

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**GABRIEL DORNELES STAVELE TAVARES**

CONTROVÉRSIAS E ARTIVISMOS DIGITAIS NAS CENAS BRASILEIRAS DE  
ROCK E HEAVY METAL

Rio de Janeiro

2022

GABRIEL DORNELES STAVELE TAVARES

**Controvérsias e ativismos digitais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann  
Rio de Janeiro, 2022

Rio de Janeiro

2022

**Gabriel Dorneles Stavele Tavares**

**CONTROVÉRSIAS E ARTIVISMOS DIGITAIS NAS CENAS BRASILEIRAS DE  
ROCK E HEAVY METAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2022.

---

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann (Orientador) PPGCOM/UFRJ

---

Profa. Dra. Simone Maria Andrade Pereira de Sá PPGCOM/UFF

---

Profa. Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes PPGCOM/UERJ

TAVARES, Gabriel Dorneles Stavele

Controvérsias e ativismos digitais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal. Gabriel Dorneles Stavele Tavares – Rio de Janeiro; PPGCOM/UFRJ/ECO, 2022.

Número de folhas: 211

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ECO/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2022.

Orientação: Micael Herschmann

1. Rock, 2. Heavy Metal, 3. Política, 4. Controvérsias, 5. Conservadorismo. I. HERSCHMANN, Micael (orientador) II. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro III. Controvérsias e ativismos digitais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal.

## **Agradecimentos**

À minha família, em especial à minha esposa, Liana Portugal, por sempre acreditar na minha capacidade e servir como referência de excelência acadêmica.

Ao meu orientador Micael Maiolino Herschmann, que mesmo em um contexto atípico, marcado pela pandemia de Covid-19 e pelo distanciamento social, mostrou-se a todo momento acessível e interessado na pesquisa, compartilhando seu vasto conhecimento sobre o tema e trazendo referências fundamentais para a compreensão do problema proposto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado.

Às professoras Simone Pereira de Sá, Cíntia Sanmartin Fernandes e Isabel Travancas pelos preciosos apontamentos que me auxiliaram na conclusão dessa pesquisa, bem como a todo corpo docente e demais funcionários da Escola de Comunicação.

Aos velhos companheiros Carlos Oliveira, Leandro Duarte e Pablo Debesa pelas vivências, conversas e cumplicidade em mais de duas décadas de amizade e rock'n'roll.

## RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de cartografar as controvérsias políticas e ideológicas das cenas brasileiras de rock e heavy metal entre os anos de 2018 e 2022 a partir da atuação de páginas e coletivos de fãs nas redes sociotécnicas. Argumentamos que o imaginário que historicamente relacionou esses ritmos a um sentido de rebeldia, hedonismo e transgressão encontra-se em disputa na contemporaneidade em função de mudanças ensejadas pela emergência dessas mesmas redes. Para tanto, traçamos em um primeiro momento um histórico das relações entre rock, heavy metal e contestação política no Brasil e no mundo ao longo das suas três primeiras décadas de existência, período em que alcançou maior popularidade e relevância social, de modo a estabelecer de onde surge e como se desenvolve esse imaginário. Diante das novas configurações das cenas, observamos que a música, a iconografia e a postura combativa do rock e do heavy metal passam a ser reivindicadas por diferentes espectros ideológicos, surgindo tanto nas manifestações de páginas com perfil alinhado a posicionamentos de direita, como “Mundo Metal” e “Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo”, quanto nos coletivos progressistas e antifascistas surgidos a partir de 2018, a exemplo do “Preto no Metal – Coletivo Livre” e do “Movimento Resistência Underground-MRU”, que servem como objeto para essa pesquisa. Postagens, debates, artigos, memes e ações políticas promovidas por esses coletivos, além de embates entre artistas e fãs, declarações públicas e trabalhos recentes de grandes nomes do rock a respeito do tema são expostos no intuito de problematizar o recrudescimento do conservadorismo nas cenas de rock e heavy metal nos últimos anos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rock, Heavy Metal, Política, Controvérsias, Conservadorismo

## **ABSTRACT**

The present dissertation aims to map the political and ideological controversies of the Brazilian rock and heavy metal scenes between the years 2018 and 2022 from the performance of pages and fan collectives in sociotechnical networks. We argue that the imaginary that historically related these rhythms to a sense of rebellion, hedonism and transgression is in dispute in contemporary times due to changes brought about by the emergence of these same networks. In order to do so, we first trace a history of the relationship between rock, heavy metal and political contestation in Brazil and in the world throughout its first three decades of existence, a period in which it achieved greater popularity and social relevance, in order to establish where this imaginary arises and how it develops. In view of the new settings of the scenes, we observe that the music, the iconography and the combative posture of rock and heavy metal are now claimed by different ideological spectrums, appearing both in the manifestations of pages with a profile aligned with right-wing positions, such as “Mundo Metal” and “Headbangers do Brasil - Que odeiam o socialismo”, as well as in the progressive and anti-fascist collectives that emerged from 2018, such as “Preto no Metal – Coletivo Livre” and “Movimento Resistência Underground-MRU”, which serve as object for this study. Posts, debates, articles, memes and political actions promoted by these collectives, in addition to clashes between artists and fans, public statements and recent works by great rock names on the subject, are exposed in order to problematize the resurgence of conservatism in the scenes of rock and heavy metal in recent years.

**KEYWORDS:** Rock, Heavy Metal, Politics, Controversies, Conservatism

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
Ethos, tradições e imaginários .....	14
Vinculações ao campo da comunicação .....	19
Revisão bibliográfica .....	21
Metodologia .....	24
<b>1. A era de ouro do rock</b> .....	30
1.1. Anos 1950, o grito dos pioneiros .....	30
1.2. Anos 1960, rock e contracultura .....	35
1.3. Anos 1970, a década do eu .....	51
1.4. Anos 1980, a ascensão do heavy metal .....	59
<b>2. O Rock no Brasil</b> .....	67
2.1. Os primórdios do rock'n'roll nacional .....	67
2.2. Anos 1960, Jovem Guarda, Tropicália e Os Mutantes .....	69
2.3. Anos 1970, o desbunde brasileiro .....	75
2.4. Anos 1980, os filhos da revolução .....	84
<b>3. Conservadorismo nas cenas brasileira</b> .....	103
3.1. O imaginário roqueiro em disputa .....	103
3.2. O rock e as Guerras Culturais .....	107
3.3. Guerras Culturais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal .....	111
3.4. Mundo Metal e o combate ao politicamente correto .....	120
3.5. Vinculações entre o Mundo Metal e páginas de direita .....	137
<b>4. O contraponto antifascista nas redes</b> .....	154
4.1. Controvérsias nas cenas brasileiras de rock e heavy metal .....	154
4.2. Coletivos progressistas e antifascistas nas redes .....	173
4.2.1. Facada Fest .....	174

4.2.2. Headbanger Antifa .....	175
4.2.3. Movimento Resistência Underground – MRU .....	177
4.2.4. heavy/crust/punk/thrash feminino- brasil .....	179
4.2.5. Preto no Metal .....	182
4.3. Novas percepções nas cenas de rock e metal .....	188
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>190</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>200</b>

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Meme “Headbanger Desconstruído” .....	29
Imagem 2 – John Schaffer participa da invasão ao Capitólio .....	107
Imagem 3 – Charge ironiza Lobão, Roger Moreira e Bolsonaro .....	116
Imagem 4 – Nando Moura faz o símbolo da arma em apoio a Bolsonaro .....	119
Imagem 5 – Divulgação do canal Mundo Metal no Youtube .....	122
Imagem 6 – Proibição de debates políticos na Mundo Metal .....	123
Imagem 7 – Meme “Fiscais, cagadores de regras e lacradores do metal” .....	124
Imagem 8 – Capa da coletânea “Satan Smashes Fascism” /Mundo Metal Anti-antifa .....	126
Imagem 9 – Meme João Gordo e Manuel D’Ávila .....	127
Imagem 10 – Live de estreia do canal Mundo Metal no Youtube .....	128
Imagem 11 – Roosevelt Bala critica a esquerda .....	131
Imagem 12 – Márcio Strzalkowski e Eduardo Bolsonaro .....	134
Imagem 13 - Márcio Strzalkowski defende a liberdade de expressão .....	135
Imagem 14 - Márcio Strzalkowski agride o vereador Cláudio Janta .....	136
Imagem 15 – Divulgação da página “O Salsichão do Amor” .....	137
Imagem 16 – Meme “fantasia de Marielle” .....	139
Imagem 17 – Meme João Gordo e Pablllo Vittar .....	140
Imagem 18 – Página Pinochet Zuero .....	143
Imagem 19 – Administradores do Mundo Metal interagem com Pinochet Zuero ..	144
Imagem 20 – Meme Lemmy Kilmister e Fernanda Lira .....	145
Imagem 21 – Headbangers do Brasil – que odeiam o socialismo compartilha Material do Mundo Metal .....	146
Imagem 22 – Meme Costa e Silva .....	148
Imagem 23 – Capa da página Opressores do Rock .....	149
Imagem 24 – Memes da Opressores do Rock exaltam Bolsonaro e Trump .....	150
Imagem 25 – Capa da página Headbanger Opressor .....	150
Imagem 26 – Memes da página Headbanger Opressor .....	1
Imagem 27 – Headbanger Opressor compartilha material do Mundo Metal .....	152
Imagem 28 – Roger Waters no palco com a família de Marielle Franco .....	156

Imagem 29 – Camisetas do Pink Floyd e de Bolsonaro em apresentação de Roger Waters .....	158
Imagem 30 – Meme do Mundo Metal ironiza Roger Waters .....	159
Imagem 31 – Cartaz de divulgação da turnê brasileira da banda Dead Kennedys .....	161
Imagem 32 – Meme do Mundo Metal ironize a banda Dead Kennedys .....	164
Imagem 33 – Rádio Fúria Metal & Rock boicota Föxx Salema .....	166
Imagem 34 – Desabafo de Föxx Salema no Facebook .....	168
Imagem 35 – Terceira edição do Facada Fest – Belém .....	170
Imagem 36 – Carlos Bolsonaro denuncia o Facada Fest .....	170
Imagem 37 – Comunicado do Facada Fest sobre o processo no STJ .....	171
Imagem 38 – Facada Fest contesta Sérgio Moro .....	172
Imagem 39 - Cartazes de divulgação do Facada Fest .....	173
Imagem 40 – Cartaz de divulgação do Fakada Fast .....	175
Imagem 41 – Capa da página Headbanger Antifa 3.0 .....	176
Imagem 42 – Playlist da página Headbanger Antifa 3.0 .....	177
Imagem 43 – Logo do Movimento Resistência Underground – MRU .....	178
Imagem 44 – Divulgação de eventos do MRU .....	179
Imagem 45 – Foto de capa da página heavy/crust/punk/thrash feminino – brasil....	180
Imagem 46 – Divulgação da roda de conversa “Interseccionalidades e ativismos no punk brasileiro” .....	181
Imagem 47 – Logo da página Preto no Metal .....	182
Imagem 48 – Reunião de membros do coletivo Preto no Metal .....	184
Imagem 49 – Playlist do Preto no Metal .....	185
Imagem 50 – Cartaz da primeira edição do Preto Festival .....	186
Imagem 51 – Lives do Preto no Metal .....	187
Imagem 52 – Lohy Silveira no palco .....	188

## Introdução

Ninguém tem a obrigação de gostar das minhas músicas e ninguém tem a obrigação de tocar as minhas músicas. Só que algumas dessas pessoas começaram a fazer ataques virtuais grupais e pessoais a mim com ofensas transfóbicas, e posteriormente isso escalou para calúnia, difamação, injúria, eu fui ameaçada fisicamente. Obviamente que isso não se concretizou. Respingou até no meu marido, Cléber. Ele também foi xingado, e aí, começaram a desdenhar inclusive do meu trabalho artístico. Teve dias que eu bloqueei, no começo, quando aconteceram esses ataques virtuais que eu não estava esperando, mais de cem pessoas. E pessoas que eu nunca vi, me xingando, desdenhando, tirando sarro, falando especificamente da minha aparência. Depois, criticando a voz, criticando a qualidade do álbum em si, criticando o instrumental. Talvez, isso é uma hipótese, para tentar fazer com que eu parasse, com que eu desistisse, o que obviamente eu não fiz.<sup>1</sup> (SALEMA, 2020)

No dia 12 de maio de 2019, a cantora de heavy metal Föxx Salema celebrava uma carreira de mais de 20 anos na cena brasileira de rock pesado com o lançamento do seu primeiro álbum solo, intitulado *Rebel Hearts*. O trabalho, no entanto, não teve a recepção esperada pela artista. Ainda no bojo da polarização política que se instaurou no Brasil após as manifestações de 2013, e que teve seu ápice durante o pleito eleitoral de 2018, Salema foi alvo de intenso boicote, tanto por parte do público como de importantes órgãos da imprensa especializada, em função de posicionamentos políticos alinhados à esquerda e da sua orientação de gênero. Transexual, ativista dos direitos humanos e das causas LGBTQ+, a cantora foi alvo de mensagens preconceituosas em suas redes sociais, algumas das quais enviadas por jornalistas, radialistas, locutores e outros formadores de opinião também responsáveis pela tentativa de sua invisibilização na cena *headbanger*<sup>2</sup> nacional.

Além do boicote ao trabalho de Föxx Salema, outros eventos ocorridos entre os anos de 2018 e 2019 possibilitam uma análise da cena brasileira contemporânea de rock e heavy metal como espaço de disputa das partilhas do sensível (JANOTTI JUNIOR, J.; PILZ, J.; ALBERTO, T, 2019, p.14) que envolvem artistas mundialmente consagrados e nomes importantes da política brasileira.

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eC6w9SzijMg&t=2723s>

<sup>2</sup> Do inglês “batedor de cabeça”, o termo é utilizado para designar os fãs de Heavy Metal.

Ganharam notoriedade nos últimos quatro anos episódios como as vaias ao cantor Roger Waters, *ex-Pink Floyd*, ao manifestar críticas ao então candidato à presidência Jair Bolsonaro durante a sua turnê brasileira de 2018<sup>3</sup>. No ano seguinte, a banda norte-americana de punk rock *Dead Kennedys* precisou cancelar a sua passagem pelo Brasil por questões de segurança após sofrer ameaças em função de uma arte promocional satírica ao presidente Jair Bolsonaro e seus eleitores.<sup>4</sup> Ainda em 2019, a divulgação de um cartaz também acarretou problemas aos organizadores do *Facada Fest*. A imagem de um palhaço empalado por um lápis pontiagudo causou indignação no então ministro da justiça, Sérgio Moro, e no vereador carioca Carlos Bolsonaro, o que acabou contribuindo para o cancelamento de uma edição do festival paraense.<sup>5</sup>

Estes emblemáticos episódios servem de ponto de partida para uma análise das tensões entre grupos alinhados a posições ideológicas antagônicas nas cenas brasileiras de rock e heavy metal. Janotti (2014) define as cenas musicais como “assinaturas de territorialidade que postulam um comum, bem como exclusão aos que não reconhecem, não conhecem ou não tem como conhecer essas escrituras” (JANOTTI, 2014, p.67). Entretanto, os casos em questão trazem à tona impasses que não se relacionam simplesmente a aspectos técnicos, performáticos ou estéticos, mas a debates que se originam em outros campos da vida social dos atores envolvidos.

Assim, os posicionamentos políticos dos artistas produzem acontecimentos que repercutem de diferentes formas entre consumidores de um mesmo produto cultural, provocando cizânias que se espraiam para outros setores de suas vidas, produzindo questionamentos a respeito da multiplicidade de lugares culturais em que o sujeito encontra-se imerso na contemporaneidade, bem como sobre o papel do aparato tecnológico na conformação de subjetividades características de uma determinada cena musical.

Pereira de Sá (2013) aponta para a necessidade de uma análise das cenas musicais que leve em conta o advento da Web 2.0 e a popularização das redes sociais

---

<sup>3</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/10/roger-waters-e-vaiado-e-aplaudido-em-sao-paulo-depois-de-exibir-elenao-em-show-para-45-mil.ghtml>

<sup>4</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/04/26/dead-kennedys-cancela-show-no-brasil-apos-polemica-com-poster.ghtml>

<sup>5</sup> <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2019-06-19/carlos-bolsonaro-critica-evento-facada-fest-pais-da-putaria-da-esquerda.html>

que marcou a última década. De acordo com a autora, as novas tecnologias tornaram obsoleta a divisão das cenas musicais entre locais, relacionadas a grupos de produtores, músicos e fãs que ocupam um mesmo espaço físico e se reúnem em função de um gosto em comum, produzindo novas manifestações artísticas ou reapropriando gêneros de fora, translocais, que nascem da interação entre diferentes cenas locais para a promoção do intercâmbio de ideias e a troca de materiais, como fanzines, cds e dvds, e as cenas virtuais, que assemelham-se às translocais, mas são caracterizadas pela utilização da internet em suas interações, podendo alcançar com mais facilidade um grande número de outras cenas ao redor do mundo (BENNET, PETERSON, 2004).

Com base na Teoria Ator-Rede, criada pelo filósofo Bruno Latour (2012), Sá argumenta que “ao se transportar para o ambiente digital, qualquer cena vai ser convocada a considerar as especificidades – estéticas, técnicas, econômicas – deste novo ambiente” (SÁ, 2013, p.31). Deste modo, a materialidade do meio virtual e suas possíveis implicações para as cenas musicais não poderiam ser ignoradas.

[...] minha premissa é a de que o ambiente das redes digitais é elemento central – ou, nos termos da Teoria Ator-Rede, é mais um ator – para a construção da própria cena. Contudo, a delimitação entre cenas locais, translocais e virtuais contribui muito pouco para a compreensão destas dinâmicas, uma vez que elementos locais ou translocais podem aflorar no próprio trabalho de consolidação das cenas no ambiente das redes digitais. (SÁ, 2013, P. 33/34)

### *Ethos, tradições e Imaginário*

Diante do novo cenário que se apresenta a partir da evolução do aparato tecnológico, as controvérsias e disputas de sentido no âmbito das cenas musicais tornam-se cada vez mais agudas, colocando em xeque até mesmo características historicamente relacionadas às subjetividades dos públicos de rock e heavy metal, como o desafio à ordem estabelecida e a transgressão aos valores das sociedades conservadoras. Autores como Frith (1996), Grossberg (1997), Janotti Junior, Pilz e Alberto (2019), trabalham com a ideia de *ethos* roqueiro, “uma construção histórica em torno de uma autenticidade transgressiva no gênero musical e potencial fonte de resistência a poderes institucionalizados” (PILZ, ALBERTO, 2020, p.3). Embora não se possa estabelecer a priori uma relação do rock e do metal com um determinado grupo político ou alguma corrente de pensamento específica, ao longo do seu

desenvolvimento essas cenas tiveram como característica o antagonismo em relação ao pensamento conservador.

A influência do aparato tecnológico nas transformações sociais é corroborada por Hobsbawm e Ranger (1990) em seu trabalho sobre a invenção das tradições. De acordo com os autores, o termo “tradição inventada” se refere a práticas que inculcam valores e normas de comportamento por meio da repetição, estabelecendo uma continuidade em relação a um passado histórico apropriado. Essa continuidade não raramente se dá de forma artificial, como reação a um novo cenário, constituindo-se em uma tentativa de estruturar a vida social de modo imutável e invariável frente à velocidade das mudanças do mundo moderno. Diferentemente dos costumes, que em alguns casos podem servir como estimuladores das mudanças sociais, as tradições objetivariam a invariabilidade e a repetição, apoiando-se, para tal, em justificativas ideológicas.

Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a “invenção” de tradições nesse sentido. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus produtores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade: ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta. (HOBSBAWM, RANGER: 1990, P.12)

Ainda de acordo com Hobsbawm e Ranger, as “tradições inventadas” no período pós-Revolução Industrial podem ser classificadas em três categorias superpostas, com prevalência da primeira.

[...] a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBSBAWM, RANGER; 1990, P.17)

Fléchet (2011) aponta a popularidade dos ídolos do rock do período contracultural dos anos 1960 entre os jovens da geração seguinte, no final do século XX, como exemplo de invenção de uma nova tradição. Para a autora, o panteão de heróis vivos ou mortos, assim como a vasta iconografia do período (cadernos, reproduções fotográficas, cartazes, roupas e logomarcas) registrada em livros e filmes, criaram uma tradição moderna “que tem como característica fundamental o

fato de ser transnacional e quebrar com as fronteiras da memória nacional” (2011, p.268).

Williams (1979), por sua vez, lança mão do conceito de tradição seletiva, “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979, p.118), ou ainda “um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea” (ibidem, P.119), para problematizar as disputas de sentido das sociedades contemporâneas. De acordo com o autor:

Pode-se mostrar prontamente que a maioria das versões de “tradição” são radicalmente seletivas. De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo”. O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratifica-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*. (WILLIAMS, 1978, P.119: grifos do autor)

Contrariando a corrente marxista que encara a tradição como algo inerte e historicizado, Williams ressalta a sua força ativamente modeladora e seu importante papel nas disputas por hegemonia ao dizer que a “luta a favor e contra as tradições seletivas é, compreensivelmente, uma parte importante de toda a atividade cultural contemporânea”. (1979, p.120).

Esta pesquisa é orientada ainda pela noção de Imaginário, um campo que vem se tornando estratégico para os estudos de Comunicação. Barros (2010) pontua que “é a partir do imaginário que a história, as relações sociais, a cultura, a própria Comunicação são realizadas”. Deste modo, a análise de qualquer fato comunicacional deve levar “em conta um imaginário específico que *permitiu* sua ocorrência” (BARROS, 2010, p.130). Na trilha de Gilbert Durand, a autora define os Estudos do Imaginário como “o postulado de um reservatório coletivo de imagens no qual o ser humano individual e coletivo, busca soluções” (ibidem, p.130), e diz que esse reservatório é composto por elementos da religião, da filosofia, das artes e da ciência, mas ganha dinamismo através do aparato comunicacional, que passa a ser responsável pela circulação dessas imagens.

Na obra “As afinidades conectivas - Para compreender a cultura digital”, Susca (2019) alude ao conceito foucaultiano de microfísica do poder para apontar uma natureza subversiva no imaginário contemporâneo. Para o sociólogo, a dessintonia deste imaginário em relação à ordem estabelecida adviria da perda de legitimidade dos avatares do poder, como intelectuais, instituições soberanas e igrejas, para atuar como mediadores entre as duas esferas, “regrar os excessos, domar as paixões que habitam as entranhas da vivência cotidiana, conduzir a migração desordenada das massas em sua ordem simbólica” (SUSCA, 2019, p. 22). Diferentemente da ordem estabelecida, que se apoia nos paradigmas da escritura, tal imaginário privilegiaria “a dimensão tátil e carnal do audiovisual e do digital [...] a pornocultura, como se propôs recentemente” (ibidem, p.22). Susca afirma que “as duas esferas de vida e de sentido não correspondem mais, falam agora linguagens diferentes. (ibidem, P. 22)

Maffesoli (2008), por sua vez, relaciona o imaginário ao que Walter Benjamin definiu como aura, uma força espiritual perceptível, mas não quantificável. Algo que ultrapassa tanto a obra quanto o indivíduo, sendo sempre uma ideia coletiva, a cultura de um grupo, o que faz as coisas serem como são. “O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera [...] uma aura que continua a produzir novas imagens” (2008: P.76). Para o filósofo, esse imaginário é constituído pela sensação partilhada.

Na maior parte do tempo, o imaginário dito individual reflete, no plano sexual, musical, artístico, esportivo, o imaginário de um grupo. O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. [...] O imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal. Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação, pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação. Internet é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários. Existe um aspecto racional, utilitário de Internet, mas isso representa apenas uma parte desse fenômeno. O mais importante é a relação, a circulação de signos, as relações estabelecidas. (MAFFESOLI, 2008; p.80)

Ainda sobre a metáfora benjaminiana, Susca (2019) descreve, na trilha de Maffesoli, uma transferência desta aura do corpo político em direção ao corpo societal proporcionada pelo avanço das tecnologias da comunicação, trazendo um público antes resignado ao papel de consumidor passivo para o primeiro plano da vida coletiva (SUSCA, 2019).

