momento na canção. Isso já fica claro na primeira estrofe, “*todo mundo tá relendo/o que nunca foi visto/ todo mundo tá comprando/os mais vendidos*”, nesse quadrado composto por rimas ricas aliterantes internas e externas, onde anáforas e metáforas dão corpo à ideia a ser expressa/entendida, percebe-se claramente inclinações para incentivos/impulsos midiáticos que intuem o desenvolvimento de estéticas do consumo, estéticas que segundo a canção, jogam os sujeitos em um labirinto multiforme e sem saída.

O “*pop*”, exposto em toda a letra da canção, apresenta uma relação intensa com a repetição de tempo e da relação disso com as overdoses de imagens em que os sujeitos eram submetidos. A banda, nessa canção, critica como a mídia lida com a estruturação e, conseqüentemente, a divulgação da informação. Tais trâmites/dinâmicas e observações aparecem em todo o corpo da letra da canção. Como, por exemplo, os fatos/fenômenos narrados na segunda estrofe, “*É qualquer nota/qualquer notícia/ páginas em branco/fotos coloridas/qualquer nova/qualquer notícia/qualquer coisa/que se mova/é um alvo/e ninguém tá salvo*”. Nessa décima, anáforas aliterantes dão um ritmo acelerado (junto com um arranjo acelerado), onde em rimas internas e externas ricas, produzem sentidos que se dilatam expressivamente em hipérbolos que ocorrem no fim dos versos.

Tais intenções provavelmente se direcionam nas formas (conteúdos) e meios (tecnologias empregadas) discursivos adotados pelas mídias de massa. Mídias que exercem (na visão da banda) influências diversas em se tratando das leituras sensíveis

(que acabam ocorrendo) e ações subsequentes que se materializam nas ações cotidianas, por parte dos sujeitos. Os Engenheiros, naquele momento, apontam as mídias de massa como sendo instrumentos eficazes ideais para a tarefa de trabalhar/estimular/moldar os imaginários. Nesse ponto, conexões relacionadas às possibilidades (quantitativas) midiáticas e a inter-relação dos elementos dos diversos emaranhamentos semióticos se dão, ou seja, dinâmicas articuladas acontecem; como por exemplo, uma relação entre interlocutores, a produção de sentido e o contexto sociocultural. Esses emaranhamentos se dão a todo tempo (como repetição, ou não), uma vez que a organicidade da vida possibilita tais feitos.

Tais pontos podem ser ilustrados na seguinte estrofe, “*O Papa é Pop/O Papa é pop/o pop não poupa ninguém/o Papa levou um tiro/à queima roupa/o pop não poupa ninguém/ O Papa é Pop/O Papa é pop/o pop não poupa ninguém/o Papa levou um tiro/à queima roupa/o pop não poupa ninguém*”. Nessa estrofe, as anáforas e aliterações continuam dando (como nas anteriores) o tônus/ritmo/tessitura as estruturas poéticas dos versos. As rimas repletas de metáforas estendem a frase musical, visando produzir sensações labirínticas, ou seja, na narrativa dessa parte da canção, o ritmo acelerado do arranjo contrasta com as amarras existenciais/culturais onde os sujeitos da canção são arremessados e acabam tendo que transitar quase que “hipnoticamente” em situações que os entorpecem (de certo modo) de imagens contínuas e densas (enquanto repetição).

Barbero (2013) nessa direção apresenta o raciocínio de que interesses diversos transitam nas tramas sociais e provocam transformações nos sistemas de signos. Isso ocorre pelo fato de intenções referentes às ações diretas na formação dos imaginários coletivos serem intuídas pelas pessoas responsáveis pelos canais midiáticos. Tal autor mostra que uma relação de mão dupla ocorre, ou seja, a informação se faz e se desfaz efemeramente de maneira intensa, pois visa atender vontades imagéticas específicas no que tange certa relação entre sujeitos e objetos da cultura. É nesse ponto exatamente que a atenção deve se concentrar, nas esferas culturais. É possível ilustrar tais argumentos no refrão da canção, nele as anáforas aliterantes, recheadas de hipérboles que explodem em rimas internas (aliterantes) e externas (perfeitas) se dão em um refrão feito metricamente irregular (enquanto quantidade de versos), dando a percepção dos ritmos e conexões possíveis com os cenários apontados na trama narrada na canção.

Tal fato acabou gerando escalas e intensidades diferentes, leituras sensíveis daquele momento (isso pensando nas pessoas que tiveram contato com essa canção). Ou seja, ao mesmo tempo, a banda estabelecia um olhar crítico para as dinâmicas midiáticas e se servia de certas estéticas comunicacionais para expor seus modos de ver o universo midiático. Evidenciando dessa maneira, a precisão analítica desenvolvida por Barbero.

O que é percebido nessa canção *O Papa é Pop*, é um incômodo em relação à produção de imagens/sentidos que resultam em hipersensibilidades (no sentido sufocante do conceito). Para a banda, isso acaba sendo sedutor, intuído, desejado pelas pessoas a qualquer custo (uma vez que a repetição no sentido quantitativo permeava as estruturas comunicacionais das mídias de massa da época). A sedução se movimenta nos tecidos imaginários onde as tessituras das relações (algumas de maneiras superficiais, porém intensas) são confeccionadas. Na realidade, em certa perspectiva, a realidade não está ali. Baudrillard (2007) chama isso de “*simulacro*”, uma simulação hiper-real da realidade, isso se dá através das imagens, essas por sua vez, enlouquecem a percepção, ao ponto da mesma entrar em colapso, tornar-se quase que imperceptível (atentamente pensando). O resultado disso são entendimentos contextuais que se situam algumas vezes e em alguns momentos na linha entre o imaginário e o real.

A relação da canção acima, e sua ideia de mensagem, se concentram em expor certo quadro, que mostra pinturas de estranhamentos com algumas realidades postas, esse é o ponto interessante de atenção, pois, nesse ponto é que se pode entender melhor alguns desdobramentos dos fenômenos narrados nas canções, como as próprias canções enquanto fenômenos culturais. A assimilação da dinâmica dos canais significantes no processo de objetivação da construção simbólica da mensagem/ideia mostra que a imagem construída ou objetivada passa pelas estéticas provocadas dos e nos movimentos midiáticos. Ou seja, as estruturas criadas e os caminhos percorridos entre o signo e o objeto do signo, são os pontos fundamentais na construção da ideia da coisa/objeto dentro da semiosfera. Esses pontos de desencadeamentos dos fios microtessiturais dos processos comunicacionais, frutos dos processos criativos, que se materializam (na presente tese) nas notas e poéticas apresentadas pelas bandas aqui analisadas, são os lugares interessantes para se lançar olhares que buscam compreender a cultura em seus múltiplos desdobramentos.

O que deve ser levado em conta é o ritmo onde se condensam os objetos da cultura com os sujeitos da cultura, onde e como se reorganizam semioticamente os elementos gerados a partir desses “choques”. É necessário perceber quais as “outras” estruturas que emergem a partir desses encontros, e quais “novas” formas surgem por conta das traduções ocorridas.

É possível, pensando a narrativa da canção *O Papa é Pop*, fazer um paralelo a crítica que Kamper (2002) apresenta em relação à construção dos imaginários via excesso de imagens produzidas e provocadas. Em suas palavras “o imaginário é aquele querer esquecer que recorda e aquele querer recordar que esquece”. (KAMPER, 2002:11). Nesse passo, as letras deslizam metonimicamente no que Barbero (2013) chama de “processos de mediações”, esses processos acontecem nas mais variadas mídias/canais, onde as decodificações da informação por parte do receptor, aqui no caso, o público, acontece nos intensos e multifacetados emaranhados de signos, que produzem sentidos, a partir das redes de tradução. Mais do que a maneira como o público interpreta as letras, o que importa é como ele se sente representado nela. Isso, uma vez que a linguagem pode ser encarada como um todo complexo, onde sistemas de linguagens relacionados entre si - se conversam através de seus inúmeros elementos constitutivos<sup>157</sup>.

Na canção acima analisada, é apontada pela banda, uma espécie de descontentamento com o efêmero que acomete os sujeitos (da narrativa da canção), sujeitos que transcendentemente se mostram em fluxos, flutuando por todos os espaços e ao mesmo tempo, existindo em lugar nenhum. Os Engenheiros, de certo modo, apontam que algumas pessoas (muitas na opinião deles) acabam existindo atemporalmente (através da repetição) entre emaranhados de fios/redes que se plugam em esquemas tecnocientíficos midiáticos, ligados em séries, a movimentos deslocados e flutuantes (sensorialmente falando). Tais acontecimentos acabam jogando o sujeito no que Lipovetsky (1989) chama de “*lógica do vazio*”. Essa lógica acaba gerando uma multiplicação de escolhas, que na realidade não existem, é uma falsa ideia.