Apenas aqueles que não estudaram as mídias [...] aqueles que não compreenderam que essas plataformas expressivas são a cena por meio da qual os bastidores da vivência renovam seu ser-aí, têm dificuldade em entender hoje a que ponto a sociedade em rede (Castells, 1996) poderia ser um elemento de desagregação dos políticos e da cultura modernas, e não um elemento funcional e regenerador destes. As mídias, desde as representações do povo na pintura do Renascimento até a exibição nua e crua das coisas boas vulgares nos *reality shows* contemporâneos, para chegar ao Periscope, Vine ou Chatroulette, consentiram ao público, ou melhor, foram utilizadas e adaptadas por ele para entrar na tela central da cultura. (SUSCA, 2019: P.9)

Na trilha destas reflexões, relacionamos os conceitos acima elencados às controvérsias e disputas políticas envolvendo páginas e coletivos formados nas redes sociais que acionam uma ideia de tradição relacionada aos anos de consolidação do rock e do heavy metal como trilha sonora preferencial do público jovem, bem como a aura transgressora constituída neste período histórico, compreendido entre os anos 1950 e 1980, na construção de um imaginário apropriado tanto por coletivos progressistas quanto conservadores.

Como observa Remédios Zafra, pactos simbólicos não se rompem por iniciativas individuais, são necessárias ações coletivas e “a ideação de novas figurações capazes de inspirar e contagiar outros imaginários possíveis ou revisar os clássicos” (2011: *apud* BELELI, 2016, n.p.). Beleli destaca a ampliação desta capacidade de contágio a partir do estabelecimento de um modelo associativo, bem como as possibilidades de articulação nas redes de grupos invisibilizados. “As redes sociais possibilitam a formação de grupos de pessoas que, até pela distância geográfica, nunca se encontraram cara a cara e talvez nunca se encontrem, mas se unem para reivindicar direitos” (BELELI, 2016: n.p.).

Nesse sentido, orientada pela perspectiva da Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2012), essa pesquisa tem o objetivo de cartografar as controvérsias entre partilhantes das cenas de rock e heavy metal brasileiras utilizando como corpus empírico páginas de coletivos alinhados à direita, como “Mundo Metal”, “Opressores do Rock”, “Roqueiros e Headbangers de Direita”, “Headbangers do Brasil – Que odeiam o Socialismo”, e à posicionamentos progressistas, como “Headbanger Antifa”, “MRU – Movimento Resistência Underground” e “Preto no Metal”, entre outras, hospedadas no Facebook e Instagram, bem como os seus respectivos sites e grupos privados, além de seus canais e playlists em plataformas de streaming como *Youtube* e *Spotify*.

Acreditamos que ao seguir os rastros deixados pelos atores em suas interações nas redes sociais, como postagens, memes, comentários, debates, associações e dissociações, teremos subsídios para uma melhor sistematização tanto dos grupos envolvidos no embate quanto das estratégias discursivas utilizadas por cada um deles para justificar o seu ponto de vista. Nas palavras de Latour:

[...] para delinear um grupo, quer seja necessário criá-lo do nada ou simplesmente restaurá-lo, cumpre dispor de “porta-vozes” que “falem pela” existência do grupo – e eles às vezes são bastante tagarelas, como fica claro pelo exemplo dos jornais. Mas não importa o exemplo que se tome, sejam feministas que possuem cães na Califórnia, cossovares na ex-Sérvia, “*chevaliers du tastevin*” em minha Borgonha natal, achuares na Amazônia, contadores, antiglobalistas, sociólogos da ciência, egos, trotskistas, operários, forças de mercado, conspirações, etc., todos necessitam de pessoas definindo quem são, o que deveriam ser e o que foram. Estão sempre em ação, justificando a existência do grupo, invocando regras e precedentes – e, como veremos, opondo uma definição às demais. Os grupos não são coisas silenciosas, mas o produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele. (LATOURE: 2012: p.55)

#### *Vinculações ao campo da comunicação*

Como justificativa para a vinculação do nosso problema de pesquisa ao campo da comunicação, recorreremos a Coutinho, que na obra “A Comunicação do Oprimido” (2014) assinala o caráter comunicacional deste tipo de disputa. Para o autor, “é no terreno das ideologias – acionadas/mobilizadas pela comunicação – que se dá a constituição das subjetividades coletivas.” (2014, p.15). Chacon (1985), por sua vez, defende que qualquer estudo voltado à compreensão do fenômeno do rock deve necessariamente ter suas atenções voltadas para o público, e a ele dirigir suas questões.

Estudar o Rock é procurar compreender os movimentos da mentalidade. É tentar descobrir no coletivo as razões interiores que motivam à participação (ou à alienação), é entender melhor porque fazem aquilo que fazem os movimentos jovens. Num momento da vida de extrema riqueza de questionamento dos valores, embaraçam linhas cujo fio da meada pode ser vislumbrado, com grande facilidade, num som eletrificado. (CHACON, 1985, p.31)

Nesse sentido, sustentamos que as redes sociais representam uma das mais importantes trincheiras da batalha por corações e mentes dos públicos de rock e heavy metal na contemporaneidade, e nos termos da Teoria Ator-Rede, “um vasto, dinâmico e polifônico arquivo de nossas ações, escolhas, interesses, hábitos, opiniões, etc.”

(BRUNO, 2012, p.684) sendo, portanto, um terreno fértil para a observação dos meandros deste embate entre o político e o cultural.

O interesse pelas disputas de sentido, tensões políticas e tentativas de silenciamento nessas cenas surge de pouco mais de duas décadas de envolvimento com este objeto empírico enquanto apreciador e consumidor dos mais diversos tipos de produtos comunicacionais a ele relacionados, tais como publicações da mídia especializada, livros, filmes, documentários e, mais recentemente, podcasts e fóruns de discussão nas redes sociais, onde escancaram-se as tensões. No ambiente das redes vêm à tona debates que extrapolam os conteúdos estritamente técnicos ou laudatórios normalmente abordados pelos veículos tradicionais, relacionando o rock e o heavy metal a temas que permeiam o debate público, o que inclui a problematização de questões como comportamento, política, direitos humanos, desigualdades sociais, homofobia, racismo, xenofobia e machismo, bem como de elementos estéticos e conteúdo de letras de músicas.

. A partir de uma reflexão de Muniz Sodré sobre a abordagem da comunicação enquanto instância organizativa do comum, Marialva Barbosa conclui que “a chave para entendimento/transformação do mundo hoje é a comunicacional/compreensiva dos vínculos e das relações” (BARBOSA,2020, p.108). Deste modo, o interesse pelas vinculações ensejadas pela partilha de um mesmo gosto musical que ampliam seu escopo de atuação para outros campos da subjetividade humana nos levam a eleger como corpus empírico desta pesquisa coletivos das redes sociais que promovem esta imbricação entre cultura popular, mais especificamente o rock e o heavy metal, e militância política, pela sua disposição, quer por um viés progressista, conservador ou mesmo negacionista, de ampliar os limites do debate para além da música.

Relacionamos os coletivos progressistas formados durante o pleito eleitoral de 2018 como contraponto ao cada vez mais ostensivo recrudescimento do conservadorismo na cena, suas reivindicações por um maior comprometimento dos atores com questões políticas e sociais, a busca por uma maior pluralidade da cena através da inclusão de minorias como negros, indígenas e LGBTQI+, além da rede de apoio mútuo que se forma entre os membros não apenas para denunciar preconceitos e exclusões, mas também para promover manifestações políticas, festivais e divulgação da obra de artistas ideologicamente alinhados, às práticas artivistas, descritas como “práticas políticas que procuram suporte na estética” (CHAIA, 2007),

que visam a criação de heterotopias “capazes de transformar, em alguma medida, a vida urbana” (FERNANDES, HERSCHMANN; 2020; P. 164). De acordo com Costa:

O grau de autonomia da descentralização das redes abriu um vasto campo de estratégias inesperadas de mobilização e comunicação políticas. Entre elas, estão as perspectivas capazes mobilizar a expressão individual, assim como a erosão parcial entre o público e o privado, que podem ser vistos como o cerne da criação de modulações mobilizadoras estimuladas pela estrutura das redes. A internet fornece ainda um modelo de plataforma de comunicação que permite a criação de um novo padrão organizacional articulado através da polinização cruzada, da consulta mútua e da retroalimentação. (COSTA, 2018, p.44)

### *Revisão bibliográfica*

As vinculações das cenas de rock e heavy metal com questões políticas já foram investigadas por outros pesquisadores sob diferentes prismas. A partir do caso da *Tom Robinson Band*, progressista e politicamente engajada banda de rock britânica do final da década de 1970, o pesquisador da *Université de Rouen*, John Mullen, problematiza no artigo *What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979* (2017) os limites da atuação política tanto dos atores ligados ao rock quanto de iniciativas ativistas relacionadas ao ritmo musical. O autor diz que o rock é subversivo por acolher os sons mais ruidosos, os corpos indóceis e tudo que é rejeitado pela cultura dominante. É uma forma de arte movida por slogans, formas de expressão “muito importantes no mundo das mudanças políticas” (MULLEN, 2017, n.p., tradução nossa).

Essa subversão, no entanto, teria sido frequentemente acionada ao longo da história para dar conta de embates hedonistas e sem relação com questões políticas estruturais, como os conflitos geracionais. Mullen elenca três casos de união entre rock e engajamento político radical: o anti-comercialismo do folk rock dos anos 1960, com suas letras panfletárias e artistas dotados de um forte senso de autenticidade, o modelo de iniciativas como *Band Aid* e *USA for Africa*, em que os artistas utilizavam a popularidade como forma de chamar a atenção para determinadas causas, sem necessariamente manifestar esse apoio em suas obras, e o que chamou de modelo “*Rock Against Racism*”, iniciativas que, apoiadas tanto na popularidade *mainstream* quanto no engajamento das cenas locais, promoviam grandes e pequenos festivais que priorizavam o comprometimento político em relação às questões artísticas, colocando a conscientização acima de contribuições financeiras.

Na tese “Incômodos Perdedores: o heavy metal no Brasil na década de 1980” (2014), o historiador Wlisses James de Farias Silva estudou a relação entre acontecimentos políticos, econômicos e sociais e o desenvolvimento das cenas de rock e heavy metal no Brasil e no mundo. Silva sustenta que o crescimento da popularidade do Heavy Metal nos anos 80 “pode ser entendido como dimensão de uma era de intensa crise capitalista” (2014: p.78), e mostra como o desmonte do chamado *welfare state* ajudou a forjar a estética violenta que marca o estilo. Para o autor, ao chegar ao Brasil, o heavy metal herdou estigmas que já acompanhavam o rock, sendo encarado com desconfiança. Se a sua estética era considerada subversiva pela ditadura militar, a falta de posicionamentos políticos explícitos soava para a militância de esquerda como uma demonstração de alienação. (2014)

A dissertação de Raffael Silveira Sena, “Da transgressão ao conservadorismo: a escalada da extrema direita na cena metal” (2019), por seu turno, apresenta um debate mais contemporâneo acerca do tema, com ênfase nas manifestações de extrema direita, neonazistas e neopagãs nas cenas de metal extremo. Apresentando uma série de entrevistas com homens headbangers conservadores e, em sua maioria, moradores da cidade de Natal, Silveira dedica-se a entender “de que forma as ideias conservadoras e ultraconservadoras nazistas são construídas nas falas dos headbangers” (2019, P.104). O autor aponta as contradições e inconsistências de suas falas para sustentar que “não se deve forçar muito a interpretação do metal como uma subcultura que absorve a totalidade da vida dos headbangers” (2019, P.104), o que, novamente, nos remete à questão da multiplicidade de lugares culturais ocupados pelo indivíduo na contemporaneidade e às tensões que isto pode suscitar em tempos de polarização política.

No artigo *Heavy Metal as Controversy and Counterculture* (2012), Hjelm, Kahn-Harris e LeVine sustentam que a controvérsia é parte integrante da cultura do heavy metal, mas o impacto de suas transgressões depende tanto do seu nível de popularidade, quanto do grau de conservadorismo da sociedade que o consome. Por esta razão, artistas altamente populares e midiáticos até a década de 1980, causadores de pânico moral nas sociedades ocidentais e alvos de grupos conservadores como o norte-americano PMRC (*Parentes Music Resource Center*), a exemplo de Ozzy Osbourne e Alice Cooper, ao longo dos anos passaram a ser encarados como inofensivos pais de família.

Por outro lado, o heavy metal segue causando preocupação onde imperam regimes mais fechados, com casos de perseguições e prisões de atores ligados às cenas de países como Marrocos, Egito, Líbano e Iran. Em seus segmentos mais extremos, e, portanto, restritos ao universo *underground*, cada vez mais os artistas buscam romper os limites do que se considera socialmente aceitável em letras que tratam de temas como violência, escatologia, sexo, ocultismo e morte, sem que isso acarrete em maiores repercussões. Além disso, os pesquisadores descrevem essas cenas como ambientes de disputas ideológicas onde são comuns as manifestações de racismo, homofobia, xenofobia e todo o tipo de intolerância, além de “desequilíbrios de poder e hierarquias” (HJELM; KAH-HARRIS; LEVINE; 2012, p.14, tradução nossa).

Para o professor de ética da *University of Central Lancashire*, e especialista em heavy metal, Niall Scott (2012), o alegado posicionamento apolítico dos principais expoentes, e de grande parte do público destas cenas, ainda que suas canções tratem de questões como guerras, justiça social e identidade individual, funciona como uma espécie de salvo-conduto para que esses mesmos artistas também possam abordar temas chocantes e violentos sem se comprometer com os comportamentos descritos. Este posicionamento também estaria relacionado à uma ideia de autenticidade e independência em relação às imposições da cultura de massa, uma rejeição ao *status quo*. O autor argumenta que, em seus segmentos mais comerciais, como o *hair metal* da década de 1980, incensado pela então incipiente *MTV*, o heavy metal confirma as teses de Adorno e Horkheimer sobre a autofagia daquilo que emerge da indústria cultural. “O *hair metal* é um produto daquilo que zomba e zomba daquilo que produz” (SCOTT, 2012, p. 233: tradução nossa).

Considerando todas essas problematizações, o presente estudo se propõe a expor em sua primeira parte os fatores históricos e sociais que contribuíram para a invenção de uma tradição ligada ao rock e ao heavy metal, forjando a sua aura transgressora, independente e libertária, assim como a subjetividade presentemente em disputa. Em seguida, problematizar a vinculação de artistas de rock a posicionamentos conservadores e a formação de coletivos com viés de direita nas redes sociais. Por fim, trataremos dos desdobramentos da polarização ideológica, como perseguições, silenciamentos, boicotes e agressões observados nas cenas brasileiras no último quadriênio e da formação de coletivos antifascistas como contraponto a este recrudescimento do conservadorismo.

## Metodologia

O percurso metodológico deste trabalho é atravessado por experiências pregressas de pesquisadores que estudaram disputas simbólicas, formações de grupos, práticas artivistas e relações associativas nos mais diversos contextos. De acordo com Beleli e Pelúcio (2018), tais relações, bem como as controvérsias que delas se originam, tornam-se mais rastreáveis no ambiente virtual, que fornece aos pesquisadores um cabedal mais amplo de ferramentas. “[...] o uso das tecnologias nas pesquisas não só ampliou as possibilidades investigativas e analíticas, como permitiu problematizar questões às vezes difíceis de serem acessadas *off-line*.” (BELELI, PELÚCIO, 2018, p.131).

Para as autoras, as mais recentes pesquisas do campo da Antropologia e Sociologia Digital mostram que não se trata mais de uma busca por metodologias que levem em conta o ambiente virtual ou da condução das pesquisas para esse universo em função de exigências das novas tecnologias, mas de uma mudança estrutural que pede novos olhares: “agora estamos frente a novas formas de lidar com a ordem social” (BELELI, PELÚCIO, 2018, p.131).

No início do século XXI, com o advento da Web 2.0, a comunicação incita-nos a fazer pesquisas multissituadas não apenas no sentido clássico de permitir/demandar incluir diversos campos territoriais na mesma investigação, mas também nos levando de uma plataforma a outra, de um site para um aplicativo, de lá de volta a um blog. Mapear e seguir esses percursos tem demandado técnicas criativas de armazenamento de dados, monitoramento constante de atualizações de informações, administração de perfil da pesquisa, que muitas vezes se confunde com o perfil do/a pesquisador/a por exigência do próprio campo investigado. (BELELI, PELÚCIO, 2018, P.132)

Em sua pesquisa sobre as disputas de valor e gosto em torno do funk nas redes sociais, Pereira de Sá e Cunha (2014) reforçam que “as controvérsias são momentos privilegiados para observarmos os rastros dos actantes em ação na construção dos coletivos ou redes sócio-técnicas (SÁ, CUNHA: 2014, P.11), e subscrevem as potencialidades da Teoria Ator-Rede para a compreensão de dinâmicas peculiares a esses ambientes. Neste sentido, seu trabalho de cartografia parte da análise de comentários postados no vídeo da música *Passinho do Volante*, que mostram a reação agressiva dos adversários do funk e os preconceitos e estereótipos que são reafirmados neste tipo de interação. De acordo com as autoras:

O ciberespaço emerge, desta forma, como mais uma arena de disputas simbólicas, estratégias discursivas e representação de poder de diferentes

grupos sociais. Assim, embora a Internet tenha contribuído decisivamente para a disseminação de uma cultura de nichos (Anderson, 2006) que ultrapassa a lógica anterior da parada de sucessos e permite a visibilidade de novos atores, cartografar as controvérsias nesses ambientes nos leva a novas questões em torno das comunidades emocionais – pautadas muitas vezes em emoções negativas tais como as que foram aqui identificadas – apontando para a necessidade de aprofundamento da discussão em futuros trabalhos. (SÁ, CUNHA: 2014, P.11)

Nessa mesma perspectiva, Lemos (2013) observa que os caminhos e rastros deixados pelos actantes podem ser manifestar em uma grande variedade de formas, mas “sempre estão marcados pelos seus lugares de produção e pelos locais de interação. Localizadores, articuladores e *plug ins* entram em jogo em toda associação” (LEMOS, 2013, p.12). Bruno (2012), por sua vez, argumenta que essa rastreabilidade simplifica a tarefa “de se retrazar a tessitura mesma dos coletivos sociotécnicos” (BRUNO, 2012, p.697), quando se utiliza a perspectiva metodológica da TAR. Para a autora, as redes digitais deram novo fôlego à proposta principal da Teoria Ator-Rede, “seguir a linha de montagem dos coletivos sociotécnicos dispensando essas grandes partições” (ibidem, p.697).

A abordagem metodológica de Herschmann e Fernandes no livro “Música nas ruas do Rio de Janeiro” (2014) parte da ideia de cartografia enquanto tradução, um “guia de viagem” (LATOUR, 2012) que não se propõe a explicar a totalidade dos acontecimentos sociais, mas a observar as diferentes narrativas e imaginários presentes em um mesmo contexto e promover a polifonia. Guiados por esses critérios, os autores investigaram a construção de territorialidades sônico-musicais no espaço público do Rio de Janeiro a partir da atuação de grupos musicais nas ruas do centro da cidade. Sobre as possibilidades de utilização da TAR, Herschmann e Fernandes afirmam que:

De acordo com Latour (2012), o pesquisador ANT é consciente da limitação da sua atividade de pesquisa (que “achata o mundo” pela sua condição como investigador e ator social): o que a princípio seria um obstáculo é o que justamente impele e o torna capaz de cartografar (na escala da formiga). Segundo Latour, construir cartografias é traduzir, produzindo relatos de risco que assumem a precariedade de investigação. Para o autor, a tarefa do pesquisador é seguir os atores, rastrear e descrever associações, tecendo a própria rede. Sempre lembrando que para ele a rede não está lá, ou seja, a rede não é o que está sendo descrito, ela é uma ferramenta, ou seja, constitui-se no próprio método. (HERSCHMANN;FERNANDES; 2014: P. 58)

Inspirado pelos caminhos percorridos por essas e outras pesquisas, este projeto divide a investigação sobre as controvérsias e ativismos digitais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal em quatro partes que procuram dar conta tanto da

historiografia que deu origem ao imaginário que move paixões e torna-se objeto de disputa entre grupos antagônicos nas redes, quanto das disputas propriamente ditas, os ataques, resistências, formações e dissoluções de grupos, bem como suas principais características e espaços de atuação.

O primeiro capítulo, portanto, consiste em um levantamento historiográfico que começa na pré-história do rock, com os primórdios da cultura jovem no período pós-guerra e o surgimento do rock'n'roll nos anos 1950, e perpassa todo o período do chamado rock clássico, compreendido entre as décadas de 1960 e 1980. Esta divisão segue o modelo proposto por Friedlander (2006), que diz que as diferentes eras do primeiro quarto de século da história do rock possuem “fronteiras que podem ser mais bem delineadas de acordo com as grandes explosões criativas, durante as quais novos gêneros dinâmicos afloram de panoramas musicais existentes” (FRIEDLANDER, 2006: P.18).

Ao elencar e contextualizar fatos e eventos representativos de diferentes momentos da história do rock, como o movimento hippie, os festivais de Monterey e Woodstock e as relações do rock com a contracultura dos anos 1960, o fim dos Beatles, do *flower power*, a emergência da agressividade punk na década de 1970 e a explosão do heavy metal e suas subdivisões, as novas experimentações com a música eletrônica e os grandes eventos de repercussão mundial em defesa de pautas políticas durante a conservadora década de 1980, traçamos uma linha do tempo que mostra onde se origina a ideia de uma tradição do rock reivindicada por ambos os lados envolvidos na controvérsia.

No segundo capítulo, a pesquisa debruça-se sobre a evolução e o impacto do rock no contexto social brasileiro. Com um desenvolvimento tardio em relação ao resto do mundo, o rock nacional enfrentou enormes barreiras para a conformação de uma cena. Diante da ausência de um mercado voltado diretamente ao público jovem em meados da década de 1950, o rock a princípio foi incorporado pelos populares cantores de rádio que descaracterizavam seu ritmo e temática originais em fusões com o bolero, o tango e o samba-canção, o que contribuía para a atenuação de suas características transgressoras. Mesmo nos anos 1960, quando alcançou grande sucesso midiático a partir do programa televisivo Jovem Guarda, o rock sofria ataques tanto da direita, que o considerava subversivo, quanto da esquerda, que enxergava no ritmo uma peça de propaganda imperialista.

Diante do recrudescimento da repressão militar, o rock nacional sobreviveu à duras penas durante a década de 1970, período em que teve alguns de seus grandes expoentes presos, torturados, censurados e exilados. Apesar de estrondosos sucessos como Raul Seixas, Secos e Molhados e Rita Lee, os artistas enfrentavam enormes limitações logísticas e viviam à sombra de sucessos sazonais, como a Discothèque e a Soul Music. Ainda assim, o chamado desbunde cultural, uma forma de contestação inspirada pelo movimento hippie, rendeu frutos e contribuiu para a criação de uma cena que atingiria seu ápice com a geração seguinte.

A partir de um grande investimento das gravadoras em novos nomes do segmento, o rock configurou-se ao longo dos anos 1980 na trilha sonora da abertura política, adquirindo uma expressão até então inédita no país. Entoadada por multidões durante as manifestações por eleições diretas, a canção Inútil, da banda paulistana Ultraje a Rigor, juntamente com clássicos como “Que país é este”, da Legião Urbana, e “Até quando esperar”, da Plebe Rude, contribuíram para a construção de um imaginário que relacionava o chamado Brock ao inconformismo político e às enormes mudanças sociais que caracterizaram o período. Curiosamente, as mesmas canções surgem na contemporaneidade em manifestações de apoio a políticos conservadores e em defesa do retorno do regime militar. Paralelamente ao sucesso do BRock, uma pujante cena alternativa de punk rock promovia o debate político sob o ponto de vista de uma juventude periférica disposta a radicalizar o discurso.