O interessante é perceber que são criados ambientes favoráveis a essa sensação de escolha, de maneira até eufórica, sedutora. Lipovetsky (1989:04) diz que o que

---

<sup>157</sup>Isso pensando na ação do artista de se colocar dentro do processo de criação (como é o caso dos Engenheiros, característica essa, marcante em toda a sua produção musical).

acontece se concentra em “substituir os modelos uniformes e pesados por dispositivos flexíveis, privilegiar a comunicação em relação à coerção”. Tal apontamento é encontrado em toda a extensão da canção *o Papa é Pop*<sup>158</sup>. O mais interessante de se apontar é que mesmo os Engenheiros criticando certos modos de “ser” das mídias de massa, os mesmos, se apropriavam de elementos existentes nessas mesmas mídias, para expressar suas ideias, anseios, críticas e sugestões em relação a entendimentos/ações/percepções e sensibilidades ideais referentes as coisas existentes no “mundo”. Importante anotar também que para Lótman (2010), toda comunicação se alimenta, se faz, e se dilata a partir de semioses culturais, onde essas mesmas semioses são responsáveis pelo movimento de transmissão de uma grande diversidade de linguagens e códigos que não podem e nem devem ser reduzidas a análises bipolares.

O mesmo autor aponta que as transformações inevitáveis que acometem os códigos em seus transcurso, produzem sistemas de interação. Tais sistemas não podem ser pensados somente em seus momentos de transmissão, mas sim, devem ser entendidos em seus momentos de circuitos dialógicos, onde os fluxos comunicacionais do que está sendo produzido/gerado/comunicado se transmutam o tempo inteiro, principalmente, impulsionados pelas energias criadoras em ação. Pensando todo texto como cultura, e pensando os desdobramentos semióticos possíveis desses textos em expansão, logo percebe-se a importância e os impactos que determinadas produções culturais exercem nos mais variados meios sociais possíveis, como por exemplo, o fenômeno pop rock brasileiro.

---

<sup>158</sup> Incomodava os Engenheiros, o fato do poder descomedido exercido pelas mídias de massa, as quais na opinião dos músicos modelavam as percepções e sensibilidades das pessoas em se tratando dos objetos da cultura produzidos naquele momento.

## **Conclusão: a música não pode parar**

É importante entender que o uso da linguagem, enquanto um aparato contínuo constituidor das relações dialógicas nas sociedades, não atua somente no campo da abstração, ou seja, a linguagem serve como referência direta em se tratando da compreensão dos enunciados que são proferidos nos mais diversos discursos. Machado (2014), citando Bakhtin, entende ser necessário vislumbrar os processos de interação “ativa” que ocorrem nas tessituras dos gestos comunicativos. Essas interações ativas acontecem e acometem circularmente (não assimetricamente o tempo todo) os agentes envolvidos nas tramas comunicacionais dentro dos contextos sociais. Nesses processos o que se tem, é uma espécie de constituição de um circuito de relações, as quais geram uma sinergia funcional que ruma para uma circulação de mão dupla (pensando especificamente no trânsito da informação gerada).

Seguindo nessa direção, Pinheiro (2013) aponta,

Aquém e apesar da rigidez das posições conceituais adquiridas de um tardo-positivismo (travestido de modernidade e herdado de modismos intelectuais ocidentalizantes) ainda vigentes na intelligentsia, sociedades mestiças, migrantes e solares tendem a exponenciar contra a ideia de obra acabada de autor para a leitura ensimesmada de gabinete ou escola, o processo semovente de engastes anônimos e coadjuvante, que interligam série a série, texto a texto, material a material, no grande sistema da paisagem urbana (esta mesma que o jornal veio a habitar, refratar e multiplicar). (PINHEIRO, 2013:63).

É possível, dentro das devidas proporções necessárias, perceber na “carnadura” do pop rock brasileiro oitentista, interessantes traços das “sociedades mestiças”, apontados por Pinheiro. Esses traços podem ser vislumbrados, tanto nas feitura das canções (por parte dos músicos), que emergiram e transitaram nos “processos semoventes”, como nas formas que ocorreram as decodificações pelo público. Tais decodificações se materializaram performaticamente nos mais variados espaços e momentos. Nessas relações performáticas apareceram “engastes anônimos e coadjuvantes”, principalmente pensando as ações oriundas dos dialogismos desenvolvidos pelos atores sociais envolvidos nos eventos roqueiros (artistas, públicos e mídia).

As conexões entre as séries aconteciam quase que diariamente, tais interlocuções geraram produções e mais produções sensíveis de textos. Esses textos sonoros/poéticos, semioticamente, espalharam-se por vários espaços possíveis. Essas contaminações de series de linguagens de certa maneira não só reconstruíram algumas relações dentro das paisagens urbanas, como serviram de instrumentos de produção de outras “paisagens”.

Importante entender que esses “percursos” semióticos que acontecem no âmbito da linguagem, têm na tradução um ponto importante de constituição. As ações de tradução têm na cultura o laboratório experimental ideal, uma vez que, a cultura é orgânica e se situa sempre em metamorfoses inevitáveis. Machado, (2007) referindo-se a ideia de Lótman sobre cultura, indica que a mesma serve como fios condutores entre sistemas, que desenvolvem a capacidade de condução de forças textuais, forças que possuem e produzem concatenações e profusões de elementos diversos, que se fundem<sup>159</sup> em novos elementos, tudo isso, ocorrendo em campos de interações constantes.

Dessa forma, pensando que os artistas estavam submersos nos processos culturais de seu tempo, e que seu público habitava as mesmas paisagens urbanas e transitava nos mesmos ambientes que eles, é possível afirmar que as interações e produções de sentidos eram quase que incessantes, bem como, as sensações de pertencimento/representação sentidas pelos fãs em relação as canções cantadas. Isso acontecia como uma espécie de resultado semiótico, que tinha como fator importante de constituição, as ações diretas de todos os envolvidos nas tramas musicais, tramas que faziam parte dos processos culturais.

Essas produções de sentidos, pensando em uma ideia de Pinheiro (2016), geram “nexos sintáticos-constitutivos”. Nexos, que sintaticamente elaboram toda uma lógica semiótica interessante, pois o resultado desses processos é a produção de relações amalgamadas. Essas relações serviram como linhas de “costuras” das diversas roupagens culturais entre natureza/cultura/corpo das pessoas que estavam atuando dentro do rock brasileiro. Na América Latina, esse fato fez com que o nosso rock, desenvolvesse características mestiças típicas de ambientes abertos para o externo,

---

<sup>159</sup> Não de maneira cristalizada.

solares, lúdicos-festivos-eróticos<sup>160</sup>. As composições musicais na América Latina trazem formas mestiças movediças que inevitavelmente são expressas nas canções<sup>161</sup>. Tais composições, de um jeito ou de outro, tradutoriamente, eram materializadas em arranjos, letras e performances, como bem mostrou o pop rock brasileiro, que de maneira sintagmática aglutinou vários elementos em suas narrativas.

Todorov (2013) afirma que as questões de organização sintagmática da narrativa, atrelam-se ao resultado de tensões geradas entre pelo menos duas forças. Tais pulsões resultam em mecanismos de produções textuais que não só dão sentido, como de certo modo, modelam ou remodelam os sistemas de linguagens. Mais do que compreender/entender os signos, é preciso perceber como eles se colocam em relação, como se “oxigenam” e circulam nos caminhos semióticos constituídos/entrelaçados. Nessa busca de sentidos, para se compreender os sentidos, um olhar para o espaço-tempo, bem como, suas extensões tentaculares é de suma importância. Em se tratando de entender as etapas/formas criativas, referentes ao objeto da cultura estudado nessa tese, vários pontos de observação se mostraram imprescindíveis.

Foram descortinadas as aproximações e misturas ocorrentes que interligaram as inúmeras experiências, que resultaram nas representações desenvolvidas pelos atores sociais envolvidos no fenômeno<sup>162</sup>. Tais entendimentos sobre os cometimentos criativos-comunicativos-culturais apontaram na direção dos lugares intersticiais, espaços onde o miniatural se dilata e se conecta a outros lugares, como uma grande teia, não só possibilitando o “grude”, como também criando redes de possibilidades analíticas em expansão. Esses “olhares dilatados” puderam na investigação aqui apresentada, proporcionar melhores leituras sobre o rock brasileiro, apontando o mesmo, como um expoente significativo de elementos presentes em nossa cultura/paisagem. Nosso pop rock de algum modo se mostrou como um fator constituinte de determinadas realidades, dentro das nossas conjunturas sociais.

Os sujeitos ativos-viventes, dentro de suas realidades sentem e expressam suas inquietações de várias formas. Tais ações-intenções de contar suas histórias tendem a

---

<sup>160</sup> Culturalmente pensando e falando, esses ambientes ora ou outra, apresentavam dinâmicas que incomodavam alguns jovens no período, provocando inclusive claros descontentamentos. Os quais de certa forma eram expressos sem que componentes lúdicos (em maior ou menor escala) deixassem de fazer parte dos processos comunicacionais.

<sup>161</sup> Produzidas pelos lados de cá, com marcas estéticas de contexturas barrocas, típicas da América Latina.

<sup>162</sup> Pop Rock.

produção de potentes narrativas, que cartograficamente expõem as linhas (uniformes e multiformes) que contornam, ilustram e preenchem um tempo-espaço em específico. Esses contornos e ilustrações, como apontam a tese, foram “desenhadas” em certa perspectiva, pelas narrativas do pop rock dos anos 80. Importante constatar que nessa direção de criar ou reinventar modos narrativos de um determinado cotidiano, sempre surgem necessidades de desenvolvimentos de olhares interpostos e extrapostos<sup>163</sup>, ou seja, a produção textual, fruto de processos tradutórios só ganha consistência, a partir de análises dos movimentos de dentro/fora, e de fora/dentro. É necessário avistar as assimetrias dos mesmos, entendendo que esses movimentos também ocorrem de baixo para cima, e de um lado para o outro.