No Capítulo 3, a pesquisa aborda a guinada ideológica de grandes nomes do rock em direção a posicionamentos políticos conservadores. As controvérsias envolvendo artistas internacionais como Eric Clapton, Van Morrison e Jon Schaffer, e ídolos do período mais popular do rock nacional, a exemplo de Lobão e Roger Moreira, que reivindicam um caráter transgressor à defesa do regime militar, de políticas econômicas liberais e da crítica às medidas sanitárias instauradas durante a pandemia de Covid-19. A relação entre rebeldia e conservadorismo também surge nos discursos do economista Rodrigo Constantino, do músico e youtuber Nando Moura e dos membros do think tank MBL, figuras que emergiram nas redes na última década e, em grande medida apoiadas na estética do rock, apresentam-se como uma direita moderna e anti-sistêmica. Para tal levantamento, o trabalho apoia-se em reportagens veiculadas em publicações como “Roadie Crew”, “Veja”, “Metrópoles”, “The New York

Times”, “Vice”, “Portal Uol”, entre outras, além de fontes oficiais dos atores envolvidos, como contas no Twitter, Facebook e Youtube.

O capítulo trata ainda de páginas e coletivos de rock e heavy metal das redes sociais cuja abordagem oscila entre a negação da política e a promoção de ideais de extrema direita, a exemplo da “Mundo Metal” e outras que a circundam, como “Roqueiros e Headbangers de direita”, “Pinochet Zuero”, “Verdades Cruéis” e “Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo”. A opção por privilegiar essas páginas em detrimento de outras mais populares e tradicionais, como “Whiplash.net”, “Roadie Crew” ou “Tenho mais discos do que amigos”, se deu em virtude de uma percepção de que, para além de uma função meramente informativa, sua atuação enseja a formação de uma comunidade afetiva e ideologicamente coesa. Unidos a partir de um apreço em comum por rock e heavy metal, os atores envolvidos desenvolveram ao longo dos anos laços que se converteram em relações de amizade, compartilhamento de visões de mundo e parcerias profissionais que extrapolaram o universo das redes. Além disso, observamos que em seu libelo contra a politização da cena *headbanger* brasileira, tais coletivos frequentemente politizam seus discursos, trazendo à tona manifestações que nos permitem analisar de forma ampla os posicionamentos do fã de rock e heavy metal ideologicamente alinhado a ideias conservadoras.

Como procuramos demonstrar por meio da exposição de memes, artigos e debates selecionados com base em suas vinculações à temática política, ataques a minorias ou grupos subalternizados e manifestação de posicionamentos ideológicos, tais coletivos configuram-se em bibocas digitais (ARANTES ET AL.; 2021) que, atuando em rede, antagonizam com atores da cena alinhados à ideais progressistas, identificados como “lacradores” ou “desconstruídos”, utilizando-se de métodos da chamada cultura “chan” (NAGLE, 2017). A afirmação de um posicionamento antipolítico, portanto, não impede a utilização desses espaços para a promoção de ativismos ultraconservadores e posicionamentos ideológicos reacionários.



Figura 1 Meme da página Verdades Cruéis ironiza o headbanger desconstruído. Fonte: Facebook

Na quarta parte do presente estudo, tratamos do contraponto à guinada conservadora do rock contemporâneo, começando pelos desentendimentos e disputas de sentido observados nas cenas brasileiras em um período recente, que tiveram como marcos episódios como as vaias ao cantor Roger Waters, o boicote ao trabalho da música e ativista Föxx Salema, o cancelamento da turnê da banda norte-americana de punk rock *Dead Kennedys* e a perseguição jurídica ao festival alternativo Facada Fest, e culminando com a sistematização dos coletivos de roqueiros e headbangers formados a partir da disputa presidencial de 2018 com o intuito de resistir a essa apropriação da cena e retomar o que consideram seu espírito original, relacionado a pautas progressistas, emancipadoras e desafiadoras do *status quo*, como os coletivos Headbanger Antifa 3.0, MRU – Movimento Resistência Underground e Preto no Metal – Coletivo LIVRE, entre outros, por meio do levantamento de dados disponibilizados nas próprias redes desses grupos, como o número de participantes, as páginas relacionadas, o tipo de conteúdo compartilhado, as manifestações dos seus moderadores, a criação de memes, os tópicos de discussão e as interações entre os membros.

Conforme argumentamos, tais coletivos apoiam-se em práticas ativistas semelhantes às da militância feminista nas redes (COSTA, 2018), das cenas de slam e hip hop feminino (FERNANDES, HERSCHMANN, 2020) e do ativismo feminista no Carnaval carioca (ESTEVÃO: HERSCHMANN, 2020), na busca pela criação de espaços de acolhimento para setores estigmatizados e invisibilizados dessas cenas, tais como mulheres, negros, indígenas e membros da comunidade LGBTQI+. Como desdobramentos de tais ações, surgem iniciativas políticas de contraponto à escalada do conservadorismo observada no último triênio.

## Capítulo 1

### A era de ouro do rock

#### 1.1 - Anos 1950, o grito dos pioneiros

In the beginning/ Back in 1955/ Man didn't know 'bout a rock 'n' roll show/ And all that jive/ The white man had the schmaltz/ The black man had the blues/ No one knew what they was gonna do/ But Tschaikovsky had the news, he said/ Let there be sound, and there was sound/ Let there be light, and there was light/ Let there be drums, there was drums/ Let there be guitar, there was guitar/ Oh, let there be rock! (Let There be Rock – AC/DC)

O rock'n'roll enquanto fenômeno cultural nasce em meados da década de 1950 como um produto de massa voltado para um recorte de público bastante específico e até então pouco explorado pelas grandes gravadoras, a juventude. Os Estados Unidos viviam um período de grande prosperidade econômica e registravam um crescimento populacional de 70% no período pós-guerra (MERHEB, 2018), fenômeno que ficou conhecido como *Baby Boom*.

Efetivamente, de modo mais acentuado a partir da II Grande Guerra, e especialmente nos países ditos desenvolvidos – com destaque para os Estados Unidos -, as condições de vida e a definição mesma do que fosse o jovem ou a juventude haviam se transformado bastante, e todas estas transformações apontavam no sentido de fazer deste mesmo jovem uma peça importante, de destaque no grande xadrez social. (PEREIRA; 1988: P17)

As origens do rock'n'roll remontam à ancestralidade negra e elementos bastante peculiares da música africana, levados como herança por cativos arrancados do continente. Nas palavras de Roberto Muggiati, “do grito rústico das plantações do Sul ao rock eletrônico de 1970, é a mesma espinha dorsal. E a voz humana ressurgiu, depois de longo silêncio.” (MUGGIATI, 1983, p.13). Para o autor, o idioma do rock nasce deste primeiro grito, representando a afirmação da individualidade do oprimido, e a despeito da enorme quantidade de desdobramentos trazidos pela fusão entre as tradições africana e europeia, as novas formas musicais que se originaram deste intercâmbio carregam indelevelmente a sua marca.

Pois o rock nasceu de um grito, o primeiro grito do escravo negro ao pisar em sua nova terra, a América. Esses berros de estranha entonação eram

atividade expressiva comum entre os nativos da África Ocidental. O primeiro grito negro cortou os céus americanos como uma espécie de sonar, talvez a única maneira de fazer o reconhecimento do ambiente novo e hostil que o cercava. À medida que o escravo afundava na cultura local – representada, no plano musical, pela tradição europeia – o grito ia se alterando, assumia novas formas. Servia de suporte às canções-de-trabalho e às cantigas-de-escárnio, aos cânticos religiosos (muitos deles obedecendo ao esquema de chamada-e-resposta), a *spirituals*, a *gospel songs*, e às canções de menestréis. Em torno do berro iam se acumulando novos sistemas sonoros, mas ele permanecia a estrutura primeira, o núcleo da expressão musical negra. (MUGGIATI, 1983, P.8)

De acordo com o esquema proposto por Muggiati, o grito deu origem ao *blues*, ritmo que introduziu a chamada *blue note*, também presente no *jazz*, como sua célula básica, criando uma tonalidade melancólica que causava estranhamento à classe média. Ao atingir as camadas urbanas, esse velho *blues* é rebatizado como *rhythm and blues*, torna-se mais moderno, ganha novas roupagens e passa ser acompanhado pela guitarra elétrica. O rock'n'roll surge da mistura do *rhythm and blues* com o *country*, música consumida pelos brancos pobres das áreas rurais, e o *western*, característico da região oeste dos Estados Unidos, em um momento em que as *blue notes* já estavam infiltradas em todos esses ritmos. A galope da evolução tecnológica e das mudanças da sociedade no período, o rock se consolidaria na década de 1960 como herdeiro desta primeira geração do rock'n'roll.

Paulo Chacon (1985), por sua vez, argumenta que a mudança de nomenclatura de *rhythm and blues* para rock'n'roll obedeceu à critérios mercadológicos, já que a intenção era vender música negra para um público de classe média majoritariamente branco.

Embora beba nas três fontes que comentamos, a verdade é que o Rock se embriagou mesmo foi de música negra. A pop e a country music forneceram elementos que impediram que o Rock se transformasse apenas na “versão branca do *rhythm and blues*” e criasse assim sua própria proposta. É nesse contexto que Alan Freed, um disc-jóquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome *rhythm and blues*, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o rock and roll (união de duas gírias que traduzidas fariam vovó corar). (CHACON, 1985: P.10)

Surgido em 1954, mesmo ano em que a Suprema Corte norte-americana pôs fim à segregação racial no ensino público, o rock'n'roll empolgava uma “juventude da classe média branca que, colocando-se como oprimida em relação à sociedade estabelecida de seus pais, assume a cultura negra como bandeira” (MUGGIATI, 1983; p.30). Como aponta Andrade (2016), esta não foi a primeira vez que a miscigenação

se fez presente na música popular dos Estados Unidos. O *jazz*, apropriado por músicos brancos e destituído de grande parte de suas conotações subversivas, deu origem ao comportado *white swing*, ao passo que o *be-bop* atraiu um grande número de jovens da classe média no início dos anos 50. Ainda de acordo com a autora, “essa convergência entre negros e brancos gerou controvérsias que se centravam nos temas de raça, sexo, rebelião etc., e que rapidamente se alastrou como um pânico moral” (2016; p. 62). A preocupação de pais, políticos e educadores com a má influência trazida pelo rock’n’roll era reforçada por todo um conjunto de danças, práticas sociais e marcos iconográficos que relacionavam o novo ritmo à promiscuidade e delinquência juvenil.

Inicialmente, o termo objetivava classificar e enquadrar crimes cometidos por aqueles menores de 18 anos, mas, “no final da década era elástico o suficiente para enquadrar atitudes e símbolos juvenis, como o rock’n’roll”. Essa “força estranha” conduzida pelos jovens acabou atrapalhando a intenção dos Estados Unidos de se tornarem “o novo guia dos valores universais”. Há aqui um exemplo do comportamental funcionando politicamente: em 1959, a Organização das Nações Unidas (ONU) sugeriu tratar a questão da delinquência juvenil “como uma doença que tinha que ser mundialmente combatida”, e a emergente cultura juvenil passou a ser tratada como inimiga interna (Almeida 2007;18). Nas circunstâncias do combate ideológico da Guerra Fria, Edgar Friedenber, estudioso das questões juvenis na área da psicologia, “observou que o teenager parecia ter substituído o comunista como objeto de controvérsia pública e de previsão sobre o futuro da sociedade. (ANDRADE, 2016: p.92)

Grande parte desta aura de delinquência, desrespeito às regras e busca por liberdade que ficou associada ao rock’n’roll estava relacionada à forma como o ritmo era retratado pelo cinema em filmes como “O Selvagem” (1953), “Sementes da Violência” (1955) e “Juventude Transviada” (1955), responsáveis pela notoriedade de ídolos jovens como Marlon Brando e James Dean. Para Andrade, “a associação entre música e imagem em movimento dos filmes é que propagava o jovem marginal, desajustado, outsider, funcionando como veículo difusor do mito juvenil” (2016, p. 72). Sobre o impacto dessa nova manifestação da juventude sobre um público mais velho e conservador, Muggiati acrescenta que “famílias e autoridades se chocam diante deste elemento novo que encaram como desagregador, sensual, negroide, irreverente”. O autor pontua ainda que “a sociedade adulta sentia-se ameaçada porque os jovens estavam promovendo, no plano musical, uma revolução que poderia um dia alastrar-se pelo plano social e político.” (1983, p.38-39). De acordo com Biagi

(2013), a publicidade foi a grande beneficiada desta onda de rebeldia juvenil retratada pelo cinema.

Não importava a denúncia ou a conciliação: os três filmes acabariam sendo as fontes visuais e sonoras dos novos tempos da cultura *teen*. Os corpos, atos e roupas de Marlon Brando (*O Selvagem*) e James Dean (*Juventude Transviada*), além do surgimento de um “hino de guerra”, uma música que nascia da junção de duas culturas submissas em relação à “alta” cultura (resumidamente, o r’n’b dos negros e o country do caipira branco), que seria chamada de Rock’n’Roll (“*Rock Around the Clock*”, interpretada por Bill Halley and his Comets, era a música que abria e fechava o filme “*Sementes de Violência*”), ajudaria a intensificar a construção de um mundo jovem, de regras, comportamento, música, etc. de jovens para jovens. E, conseqüentemente, ajudaria a formar uma imensa estrutura publicitária que anunciaria inúmeros novos produtos para explorar a nova “moda”, ou seja, a juventude, tendo a rebeldia como combustível. (BIAGI, 2013: P.105)

Foi através de pequenas rádios de cidades do interior, em um primeiro momento, e das cada vez mais acessíveis tecnologias audiovisuais, posteriormente, que a juventude travou os primeiros contatos com artistas que em um breve período de tempo atingiriam a condição de ídolos e mudariam a forma de se consumir música. Até então, o público branco de classe média ouvia canções românticas, músicas clássicas, grandes orquestras, eventualmente algo mais dançante, mas não havia diferenças significativas de gosto entre as diferentes gerações.

Seguindo a tendência de embranquecimento de uma criação original dos negros, o rock’n’roll passou a ser gravado por artistas mais palatáveis para as classes médias, e estes popularizaram os *covers*, regravações de canções originalmente compostas por autores negros. O primeiro cantor do gênero a estourar nas paradas de sucesso de todo o mundo foi Bill Halley. No ano de 1954, Halley ganhou notoriedade com a regravação de *Shake, Rattle and Roll*, de autoria do músico Joe Turner. A consagração, no entanto, viria em 1955, quando *Rock Around the Clock*, que fracassou em sua versão anterior, com Sonny Dae, tornou-se o hino do rock’n’roll após fazer parte da trilha sonora do filme “*Sementes da Violência*”, com os jovens Vic Morrow e Sidney Poitier interpretando dois delinquentes juvenis. O sucesso rendeu a Halley um contrato de exclusividade com a gravadora Decca. Como assinala Merheb, “o rock and roll se consolidava como produto da autonomia de uma subcultura teenager emergente, demarcada dos treze aos dezenove anos”. (2018, P.29)

O ídolo máximo dessa geração, contudo, ainda estava por ser descoberto. Branco como Halley, porém mais jovem, bem apessoado e ousado, Elvis Presley entrou no radar dos executivos da indústria fonográfica apenas alguns meses depois,

com um single que trazia “*That’s all right Mama*” no lado A e “*Blue Moon of Kentucky*” no lado B, e atingiu a marca de vinte mil cópias vendidas. O estilo do cantor, nascido em Memphis, no estado do Tennessee, região de prevalência dos ritmos *country* e *western*, enfatizava as características da música negra, trazendo uma entonação que, somada ao seu estilo de dança, formava um conjunto extremamente sensual para os padrões da época. Contratado pela RCA em 1956, o cantor chegou ao estrelato com o mega sucesso *Heartbreak Hotel*, e foi o primeiro artista de rock’n’roll a se apresentar no programa de televisão do apresentador Ed Sullivan, o mais popular do país, com a condição de não ser filmado da cintura para baixo, já que seus movimentos pélvicos eram considerados obscenos. De acordo com Paulo Chacon:

A verdade é que Bill Haley está para São José assim como Elvis está para Jesus: Bill pode ser o pai da criança, mas o que conta é a própria criança. E esta foi embalada nos quadris alucinados do cantor de *Blue Suede Shoes* e *Hound Dog* assim como nos desmaios coletivos e suspiros orgásticos das teenagers que ouviam *Love me Tender*. Proibido de ser mostrado no Ed Sullivan Show abaixo da cintura, Elvis logo representou, mesmo sem o querer, a vanguarda de um movimento do qual ele próprio não percebia o alcance. (CHACON; 1985: P.11)

Como destaca Muggiati, o estrondoso sucesso de Elvis “abre caminho até mesmo para rock’n’rollers negros como Little Richards, Fats Domino e o mais importante de todos, Chuck Berry” (1983, p.37). Para o autor, o fato do rock’n’roll, mesmo quando gravado por brancos, ser encarado como *race music*, ou música de minoria, fez com que o ritmo criasse afinidades com uma outra minoria que começava a se manifestar, a juventude.

Sucesso nas paradas com canções como a lasciva *Rock and Roll Music*, *Johnny B. Good*, *Roll Over Beethoven* e *School Days*, entre outras, Berry caracterizava-se por sua facilidade para tratar de temas do cotidiano dos jovens, como namoros, carros, escola, o que o tornou um dos artistas mais bem sucedidos da geração do rock’n’roll. Em suas apresentações, o artista dividia o protagonismo com sua guitarra elétrica, que além de ganhar um destaque inédito entre os artistas de rock’n’roll, servia como acompanhante para a sua dança em estilo *Duck Walk*. As peculiaridades de Chuck Berry tornaram-se icônicas e influenciaram diretamente uma enorme quantidade de artistas das gerações posteriores, entre os quais, britânicos como John Lennon e Mick Jagger.

A chamada *Era do Rock*, como a maioria dos modismos musicais da época, não teve longa duração, sendo também abreviada em função de uma série de

infortúnios envolvendo alguns de seus maiores ícones. Em 1959, Buddy Holly, Richie Vallens e Big Booper morrem tragicamente em um acidente aéreo, assim como o jovem Eddie Cochran, de apenas 21 anos, em uma colisão automobilística, no ano seguinte. No início de década de 1960, Jerry Lee Lewis e Chuck Berry envolvem-se em escândalos de pedofilia que os afastam dos palcos, enquanto Little Richard abandona o rock'n'roll para se dedicar à música gospel. Elvis Presley serviu ao exército durante dois anos, e ao retornar aos Estados Unidos buscou um reposicionamento de carreira, tentando criar uma imagem mais madura e respeitável. Sobre o que chamou de “abrandamento do fogo do rock'n'roll”, Muggiati afirma que: “o que existia de sensibilidade e criação nas canções de músicos como Chuck Berry se diluiu numa sucessão de “novidades” em matéria de danças e ritmos: o *twist*, o *Madison*, o *Watusi*, o *hully-gully*, o *surf*, o *jerk*, etc. (1983, p 41)

Responsáveis por grandes agitações sociais e revoluções comportamentais em seu período de apogeu, os artistas de rock'n'roll pareciam não ter a exata compreensão da influência que exerciam sobre um público que ainda se familiarizava com novidades tecnológicas como a televisão. Suas atitudes transgressoras, acionadas em nome da diversão, não apresentavam método. Por outro lado, seu legado serviu de influência para uma juventude branca e escolarizada que resgataria sua obra na geração seguinte. Como pontua Chacon:

Dizendo não compreender qualquer possível relação entre delinquência e música, Elvis declarou: “Como o rock and roll poderia fazer alguém rebelde contra seus pais”? Elvis não via, portanto o que fazia, e o Rock teria de esperar sua 2ª geração, sair de sua infância e entrar na adolescência, para que seus porta-vozes tivessem maior consciência da realidade. (CHACON, 1985, P.11)

## 1.2 - Anos 1960, rock e contracultura

“[...] se há alguma coisa que simboliza os anos 60 é o rock” (HOBBSAWM, 2002, P.279)

Enquanto em seu país de origem a febre do rock'n'roll dava sinais de arrefecimento, no outro lado do Atlântico, o ritmo tornava-se cada vez mais popular entre a juventude da classe trabalhadora. O enorme sucesso de single de “*Rock Around the Clock*”, o primeiro da história a vender mais de um milhão de cópias, expunha o contraste entre o insosso cenário do entretenimento juvenil britânico e as

empolgantes novidades que chegavam dos Estados Unidos, causando o que Peter Wike chamou de “revolução no comportamento dos adolescentes da classe operária em seus momentos de lazer” (WIKE, 1993, p.53/54). Expostos a um material que em nada lembrava as opções oferecidas pelo sistema público de comunicação do país, pela primeira vez esses jovens estabeleciam os seus próprios padrões de comportamento e modos de diversão, reforçando um sentimento contrário à chamada “influência americana” que já se encontrava fortemente arraigado na opinião pública inglesa dos anos 1950.

A fim de "provar" a influência corruptora da cultura americana, também não faltaram relatos de escândalos exagerados na imprensa britânica sobre jovens criminosos e sua ligação com o rock'n'roll. Quando o filme "*Rock around the clock*", de Bill Haley, estreou nos cinemas britânicos em 1956, com casas lotadas, o clima da opinião pública de repente tornou-se histérico. Depois que o filme apareceu nos bairros operários de Londres, o Daily Express relatou batalhas parecidas com uma guerra civil entre a polícia e dois mil adolescentes violentos. Outros jornais pegaram a história e mantiveram aos olhos do público por semanas a fio. Desde então, essa tornou-se uma das histórias padrão sobre a chegada do rock'n'roll à Grã-Bretanha. (WIKE; 1993; P. 58; tradução nossa)

Exageros à parte, o fato é que tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, grupos de jovens desajustados às convenções sociais reuniam-se a partir do gosto em comum pelo rock'n'roll. Se os norte-americanos tinham os *zooties*, *bikers*, *greasers* ou *hoods*, grupos que apresentavam comportamento de gang e inspiravam-se nos ídolos da música e do cinema, emulando o visual extravagante de atores como Marlon Brando e James Dean, eram os *moods* e *teddy boys* que preocupavam as autoridades da terra da rainha. Filhos das classes operárias, os *teddy boys* adotavam um visual que “misturava a elegância e a distinção de classe dos ingleses *eduardianos* com a irreverência dos *zooties* e a versatilidade dos *cowboys* norte-americanos” (Andrade, 2018; P. 98), e ficaram marcados pela opinião pública como uma gangue bagunceira, violenta e responsável por rebeliões. “Os *mods* – jovens “moderninhos” oriundos das classes mais humildes – gastavam todo o seu dinheiro em discos e roupas na *Carnaby Street*. (MUGGINI, 1983; P. 71). Deste modo, a cultura do rock'n'roll respondia às “reivindicações sociais e culturais dos adolescentes da classe trabalhadora britânica, embora essas reivindicações fossem expressas por meio de uma identidade estrangeira” (WIKE; 1993; P. 61).