O que possibilita melhores entendimentos dos fluxos espaciais-temporais é justamente as capacidades sensíveis de identificação das formas de deslocamento e “encontros” dos sujeitos da cultura em seus momentos de produção de sentidos. Nesses momentos, sempre ocorrem uma espécie de “deslocar-se dentro de si mesmo”, fato que “arremessa” o sujeito como um bumerangue, onde ele, em movimentos de ziguezague, sai e retorna e essas ações dinâmicas acontecem nos espaços/ambientes/paisagens habitados. Isso, sempre em relações metonímicas com o “outro”, uma vez que tais relações produzem ou resultam em elos constitutivos no âmbito da cultura.

Esses movimentos constitutivos de narrativas podem ser encarados como desdobramentos (conexões) de alguns fenômenos (inclusive diferentes entre si) presentes no tempo-espaço. Tais fenômenos são alimentados antropofagicamente pelas formas de relações possíveis, entre os diversos elementos que servem de tecidos para as malhas sociais. Os sujeitos da cultura em suas performáticas ações nos ambientes/paisagens, produzem os tecidos da vida. Zumthor (2005), sobre a produção de canções ilustra que,

A canção reproduz o acontecimento como figura, na própria performance. Tende a provocar no ouvinte, por meio de uma identificação, um impulso de entusiasmo ou de revolta; ou ainda, impõe face ao acontecimento em questão a distância da ironia ou da ternura que, no final das contas, vai suscitar os mesmos efeitos que um apelo à revolta. A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos de seu

---

<sup>163</sup> Pensando nas produções textuais.

canto. O fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade daquilo que é dito. (ZUMTHOR, 2005:101).

Os impulsos de “revolta” no pop rock brasileiro, possuíram um caráter mais lúdico-festivo, “ironias” e “ternuras” compunham as formas sonoro/poéticas, que mesmo tratando de coisas “ruins” ou “boas”, ou “desejadas” e “indesejadas”, eram expressas de maneiras mais expansivas<sup>164</sup>, e abertas para o externo. Essas formas de expressão eram radiantes (enquanto performance). Tais ímpetos apareciam nos arranjos e também nas “ácidas” ou “sarcásticas” letras. Isso ocorria, pelo fato das características culturais/urbanísticas pré-existentes no Brasil, antes inclusive do próprio pop rock, já serem compostas de elementos mestiços-barrocos-antropofágicos.

Os lugares (cidades) e as formas de produções artísticas das quatro bandas analisadas deixam muito claro como as mesmas (produções e estéticas das próprias bandas) eram frutos de mesclas poéticas/sonoras/paisagísticas. As vozes dos cantores não só “amoldaram” fisicamente o que estava sendo dito, como se tornaram a própria “coisa” dita.

As performances não só ilustravam as “realidades”, como eram a “realidade” no instante performático. Os ritmos e os cantos, mesmo quando tratavam de assuntos mais ásperos, jocosamente (no bom sentido) expressavam o que de “dentro”, se relacionava com o de “fora”, e como o de “fora” era deglutido internamente. Como bem aponta Zumthor (2005), os arranjos, cantos e performances dos artistas, de algum modo acabaram por “fundar” a realidade daquilo que era “cantado”.

Esses dizeres/cantados sempre ganham mais fluidez a partir das juntas-sintáticas desenvolvidas. Tais juntas se alimentam de interconexões entre diversos textos, isso emoldura as tramas sociais. Essas tramas são tecidas nos atos diminutos/miniaturais do cotidiano. Segundo Machado (2014), a partir de Bakhtin, é possível conceber os gêneros discursivos como dinâmicos e constituídos por uma exuberância de formas e dessa forma, entender que o pop rock foi e se fez, “recheado” de diferentes “formas”.

---

<sup>164</sup> Utilizando o humor como forma de expressão em alguns momentos.

Machado (2014) percebe que,

Por exemplo, numa feira, além de toda a performance daquele que vende e anuncia seus produtos, Bakhtin, chama nossa atenção para uma diversidade de atrações que usam a linguagem de modo diferente. Ilusionistas, oráculos cegos, músicos, poetas, por exemplo, constroem, enunciações em que a linguagem é explorada em função da performance vocal, visual, gestual, e do próprio espaço público de interação. (MACHADO, 2014: 164).

Falando especificamente das bandas analisadas, todas em início de carreira, tocaram em feiras, eventos abertos em espaços públicos e ou lugares similares. Mesmo depois de bem conhecidas nacionalmente, essas relações intersticiais com os momentos iniciais de produções artísticas nunca as deixaram. Quer seja, nos palcos de bares, ou casas noturnas, quer seja, em grandes festivais (como por exemplo, o Rock in Rio de 1985 onde o Barão tocou para milhares de pessoas), as funções performáticas sempre estiveram presentes.

Nessas sonoras vozes, as séries de linguagens eram produzidas em excesso. O resultado disso foi a expansão de interações constantes (algumas não percebidas conscientemente pelos próprios músicos), que acabaram produzindo imersões sensíveis nos diversos contextos culturais do período. As variadas atrações, não só atraíam sensibilidades (em termos de linguagem), como expandiram outros sentidos (no universo dos sistemas de linguagens). As atrações “jogavam” em tons, notas, letras e corpo/gestos, toda uma ideia de leitura feita de um tempo-espaço em eclosão/ebulição/profusão, onde as possibilidades sensoriais eram exploradas intensamente.

Deve-se ter em mente que o ambiente habitado pelos jovens roqueiros e as percepções desenvolvidas sobre esses ambientes, era uma espécie de condição vital para que os dialogismos acontecessem. As maneiras de contato entre os signos e os resultados da decodificação entre os interlocutores desses mesmos signos, é o que coloca a informação em movimentos sensíveis. As cidades aparecem como lugares da proliferação polifônica dos sons do mundo. Esses sons dão reverberações às estruturas essenciais/primordiais que constituem a natureza comunicativa em processo. Essa comunicação em expansão e em processo, passa pelos canais/ferramentas/intenções de

mediação. Nessas esferas do que é mediado, a compreensão de como as interações entre as séries de linguagens acontecem, é algo indispensável.

A maneira que se desenvolvem as inter-relações é algo fundamental de ser pensando. Essas interconexões são essenciais, pois sem elas, as dobras não teriam contato com as outras dobras, e uma não conexão desses pontos curvilíneos impossibilitaria o surgimento das diversas camadas que formam a própria comunicação. Nessas camadas, o que ocorre são constantes transferências de sentidos interconectados, os quais ganham “liga”, nas amarras tecidas pelos processos de tradução. Os textos se agarram (uns nos outros) e se soltam (uns dos outros), em velocidades e ritmos diversos. Esses ritmos são “tocados” nos campos das relações intertextuais e extratextuais. Os acoplamentos intertextuais acabam por não só produzirem novos sentidos, como também, criam e recriam outros espaços/instrumentos de representação de alguns sujeitos, como foi o caso dos roqueiros nos anos de 1980.

Em certa escala e proporção, algumas canções do pop rock, serviram como espécies de crônicas de costumes daquele tempo. Segundo Pinheiro (2013), em países da América Latina, ocorrem escolhas (algumas consciente, outras não) pelas proliferações de combinações que moldam/perpassam o tempo-espaço, onde a natureza/cultura se apresenta imbricada em todos os fenômenos existentes.

As traduções, segundo Viveiros de Castros (2015), partem do princípio das variantes multiplicantes inclusivas. Isso gera textos na cultura que já de partida, são mestiços, múltiplos, diversos. Ou seja, nesse prisma, mesmo o pop rock brasileiro, tendo influências estadunidenses e inglesas, já de início se constituiu e se movimentou pelos lados de cá, com características contextuais estético-metonímicas próprias.

Essas argamassas do nosso pop rock produziram construções poéticas e sonoras que evidenciaram toda uma mescla rica em elementos. Necessário indicar que esses elementos disponíveis por aqui, eram abundantes e estavam por todos os lados. Nessa direção, pode ser feita uma relação dos processos de “feituas” do pop rock, com o que Pinheiro (2013) aponta como intenções artísticas de retratar/expressar as substâncias que compõe as sociedades. Substâncias constituídas pelo interno e externo, resultado de

Nomadismos radical de combinações provisórias amalgamadas em gêneros mistos e descentrados que vivem da contaminação operativa com o que lhes é externo. (PINHEIRO, 2013:89).

Sendo assim, é possível perceber que as relações nas produções textuais se dão a partir de combinações de “coisas” da cultura que estão no externo, e que conseqüentemente contaminam o interno (pensando nas maneiras em que os sujeitos desprendem suas decodificações), entendendo que isso ocorre inversamente também, ou seja, o movimento acontece sempre em relações de vai e vem. Ainda em Pinheiro (2013), pode-se pensar que

A absorção do que vem de fora se dá por uma especial disposição conectiva das séries da cultura, situada nas juntas flexíveis das linguagens, que mitiga ou apaga as noções binárias de centro e periferia, alto e baixo, erudito e popular, etc. as retículas da cultura já continham e disseminavam combinatórias em processo que os sistemas digitais devem vir a se aproveitar para não se tornarem mera afetação internacionalizante. (PINHEIRO, 2013:97).