Nos pequenos *beat* clubs ou em modestos bares de jazz, essa juventude rebelde criava as bases do som que a partir da década de 1960 convencionou-se

chamar de rock. Como explica Wike, os ingleses deram ao rock'n'roll a denominação de *beat music* a partir do momento em que este passou a ser tocado por uma formação de três guitarras e bateria, o que dava grande destaque ao vigoroso som da batida (1993, p.64). De acordo com o autor:

[...] na Grã-Bretanha essa importação musical dos EUA encontrou condições completamente diferentes e foi removida de seu contexto original [...]. A chave para a concepção da música *beat* britânica - e tudo o que se seguiu - reside na forma particular como o rock'n'roll foi recebido. Foi neste contexto que a estética do rock foi criada, uma estética que perpassa todos os seus modos de tocar e as formas estilísticas, com suas ênfases em constante mudança e novas tentativas de desenvolver suas possibilidades musicais. A natureza individual dessa estética resultou das relações que o rock'n'roll estabeleceu na Grã-Bretanha dos anos cinquenta. (WIKE, 1993: P.53/54, tradução nossa)

Chacon destaca que “apoiando-se nos *teddy boys* [...] o rock inglês começou a desabrochar usando uma fórmula que parecia inesgotável: o grupo musical que quase sempre tinha à frente um lead vocal” (1985; P.12). Desta forma, grupos como *Gerry and the Pacemakers*, *Freddie and the Dreamers* e *Swinging Blue Jeans*, alcançaram grande sucesso nos primeiros anos da década de 1960, antecedendo o surgimento de fenômenos de popularidade como *The Animals*, *The Kinks*, *The Who* e *Yardbirds*. O reinado absoluto do rock britânico, no entanto, seria ocupado por dois grupos que marcaram de forma indelével a história da música, os *Beatles*, da cidade operária de Liverpool, e os *Rolling Stones*, jovens antenados às novidades da cena londrina. Segundo Chacon:

Os dois grupos conquistaram o mercado inglês mais ou menos na mesma época: fins de 62 e início de 63. Suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhação nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo e beijo nas fãs) que os promotores e produtores deles esperavam. Pode-se dizer que, até o LP *Help!*, em meados de 1965, os dois grupos vinham no embalo do Rock inglês a procura do mercado americano. (CHACON, 1985; P.13)

O mercado norte-americano dos primeiros anos da década de 1960 assistia à ascensão da música de protesto. Nomes como Bob Dylan e Joan Baez, convertidos em ícones da “Nova Esquerda”<sup>6</sup>, eram os grandes responsáveis pela simbiose entre a música popular e as ideias de vanguarda em voga no período. Politicamente

---

<sup>6</sup> A Nova Esquerda (New Left em inglês) é um termo utilizado para se referir aos movimentos políticos de esquerda surgidos em vários países a partir da década de 1960.[1] Eles se diferenciam dos movimentos de esquerda anteriores que haviam sido mais orientados para um ativismo trabalhista, e adotam uma definição de ativismo político mais ampla, comumente chamada de ativismo social. Nos Estados Unidos, a Nova Esquerda está associada aos movimentos populares, como o Hippie, os de protesto à Guerra do Vietnã e pelos direitos civis, que visavam acabar com a opressão de classe, gênero sexual, raça e sexualidade. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova\\_Esquerda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Esquerda), visto em 09 de setembro de 2021.

engajados, esses jovens artistas traziam em seus trabalhos sutis modernizações da música *folk* norte-americana, fortemente associada a pautas progressistas.

A virada dos anos 1950 para os 1960 marcou uma época de notável expansão dos cursos superiores nos Estados Unidos e Europa, e o resultado foi uma geração com forte senso de identidade e abertura para ideias de vanguarda, que diferentemente de seus pais, podia dar-se ao luxo de prolongar os dias de juventude e adiar a entrada na vida adulta. “Dentre os fatores culturais que envolveram o crescimento urbano, a educação tornou-se necessária a fim que a indústria se desenvolvesse.” (FANTI, FEIJÓ, 2012, P.13). Pereira destaca ainda o galopante desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no período, que de certa forma afastava esses jovens da influência direta de seus círculos mais íntimos. Neste contexto, “Dylan alcançava um sucesso estrondoso, não apenas como artista, mas, basicamente, como um dos líderes de toda uma geração” (PEREIRA, 1988: p.35)

Os desejos de mudanças e as contestações políticas e culturais ocorridas mundialmente nos anos 60 apontavam para projetos de uma “sociedade boa” mesclados a utopias libertárias. Alargavam demandas no espaço público, com uma formidável liberação de atos, desejos e exemplos e a ampliação das “fronteiras do possível”, na expressão de Olgária Matos. Na “década de todas as revoltas”, as insurgências se espalhavam pelas mais variadas esferas do convívio humano. Lutas radicais visavam a transformação das estruturas sociais e a distribuição de riqueza e poder, mas também questionavam as relações familiares, a condição subalterna das mulheres, a repressão sexual, as convenções de comportamentos socialmente aceitáveis, as práticas disciplinares e as vias de integração ao sistema.[...] Novos campos de iniciativas políticas sacudiram a atmosfera social da época, repercutindo nas preocupações dos governantes, nos debates travados nos meios de comunicação de massa e se estenderam ao ambiente protegido de pacatos cidadãos sentados em frente ao aparelho de televisão. As causas coletivas envolviam formas de insubordinação política, comportamental, artística e espiritual e desdobravam-se em modos de vida alternativos. (FRIDMAN, 2018, P.213)

Inspirado por Woody Guthrie, cantor folk que nos anos 1940 trazia em seu violão a frase “*This machine kills fascists*” (Essa máquina mata fascistas), Dylan chega à Nova York no início da década 1960 e lança seu autointitulado álbum de estreia em março de 1962, alguns meses antes dos *Beatles*. A consagração viria no ano seguinte, com o lançamento do LP “*The Freewheelin’ Bob Dylan*”, que trazia o clássico “*Blowing in the Wind*”, canção que se tornou um hino do Movimento dos Direitos Civis. Ao lado de Joan Baez, o cantor teve papel de destaque na marcha que reivindicava a igualdade racial. “Minhas canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo”, dizia Bob Dylan (PEREIRA, 1988, p.35). Seu terceiro trabalho, “*The Times They Are A-Changin’*”, transformava o cantor de 22

anos de idade em uma espécie de guru da juventude branca e escolarizada, responsável pela denúncia das contradições da sociedade de então. De acordo com Merheb, “a economia de recursos que servira para Dylan exercitar seu virtuosismo precoce como letrista, se transformara num mecanismo de restrição que atendia principalmente a motivações políticas”. (MERHEB, 2018: P. 18)

O ano de 1964, no entanto, ainda apresentaria grandes novidades, marcando uma guinada não apenas na carreira de Dylan, mas em todo o mercado de música voltada para o público jovem. A participação dos *Beatles* no programa *The Ed Sullivan Show*, na noite de 9 de fevereiro de 1964, estabelecendo o recorde de audiência da atração, daria início a um movimento que ficou conhecido como *Invasão Britânica*, que além de alçar o quarteto de Liverpool a uma inédita liderança das paradas da Billboard, abriu as portas do mercado norte-americano para grupos como *Rolling Stones*, *The Who*, *The Animals*, *The Kinks*, *The Dave Clark Five*, *Gerry & The Pacemakers*, entre outros.

Além da exploração de novos temas e sonoridades em seu quarto disco, sugestivamente intitulado “*Another Side of Bob Dylan*”, a nova fase da carreira de Dylan marcava um recuo em relação à militância política tradicional, o que causou grande decepção em seus fãs ligados à Nova esquerda, e o interesse por temas mais gerais, como o amor e a vida cotidiana, embalados não mais pela combinação de voz, violão e harmônica, característica do *folk*, mas por uma roupagem moderna e eletrificada.

O transbordamento do ímpeto de mudança da política para outras esferas da vida esteve presente nas divergências entre Joan Baez e Bob Dylan, que formavam um casal por certo tempo e apareceram como ícones da canção de protesto na América. Enquanto Joan Baez considerava que a música folk deveria ter um comprometimento explícito com causas políticas, Dylan – com o “dedo no pulso da juventude americana” (SHELDON, 2011, p.241) – lançava em suas canções inquietações que ao mesmo tempo extrapolavam e alimentavam o engajamento militante. Dylan sempre recusou rótulos e o epíteto de “salvador”. A partir de certo momento, ele passou a escrever “canções para mim mesmo” ao invés de “canções para todos” (ibidem, p.363) e, no entanto, contribuiu como poucos para questionar o rumo das coisas. Dylan nunca desejou ser um profeta social ou arauto de tarefas históricas, nem ocupar na esfera pública um lugar além daquele reservado ao conhecimento artístico, e pagou caro por isso. (FRIDMAN 2018; P.216)

Merheb aponta a influência dos artistas britânicos como uma das grandes razões para a guinada de Dylan. Nas novas bandas de rock, instrumentos de sopro perdiam espaço e a eletricidade era onipresente, com grande destaque para as

guitarras. “Eventualmente, o órgão elétrico, tão típico do *rhythm and blues*, predominava, como na releitura dos *Animals* para *House of Rising Sun* que tanto impressionou Bob Dylan.” (Merheb, 2018, p.17). A nova configuração também trouxe vantagens econômicas para as gravadoras em um primeiro momento, já que os próprios membros das bandas compunham e executavam suas canções, dispensando orquestras e arranjadores. Para Muggiati, o rock surgia como linguagem própria para uma nova técnica. O autor aponta o ritmo como “música específica de um *medium*: o LP” (MUGGIATI, 1983, p.52).

Frith (2014), por sua vez, chama a atenção para a mudança de status do rock entre artistas politicamente engajados a partir da chamada *Beatlemania*.

Os compositores e cantores do *Buffalo Springfield*, Steve Stills e Neil Young, começaram suas vidas musicais como cantores folk, e sua passagem para o pop foi um exemplo do efeito mais importante dos *Beatles* na música americana: milhares de fãs de rock'n'roll desiludidos (começando por Bob Dylan), que abandonaram a música adolescente no final dos anos 1950 pelas preocupações "adultas" do folk, foram convencidos pelo som britânico de que o rock and roll ainda era uma forma musical excitante, e a Beatlemania americana sugeria que era precisamente o vasto apelo popular que fazia do rock and roll (em comparação com o folk) um meio político urgente e relevante.[...] O problema é que [...] cantores e poetas de protesto estavam usando os novos sons do rock sem querer ser associados ao pop. O uso folk do rock significava cada vez mais assumir a forma pop enquanto negava o contexto pop, e o movimento pop-rock nos EUA significou um triunfo da boemia – as diretrizes do rock americano vieram mais claramente de São Francisco, uma comunidade conscientemente anti-pop e anticomercial. (FRITH, 2014, P.64/65, tradução nossa)

Em meados da década de 1960, a cidade de São Francisco era considerada a meca da contracultura, terra prometida para jovens em busca do poder da flor, do amor livre e novos modos de vida em comunidade. Esse imaginário era reforçado por canções como “*San Francisco*” de Scott McKenzie, “*Let’s go to San Francisco*”, dos Flowerpot Men's e “*San Francisco Nights*” de Eric Burdon. “Festivais de rock em São Francisco, com bandas locais, reuniam desde 1965 dezenas de milhares de pessoas” (GROPPO, 2004, p.68). Contudo, Frith ressalta que a “base da comunidade de São Francisco não era o pop, mas a arte. A música de São Francisco foi feita a partir de questões que não eram do pop; o som de São Francisco era o som dos *Beatnicks*”. (2014, p.65, tradução nossa).

Os *beatnicks*, juntamente com os *hipsters*, representaram o sopro inicial dos movimentos contraculturais, ainda na década de 1950. Deste grupo de jovens rebeldes, que reunia nomes como William Burroughs, Jack Kerouac e Allen Ginsberg,

nascia uma nova forma de contestação social baseada em poesia e em um certo “anarquismo romântico” (PEREIRA, 1988) que os diferenciava da esquerda tradicional. O interesse dos chamados poetas beats residia nas sensações, o que os afastava das aspirações de gerações anteriores, como carreira, rendimentos e a formação de uma família nos moldes tradicionais. Os *hipsters*, por sua vez, eram rebeldes que se opunham ao *American Way of Life*, à segurança, ao tédio e todos os valores estabelecidos pela sociedade capitalista, que relacionavam ao seu grupo rival, os *squares* (quadrados). A grande inspiração dos hipsters era a luta dos negros e seu espírito de constante rebelião, o que lhes rendeu o epíteto de “negros brancos”, cunhado pelo romancista Norman Mailer. “[...] o tipo de luta que esses grupos se viam obrigados a levar adiante [...] os aproximava da utopia revolucionária daquela juventude” (PEREIRA, 1988, p.27). Grupos como os *hipsters* e *beatnicks* foram o embrião do movimento *hippie* e das revoltas estudantis que agitaram o mundo em 1968.

No quadro da contracultura, o rock é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas. (PEREIRA, 1988; P.28).

A segunda metade dos anos 1960 legou ao planeta grande parte do material que posteriormente comporia o pavilhão dos clássicos do rock. As novas possibilidades tecnológicas em termos de estúdios, instrumentos e distorções, bem como a aproximação dos músicos com poetas, escritores e pensadores, contribuíram para a complexificação tanto das linhas melódicas quanto do conteúdo lírico das canções, que como nenhuma outra manifestação artística captavam o *zeitgeist* de um período de grandes mudanças sociais, políticas e comportamentais. “O rock fazia o pano de fundo e, às vezes, até a bandeira do movimento” (SINGER, 1985; p.60). Muggiati assinala que: “o som do rock se impõe ao ouvinte, não se deixa usar meramente como “música de fundo” e penetra à força na sensibilidade de cada um” (1973; p.68). Merheb lembra ainda que os artistas do rock sessentista não se viam como profissionais do entretenimento, “mas como artistas capazes de tecer comentários a respeito de uma sociedade em turbulência e de abrir novas fronteiras de exploração musical utilizando recursos tecnológicos modernos” (2018, p.26). De acordo com Hobsbawm:

Durante alguns anos na década de 1960 a linguagem, a cultura e o estilo de vida das novas gerações do rock ficaram politizadas. Falavam dialetos reconhecíveis como derivados da antiga linguagem da esquerda revolucionária, embora naturalmente não do comunismo de Moscou, desacreditado tanto pelos acontecimentos da era Stalin quanto pela moderação dos partidos comunistas. (HOBBSAWM, 2002, *apud* FRIDMAN 2018; p.213/214)

Posteriormente a “*Another Side of Bob Dylan*”, a incursão do outrora cantor de *folk* na música eletrificada resultou no álbum “*Bringing it All Back Home*”, que lhe rendeu vaias no famigerado Festival de Newport, em 1965, o mesmo que o consagrou dois anos antes. De forma deliberada, Dylan rompia com seu público tradicional em busca de novas possibilidades artísticas e era “criticado por seu “apoliticismo” por parte de seguidores exaltados que chegaram a organizar protestos de rua contra ele” (FRIDMAN; 2018; p.217).

Haviam motivos muito claros em disputa: de um lado, havia a recusa aos apelos tecnológicos e, em suma, modernizadores; havia a reivindicação do purismo e da tradição da música *folk*, a expectativa de uma diferenciação em relação a um outro público, definido pejorativamente como “adolescente”, que se encontrava então às voltas com os *Beatles*, fascinando-se com o consumo de produtos mais tipicamente “pop”: de outro lado, havia a aposta no futuro, a liberdade criativa e a inquietação; havia uma guitarra elétrica. [...] Dylan estava na vitrine. É através dele, portanto, que a música jovem da época entra num outro patamar, adquire tons mais autocríticos, mais metalinguísticos, menos espontaneístas. É um registro de outra ordem que está nascendo: um registro menos celebratório, menos pueril e menos condescendente. É outra frequência, mais tensa, menos *poppy*. Formalmente, este é o primeiro show de rock como dispositivo de confronto. (SILVEIRA, 2014:P.7)

No mesmo ano de 1965, os *Rolling Stones* lançavam o bem sucedido LP “*Out of Our Heads*”, que tinha como carro-chefe o clássico “*(I Can’t Get No) Satisfaction*”, e iniciavam uma longa turnê que, além dos Estados Unidos e seu país natal, incluía Austrália, Áustria, países da Escandinávia, Alemanha, França e Irlanda (Pereira, 1988). No ano seguinte, o álbum “*Aftermath*” e o enorme sucesso “*Paint it Black*” reforçariam o mito em torno da dupla Mick Jagger/ Keith Richards. Com o *The Who*, os *mods* chegavam ao estrelato questionando a geração de seus pais. Em “*My Generation*”, primeiro LP do quarteto londrino, Roger Daltrey bradava os famosos versos “espero morrer antes de ficar velho”, sintetizando o sentimento dos que não confiavam em ninguém com mais de trinta anos. *Pink Floyd*, *The Doors*, *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane*, *The Velvet Underground* e *Marc Bolan* lançavam seus discos de estreia. Por sua vez, os *Beatles* investiam em uma nova mídia, o cinema, com o lançamento do filme *Help!*, além de um álbum homônimo, enquanto surfavam na onda da *Beatlemania*. Ainda em 1965, o lançamento do LP *Rubber Soul* marcou o

início de uma maior sofisticação na música do quarteto, tendência que se acentuaria a partir do suicídio do empresário Brian Epstein, em 1967, quando a banda abandonou os palcos para trabalhar exclusivamente em estúdio.

Neste sentido, sua produção subsequente, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, representou uma verdadeira revolução na forma de se utilizar a tecnologia e o conhecimento adquirido nos estúdios em favor de produções cada vez mais ricas e complexas, configurando-se em uma obra seminal para o que viria a se tornar a cultura do rock na segunda metade da década de 1960. Pereira assinala que o álbum “praticamente inaugura a era do experimentalismo eletrônico na música popular contemporânea” (1985, p.33), ao passo que, para Mugiatti, a partir do lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, o rock “tornou-se uma arte aberta em que os conceitos tradicionais de “bom gosto” e “mau gosto” não tinham mais vez” (1983, p.59). De acordo com Frith, “o pop tinha um novo propósito: fazer do prazer uma política de otimismo, transformar o consumo passivo em uma cultura ativa” (1984: P.60: tradução nossa). Com referências às drogas, como nas faixas “*Lucy in the Sky with Diamonds*” (LSD) e “*A Day in the Life*”, que teve a execução proibida em rádios inglesas e norte-americanas, influência da música oriental e estética psicodélica, o disco foi muito bem recebido entre os hippies e os movimentos contraculturais mais politizados.

O sucesso mundial dos Beatles (e de outros grupos ingleses) pegou a grande imprensa de surpresa, pois ela não sabia como analisar o trabalho musical do quarteto. Inicialmente, tendera para a descrição do grupo como um fenômeno social, destacando seus cabelos e suas entrevistas anárquicas e bem-humoradas, embora alguns críticos tentassem analisar a sua música dentro de padrões de música clássica, originando análises, no mínimo, curiosas. Mas alguns jornalistas e críticos começaram a levar o Rock'n'Roll a sério não apenas por causa do apelo visual dos artistas ou pela estética musical, mas sim pela sua “atuação” social: os movimentos sociais dos anos 60 eram compostos, na sua maior parte, por jovens que, por sua vez, ouviam Rock'n'Roll e, principalmente, o colocavam no centro das suas atividades sociais e políticas. A sofisticação técnica do Rock'n'Roll, tanto na parte musical quanto nas letras, iniciada por volta dos anos de 1965 e 1966, além da “transformação” do maior astro da Folk Music, Bob Dylan, em cantor de Rock'n'Roll, começaram a justificar tal visão. (BIAGI: 2009: P.171)

O ano de 1967 marcaria também o início da era dos grandes festivais de rock, o que contribuiu para tornar o ritmo mais midiático e reforçar a aura de rebeldia e contestação que autores como Simon Frith e Jeder Janotti classificam como *ethos* roqueiro. Três festivais em especial, Monterey, Woodstock e Altamont, retratados pelas lentes não apenas da televisão, como também do cinema, produziram imagens

habitualmente acionadas ao longo das últimas décadas como exemplos dos atributos políticos, ativistas, contraculturais e transgressores do rock. A partir do olhar dos seus idealizadores, as produções também permitem uma boa análise da ascensão, do apogeu e do arrefecimento do espírito libertário tão característico deste período histórico.

Além do público que assistiu a esses festivais ao vivo, precisamos considerar as pessoas que assistiram aos shows pela televisão. A partir dos anos 60, as possibilidades técnicas de transmissão multiplicaram o impacto dos festivais, que foram vistos ao mesmo tempo em vários países do mundo (seja em parte, seja na totalidade). As mutações do “sistema técnico”, para retomar a expressão do historiador das técnicas Bertrand Gille (1978), deram um novo impulso aos festivais que ganharam visibilidade no nível internacional e contribuíram para a criação de uma nova cultura jovem, além das fronteiras culturais tradicionais. [...] o período pode ser considerado como o marco inicial da globalização cultural, tal como a conhecemos hoje. Caracteriza-se por uma intensificação e uma complexificação dos fluxos culturais em nível internacional possibilitada pela revolução dos meios de comunicação. (FLÉCHET, 2011; p.261)

Realizado em junho de 1967, o *Monterey International Pop Festival*, foi a perfeita representação do espírito do “Verão do Amor”, que naquele momento atraía milhares de jovens para a cidade de São Francisco. Como lembra Thomas Kitts, “em 1967, os hippies, com São Francisco como epicentro, sentiram um crescente empoderamento e aumento de confiança em seu ativismo paz e amor” (2009; P.717, tradução nossa).

O Festival de Monterey foi promovido com fins beneficentes, praticamente todos os artistas abriram mão de seus cachês, e serviu para alavancar nomes então desconhecidos que pela primeira vez tiveram seus trabalhos apreciados por executivos de grandes gravadoras. Foi este o caso do guitarrista Jimi Hendrix, cuja apresentação explosiva, com sua forma peculiar de tocar e o volume dos alto-falantes acima do usual, conquistaria o público de seu país natal depois de encantar os ingleses Eric Clapton e Paul McCartney, do *The Who*, que a partir desta apresentação começaria a experimentar nos Estados Unidos um sucesso semelhante ao que já gozava na Inglaterra, e de Janis Joplin e sua banda, *Big Brother and the Holding Company*, que garantiram um contrato com a *Columbia Records*, e no ano seguinte chegariam ao topo das paradas da revista *Billboard* com a música *Piece of my heart*, a mais executada pelas rádios do país durante oito semanas consecutivas. Com uma apresentação que durou quatro horas, o músico indiano Ravi Shankar foi recebido com grande entusiasmo pelo público norte-americano. Entre os nomes mais

conhecidos, destacaram-se o *Jefferson Airplane*, que já tinha seu público cativo na Califórnia, o *Grateful Dead* e o *The Mamas and the Papas*, grupo do guitarrista *John Phillips*, um dos organizadores do festival.

Kitts pontua que o documentário *Monterey Pop*, dirigido pelo cineasta Don Alan Pennebaker e lançado no ano seguinte à realização do festival, representou um marco fundamental para a forma como o movimento hippie passou a ser historicamente retratado. Para o autor, o filme foi bem sucedido ao “desenvolver e preservar a imagem do festival como um fenômeno pacífico e de espírito livre.” (2009; p.716). A combinação de todos os elementos que possibilitaram a uma produção praticamente amadora realizar um festival para 200 mil pessoas sem registros de incidentes graves ou ocorrências policiais foi bastante característica desse período histórico, e decorreu de um ambiente de paz e amor que em pouco tempo se dissiparia.

Com sua fé em um novo Adão e Eva brotando do jardim da América, *Monterey Pop* tem todo o dinamismo de *Folhas de Relva* de Whitman. No entanto, como no caso de *Folhas*, o otimismo e a inocência de *Monterey* logo seriam esmagados pelos eventos dos anos, se não meses, seguintes. Whitman viu a guerra civil destruir o romantismo americano e os *Flower Children* viram sua sensibilidade de paz e amor fatalmente ferida pelos eventos de 1968, que marcaram uma polarização crescente em relação à escalada da Guerra do Vietnã, os assassinatos de Martin Luther King Jr. e Robert Kennedy e a agitação civil. (KITTS; 2009: P.720, tradução nossa)

Muggiati, por sua vez, identifica já em Monterrey uma mudança de postura dos artistas de rock, caracterizada por atos de violência simbólica, particularmente nas apresentações de Jimi Hendrix e *The Who*, que contrastavam com a suavidade das apresentações dos *Beatles*. Para o autor, a destruição das guitarras, amplificadores e outros equipamentos ao final dos shows resultava em uma manifestação de agressão e energia. (1983, p.101)

No Festival Pop de Monterey (1967), filmado por Leacock e Pennebaker, Hendrix morde as cordas da guitarra, faz amor com ela, depois a deposita solenemente na beirada do palco, retira da sacola *hippie* uma lata de fluido de isqueiro em spray, asperge a guitarra com o combustível e a destrói pelo fogo. Fúria expressiva, truque promocional, destruição simbólica da sociedade de consumo e da figura do Pai? O crítico underground Bonny Cohen vê a coisa de outra maneira: “Em certos grupos, o rock se tornou a energia da destruição. Quando os artistas desmantelam o seu aparato tecnológico ao fim de cada concerto, os fabricantes-de-dinheiro acariciam suas barrigas satisfeitas: obsolescência artificial”. A destruição dos excedentes da sociedade de consumo, amenizaria assim para o sistema os perigos da superprodução, passando a atuar como mais um mecanismo a serviço da “dessublimação repressiva”. (MUGGIATI;1983P.101)

A juventude da contracultura ligada ao rock elegia a tecnocracia, “forma social na qual a uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional”

(ROSZAK, 1972: *apud* BIAGI 2009: P.167), como a sua grande inimiga, e buscava combater um sistema que em nome da eficiência e da ordem social tolhia as liberdades individuais, tomando parte na política, nas artes, na cultura e em todos os setores da vida em sociedade. Para os entusiastas da contracultura, a tecnocracia norteava ambos os espectros ideológicos da Guerra Fria, estando presente tanto nos regimes capitalistas quanto socialistas. Nesse sentido, os contraculturais afastavam-se dos grupos da esquerda tradicional, que faziam oposição frontal ao sistema capitalista e “lutavam contra a opressão econômica de uma classe sobre as demais, procurando libertá-las”, ao passo que “os membros da Contracultura lutavam pela “liberdade” ilimitada ou impedida pelas amarras tecnocráticas.” (BIAGI: 2009, p.168) Dentre as “amarras tecnocráticas” que oprimiam o jovem do final da década de 1960, a mais evidente era a guerra do Vietnã, que não por acaso transformou-se em um dos principais alvos dos grupos contraculturais.