O que foi mostrado na presente tese foi justamente, a partir de análises internas e externas das canções de algumas bandas de rock brasileiras, como se deram as produções de sentidos, e como essas mesmas produções provavelmente foram sentidas pelo público, o qual foi composto por uma quantidade significativa de fãs, que se “entregaram” as canções das bandas, aqui analisadas. As aproximações dos textos em movimento ocorreram de formas e velocidades diversas, no entanto, abarcaram uma quantidade considerável de pessoas que de modos diferentes e em diferentes intensidades, se “enroscaram” com esse gênero musical.

As análises das canções se propuseram a compreender os processos de constituição das tessituras do pop rock. Para isso os “lugares”, e os materiais/formas da composição das “juntas flexíveis das linguagens” do pop rock, foram mostrados/analísados nas estruturas narrativas das canções. As absorções do que vinha de fora (pelos músicos), os atos criativos, oriundos dessas leituras feitas, impulsionaram a produção de interessantes objetos da cultura, que circularam significativamente em meios/espacos variados.

Essa circulação não só foi a responsável por produções de sentidos atrelados as formas de decodificação e envolvimento com as canções, como a partir dessas assimilações, proporcionou, de certa maneira, o desenvolvimento de sentimentos de

representação dos jovens imersos nos processos comunicacionais que davam liga/fluxo ao pop rock. De algum modo, a abrangência do contato das pessoas com o rock, naquele momento, evidenciou a potência do que foi o próprio fenômeno.

A partir do que foi feito por algumas bandas, foi possível perceber como o rock produzido no Brasil, possuiu características próprias. Características que fazem do pop rock dos anos de 1980, algo conseqüente de misturas de diversos ingredientes culturais. Como foi apresentado na presente investigação, esses materiais de constituição resultaram em incorporações de uma série noutra, partindo da aproximação de elementos que sempre estiveram disponíveis nas mais variadas paisagens urbanas. A capacidade criativa/sensível dos músicos em retratar em sons, poemas e performances tais diversidades presentes em nossa cultura, é o que torna o objeto estudado importante.

O pop rock se tornou um relevante fenômeno cultural dos anos 80, não só por conta de suas intrincadas composições, ou pela forma em que atingiu seu público (enquanto linguagem), mas também pelos modos de como o público, não só sentiu, mas viveu e de algum modo, se viu representado por ele. Ou seja, pensando no âmbito das representações, muitos fãs em seus cotidianos encontraram no pop rock uma maneira estética-política-social-cultural de se expressar.

## Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas Juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano.** São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade.** São Paulo, editora Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, GLISSANT, ZUMTHOR: **Voz. Pensamento. Linguagem.** / orgs. Maria Rosa Duarte de oliveira, Maria José Palo. – São Paulo: EDUC, 2013.

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

ALVES, Antônio Marcus. **Cultura Rock e Arte de Massas.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo** / Luciano Carneiro Alves. – Uberlândia, 2002. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História.

AMÉRICO, E. K. **O conceito de fronteira na semiótica de Iuri Lótman.** Bakhtiniana, São Paulo, 12 (1): 5-25, Janeiro/Abril. 2017.

ANDRADE, Oswald. **Feira das sextas.** Organização e introdução Gênese Andrade. São Paulo. Globo, 2004.

**Arnaldo Antunes**/ organização Barbara Ribeiro Gonçalves. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

**Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**/ organização Beth Brait. Campinas. Editora da Unicamp, 2005.

**Bakhtin: conceito chave** / organização Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2014.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios.** São Paulo. Martins Fontes, 2000.

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BASTIDE, Roger. **Antropologia Aplicada**. São Paulo. Perspectiva, 2009.
- BASTOS, Ana Paula Gondim. **A crítica social da indústria cultural: A resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo 2005. Dissertação de mestrado –PUC –SP, programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.
- BAUDRILLARD, J. **À sombra das maiorias silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal. Ensaio sobre fenômenos extremos**. Campinas, Papirus, 1992.
- BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Os Pensadores**. São Paulo, 1975.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- BRANDINI, Valéria. **Cenas do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo. Fapesp, 2007.
- BURKE, Peter, org. **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras Metas**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1992.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da USP, 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência**. São Paulo. Editora da USP, 2016.

CANDA, Cilene Nascimento. **Lá vai a vida a rodar: reflexões sobre práticas cotidianas em Michel Maffesoli**, Revista Rascunhos Culturais •Coxim/MS • v.1 • n.2 • p. 65 - 77 •jul./dez.2010.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

COLAPIETRO, Vincent. **Pearce e a abordagem do Self. Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo**. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

COSTA, Belarmino César Guimarães da. **Estética da violência, jornalismo e produção de sentidos** – Campinas, SP: Autores Associados, 2002.

DAPIEVE, Arthur. **BRock. O rock brasileiro dos anos 80**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. São Paulo. Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas-SP. Papyrus, 2012.

DELGADO, Manuel. **Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropologia de las calles**. Barcelona. Anagrama, 2007.

ELIAS, Nibert & DUNNING, E. **A busca da excitação**. Lisboa, Difel, 1992.

FEITOSA, Therence S. A. **Pop Filosofia: pós-modernidade e a produção de sentidos nas letras da banda Titãs.** Revista Contemporânea (Revista do Departamento de Comunicação da UERJ), 2014.

FEITOSA, Therence S. A. **A poesia em trânsito na semiosfera: um olhar semiótico nos processos tradutórios.** Revista Z Cultural do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, 2015.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método. Esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Gestos.** São Paulo; Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro.** RJ: UERJ, 1998.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade.** São Paulo. Globo, 2008.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade biografia.** São Paulo. Globo, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 2012.

GIDDENS, Antony. **As consequências da modernidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora. Editora UFJF, 2005.

GROPPO, Luis Antonio. **O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o Caso do Brasil Os Anos 80.** Campinas, 1996. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo. Companhia das letras, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

KAMPER, D. **A estrutura temporal das imagens**. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/3-kamper-dietmar/106-estrutura-temporal-das-imagens.html>. Acesso em 15 de junho de 2015.

KAMPER, D. **Imagem**. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/3-kamper-dietmar/15-imagem/0.html>. Acesso em 15 de junho de 2015.

KUNCZIK, M. **Conceitos de Jornalismo, Manual de Comunicação**. – SP, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LATOURE. Bruno. **Jamais fomos Modernos**. São Paulo. Editora 34, 2013.

LIPOVETSKY, Guilles. **A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa, Relógio D' água, 1989.

LIPOVETSKY, Guilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa, Editorial Estampos, 1978.

LÓTMAN, Iuri, USPENSKII, Boris, IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa. Livros Horizonte, 1981.

LÓTMAN, Iuri. **Lá Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. (org. Desiderio Navarro) Madri. Catedra, 1996.

LÓTMAN, Iuri. **Lá Semiosfera II**, Madri. Catedra 1998.

LÓTMAN, Iuri. **Lá Semiosfera III**, Madri. Catedra 2000.

LYOTARD, J. F. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro, José Olimpo, 1993.

MACHADO, Irene, Org. **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo. Annablume / Fapesp, 2007.

MACHADO, Irene. **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva, 2011

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo, Vértica, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das Aparências**. Petrópolis, Vozes, 1994.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação & Jornalismo – a saga dos cães perdidos**. São Paulo. Hacker, 2000.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no Século XX. O espírito do tempo**. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1977.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005

PINHEIRO, Amálio. **Barroco, cidade, jornal**. São Paulo. Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio Org. **O jornal e a cidade: um barroco de viés**. São Paulo. Intermeios, 2015.

PINHEIRO, Amálio. Org. SALLES, Cecilia Almeida Org. **Jornalismo Expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo. Intermeios, PUC-SP, 2016.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **“Cultura é Memória”**. In: **Armadilhas da Memória**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2004.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético**. São Paulo. Perspectiva, 2010.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos Anos 80: A Construção de uma Alternativa de Contestação Juvenil**. Dissertação de Mestrado apresentada em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010.

ROCHA, Reuben da Cunha. **Em torno da poética da pesquisa: semiosfera como epistemologia**. Semeiosis: semiótica e transdisciplinariedade em revista. Setembro de 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto: inacabado processo de criação artística**. São Paulo. Intermeios, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre a ciência**. São Paulo. Cortez, 2004.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Veja, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica Russa**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1979.

**Semiótica Russa** / organizador Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Heron Vargas. **Exercícios Titânicos: Criação Estética e MPB sob o signo da relação**. São Paulo, 1994. Dissertação (mestrado), PUC-SP.

SILVA, Heron Vargas. **Chico Science & Nação Zumbi: um estudo sobre o hibridismo e as relações entre música popular, mídia e cultura**. São Paulo, 2003. Tese (doutorado), PUC-SP.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TYNJANOV, Yuri. **Avanguardia e tradizione**. Bari. Dedalo Libri, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo. Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A vida em comum: ensaios de antropologia geral**. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais elementos para uma antropologia pós estrutural**. São Paulo. Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro. Azougue, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: literatura medieval**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Escrituras e Nomadismos**. São Paulo. Ateliê Editorial, 2005.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.