É interessante notar que nos países onde a tradição de luta operária gerou sólidos partidos comunistas (e a partir deles as tradicionais dissidências), como França e Itália, o projeto da juventude ancorou-se na expectativa de um socialismo renovado (identificado na época à experiência chinesa), enquanto nos Estados Unidos e Inglaterra, países com outra história de classe, a juventude procurou obviar a opção por algum dos modelos consagrados, preferindo outros caminhos. (SINGER, 1985; P.60)

Nesse contexto de insatisfação social e protestos contra a guerra, o ideário pacifista da juventude *hippie* dava seu último suspiro no Festival de *Woodstock*, o mais icônico evento de música popular em todos os tempos, realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, no Estado de Nova York. *Woodstock* contou com um público de cerca de 400 mil espectadores, atrações do porte de *Santana*, *Joe Cocker*, *Ten Years After*, *Credence Clearwater Revival*, além de *Jimi Hendrix*, *Janis Joplin*, *Johnny Winter*, *The Who* e muitos outros, uma equipe de produção profissional, e produziu um acervo de imagens muito mais rico que o do *Monterey International Pop Festival*, ocorrido pouco mais de um ano antes. Dirigido por Michael Wadleigh e editado por Martin Scorsese e Thelma Schoonmaker, o filme conquistou o Oscar de “Melhor Documentário” e concorreu aos prêmios de “Melhor Trilha-Sonora” e “Melhor Edição” em 1970. Para Kitts, um autor bastante crítico ao festival, a despeito de inúmeros problemas de organização, “*Woodstock* foi um sucesso inequívoco e merecedor de pelo menos um pouco de sua mitificação, que começou no próprio festival e não para de crescer.” (2009, p.721, tradução nossa)

Groppo (2004), no entanto, chama a atenção para as contradições envolvendo as subculturas, os meios de comunicação e o mercado de bens de consumo evidenciadas pelo festival. Lembrando que, diante de uma presença de público muito superior às expectativas a cobrança de ingressos tornou-se inviável, e a maior parte dos espectadores assistiu aos shows gratuitamente em *Woodstock*, o autor sustenta que “o desejo de comercializar a contracultura logo iria ser a sua marca mais forte”, e referindo-se aos organizadores Mike Lang e Bill Graham como “capitalistas hippies”, lembra que “cobrindo fartamente os custos que não puderam ser satisfeitos com as entradas, o festival seria transformado em discos com altas vendas e um filme em Hollywood com grande sucesso”. (GROPPO, 2004, p.68/69). A excessiva comercialização do rock, bem como a incorporação de ideais da contracultura pelo sistema capitalista, era motivo de controvérsias que dividiam artistas e fãs. Groppo observa alguns aspectos positivos neste intercâmbio, ressaltando que graças às experiências dos hippies “diversas atitudes e comportamentos, outrora impensáveis, passaram a se tornar “normalidade” em muitas sociedades do mundo “ocidental”. Principalmente no terreno da sexualidade” (2004, p.69).

Um dos principais críticos da ideologia *Flower Power* era Frank Zappa, que em trabalhos como *We're Only in it for the Money*, lançado em 1968 com a banda *The Mothers of Invention*, ironizava os *hippies* de São Francisco, considerados pelo artista “um movimento altamente integrado na cultura de consumo dos EUA, muito mais voltado para a moda que para a emancipação social.” (FENERICK, 2018, P. 53). Apresentando-se como a antítese dos Beatles, o músico desafiava as ideias vigentes entre seus contemporâneos.

Zappa não adere à ideologia *Flower Power* da contracultura. Para ele, os hippies não passavam de hipócritas. Na visão de Zappa, os hippies estavam longe de protagonizar um movimento de rebeldia emancipador do indivíduo, pois apenas cumpriam rituais pré-fixados que iam desde a escolha das roupas até o consumo de certas drogas. Tratava-se, na visão do músico, de um grupo que não realizava nenhuma ação de oposição política efetiva e que se encerrava em uma espécie de niilismo social baseado na negação de suas próprias ações como grupo social e político. (FENERICK: 2018: P. 52).

Cabe destacar o vanguardismo do rock em sua relação com as tecnologias da comunicação, bem como a importância da mídia na construção de um imaginário que relacionava o ritmo à transgressão e busca por liberdade. Se a televisão, através do programa *Ed Sullivan Show*, projetou para o mundo a imagem de um jovem Elvis Presley, e os filmes de Marlon Brando, James Dean e do próprio Elvis popularizaram

as novidades do rock'n'roll, contribuindo para a glamourização do jovem rebelde, o rock dos anos 1960 foi em grande medida beneficiado pelo surgimento das rádios FM, de publicações especializadas, a exemplo das revistas *Rolling Stone*, *Melody Maker*, *Cheetah* e *Eye*, lançamentos cinematográficos como *Easy Rider*, *Blow Up*, os filmes dos *Beatles* e documentários como *Woodstock* e *Gimme Shelter*, além das produções independentes que cresceram significativamente durante o período em função da busca da juventude por novas alternativas à sociedade tradicional. (BIAGI: 2005: P.170)

Presença cada vez mais constante na mídia, quer seja através da publicidade que buscava dialogar com o público jovem ou em noticiários que os relacionavam a comportamentos antissociais, consumo de drogas e delinquência, os artistas de rock tornavam-se alvo de conservadores na medida em que sua popularidade crescia, ao passo que a agenda política dos grupos contraculturais diluía-se em demandas cada vez mais distantes de seus propósitos originais.

Para os *Rolling Stones*, o ano de 1967 ficaria marcado por constantes processos por consumo de drogas, que culminaram em condenações de um ano de prisão para Keith Richards e três meses para Mick Jagger, posteriormente revogadas mediante pressão popular. Em 1968, "*Street Fighting Man*", canção inspirada em um confronto entre a polícia e manifestantes contra a Guerra do Vietnã, em Londres, teve a sua execução proibida durante a convenção do Partido Democrata em Chicago. De acordo com Fridman, "o Departamento de Estado americano atribuíria aos *Rolling Stones* o estopim de rebeliões que estavam nas ruas" (2018, p.219). O autor assinala ainda que "o assédio repressivo aos *Rolling Stones* foi um dos sintomas da reação conservadora em sua intenção de frear o que já estava disseminado por todo lado" (ibidem, p.219). As investigações do FBI sobre as vidas de Jagger e Richards seriam uma constante também durante a década de 1970.

Outro exemplo de assédio a grupos de rock ocorreria no ano seguinte, quando Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors*, foi detido em pleno palco sob as acusações de conduta obscena, uso de linguagem indecorosa, exibição indecente e bebedeira em público durante um show em Miami. "[...] a trama urdida pelas autoridades e forças conservadoras associava desafio às instituições e sexualidade, com a possibilidade de encarceramento três anos e meio na penitenciária estadual de Raiford [...]" (FRIDMAN, 2018, p.220).

Paralelamente, grupos como o *Hells Angels*, formado inicialmente por motociclistas das Califórnia, mas que logo se popularizaria no restante dos Estados Unidos e na Europa na esteira do sucesso do filme *Easy Rider* (1969), apropriavam-se dos ideais da Contracultura de modo bastante peculiar. “Declaradamente fascistas, com um comportamento pautado pela intolerância e autoritarismo, o grupo sempre chamou atenção pelo uso ostensivo de capacetes, suásticas e medalhas sobre seus blusões de couro negro” (PEREIRA, 1985, p.48).

Biagi chama a atenção para as diferentes possibilidades de interpretação de conceitos como liberdade e contestação, deixando claro que apesar do comportamento machista de seus membros, a defesa de valores conservadores, como a participação norte-americana na Guerra do Vietnã, e os constantes atos de violência, os *Hells Angels* eram considerados uma vertente dos grupos contraculturais. O autor argumenta que “o grupo desejava a liberdade, sim, mas para seus excessos de bebidas, drogas e práticas sexuais” (2009: P.100), e ressalta que “sua ligação com os *hippies* de San Francisco ocorreu através da conexão realizada entre eles pelo escritor Ken Kesey – e pela facilidade do grupo em adquirir drogas” (ibidem: P.100).

Entre julho e agosto de 1969, Charles Manson, líder de uma seita que atuava na Califórnia e ficou conhecida como “*Família Manson*”, juntamente com seus seguidores, chocou o mundo ao cometer uma sequência de nove assassinatos, vitimando, entre outras pessoas, a atriz Sharon Tate. Cantor e compositor, Manson era envolvido com a cena de rock de Los Angeles, tendo inclusive uma canção, “*Never Learn Not to Love*”, gravada pelos *Beach Boys*. Além disso, o criminoso apontava como motivação para os assassinatos mensagens ocultas recebidas através da música *Helter Skelter*, dos *Beatles*, o que foi muito utilizado pela imprensa para associar a banda, a comunidade *hippie* e o rock, de forma geral, ao episódio, e aumentar o pânico moral em relação aos modos de vida alternativos. “No final dos anos 60, podemos verificar a ascensão de políticos conservadores que enfatizavam o combate à “imoralidade” dos jovens nos seus programas, como, por exemplo, Richard Nixon e Ronald Reagan” (BIAGI: 2005 P.175)

Marcado por episódios de violência, o *Altamont Speedway Free Festival*, realizado no dia 06 de dezembro de 1969, acabou tornando-se um desfecho melancólico para a década de todas as revoluções. O festival organizado pelos *Rolling*

*Stones* para coroar o encerramento da turnê do álbum "*Let it Bleed*" e promover uma espécie de *Woodstock* do Oeste, pegando carona na enorme repercussão do evento ocorrido quatro meses antes no outro lado do país, deu origem ao documentário *Gimme Shelter*, dirigido por Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin. Entretanto, uma série de negligências e erros de avaliação por parte dos organizadores, dentre os quais a fatídica contratação de membros dos *Hells Angels* para cuidar da segurança do público, resultou na morte de quatro pessoas, uma delas assassinada a facadas pelos motociclistas, o que cristalizou perante a opinião pública a ideia de Altamont como "contraponto do pacífico Festival de Woodstock". (BIAGI: 2005 P.175)

Tanto Manson como Altamont atingiram os dois maiores nomes do rock da época, os Beatles e os Rolling Stones, respectivamente. A cobertura negativa destes dois fatos realizada pela grande imprensa norte-americana era a reação do "sistema" contra os contestadores. Tanto Manson quanto Altamont foram golpes consideráveis para quem confiava na juventude norte-americana e no Rock'n'Roll como elementos de mudança social. (Biagi: 2005 P.179)

Assim, os eventos de Altamont somavam-se a uma série de infortúnios que se abateram sobre o rock e alguns de seus principais ícones na virada dos anos 1960 para a década seguinte, colocando um ponto final no romantismo que caracterizou o período. Em 1970, os *Beatles* chocaram os fãs com a confirmação da dissolução da banda, rumor que já circulava desde o ano anterior, atribuído à influência da nova esposa de John Lennon, a japonesa Yoko Ono. Além disso, as mortes de Brian Jones (*Rolling Stones*), Alan Wilson (*Canned Heat*), Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison (*The Doors*), todos aos 27 anos de idade, no intervalo de exatos dois anos, entre 03 de julho de 1969 e 03 de julho de 1971, por razões relacionadas ao consumo de drogas, deram o tom do fracasso de uma ideia de celebração coletiva.

Como afirma Biagi, "o "estilo tribal", que tanto marcara os anos 60, seria, aos poucos, dissolvido nos anos 70, a chamada "década do eu", marcando uma excessiva preocupação egoísta" (2005, p.182). Deste modo, Muggiati conclui que:

Os anos de 1968 e 1969 – cheios de som e fúria – não parecem mais do que vagas imagens de um passado distante. As marchas sobre *Washington*, as manifestações de *Bekeley*, os distúrbios de *Chicago*, os festivais de *Woodstock* e *Altamont* – todos esses episódios já se tornaram "História". Para o Sistema, são apenas quadros da revolução-que-não-houve. Para a contracultura, ou o que dela restou, representam etapas inevitáveis de um processo de mudança – bem mais lento, porém, do que previam os teóricos do underground. (MUGGIATI, 1983: P.106)

### 1.3 – Anos 1970, a década do eu

O jornalista e escritor Luís Carlos Maciel apresenta duas possibilidades de interpretação para o fenômeno da contracultura. A primeira a trata como um acontecimento histórico localizado na década de 1960, algo, portanto, datado e situado naquele período. A segunda, por outro lado, entende a contracultura “como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura radical”. Maciel arremata afirmando que: “no primeiro sentido, a contracultura não é, só foi; no segundo, foi, é e certamente será” (MACIEL *apud* FERREIRA, 1985: P.9). Para Ferreira, a contracultura “entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social” (FERREIRA, 1985: P.14). Rainer Gonçalves Souza sintetiza da seguinte forma a discussão:

Colocadas essas questões, acredita-se que o recorte histórico para a contracultura cabe como uma referência ao mesmo tempo necessária, mas que também não encerra a sua própria existência em uma data. Partindo da premissa que a contracultura se desenvolve por meio de um conjunto de temas e manifestações, próprios da década de 1960, pode-se fazer avanços e recuos temporais que demonstram: 1) o diálogo desse movimento com tempos anteriores; 2) a reverberação dessas ideias em outras épocas; 3) o esvaziamento de seus conteúdos originais com o decorrer dos anos. (SOUZA; 2018; P.107).

De acordo, portanto, com esta noção que relaciona a contracultura a algo vivo e em constante adaptação a novos cenários, o que se observou durante boa parte da década de 1970, até o advento da proposta disruptiva do *punk*, foi um certo distanciamento do rock em relação aos preceitos contraculturais. Arruda argumenta que “o impacto da pulverização da contracultura durante os anos 1970 foi a transformação do rock em gêneros musicais reconhecíveis” (2018: p.93). Para Frith, a partir da década de 1970 a contracultura perdeu a sua força na medida em que se transformou em uma técnica de venda. Como consequência, o rock tornou-se cada vez mais individualista e perdeu o seu sentido de comunidade, que deu lugar a uma busca por excelência artística (FRITH, 2014).

A primeira metade da década de 1970 parecia justificar esse pessimismo. A maioria das tendências dominantes na música pop mostrou uma regressão das conquistas da década de 1960. Em um polo estava a exploradora música “teenybopper”, fornecida por “ídolos” bem treinados para crianças púberes. Por outro lado, os músicos experimentais dos anos 1960 adotaram uma postura pretensiosa e apolítica de “qualidade artística” que costumava significar o uso de instrumentos eletrônicos e versos poéticos sobre elfos ou espaçonaves. No meio estava a bombástica vazia do “rock pesado” e o que veio a ser chamado de “glam-rock”. Esse gênero era uma curiosa mistura de

imagens apocalípticas e uma espécie de crítica social "orwelliana", resumida na carreira errática de David Bowie e seu fascínio pelos paradoxos do estrelato. (LAING: 1978: P.123: tradução nossa)

Grande parte dos mais memoráveis trabalhos da história do rock, a exemplo dos LPs *Led Zeppelin IV (Led Zeppelin)*, *The Dark Side of the Moon (Pink Floyd)*, *Machine Head (Deep Purple)*, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars (David Bowie)* e *Paranoid (Black Sabbath)*, datam deste período, que também ficou marcado pela fragmentação do estilo, com uma profusão de lançamentos do chamado "rock progressivo", segmento que tinha como principal característica o hermetismo, com longas passagens instrumentais e canções que não raro ultrapassavam a marca dos vinte minutos de duração, a ascensão de nomes como *David Bowie*, *Elton John* e *Alice Cooper*, espalhafatosos astros do *Glam Rock* que desafiavam as noções de gênero, o retorno à temática rural do *Country Rock* com *James Taylor* e *Carole King*, além do advento do *Hard Rock*, com destaque para a tríade *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin*, o embrião do que posteriormente ficaria conhecido como *Heavy Metal*, tornando-se a "trilha sonora de uma considerável parcela da juventude mundial na década de 1980" (SILVA, 2014 p.36), entre outras novidades.

A verdade é que o rock também sofria o impacto dos novos tempos. Não só do clima conservador como das novidades decorrentes da própria música: o advento de uma nova tecnologia, o fim dos festivais e a separação dos Beatles criavam a necessidade de uma reordenação do rock que já estudamos anteriormente. Assim, enquanto os jovens procuravam absorver o impacto dos anos 60 e a repressão do início dos 70, os roqueiros, desinteressados dessa questão (ou procurando alienar-se dela?), estavam muito mais ligados nos 8 e/ou 16 canais, nos novos grupos, nas novas linhas e nos novos visuais, é típico dessa fase o rock-pesado cuja distorção e instrumentalização dispensavam qualquer atenção nas letras. (CHACON: 1985: P.29)

Para além do desencanto com as utopias da década anterior, portanto, a mudança de paradigma do rock era regida por questões muito mais pragmáticas. Uma delas era a vultosa expansão do mercado fonográfico no período, com um conseqüente crescimento patrimonial dos ídolos do rock, apontado por Muggiati como elemento chave para explicar a sua domesticação. O autor afirma que "a falência do rock-como-revolução começou a aparecer mais evidente no aburguesamento dos ídolos" (1983: p.110), lembrando que "já em 1972, 2 bilhões de dólares em discos e fitas eram vendidos nos Estados Unidos: 3,3 bilhões no mundo inteiro". (ibidem; P.108). No ano de 1970, um milionário John Lennon refugiava-se no luxuoso Edifício Dakota, em Nova York, depois de anunciar o fim do sonho de sua geração. Bob Dylan,

por seu turno, adquiria uma mansão na praia de Malibu e um iate no valor de 250 mil dólares, enquanto pregava o cristianismo em suas novas canções.

Bandas que já foram grandes rebeldes contra as convenções populares - os ex-*Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who* - se tornaram pilares da respeitabilidade. As estrelas do rock agora eram ricas e distantes de seu público. Eric Clapton viajou pela Europa em 1977 em um trem customizado semelhante ao Expresso do Oriente, enquanto em casa, entre os leitores dos jornais em que a turnê de Clapton foi divulgada, cerca de um em cada dez adultos estava sem trabalho. (SIMONELLI: 2002: P.122: tradução nossa).

Para atender as extravagâncias dos novos astros do *hard rock* e, em especial, do *rock progressivo* – nas gravações do álbum *Time and a Word*, a banda *Yes* foi acompanhada por uma orquestra de trinta músicos – as gravadoras despendiam verdadeiras fortunas tanto em equipamentos e estúdios quanto em turnês, que reuniam o que havia de mais moderno em termos de tecnologia. Crescia a distância entre artistas e público. Fechados em bolhas de egocentrismo e autoindulgência, os grandes nomes do rock encontravam cada vez mais dificuldades para estabelecer uma conexão com as plateias mais jovens, que, por sua vez, buscavam uma sonoridade mais simples, direta e em sintonia com as questões da sua geração.

Essa busca se agudizou a partir da segunda metade da década de 1970, período em que ocorreram significativas mudanças na economia mundial. Pela primeira vez desde a explosão do rock'n'roll, nos anos 1950, uma geração chegava à idade adulta sem a proteção do estado de bem estar social. Para David Lang, este foi um “momento de transição entre o período de consumo crescente e aquele em que as expectativas dessa fase foram frustradas” (1978, p.128). Estavam postas as condições para o surgimento do punk rock.

De acordo com Prinz (2014), as influências para o que viria a se tornar o punk rock aparecem ainda na década de 1960, com a chamada música de garagem, de bandas como *The Velvet Underground*, *MC5* e *The Stooges*. Herdeiro deste tipo de rock mais cru, o *New York Dolls* começa a chamar a atenção por volta de 1971, servindo de inspiração para artistas da cena ligada ao *CBGB*, icônica casa de shows da cidade de Nova York, como *Television*, *Ramones* e *Patty Smith*. Como pontuam Araújo e Araújo (2015), no entanto, o punk rock e a fúria namoraram nos anos 60 e início dos 70, com Iggy Pop, noivaram com os *Ramones* e as novidades surgidas no *CBGB*, e se casaram no meio da década de 70, com o advento do *Sex Pistols* (ARAÚJO, ARAÚJO: 2015).

O empresário dos *Pistols*, Malcom McLaren, foi o responsável não apenas pela chegada do punk rock à terra da rainha, como também pela idealização da linguagem, da postura e da atitude que ficaram historicamente associadas ao movimento. Ex-aluno de escolas de arte, filho da geração de 1968 e entusiasta de movimentos como o Dadaísmo e a Internacional Situacionista, McLaren travou contato com os artistas do *CBGB* durante uma curta temporada em que trabalhou com o *New York Dolls* nos Estados Unidos. De volta à Londres, o empresário e agitador cultural literalmente criou o *Sex Pistols* a partir da seleção dos músicos entre jovens da classe trabalhadora.

Como afirma Prinz (2014), “de uma perspectiva estética, o paralelo entre o dadaísmo e o punk é interessante, porque ambos os movimentos são descritos como quebras radicais das normas estéticas que o precederam”. Para o autor, além da inspiração para a adoção de um visual chocante aos padrões vigentes, “as fotomontagens dadaístas antecipam a arte do álbum punk, e os periódicos dadaístas antecipam as revistas punk” (PRINZ: 2014: p.588: tradução nossa). Da Internacional Situacionista, o punk resgatou a tática de criar situações que provocassem a audiência e a ideia de que a arte deve exercer um papel revolucionário, enquanto sua postura agressiva relaciona-se ao conceito benjaminiano de “efeito de choque”, que se manifestaria em públicos submetidos à novas formas de recepção das obras de arte.

De acordo com Laing. “o significado político deste tipo de efeito de choque depende de sua capacidade de se apresentar como uma teia contínua, totalmente coerente e não contraditória e, portanto, natural e eterna” (LAING, 1978: P.127: tradução nossa). Para McLaren, “o punk deveria ser um retorno à consciência dos jovens da classe trabalhadora e a vanguarda de um novo movimento jovem com pretensão de mudar a sociedade existente, ou, pelo menos, as paradas pop” (SIMONELLI: 2002: P.126: tradução nossa). Carregada de inconformismo e desesperança, a proposta do punk alinhava-se perfeitamente às condições de vida da Inglaterra em meados dos anos 1970.

[...] em 1975, muitos adolescentes da classe trabalhadora tinham dificuldade em encontrar seu primeiro emprego por causa da recessão. Oito milhões de pessoas, 15% da população da Grã-Bretanha, tinham entre 13 e 21 anos. Dois terços delas eram da classe trabalhadora e um quarto do total estava desempregado. Muitos abandonavam a escola precocemente, sem qualificação para o trabalho, o que apenas reforçava a desesperança que sentiam na situação econômica vigente. Em alguns lugares, havia uma média de dez alunos formados - graduados ou não - para cada emprego disponível. Não surpreendentemente, então, muitos adolescentes eram sombrios e fatalistas. Parecia que havia pouca esperança de um futuro em 1975 se você

fosse jovem e da classe trabalhadora, e havia poucas dúvidas de que a música rock que eles ouviam nada fazia para refletir sua situação. Como quase todo meio de entretenimento, a música rock tinha mais a ver com escapismo do que com reflexão, mas para um grupo sangrento de jovens trabalhadores, as privações econômicas de 1975 exigiam que sua música refletisse seus valores de maneira mais exclusiva. (SIMONELLI: 2002: P.124: tradução nossa)

Com o punk, a temática política retomava a centralidade na música popular, porém, com uma abordagem que fugia do idealismo característico da geração anterior, além da mudança de foco para temas menos genéricos e mais próximos dos problemas enfrentados pela juventude da classe trabalhadora em sua vida cotidiana. Deste modo, as canções das novas bandas punk abordavam temas como o desemprego (*Career Opportunities, Right to Work*), a monarquia (*God Save The Queen*) e rebeliões urbanas (*Anarchy in the UK, London's Burning*), enquanto, de acordo com Laing, “o radicalismo da *revolução do rock* raramente envolvia referência direta a questões políticas contemporâneas: permaneceu firmemente cultural” (LAING; 1978: P.124: tradução nossa). Kid Vinil ressalta que “Margareth Thatcher era a maior vítima dos punks. O desemprego corria solto pelo Reino Unido e as bandas vinham dos subúrbios” (VINIL: 2008: P. 131). Segundo Singer, “cresce no meio do punk a influência, surpreendente para quem se acostumou à ideologia “paz e amor”, de uma visão revolucionária em moldes socialistas” (SINGER: 1985: P.61).

Outras pautas pouco exploradas pelos contraculturais dos anos 60, como as lutas feministas e pela diversidade sexual, também adquiriam protagonismo a partir da explosão do punk rock. “Mulheres jovens se tornaram heroínas da subcultura como fãs e músicas, e a política sexual era um tópico popular nas letras das punks femininas” (SIMONELLI: 2002:P.127: tradução nossa). Laing chama a atenção para a misoginia dos Rolling Stones “e outras bandas de rock que se concentravam principalmente na sexualidade” (LAING; 1978: P.125: tradução nossa) ao advogar que a energia e a agressividade do rock clássico muitas vezes eram acionadas como álibi para mascarar comportamentos reacionários. Segundo o autor, “a agressão era geralmente sexual e sexista. As implicações de tudo isso para um uso progressista (e especialmente feminista) do estilo rock’n’roll não são claras” (ibidem: P.125). As letras do punk, por outro lado, intercambiavam essa energia sexual com a temática política, produzindo “uma ampla gama de efeitos ideológicos” (ibidem: P.125).

[...] uma canção puramente política como *God Save the Queen* redireciona a energia agressiva de um alvo sexual para um político. E, ainda mais fortemente, *Oh Bondage Up Yours!* do *X-Ray Specs* (composto e cantado por

uma mulher) redireciona a agressão para o espaço da própria música. Os versos alternam entre um hino aparente “às delícias da escravidão como atividade sexual e um ataque à escravidão social, com a frase do título tornando-se um grito de libertação. (LAING:1978: P.126: tradução nossa)

Para Simonelli, a origem proletária de artistas como Johnny Rotten promovia uma agenda e fornecia simbolismo à recessão econômica da Grã-Bretanha. Reforçando as vinculações do punk com a política, o historiador lembra que o vocalista do Sex Pistols “defendia que o punk era a voz da juventude da classe trabalhadora, conclamando-a a se divertir e a se rebelar contra uma sociedade que havia ignorado seus interesses por muito tempo” (SIMONELLI: 2002:P.125: tradução nossa) e que o movimento punk “era claramente o mais politicamente focado que o rock havia produzido até então” (ibidem; P.127: tradução nossa). No entanto, o próprio autor admite que o apreço pelo protesto muitas vezes sobrepujava o desejo por mudanças. Na mesma linha, Muggiati entende que “mais que um instrumento de revolução, o pesadelo punk parece funcionar como um sintoma de que as coisas não andam bem nas sociedades industrializadas” (MUGGIATI: 1983: P.114).

Dunn (2008) advoga a contaminação do impulso disruptivo do movimento por ideologias supremacistas e reacionárias. Da mesma forma que em determinado momento dos anos 60 grupos violentos como os *Hells Angels* passaram a compor a cena contracultural, muitas vezes deturpando seus valores mais basilares, o punk também foi utilizado para difundir ideias neonazistas através de bandas como *Skrewdriver*, *Brutal Attack*, *White Pride* e *The Dictators*, e até mesmo o icônico baixista do *Sex Pistols*, Sid Vicious, a pretexto de chocar a sociedade, ostentava suásticas em sua indumentária. Entre os punks norte-americanos, Johnny Ramone se declarava republicano, defendia Ronald Reagan e era contrário a políticas sociais, além de fervoroso anticomunista.

Embora o anarquismo tenha sido historicamente uma característica marcante para alguns indivíduos dentro do movimento punk (como evidenciam os vários coletivos anarco-punk em todo o mundo), também se pode encontrar exemplos de homofobia, racismo e sexismo em outras articulações do punk. Na verdade, a energia produzida pela fusão de público e artista anunciada na desalienação do punk pode ser criativa ou destrutiva, dependendo da mensagem consumida. Veja a sedução do neofascismo encontrada em inúmeras cenas punk em todo o mundo. Meu argumento aqui é que o punk oferece a possibilidade de uma ampla gama de expressões políticas enquanto outros gêneros musicais e campos culturais podem apenas comunicar passivamente a dissidência. (DUNN: 2008: P.200: tradução nossa).

A despeito do impacto criado na música popular e no comportamento, e da influência que exerceria sobre o rock produzido pelas gerações seguintes, o punk foi um movimento bastante efêmero, localizado basicamente entre os anos de 1976 e 1978. “O punk foi apresentado a um paradoxo tão antigo quanto as bandas dos anos 60 que eles odiavam: a música era fundamentalmente anticomercial em princípio, mas suas bandas buscavam o sucesso comercial” (SIMONELLI: 2002: P.130: tradução nossa). Nos últimos meses de 1976, as mais proeminentes bandas do punk rock britânico, *Sex Pistols* e *The Clash*, assinaram contratos, respectivamente, com a *EMI* e a *CBS*, duas das maiores multinacionais da indústria fonográfica, enquanto o *The Damned* passou a integrar o casting da *Stiff Records* e ter seus discos distribuídos pela *Island Records*.

Parte da estratégia situacionista de McLaren, que pretendia levar a anarquia para a mídia e atacar o sistema por dentro, a mudança de patamar dos artistas não era bem vista pelo público e por parte da crítica. Além do pânico moral provocado pela mídia tradicional, que habitualmente criminalizava as manifestações da classe trabalhadora, vide os *Teddy Boys*, *mods*, *rockers* e *skinheads*, associados a atos de violência, a imprensa especializada também lançava incertezas sobre a lealdade dos músicos aos preceitos do movimento. Para Simonelli “os jornais musicais não deixaram de propagar a ideia de que o dinheiro falava tão alto para as bandas punk quanto para qualquer outra banda de rock dos anos setenta, independentemente de sua política sociocultural”. (SIMONELLI: 2002: P.130: tradução nossa). O autor ressalta que, para os fãs, “a contratação de grupos punk por grandes gravadoras era um verdadeiro desastre. Parecia que a energia rebelde original da música estava prestes a se dissipar em um furacão de libras e centavos” (ibidem, p.130). A prisão de Sid Vicious, acusado pelo assassinato de sua namorada e empresária, Nancy Spungen, em 1978, e a morte do músico, por overdose de heroína, no ano seguinte, representaram um melancólico desfecho para a onda punk, um movimento que se tornaria referência para boa parte do que foi feito no rock das décadas seguintes.

Ironicamente, estas extravagâncias dos punks foram em pouco tempo euforicamente absorvidas pela moda oficial, faminta por novidades. E a própria música punk foi também “recuperada” pelo Sistema, através do movimento New Wave, que contou com toda a força promocional da indústria fonográfica, ansiosa por ocupar os espaços deixados pelo esvaziamento da discoteca. (MUGGIATI: 1983: P. 113/114)

Na contramão da crueza do punk, e com toda a pompa do rock progressivo, os veteranos do *Pink Floyd* encerravam a década de 1970 com o trabalho mais político de toda a sua discografia, o álbum conceitual *The Wall*. “Desta vez, o grupo progressivo inglês foi além das suas elaboradas estruturas eletrônicas e escolheu letras diretas, como *Another Brick in the Wall*, em que o niilismo punk não deixa de estar presente” (MUGGIATI, 1983: P.114). *The Wall*, que posteriormente ganharia uma versão cinematográfica, era uma ópera-rock de inspiração autobiográfica que tratava de temas como solidão, sentimento de abandono e tirania política a partir da história de um astro do rock fictício chamado Pink. Assim como Roger Waters, Pink perde o pai na Segunda Guerra, e durante a sua trajetória lida com a superproteção da mãe, a opressão do sistema educacional britânico, depressão, abuso de medicamentos, confusão mental, culpa, e uma série de questões tratadas metaforicamente como tijolos, que juntos formam um muro que o separa do restante da humanidade. A redenção do protagonista se dá no penúltimo ato (*The Trial*), quando o muro enfim se quebra e a conexão com o mundo externo é retomada.

A década de 1970 também testemunhou o desenvolvimento do rock pesado em âmbito mundial. Em 1978, pioneiros como *Black Sabbath* e *Deep Purple* já não contavam com suas formações clássicas, enquanto a morte do baterista John Bonham, dois anos depois, decretaria o fim do *Led Zeppelin*. Por outro lado, novos nomes surgiam renovando a linguagem, os marcos estéticos e sonoros do estilo.

Weinstein divide a estratificação do gênero em cinco fases: erupção entre 1969 e 1972, com bandas apresentando características de um código em formação ainda sem a classificação do termo heavy metal, tais como a tríade Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath, e os norte-americanos Iron Butterfly e Blue Cheer: cristalização entre 1973 e 1975, com a adoção do nome de batismo: “golden age” entre 1976 e 1979; expansão dos limites geográficos de público e aumento do número de bandas e fãs, entre 1979 e 1983, com o florescimento da New Wave of British Heavy Metal, de bandas como o Iron Maiden e o Motorhead: crescimento, incorporação de novas influências e subdivisão em múltiplos subgêneros, depois de 1983 (2000:21), com o surgimento dos subgêneros thrash, death, black, poer, gothic, prog e new metal entre outros. (LOPES, 2006, P.120)

Com suas diversas ramificações, o *heavy metal* alcançou grande popularidade nos anos 1980, dividindo as atenções com novidades como a *New Wave*, o Rock Gótico, as bandas de Arena e fenômenos da música *Pop*, como Michael Jackson e Madonna. Na mesma medida em que conquistava o público, no entanto, o metal converteu-se em foco de diversas controvérsias entre ídolos da música e grupos conservadores.

#### 1.4 - Anos 1980, a ascensão do heavy metal

O início da década de 1980 ficou marcado por uma tragédia para os fãs de rock. No dia 08 de dezembro de 1980, John Lennon era morto com quatro tiros, na porta do prédio onde morava, em Nova York, por Mark Chapman, um fã enlouquecido. “O assassinato de Lennon completou a trajetória de toda uma geração, do sonho ao pesadelo, e trouxe ao mundo [...], a consciência do papel preenchido pelo rock nesses tempos de crise” (MUGGIATI, 1983: p.115). Também em 1980, três anos, portanto, após a morte de Elvis Presley, o rock sofreria outras duas baixas significativas. Em fevereiro, o vocalista do *AC/DC*, Bon Scott, foi encontrado morto dentro do seu carro após consumir grande quantidade de álcool. Suspeita-se que o músico tenha sufocado com seu próprio vômito. No mês de setembro, John Bonham, baterista do *Led Zeppelin*, também perderia a vida em circunstâncias muito semelhantes, decretando o encerramento das atividades da banda britânica.

A fragmentação que caracterizou o rock dos anos 1970 tornou-se ainda mais intensa na década seguinte. Pela primeira vez, o ritmo alcançava públicos de faixas etárias mais elevadas, o que, na opinião de David Rowe, o tornava “um pouco mais respeitável do que nas décadas anteriores” (ROWE: 1987: p.20: tradução nossa)., porém, “muito menos a voz de uma geração ou movimento do que uma trilha sonora fragmentada de acontecimentos contemporâneos” (ibidem, p.20). Para o autor, se *My Generation*, do *The Who*, sintetizava os anseios da juventude dos anos 1960, “após o sucesso do *Live Aid* em atingir um público diversificado com uma faixa etária considerável, a música apropriada poderia ser “Whose Generation” (ibidem, p.20).

Fugindo do nihilismo punk, os artistas dos anos 1980 procuravam associar o seu trabalho a causas políticas, econômicas e sociais bem avaliadas pela sociedade, e muitas vezes o faziam através de mega eventos destinados a angariar fundos para causas específicas.

[...] seria enganoso dizer que a dissidência aberta e focada na juventude desapareceu completamente da face do rock. Mas, repito, é muito mais sistemática e realista do que na era do *flower power*, que é convencionalmente considerada o ponto alto do impacto social do rock. (ROWE: 1987: P.20: tradução nossa).

Festivais como o *Live Aid* servem como exemplo do ativismo pragmático que se praticava neste período. Organizado por Bob Geldof e Midge Ure, o *Live Aid* reuniu simultaneamente 88 mil pessoas no Estádio de Wembley, em Londres, e outras 99 mil no *John F. Kennedy Stadium*, na Filadélfia, além de plateias menores que acompanhavam o evento de países como Austrália, União Soviética e Japão, no dia 13 de julho de 1985. Também de forma simultânea, as redes *BBC*, da Inglaterra, e *ABC*, dos Estados Unidos, realizaram a mais abrangente transmissão televisiva de um evento até então, levando as imagens do festival para um público de cerca de 1,5 bilhão de pessoas em mais de 100 países, quase o dobro das Olimpíadas de Los Angeles, realizadas no ano anterior.

Com o mote do combate à fome na Etiópia, os palcos do *Live Aid* reuniram nomes como *Queen*, *David Bowie*, *The Who*, *U2*, *Paul McCartney* e Phil Collins, na parte inglesa, e Joan Baez, Bob Dylan acompanhado por membros dos *Rolling Stones*, *Judas Priest*, Tom Petty, além de reuniões do *Black Sabbath*, *Led Zeppelin*, *Crosby, Stills, Nash & Young* e *Beach Boys*, em sua versão norte-americana. A arrecadação total foi de cerca de 40 milhões de dólares.

A efetividade da iniciativa, bem como a motivação dos seus organizadores, dividia opiniões tanto à esquerda quanto à direita. Rowe questiona se o rock, apesar do seu considerável impacto sobre a sociedade, tem o poder de promover mudanças ou apenas as reflete, e conclui que essa relação é reflexiva e multicamadas. O autor ressalta que o *Live Aid* rendeu a Bob Geldof um título honorário de *Sir*, concedido pela Realidade Britânica, enquanto documentários e reportagens jornalísticas mostravam a ajuda chegando e a difícil situação de uma região devastada pela guerra. Por outro lado, os detratores de viés conservador alegavam que um evento musical não poderia ser encarado como uma resposta viável para o problema da fome na África, opinião muitas vezes compartilhada por críticos progressistas.

À esquerda, Greil Marcus nos Estados Unidos caracterizou o *Live Aid* como "uma enorme orgia de autossatisfação e autocongratulação", enquanto o australiano Shaun Kenaelly argumenta que o *Live Aid* foi: "um apelo miserável a uma humanidade comum generalizada [que] garante que perguntas difíceis não vão ser feitas. A pura conformidade dos sentimentos grita em voz alta." (ROWE: 1987: P.20: tradução nossa)

Em abril de 1986, o cantor Sting e os membros da banda U2 organizaram a "*Cospiracy of Hope Tour*", uma miniturnê de seis shows pelos Estados Unidos reunindo, além dos próprios anfitriões, nomes como Joan Baez, Lou Reed, Brian

Addams e Peter Gabriel, com a finalidade de conscientizar a população sobre os direitos humanos e chamar atenção para o trabalho da Anistia Internacional. Dois anos depois, a comemoração dos 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos foi o ensejo para uma versão ampliada do evento, denominada “*Human Rights Now*”. Ao todo, foram realizados vinte shows, em quinze diferentes países dos cinco continentes, reunindo astros como Bruce Springsteen, Sting, Peter Gabriel e Tracy Chapman, além de convidados do porte de U2 e Joan Baez. No Brasil, o evento contou com as participações de Milton Nascimento e Pat Metheny.

Esse tipo de engajamento, com pauta e objetivos definidos, mostrava-se mais condizente com o espírito dos anos 1980 do que as utopias coletivas da geração *flower power*. No auge da crença no neoliberalismo, período em que se exacerbava o individualismo, apelos ideológicos encontravam pouca ressonância na sociedade. Neste contexto, o punk dos anos 1970 originava subprodutos que enfatizavam seus aspectos menos transgressores.

De um lado, a *New Wave* acenava com uma proposta mais dançante e descontraída, apostando na crítica social por meio de letras sofisticadas e melodias comercialmente mais palatáveis, e tinha como principais expoentes bandas como *B52's*, *Talking Heads*, *Devo* e *Oingo Boingo*. Do outro, o Rock Gótico, ou *Dark*, caracterizava-se pela atmosfera dramática de suas canções, que traziam elementos eletrônicos, timbres soturnos e letras repletas de angústia e pessimismo. Bandas como *Bauhaus*, *The Cure*, *The Jesus & Mary Chain* e *Sister of Mercy* alcançaram enorme popularidade com músicas que traduziam o sentimento do jovem que se sentia excluído pela sociedade. No meio do caminho, bandas de Manchester como *Joy Division*, *New Order* e *The Smiths*, além de *Depeche Mode*, *Soft Cell* e *Pet Shop Boys*, apostavam na mistura de sintetizadores e letras melancólicas. A reivindicação mais contundente do legado do punk ficava por conta das bandas de hardcore da cena alternativa, que exacerbavam a agressividade do estilo em canções rápidas e panfletárias.

O gênero surgiu no início da década, com uma forma acelerada de tocar punk, vocais roucos e grunhidos, e uma sonoridade crua, que parecia ter sido gravada em um porão qualquer. Na Inglaterra, as primeiras bandas foram Discharge, GBH e The Exploited. Na América, o gênero se misturou ao punk local e gerou bandas como Bad Brains, Black Flag, Minor Threat, The Mistifits e até mesmo o Dead Kennedys, que usava muita referência do punk californiano. [...] O grupo de Jello foi um dos mais afiados politicamente

falando e o seu som hardcore é até hoje um dos mais influentes no punk dos anos 80. (VINIL: 2008: P.152)

O punk também serviria de influência para o *thrash metal*, uma das novas vertentes do rock pesado surgida na década de 1980, representada pela trinca *Metallica*, *Slayer* e *Anthrax*. Atravessando o seu período de maior popularidade, o heavy metal subdividia-se e tornava-se um mercado à parte dentro do segmento rock. Nos Estados Unidos, o *Van Halen* foi um dos grandes responsáveis por essa popularização, enquanto o *New Wave of British Heavy Metal*, representado por bandas como *Iron Maiden*, *Judas Priest* e *Motörhead* conquistava fãs em todo o planeta, formando a base do que hoje se conhece como metal tradicional.

Com o advento da MTV, também ganhou força o chamado *Hair Metal* ou *Glam Metal*, vertente mais festiva e comercial de heavy metal, que se tornou uma das marcas da década de 1980. Como lembra Kid Vinil (2008), a nova emissora teve um papel fundamental no impulsionamento de bandas que, apesar de datadas, seguem entre as comercialmente mais bem sucedidas do segmento de rock pesado. “Em 1983, o metal experimentou seu auge comercial com três discos: *Pyromania*, do Def Leppard, *Metal Health*, do Quiet Riot, e *Shout at The Devil*, do Motley Crue [...] abrindo caminho para mais uma geração do metal” (VINIL: 2008: P.155). Wlisses Silva defende o legado do *Glam Metal* como uma transgressão à ordem heteronormativa.

De maneira estranha, porém óbvia, o Glam Metal dos anos de 1980 era uma incubadora das mudanças dos papéis tradicionais masculinos e femininos – na esteira da semente da revolução sexual dos anos 60. [...] Apesar de parecer um estilo de Metal que não fosse contestador, o espalhafatoso das bandas de Glam Metal, sua androginia, a utilização ostensiva de vestimenta, maquiagem, calçados e até roupas íntimas femininas trouxeram uma interessante reflexão sobre os papéis dos gêneros na sociedade ocidental, reflexão esta que era uma marca importante dos movimentos de contestação da década de 1960. (SILVA, 2019, P. 121)

A grande exposição midiática dos ídolos do metal, com destaque para os seus comportamentos exóticos às convenções sociais, contribuiu para a marginalização do estilo ao longo da década, e o heavy metal tornou-se alvo de organizações conservadoras durante o governo Reagan. Em 1985, o grupo denominado *PMRC* (Parents Music Resource Center), composto por Tipper Gore, Susan Baker, Pan Howar e Sally Nevius, esposas, respectivamente, do senador Al Gore, do Secretário do Tesouro dos Estados Unidos, James Baker, do Corretor Imobiliário de Washington, Raymond Howar e do presidente do Conselho Civil de Washington, John Nevius, publicou uma lista denominada *The Filthy Fifteen* (Os Quinze Imundos), elencando as

músicas mais perniciosas da parada de sucessos, com destaque absoluto para artistas de rock e heavy metal. “A Sra. Gore tornou-se presidente do controverso grupo que atacava as letras de rock e rap, reivindicando um sistema de classificação para orientação dos pais” (KELLNER: 2001: P.249). Em manifesto publicado no jornal *Washington Post*, o grupo fazia seis exigências à *RIAA (Recording Industry Association of America)*.

1 – Imprimir Letras nas capas dos álbuns/ 2 – Manter capas explícitas embaixo das prateleiras/ 3 – Estabelecer um sistema de classificação similar àquele dos filmes/ 4 – Estabelecer um sistema de classificação para vídeos/ 5 – Reavaliar o contrato de músicos que empregam violência e conteúdo sexual explícito nos palcos/ 6 – Estabelecer uma vigilância da mídia por cidadãos e gravadoras, que pressionaria meios radiodifusores a não levar ao ar "talentos-questionáveis".<sup>7</sup>

O *PMRC* tinha como objetivo indispor a opinião pública em relação ao metal e censurar os seus principais expoentes. Grandes redes varejistas norte-americanas, como *Wal-mart*, *J.C. Penney*, *Sears* e *Fred Meyer*, deixaram de comercializar produtos relacionados ao estilo, e os discos passaram a ser marcados com um selo de advertência aos pais que ficou conhecido como "*Tipper Sticker*", alertando quanto ao conteúdo explícito das suas letras. Na ocasião, ídolos como Frank Zappa e Dee Snider testemunharam contra o grupo diante do Senado Federal norte-americano. De acordo com Arnett (1991), “membros do *PMRC* e congressistas expressaram seu alarme com o conteúdo lírico das canções”, ao passo que, “membros da indústria da música zombaram, dizendo que os críticos eram excessivamente puritanos, na melhor das hipóteses, ou neofascistas, na pior.” (1991, p.77, tradução nossa).

A audiência, que recebeu ampla cobertura na mídia nacional, apontou o heavy metal como um dos gêneros ameaçadores. Por causa da sua popularidade absoluta, a controvérsia se tornou uma batalha sobre valores mais amplos na sociedade e sobre os limites da cultura popular (jovem) "apropriada". Embora na época o *PMRC* tenha conseguido ganhar atenção favorável da mídia para seus pontos de vista, o movimento contra o metal minguou diante da popularidade de seu inimigo. (HJELM: KAHN-HARRIS:LEVINE: 2012: P.8: tradução nossa)

Eventos desse tipo tiveram grande influência na consolidação de um imaginário que relaciona o heavy metal à transgressão. Hjelm, Kahn-Harris e LeVine pontuam que “os vários pânicos morais aos quais o metal foi submetido não são apenas constitutivos, pelo menos em parte, para as cenas de metal, mas estão codificados na própria transgressão do metal” (2012: p.6, tradução nossa), o que explicaria o sucesso

<sup>7</sup> <https://whiplash.net/materias/curiosidades/070046-twistedstister.html>

do estilo ao longo das gerações. Destacando a impopularidade do termo entre os cientistas sociais para se referir a eventos que não estejam circunscritos aos movimentos juvenis da década de 1960, os autores reivindicam um caráter contracultural ao heavy metal em virtude da sua posição de constante antagonismo.

Cientistas sociais que examinaram a cultura popular, música popular e metal tendem a preferir termos como subcultura e cena. [...] Sem entrar nos debates sobre tais arcabouços conceituais, preferimos a contracultura no contexto particular desta coleção como forma de destacar o lado antagônico do metal. Com isso, não nos referimos simplesmente a tentativas deliberadas de chocar e provocar (embora tenha havido muitas delas), mas também aquelas ocasiões em que o metal, por sua própria presença, é chocante. Um gênero que explora incessantemente o lado negro da humanidade será sempre provocativo para alguns setores da sociedade, principalmente em culturas religiosas mais conservadoras. Quer os membros da cena gostem ou não, o metal frequentemente será classificado como contracultura simplesmente por existir. (HJELM: KAHN-HARRIS:LEVINE: 2012: P.15: tradução nossa)

Ainda que não ocupasse uma posição de centralidade, a temática política esteve presente em canções de rock pesado desde os seus primórdios. Como afirma Neil Scott: “o assunto da política não está apenas na boca de muitos membros da cena metal; pode-se encontrar artistas que estão politicamente engajados” (SCOTT: 2012: P.226: tradução nossa).

Alguns exemplos notórios são as letras de *War Pigs* e *Children of the Grave*, dos pioneiros do *Black Sabbath*, que nos anos 1960 e 1970 criticavam de forma contundente os responsáveis pela guerra do Vietnã. Em 1980, *Eddie*, mascote da banda *Iron Maiden*, assassinava a facadas a então primeira-ministra britânica, Margareth Thatcher, na capa do single de *Sanctuary*. A arte gerou controvérsias, e depois de ser publicada nas páginas dos jornais *The Daily Record*, da Escócia, e *The Daily Mirror*, um dos maiores da Inglaterra, sob o título: “É assassinato! Maggie é atacada pelo rock!”, a banda, até então pouco conhecida, foi catapultada para a 29ª colocação nas paradas de sucesso, mesmo sem o apoio das rádios<sup>8</sup>. No segmento do metal extremo, os ingleses do Napalm Death, muito influenciados pelo punk, “são sobretudo conhecidos por fortes declarações politizadas, mais notavelmente a sua posição anti-fascista [...] de esquerda e em defesa de causas ecológicas” (SCOTT:2012: P.226: tradução nossa).

Neil Scott, no entanto, argumenta que, ao defender uma separação entre a música e a política, membros da cena *headbanger* buscam a autopreservação. O

<sup>8</sup> <http://www.ironmaiden666.com.br/2020/02/sanctuary-polemica-capas-do-iron-maiden.html>

autor demonstra que o descompromisso com questões políticas possibilita a abordagem de temas violentos, escatológicos e degradantes, como guerras, levantes, batalhas, massacres e estupros, com riqueza de detalhes, sem que o artista fique vinculado a tais práticas ou a algum dos lados envolvidos na disputa, além de funcionar como um escudo contra os mais diversos tipos de acusação.

Em um uso lúdico de tal material - seja ele racista, homofóbico ou racista - os membros da cena podem se distanciar do significado dos discursos ofensivos dos quais participam, mas estes ainda podem ofender e causar danos. Esse distanciamento dos efeitos prejudiciais diretos de tais discursos é, penso eu, uma característica da tentativa de manter uma postura apolítica sob a bandeira do heavy metal. (SCOTT: 2012: P.229: tradução nossa).

O reinado do heavy metal nos corações e mentes da juventude roqueira seria fortemente golpeado pelo advento do *Grunge* nos anos 1990. Bandas ligadas à cena *Hair Metal*, como *Mötley Crüe*, *Poison*, *Cinderella* e *Twisted Sister* foram as primeiras vítimas dos novos tempos, e jamais voltaram a experimentar o mesmo prestígio. Gigantes do gênero, a exemplo de *Iron Maiden*, *Metallica* e *AC/DC*, seguem lotando estádios com shows calcados principalmente nos sucessos dos anos 1980.

Quase completamente despidas da aura transgressora cultivada na juventude, as bandas clássicas apresentam espetáculos que passam longe do clima de pânico moral, constituindo-se em celebrações de um passado glorioso e ensejo para reuniões de amigos e familiares. De acordo com Hjelm, Kahn-Harris e LeVine (2012), a partir da exposição midiática em um outro contexto “o anteriormente transgressor torna-se relativamente inofensivo - como na transformação de Ozzy Osbourne de inimigo público em pai amoroso” (2012: p.6). Acolhido pela indústria, o heavy metal *mainstream* cada vez mais se aproximaria dos ideais conservadores com os quais antagonizava no passado.

Apesar de o Metal ter em sua origem a marca da transgressão dos valores conservadores, na medida em que as bandas foram ficando cada vez mais famosas, fechando contratos com gravadoras de grande porte e se aproximando do mainstream, o discurso anti-conservador foi desaparecendo, o que impactou o Heavy Metal tradicional e o Power Metal, que passaram a ter como foco temas ligados à fantasia (castelos e dragões, e sentimentos, inclusive o Thrash Metal que originalmente era um estilo ligado ao discurso de protesto passou a ter um conteúdo lírico vazio e sem sentido, e isso se refletiu em seu público que cada vez mais perdia a conexão com as letras e o protesto. [...] Músicos como Dave Mustaine (Megadeth), Bruce Dickinson (Iron Maiden) e Gene Simmons (Kiss) passaram a ser sinônimo de sucesso devido ao seu empreendedorismo e adotaram um discurso conservador, religioso e meritocrático, como se o sucesso alcançado por eles fosse fruto somente do próprio esforço, esquecendo-se do importante papel das grandes gravadoras, da equipe de marketing, produtores, empresários e de toda uma equipe que garantiu uma carreira de sucesso para esses artistas. Aos

poucos, os artistas citados foram se afastando do aspecto contracultural do Heavy Metal, porém mantendo a imagem de “revolta” ligada ao som pesado [...] (MELO, 2016, *apud* SENA, 2019, P.46/47)

Para Paul Friedlander (2006), o grande sucesso do rock em suas três primeiras décadas permitia que seus ídolos esgarçassem os limites impostos pelo conservadorismo da sociedade para apresentar ao público novas temáticas e reivindicações. Deste modo, se em um primeiro momento assuntos como sexo e drogas surgiam de forma cifrada nas letras das canções, dez anos depois já eram encarados com naturalidade pelos fãs. Nessa escalada de rebeldia, a agressividade das letras crescia a cada geração, chegando a temas como chacinas, holocausto e escravidão sexual. No underground, essa agressividade foi em grande parte apropriada por segmentos do metal extremo ligados à ideais supremacistas e de extrema direita a partir dos anos 1990. Um dos casos mais emblemáticos é o da cena de *black metal* norueguesa, marcada por assassinatos, atentados e suicídios entre membros do chamado *Inner Circle*<sup>9</sup>.

O rock, em suas mais diversas manifestações, seria suplantado em popularidade entre os jovens pelos grandes nomes da música POP a partir dos anos 1990. No mesmo período, o hip hop assumiria a dianteira como principal canal de contestação da juventude, chegando a ser chamado pelo rapper Chuck D, do *Public Enemy*, de “CNN da América negra” (FRIEDLANDER, 2006). Entretanto, no imaginário de um público não mais composto apenas por jovens, mas por um coletivo heterogêneo que abarca de adolescentes a octogenários, o ritmo segue representando os ideais de rebeldia, liberdade e desafio às regras impostas por um sistema opressor, que foram as suas bandeiras nos anos de maior popularidade. O que se apresenta como novidade no contexto contemporâneo, mediado pelas tecnologias da comunicação, são as disputas ensejadas por diferentes interpretações do sentido desses ideais entre os partilhantes da mesma cena e gosto musical.

---

<sup>9</sup> <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-47675001>

## Capítulo 2

### O rock no Brasil

#### 2.1 - Os Primórdios do rock'n'roll nacional

No embalo do sucesso alcançado em países como Estados Unidos e Inglaterra, o rock'n'roll chega ao Brasil em meados da década de 1950 tendo como principais vetores de divulgação o rádio e o cinema. As notícias vindas do exterior destacavam o comportamento selvagem das jovens audiências de filmes como “O Balanço das Horas” (*Rock Around the Clock*) e “Sementes da Violência” (*Blackboard Jungle*), dando conta de rebeliões juvenis, destruição de cinemas, brigas e desacato à policiais. Este tipo de comportamento, em menor escala, também se reproduziu no Brasil, especialmente entre os públicos de regiões abastadas de centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, jovens com maior acesso à informação e antenados ao que se passava no exterior. Sobre o lançamento de “Ao Balanço das Horas” nos cinemas paulistanos, Garson (2015), assinala que:

Com riqueza de detalhes, a Folha da Manhã cobriu a estreia em um cinema da Rua Augusta, conhecido reduto da “juventude transviada” paulistana. A juventude, e os distúrbios que causam dentro e fora da sala de exibição, dão o tom da matéria. As “algazarras” teriam início na sala de exibição, com gritos, bater de palmas e pés, sopros de gaita e também fumaça de inseticidas. A audiência seria impedida de dançar “pois a vigilância dos policiais (quase duas dezenas) era constante”, o que mostra a prontidão prévia das autoridades. Se os danos ao cinema foram contidos mediante a interrupção da sessão, o “show” dançante se fazia na rua, utilizando a superfície dos carros, o asfalto e os muros das casas como palco. Desafiada, a polícia “um tanto atarantada e extremamente gentil” mal conseguia conter o comportamento dos menores, levando os mais agitados à delegacia. Antes que a multidão se dispersasse, com a chegada dos bombeiros, o juiz de menores, que tentava conter o tumulto, é atingido com um soco por um dos adolescentes. (GARSON, 2015, P.26/27)

O próprio autor, no entanto, trata este evento como um episódio atípico, uma vez que ao chegar ao Brasil o novo ritmo encontrou um terreno bastante diverso ao de seu país de origem. Enquanto nos Estados Unidos o rock'n'roll despontava como expressão de um incipiente segmento jovem que passava a ter representação própria e ídolos alçados ao sucesso por meio das novas tecnologias de comunicação, o Brasil ainda tinha o rádio como seu veículo mais popular e principal difusor das novidades musicais. Como aponta Garson (2015), “caberia ao *rock and roll* formar o seu público, já que a suposta audiência juvenil, alvo primeiro desse tipo de música no exterior, ainda não estava suficientemente consolidada no Brasil.” (2015: P.61).

Naquele período, a questão etária ainda não estava posta no país, de modo que frequentemente os mesmos artistas eram apreciados por diferentes gerações. Basta observar que os primeiros rocks gravados no Brasil, como a versão de *Rock Around the Clock*, e o primeiro rock em português, *Rock and Roll em Copacabana*, tornaram-se sucessos, respectivamente, nas vozes de Nora Ney e Cauby Peixoto, dois cantores remanescentes da chamada época de ouro de rádio, já passados dos trinta anos de idade e sem qualquer relação orgânica com o ritmo. Para Garson (2015), que destaca a boa recepção inicial do rock junto à alta sociedade em função da sua similaridade com o jazz, “a maneira como ele é incorporado traduz muito mais uma ânsia de cosmopolitismo e distinção própria de uma classe social abastada, do que a afirmação de uma identidade geracional” (2015: P. 31).

Outra característica dos primeiros anos de rock no Brasil foi a incorporação de instrumentos e ritmos regionais, o que de certa forma serviu para amenizar a agressividade das canções, torná-las mais palatáveis ao seu público-alvo, e, conseqüentemente, reduzir a aura de transgressão que cercava o ritmo. “O rock and roll brasileiro dialogava com uma longa tradição popular da canção romântica expressa no grande sucesso do samba-canção, tango ou bolero. (GARSON, 2015. P. 59). Segundo Zan (2013), “o repertório desses cantores era composto por rocks e baladas com letras ingênuas, românticas, às vezes com um certo humor adolescente. Cultivavam a imagem de jovens educados e bem comportados” (2013 P.104).

De acordo com Mendes (2009):

Diferentemente do que aconteceu em outros cantos do planeta, o poder de contestação do rock, no Brasil, repercutiu em uma dimensão talvez menor e propriamente local, se comparado ao tom revolucionário assumido nos grandes centros de difusão da rebeldia. Aqui, as primeiras baladas estavam fortemente marcadas pela herança musical do bolero e do samba-canção. [...] Desde então, maestros, músicos e cantores dos mais diferentes gêneros se viram obrigados a adaptar-se à novidade que monopolizava as paradas de sucesso internacionais, o que fez disparar, no Brasil, o surgimento de covers e conversões artísticas, como a do ex-cantor de boleros e guarânicas Carlos Gonzaga, um dos primeiros a “especializar-se” em rock, para citar apenas um exemplo. (MENDES, 2009, P. 68)

Deste modo, o rock produzido por músicos de outros segmentos familiarizava o público brasileiro com o novo ritmo, pavimentando o caminho para o surgimento de artistas jovens, como os bem comportados irmãos Celly e Tony Campello, intérpretes dos mega sucessos *Estúpido Cupido* e *Boogie do Bebê*, versões, respectivamente, de *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka e Howard Greenfield, e *Baby Sittin' Boogie*,

originalmente composta por Johnny Parker e Joachim Relin, na virada para a década de 1960 e, em especial, para o advento da Jovem Guarda, movimento que inseriria de forma definitiva o rock no cenário da música brasileira durante os primeiros anos do regime militar.

## 2.2 – Anos 1960, Jovem Guarda, Tropicália e Os Mutantes

A gente não era universitário, não. Não sabia falar de outras coisas. Eram os nossos problemas, garotas, carros... Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte, a Wanderléa parece que não tinha nem o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso da nossa plateia era assim também, era feito a gente, se identificava conosco. (MEDEIROS, 1984, P.68: APUD PAIXÃO, 2013)

A partir do advento da Jovem Guarda, em meados da década de 1960, com suas versões para os grandes sucessos internacionais divulgados através do aparato televisivo que despontava no país, o rock'n'roll, ou iê-iê-iê, como ficou conhecido, atingiria em cheio as camadas mais populares, contrapondo-se à sofisticação da MPB politicamente engajada. O programa, veiculado aos domingos pela TV Record, seguia a trilha de atrações musicais televisivas como O Fino da Bossa, muito em voga no período.

A Jovem Guarda foi idealizada pela agência Magaldi, Maia & Prospero (MM&P) e batizada pelo publicitário Carlito Maia a partir de uma frase de Lênin: “*o futuro pertence à jovem guarda*”. Ao patrocinar o surgimento de ídolos jovens, a agência buscava explorar essa nova fatia do mercado tendo os artistas como garotos-propaganda. “(...) O investimento com o programa Jovem Guarda foi calculado em meio bilhão de cruzeiros velhos, envolvendo cerca de 30 pessoas entre maquiadores, costureiros, publicitários, jornalistas etc”<sup>10</sup>. O vertiginoso sucesso do programa e a popularidade alcançada por suas figuras mais proeminentes transformavam a Jovem Guarda em um negócio extremamente lucrativo.

À medida que esse mercado, com seus gostos e rostos, foi se formando, a indústria musical aparelhou-se especificamente para atendê-lo, permitindo que os novos produtos de impregnassem dos desejos e das novas pulsões culturais. (SEVERINO: 2002: P.227)

Deste modo, uma infinidade de produtos licenciados, tais como chaveiros, colares, anéis e peças de vestuário, inundavam o mercado e ditavam a moda entre a juventude. De acordo com Severino (2002), “a Jovem Guarda, ao mesmo tempo que

<sup>10</sup> Jornal do Brasil: 19 jan. 1968, Caderno B

opunha o segmento popular aos jovens universitários, provocava a inserção das camadas populares no padrão de consumo do capitalismo moderno.” (SEVERINO, 2002: P.214). Para Zan (2013), mais do que um movimento musical, a Jovem Guarda configurava-se em um estilo de vida que “articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem brasileiro à condição moderna” (2013: P. 106). Garson (2018) corrobora a associação entre a ideia de modernidade e o acesso a determinados padrões de consumo.

Por meio não só das matérias impressas, mas de letras de canções, entrevistas, filmes e ensaios fotográficos, os intérpretes ostentavam carrões, apartamentos, indumentária e joias. Seus estilos de vida tinham no consumo o campo de articulação privilegiado e no hedonismo e individualismo seus valores capitais. (GARSON, 2018, P.7)

Capitaneado por Roberto Carlos, o Rei, e seus fiéis escudeiros Erasmo Carlos, o Tremendão, e Wanderléa, a Ternurinha, além de um casting composto por artistas como Golden Boys, Clevers, Renato e seus Blue Caps, Trio Esperança, Ronnie Cord, Youngsters, The Jet Blacks, entre outros, o programa caiu no gosto do público ao traduzir para a linguagem do jovem brasileiro a parada de sucessos dos grandes centros do primeiro mundo, em especial, Estados Unidos e Inglaterra. Deste modo, esta parcela do público, antes à deriva, era pela primeira vez contemplada em canções que dialogavam com subjetividades formadas a partir de “leituras de gibis, fotonovelas e filmes de José Mojica Martins, o popular Zé do Caixão” (SEVERINO, 2002: P.214). Em termos sonoros, a influência do rock misturava-se ao “pop italiano e à vasta tradição romântica que vinha do bolero e samba-canção, cujo tom trágico e fatalista era suavizado e encaixado no universo hedonista de festas, e namoros juvenis.” (GARSON, 2018. P.6)

Para os puristas da MPB, a incorporação de ritmos estrangeiros representava uma capitulação frente ao imperialismo, produzindo uma música de baixa qualidade, alienada e alheia às tradições nacionais e às questões políticas que permeavam as obras de artistas que se opunham frontalmente ao Regime Militar. [...] “os artistas “engajados” se deram conta de que estavam começando a perder espaço para o iê-iê e assim, inicia-se uma frente de “luta” para derrotar o inimigo “entreguista” e politicamente “alienado””. (SANTOS: 2008: P.29). De acordo com Jacques (2019):

Com o golpe militar de 1964, são instituídos altos níveis de restrição dos direitos civis e de censura. Isso leva à emergência de diversos movimentos de rebelião artística. Vários músicos posicionam-se contra o regime e são exilados do país. Contudo, os membros da Jovem Guarda não reagem à

repressão militar. Essa falta de posicionamento político, somada à relação com o rock americano e britânico foi considerada, por intelectuais e músicos populares da época, como uma forma de alienação. (JACQUES, 2019: P.23)

Passando ao largo das palavras de ordem que inflamavam as audiências dos Festivais da Canção, e das mensagens políticas subliminares, o universo temático das canções da Jovem Guarda girava em torno de festas, paixões adolescentes, namoros desfeitos e pequenas transgressões, como fumar em local proibido ou dirigir em alta velocidade. Como salienta Martins (1966), a rebelião da Jovem Guarda era dotada de um caráter conservador que se evidenciava pela sua ausência de propósitos.

[...] é interessante repetir-se que a Jovem Guarda, apesar de querer ser um movimento independente de juventude, como oposição ao mundo já estruturado, tem toda a aprovação e tutela dos adultos. Isto porque ela não ameaça ninguém e nem põe em dúvida as verdades aceitas pela sociedade. Pelo contrário, parece animar nos jovens uma pureza de propósitos e uma ingenuidade de adolescentes que encantam os adultos. A oposição fica apenas nas roupas e nos cabelos e, portanto, é inofensiva. (MARTINS, 1966, P. 51 APUD JACQUES, 2019: P.23/24)

Na mesma linha, Foracchi (1966) classifica o comportamento dos adeptos da Jovem Guarda como rebeldia sancionada, e aponta o mercado como um limite concreto para a sua atuação:

O desafio vai, portanto, até o ponto em que a sociedade o aceita e legitima como tal. (...) É a rebeldia sem causa dos que estão insatisfeitos e que procuram, através de gestos, articular essa insatisfação. É a liberdade equacionada em termos de ritmo e movimento. A cadência é convulsionada, mas contida. (...) A rebeldia acaba no gesto. Por esta razão, é a rebeldia sancionada, aprovada pela sociedade. Apoiada no explicável anseio que tem os jovens de mudar as coisas, esta rebeldia começa por transformá-los em consumidores. (FORACCHI .In MANCHETE, 1966, nº.732, p.10 APUD Zan, 2013).

Santos (2008), contesta a ideia de que a Jovem Guarda “teria assimilado o significado social do rock americano” (P.33). Na opinião do autor, a falta de capital cultural dos artistas seria um empecilho para a sua inserção nos debates políticos que permeavam a cultura brasileira.

[...] embora houvesse certa agressividade na estética “juventude transviada” assumida pela Jovem Guarda, ela não foi capaz de ultrapassar os limites impostos pela sociedade, tampouco, criar um estilo próprio, não padronizado. Além do mais, não propunham romper com as ordens vigentes tal como o rock americano de Jerry Lee Lewis, Little Richard e Chuck Berry. Por serem provenientes da “classe subalterna”, a grande questão para os integrantes da Jovem Guarda estava em ganhar dinheiro para poder exibir os carros, motocicletas e as roupas “transadas” a fim de impressionar as garotas. (SANTOS: 2008: p. 33)

Além da ausência de manifestações políticas mais explícitas, o imaginário que relacionava os membros da Jovem Guarda a uma postura adesista ou alienada seria

reforçado por acenos de Roberto Carlos aos militares, em entrevista ao Jornal do Brasil o cantor admitiu seu posicionamento político à direita, e canções como a ufanista “Eu te amo meu Brasil”, um grande sucesso interpretado pela banda “Os Incríveis”, que com versos como “As praias do Brasil ensolaradas”, “O Céu do meu Brasil tem mais estrelas” e “Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil”, acabou convertida em peça de propaganda do Regime.

[...] a música estourou, mas estourou de uma certa forma que até os políticos usaram a música para livrar a cara deles, que estava suja demais, o que acabou sujando um pouco a nossa. [...] Não sei por que associam isso a política, porque tem tanta música que fala do Brasil e ninguém... é porque foi usada demais pelos políticos. Acontece que houve um deputado idiota que colocou essa música como lei nas escolas, para ser cantada como hino nacional, substituindo o hino nacional, coisa de maluco aí, brasileiro. (Netinho, Os Incríveis, 2020<sup>11</sup>)

Brito (2013), por outro lado, reivindica o caráter transgressor de canções como *Quero que vá tudo pro inferno*, da dupla Roberto e Erasmo Carlos, sublinhando que o político e o moral, na ótica da ditadura militar, faziam parte de um mesmo plano subversivo. A autora apoia-se na ideia de transfiguração do político, postulada por Maffesoli (1997), em sua argumentação de que mesmo sem atacar diretamente o Regime, as obras e manifestações públicas dos artistas da Jovem Guarda representavam uma subversão à ordem que os militares tentavam impor. De acordo com essa ideia, manifestações como “a abstenção, a astúcia e a inversão carnavalesca” (MAFFESOLI, 1997, P.99 APUD BRITO), assumiriam um importante papel, juntamente com as rebeliões propriamente ditas, no processo de desestabilização política em situações de endurecimento da repressão. Erasmo Carlos utiliza a guerra como metáfora ao descrever a atuação dos jovem-guardistas no contexto da ditadura.

É como se a gente participasse de uma guerra, que a gente nem sabia que existia, e não estivesse no front, não estivesse lá na frente. Porque uma guerra também tem a Cruz Vermelha, que não está lá no front, tem quem bola as táticas, o que ajuda aqui, o que ajuda ali, a guerra não é todo mundo com armas na frente, tem uma equipe inteira para vencer uma guerra. (ERASMO CARLOS, 2020<sup>12</sup>)

O legado modernizador da Jovem Guarda para a Música Popular Brasileira seria reivindicado pelo movimento tropicalista, liderado por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, no final da década de 1960. Pregando abertamente a

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s0muadtg9SQ>

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s0muadtg9SQ>

antropofagia, a Tropicália propunha inovações estéticas a partir de fusões entre o popular e o erudito, as tradições e as vanguardas, o nacional e o estrangeiro. Nas palavras de Gal Costa: “Pra mim, o tropicalismo é exatamente isso, fazer as coisas sem medo.” (Gal apud BAR, 1968, p.183). Neste contexto, o iê-iê-iê de Roberto Carlos e seus companheiros, devidamente ressignificado e misturado ao samba, ao baião, à música caipira e outros ritmos brasileiros, tornava-se parte da Geleia Geral que tomou de assalto a cultura brasileira durante o período mais duro da repressão política. Vargas (2011) pontua que a Tropicália “concretizava, de um lado, uma radical apropriação da antropofagia oswaldiana e, de outro, adaptava várias posições da contracultura internacional ao contexto da música popular. (P.465). Para Afonso (2016), “mais do que os instrumentos, o movimento adotou uma postura roqueira ao romper com a imagem pregada pela MPB” (2016. P.45).

A Bossa Nova tinha perdido seu sentido libertário, partindo para um tipo de música quase acadêmica, buscando dessa forma sensibilizar o povo que estava mais preocupado com coisas novas, como os Beatles ou Roberto Carlos. (...) Então, ninguém se dava conta de que a evolução não parara, que Roberto Carlos era o João Gilberto da Jovem Guarda. Essa então era combatida como se fosse uma praga ou heresia. A meninada [da “MPB”] procurava arrumar um sotaque nordestino para lastimar a falta da reforma agrária. Eles se preocupavam com um detalhe, ao passo que Roberto Carlos e a juventude em geral já mandavam tudo para o inferno. Roberto derrubou padrões estabelecidos, oficializando a tendência irreverente do brasileiro em relação à aparência dos chamados homens sérios. Ele vinha para impor um gosto livre, conseqüentemente, um uso mais livre. (CAETANO VELOSO apud BAR, 1968, p.196-198)

A irreverência apontada por Caetano Veloso como característica da Jovem Guarda potencializava-se nas performances da banda “Os Mutantes”, braço roqueiro do grupo que compunha a Tropicália. Oriundos do bairro da Pompeia, celeiro de bandas de rock em São Paulo na década de 1960, Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sergio Dias tentaram algumas incursões na Jovem Guarda em seus primeiros anos de carreira, sem nunca obter sucesso. O grupo acabou encontrando espaço em outro programa, “O Pequeno Mundo de Ronnie Von”, onde interpretava sucessos do rock internacional, em especial, as recém-lançadas canções dos Beatles. Apresentada pelo “príncipe” Ronnie Von, a atração rivalizava com a Jovem Guarda no segmento jovem.

Tivemos um convite para participar do programa do Ronnie Von, porque o Roberto Carlos não aceitou a gente, porque ele, o Erasmo e a Wanderléa faziam um visual parecido com o nosso. Barraram os Mutantes no baile da Jovem Guarda; então, ao invés do Rei, ficamos com o pequeno príncipe mesmo. (RITA LEE APUD SANTOS: 2008: P. 28).

A situação se inverteria após o declínio da Jovem Guarda, em 1968, quando o Rei, buscando reposicionar a sua imagem, convidou os Mutantes, além da cantora Gal Costa, para a estreia do seu novo programa, “Todos os Jovens do Mundo”, que prometia “um Roberto Carlos mais politizado e preocupado com as questões sociais” (SANTOS, 2008: P.29). À essa altura, com Caetano e Gil presos e posteriormente exilados<sup>13</sup>, eventos como a Marcha contra a Guitarra Elétrica<sup>14</sup>, ocorrida pouco mais de um ano antes, adquiriam um caráter anacrônico, ao passo que as novidades introduzidas pelos compositores baianos, juntamente com os Mutantes, nos Festivais Internacionais da Canção de 1967 e 1968, tornavam-se mais palatáveis para um público que inicialmente as rejeitou.

De acordo com Napolitano (2002): “No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas” (2002:P.2). Com os Mutantes, portanto, o rock entrava no radar de um outro segmento do público brasileiro.

[...] ao contrário do Rock and Roll produzido pela Jovem Guarda os Mutantes deslocaram o lugar social do rock, trazendo ao gênero um novo status dada a sua ligação com a MPB (através do Tropicalismo). Já o rock pastichizado e despolitizado da Jovem Guarda não conseguiu acompanhar a inovação sonora iniciada com os Beatles; eles estavam mais ligados ao pop-rock do início da década de 60 do que ao rock consolidado com os experimentalismos dos Beatles. Além do mais, podemos dizer que a Jovem Guarda não conseguiu incorporar o contexto social, balizado pela contracultura, do rock da época, e isso explica, em parte, o declínio do programa Jovem Guarda e a mudança na trajetória de Roberto Carlos para um estilo de música romântica. Já os Mutantes, se desvencilharam desse “pop doçura”, assimilando e resignificando o rock internacional à luz da cultura brasileira. (SANTOS: 2008: P.37)

Vitimado pela repressão do Ato Institucional Nº5, responsável pela ausência no país de seus dois principais expoentes, o tropicalismo enquanto movimento ruiu antes do fim dos anos 1960, mas o seu legado, absorvido pelas novas gerações,

---

<sup>13</sup> Duas semanas após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos por uma suposta “tentativa de quebra do direito e da ordem institucional” durante um show na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Os artistas permaneceram sob custódia em diferentes quartéis até fevereiro do ano seguinte, quando partiram para um exílio de quase três anos em Londres.

<sup>14</sup> Ocorrida no dia 17 de julho de 1967, em São Paulo, a Marcha contra a Guitarra Elétrica ou Passeata da MPB foi um movimento liderado pela cantora Elis Regina com o objetivo de proteger a música brasileira da influência do imperialismo americano, representado pelas guitarras utilizadas por ídolos do iê-iê-iê. A manifestação, que partiu do Largo São Francisco em direção ao Teatro Paramount, contou com a participação de nomes como Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Zé Keti, e serviu como peça de publicidade para um novo programa chamado “Noite da Música Popular Brasileira”, apresentado pela cantora gaúcha na TV Record.

tornou-se “a chave para os desdobramentos da canção popular no início dos anos 1970” (VARGAS; 2011; P.465). Como pontuam Müller e Silva (2016):

[...] em um contexto em que o discurso dos partidos e organizações oficiais de esquerda haviam sido silenciados, era necessária a insurgência de forças micropolíticas capazes de combater tal opressão, sendo essa a verdadeira fratura provocada no sistema.

Por um lado, a fusão entre MPB e guitarras elétricas caracterizou a sonoridade de grupos como Novos Baianos, A Cor do Som, 14-bis e Secos e Molhados, por outro, bandas como Made in Brazil, Casa das Máquinas, Moto Perpétuo e os próprios Mutantes, em suas diferentes formações, cada vez mais absorviam aspectos sonoros e contraculturais do rock engajado, do hard rock e do rock progressivo que agitaram os Estados Unidos e a Europa durante a segunda metade dos anos 1960. Com alguns anos de atraso, o movimento hippie chegava ao Brasil, e os Mutantes, ao lado de Raul Seixas, tornavam-se os grandes expoentes da chamada cultura do desbunde.

### **2.3 – Anos 1970, o desbunde brasileiro**

O recrudescimento da ditadura militar, a partir de 1968, exerceu forte impacto sobre a cultura brasileira. “Vivia-se no país a fase mais repressiva e censória da ditadura militar. Por isso, posicionar-se de qualquer maneira contra o establishment significava risco de prisão ou exílio, como ocorreu com muitos artistas (VARGAS; 2011; P.465). Entre os que permaneceram no país, muitos foram perseguidos e torturados, enquanto a censura, cada vez mais intensa, criava grandes dificuldades para a livre circulação de ideias.

Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiam de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. (NAPOLITANO, 2002: P.1)

Embora mais branda do que no caso dos grandes nomes da MPB, mais visados pela polícia e pela censura, a repressão também incidia sobre os músicos da terceira geração do rock brasileiro, jovens que davam o pontapé inicial para a formação de uma cena que enfrentaria grandes barreiras, inclusive logísticas, para sobreviver e se consolidar ao longo da década de 1970. “Tinha uma corrente de MPB que dizia que roqueiro era alienado, que só eles foram prejudicados, eles que foram perseguidos, (mas) não tem nada disso. (OSWALDO VECCHIONE JR.: 2013<sup>15</sup>).

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymRYc6UGUyw&t=333s>

Pedro Baldanza, baixista e vocalista da banda “O Som Nosso de Cada Dia”, que adquiriu grande notoriedade no cenário nacional ao se apresentar como atração de abertura para os shows do norte-americano Alice Cooper, primeiro grande astro do rock internacional a excursionar pelo país, em março de 1974, elenca algumas das dificuldades enfrentadas pelos roqueiros nos primeiros anos da década de 1970.

Várias bandas eram interessantes nos anos 1970. Tinha muita força, os shows sempre tinham muita gente, era muito legal, só que a gente não conseguia mídia, a gente não conseguia entrar. Então era o que a gente na época chamava de movimento underground [...] era um boca a boca, você falava com um, falava com outro, tinha aquela coisa da ditadura, a gente estava vivendo um momento de repressão muito grande, os espaços eram mínimos, pouca gente tinha força para conseguir um teatro em algum lugar. Para você conseguir as liberações de censura, e tudo, para montar um show de teatro com uma banda, era uma dificuldade imensa. Então você sempre dependia de um filho de algum general ou alguém próximo de algum outro, e tal. [...] Então era uma dificuldade muito grande para as bandas. [...] Os ingressos eram baratos, porque senão você não conseguia colocar a molecada. A gente trabalhava dentro de um nível bem baixo em relação a preços, e tal. Algumas bandas mais famosas, tipo os Mutantes, por exemplo, os Mutantes já eram um ícone, porque de uma certa forma eles conseguiram ter o apoio de mídia, tinha aquela coisa toda da história do tropicalismo, dos festivais, então isso já trazia os Mutantes para um outro patamar. Agora, as outras bandas eram bem underground nos anos 1970, não tinha esse apoio que de uma certa forma aconteceu nos anos 1980. (BALDANZA; 2013)<sup>16</sup>

Sberni Junior (2018), assinala que “os grupos almejavam uma inserção no mercado e um processo de profissionalização que nem sempre se concretizava” (p.167). O autor também ressalta que “as gravadoras ainda tinham estratégias tímidas e pouco elaborada para os grupos e artistas, que ainda estavam à sombra do rock internacional no que se referia às criações musicais” (2018: P.175). De acordo com Melo (2018), o rock brasileiro dos anos 1970 apresentava quatro características marcantes:

Além de ser produzido por jovens e para jovens alguns elementos foram emblemáticos para a formação do rock nacional da década de 1970, tais como: a) a influência do modelo estrangeiro entremeado com ritmos e expressões musicais brasileira; b) a presença de elementos relacionados ao desbunde contracultural; c) questionamentos relacionados à crônica social e política; d) a adoção do rock como um estilo de vida que extrapolava a expressão musical. (MELO, 2018; P.16/17)

Buscando um modo de vida alternativo e livre das atribulações que dominavam a vida brasileira naquele período histórico, muitos adeptos do rock aderiam àquilo que ficou conhecido como a cultura do desbunde. Como explica Saggiorato (2012),

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymRYc6UGUyw&t=333s>

desbundar “significava o estado de estar fora do sistema, à margem, em negação à caretice (P.297).

Entre os anos 1969 e 1973, os integrantes dos Mutantes formaram uma comunidade em um sítio na Serra da Cantareira, em São Paulo, onde produziram os álbuns “Mutantes” (1969), “A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado” (1970), “Jardim Elétrico” (1971), “Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets” (1972), “Tecnicolor” (gravado em 1970 e lançado em 2000), “O A e o Z” (gravado em 1973 e lançado em 1992) e “Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida” (1972), primeiro trabalho da carreira solo de Rita Lee.

Os Novos baianos, por sua vez, constituíram a sua base no chamado “Cantinho do Vovô”, um sítio localizado em Jacarepaguá, na região Oeste da capital fluminense, onde prevalecia um ideal coletivista. “Tudo ali era dividido e discutido [...] as decisões sempre saíam de debates cujo resultado era dado pela maioria. Mesmo assim, surgia espaço para decisões individuais” (VARGAS; 2001; P.469).

Raul Seixas foi outro artista a idealizar a sua própria comunidade, a “Cidade das Estrelas”, uma sociedade alternativa onde pretendia levar ao paroxismo os ideais de liberdade, paz e amor. Seus planos, no entanto, acabaram frustrados pela repressão dos militares. “Nesse episódio, Raul Seixas foi brutalmente torturado física e psicologicamente e “convidado” a se retirar do país” (MELO; 2018; P.45). Essas experiências, entre outras, formaram o embrião do que viria a ser uma versão nacional, e quase uma década atrasada, do movimento hippie.

[...] duramente impedida de manifestar-se em liberdade, a juventude brasileira egressa dos tempos de passeatas e luta armada era forçada a derivar então para um tipo de contestação inspirada pelo movimento hippie, que nos EUA tinha uma força contestatória muito mais evidente, contrária à Guerra do Vietnã. Mas enquanto os sistemas repressivos europeus e americanos tinham que se ater a leis constitucionais e à democracia vigente, no que pesem os assassinatos de Chicago e Paris, nós aqui sofríamos a ausência do estado de direito. Por isso, enquanto o “flower power” vicejava nos Estados Unidos e na Europa como uma força ideológica de fato, impondo suas exigências por vias políticas e através de importantes movimentos de massa que acabaram, por exemplo, demolindo o apoio popular ao intervencionismo americano na Ásia e ao tradicionalismo do ensino acadêmico francês, nós brasileiros tínhamos que nos conformar com o que a ditadura julgasse menos danoso a seus objetivos. (LUIZ CARLOS SÁ: 2018)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://blogdeigormotta.blogspot.com/2018/07/rock-rural-historias-do-rock-nacional.html>

A reboque da constituição do ideário hippie no país, ganhou força nesse período a vertente que ficou conhecida como rock rural, cujos principais expoentes eram o trio Sá, Rodrix e Guarabyra, além de grupos como O Terço e Recordando o Vale das Maçãs. Fortemente influenciado por artistas norte-americanos como Bob Dylan e Crosby, Still e Nash, o rock rural representou, em menor proporção, um movimento semelhante à Tropicália no que tange à fusão de sonoridades brasileiras e internacionais, bem como à incorporação de elementos contraculturais. Um de seus idealizadores, Luiz Carlos Sá, elenca algumas das novidades introduzidas pelo rock rural na música brasileira.

Na realidade o que fizemos de mais acertado foi justamente mirar na demolição de certos preconceitos arraigados naquele público jovem-classe-média-universitária que nos acolheu de princípio: enquanto Rodrix ressuscitava o então desprezado acordeão e partia também para a execução de instrumentos vistos como “exóticos”, como cravo, celesta, harpsicórdio, etc., eu eletrificava e experimentava diferentes afinações na viola caipira de dez cordas, antes esnobada como instrumento menor, enquanto Guarabyra resgatava os sons das barrancas do São Francisco, largamente ignorados por um país que – ancorado no eixo Rio-São Paulo – não conhecia o Brasil real. Dessa mistura de três cabeças de formação e direções aparentemente divergentes foi que surgiu o que se pode chamar de rock rural. (LUIZ CARLOS SÁ: 2018)<sup>18</sup>

Resende (2012), por seu turno, classifica o rock rural como uma manifestação de “romantismo contracultural no rock brasileiro dos anos 1970” (P.6). Nos termos do autor:

Três características principais compreendem essa forma de crítica romântica: a primeira delas, a volta à natureza, ao campo. O bucolismo, encontrado nas letras e nos arranjos das composições, faz parte da ideia de nostalgia e idealização de uma vida em paz, longe da cidade grande, na recuperação de um tempo perdido, em harmonia com o meio natural. Segunda característica importante é a crítica ao isolamento dos indivíduos. E, em terceiro, a ideia de unidade ou totalidade, natureza e coletividade humana. (RESENDE, 2012; P.6/7)

No entanto, com o impulsionamento do mercado fonográfico proporcionado pelo Milagre Econômico, o grande sucesso comercial naqueles primeiros anos da década de 1970 seria um fenômeno urbano. Composto por Ney Matogrosso (vocais), João Ricardo (vocais, violão e harmônica) e Gérson Conrad (vocais e violão), o Grupo Secos e Molhados destronou Roberto Carlos como grande vendedor de discos do país com seu homônimo álbum de estreia, lançado em 1973.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://blogdeigormotta.blogspot.com/2018/07/rock-rural-historias-do-rock-nacional.html>

Musicalmente, o grupo propunha uma fusão da MPB com o rock, o blues, o fado e a música POP internacional. Em termos performáticos, chamavam a atenção, sobretudo em um contexto de exacerbados machismo e homofobia, a persona andrógina encarnada por Ney Matogrosso e o seu peculiar timbre vocal. O cantor afirma: “Eu não falava de política, mas eu me expunha de uma maneira que acabava sendo uma forma política de estar em público” (MATOGROSSO apud SILVA, 2007, p.288). A impressão de Matogrosso é corroborada pelas palavras de Nelson Motta (2000):

Com a repressão política onipresente e cada vez mais truculenta e paranoica, a música popular contestava a rigidez do regime na liberação da sexualidade e da linguagem, no desbunde das drogas e no individualismo exacerbado. No fim, tudo acaba sendo político, até quando não queria ser. (MOTTA, 2000, p. 273.)

A perseguição da censura em relação ao Secos e Molhados dava-se sobretudo no campo moral. Apesar da vigilância dos órgãos de repressão, a banda conseguiu emplacar no primeiro disco canções que tratavam, ainda que de forma cifrada, de questões políticas, como *Mulher Barriguda*, o *Hierofante*, *Primavera* e *Fala*. O controle, porém, manifestava-se de outras formas. “Por mais que suas canções tivessem sido liberadas para a gravação, a censura vigiava de perto as propostas performáticas e estéticas do conjunto” (MELO; 2018: P.71). Deste modo, criavam-se dificuldades para a realização dos shows, como mudanças na classificação etária para restringir o acesso do público e a constante presença da intimidadora figura do censor. Apesar da censura, o grupo atingiu as mais diversas camadas da sociedade, e pelo seu caráter lúdico acabou caindo nas graças também do público infantil, que acompanhava seu trabalho através da televisão.

Mello (2018) chama a atenção para a falta de correspondência entre o discurso do então Presidente da República, Ernesto Geisel, que prometia uma gradual abertura política e um abrandamento do regime, e o comportamento da censura em relação aos artistas. De acordo com a autora, diferentemente do que ocorreu com a imprensa, que passou a gozar de maior liberdade, a primeira metade da década de 1970 foi particularmente problemática para os músicos.

No caso da música o que houve a partir de meados dos anos setenta foi a intensificação da censura. Portanto, há que se ressaltar aqui [...] a dualidade na proposta de abertura. Se por um lado havia a intenção de distensão política a partir de um certo “abrandamento” do regime, por outro, o governo Geisel e seus órgãos trataram com muita cautela os assuntos relativos à moral, aos bons costumes, às famílias e à política presentes nas produções

musicais de forma incisiva. Este foi um acontecimento de cunho moralista e certamente político [...] (MELLO, 2018; P.54)

Outro grande sucesso comercial dos primeiros anos da década de 1970, Raul Seixas atraiu a atenção dos militares desde o lançamento do seu trabalho de estreia como artista solo, o álbum “Krig-ha, Bandolo!”, em 1973. Avesso à política institucional, no entanto, o cantor não almejava “a revolução em moldes políticos, mas a transformação individual que se reflete na sociedade” (NETO, 2009: P.9).

Deste modo, “durante toda a década de 1970, Raul Seixas não se imiscuiu diretamente em questões políticas, não participando em momento algum do debate que envolvia a restauração do regime democrático no país (NETO, 2009, P.1). Em suas manifestações públicas, o “Maluco Beleza” opunha-se peremptoriamente a todos os espectros ideológicos e reforçava a importância da individualidade: “Política para mim é loucura; é igual a seguir religiões. Cada ser é o seu próprio universo! Abomino qualquer tentativa de agregação entre pessoas que são diferentes e julgam pensar igual. Mentira! (SEIXAS E SOUZA: 1992; P.57 apud NETO: 2009; P.1).

Além do anteriormente mencionado episódio da prisão seguida de exílio, contudo, o cantor teve ainda cerca de duas dezenas de canções censuradas em apenas dois anos<sup>19</sup>. Para Jotabe Medeiros, biógrafo de Raul, suas letras ataçavam “a sede de controle de ideias do regime militar” (MEDEIROS, 2019: P.121), que enxergava mensagens subliminares, muitas vezes fantasiosas, e provocações à ditadura, em cada trabalho do cantor. Os registros da canção “Ouro de Tolo” nos arquivos do Ministério do Exército exemplificam a natureza das preocupações que acometiam os militares a respeito da sua obra.

A música meio que remexeu o fundo de uma piscina que tivesse barro na parte mais profunda. E gerou uma suspeição nos censores: ao tirar sarro de uma ilusória possibilidade de ascensão social (“Porque foi tão fácil conseguir e agora eu me pergunto: e daí?”), não estaria Raul Seixas debochando também do grande slogan do marketing do regime militar, o “milagre brasileiro” (as taxas de crescimento econômico registradas entre 1969 e 1973)? Parece uma viagem, mas na censura essa paranoia pegou forte. [...] Um dos documentos nos arquivos públicos do Ministério do Exército atesta a pulga que “Ouro de Tolo” plantou nas orelhas do regime militar. O prontuário [...] denomina o investigado (Seixas, Raul Santos), o endereço [...] e registra o motivo da interpelação: “ASSUNTO: Autor da música de protesto, intitulada “Ouro de Tolo”, que, segundo suas declarações, foi feita com a intenção de criticar não a pessoa de Roberto Carlos, e sim todo o esquema que ele representa. (MEDEIROS: 2019 P.121)

<sup>19</sup> <https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/raul-seixas/>

Em 1974, as canções *Murungando* e *Óculosescuro*, compostas em parceria com Paulo Coelho, também não passariam pelo crivo da censura, sendo liberadas apenas posteriormente, mediante modificações, como parte da trilha sonora da novela *O Rebu*, veiculada pela Rede Globo de Televisão. Nas versões originais, ambas as letras foram consideradas subversivas e críticas ao sistema político vigente, como revela o parecer da Divisão de Censura e Diversões Públicas que vetou *Óculosescuro*, em novembro de 1973.

Gênero: protesto social; Linguagem: direta, como veículo de mensagem subversiva; Tema: sociopolítico; Mensagem: negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais... A gravação em tape da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância esta elaborada propositalmente, para que a linha melódica desviasse o interesse, atenção e cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada, com o propósito de vilipendiar e achincalhar a atual conjuntura sociopolítica nacional. Isto exposto e calçado no decreto 20493, art.41, itens d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida canção, ou seja, de ÓCULOSESCURO. (SANTOS, 2007, p.103/104)<sup>20</sup>

Para Sylvio Passos, presidente do Raul Seixas Fan Club e ex-parceiro de composição de Raul, o grande mérito do seu trabalho estava em conseguir “atingir a massa, a população comum, mas com um texto que não combinava muito com aquilo. O diferencial está justamente aí, o Raul conseguiu colocar no rock um texto que até então não existia.” (PASSOS, 2014)<sup>21</sup>

É factível, portanto, a afirmação de que, em meados da década de 1970, Raul Seixas e Secos e Molhados extrapolavam os limites do rock brasileiro, conferiam ao ritmo um novo patamar de popularidade e contundência social, apresentando “sinais de vitalidade e criatividade num ambiente social e musical desgastado e sem perspectivas” (NAPOLITANO; 2002; P.7). Nas palavras de Sberni Junior (2018), tanto o cantor baiano quanto a banda formada em São Paulo seriam exemplos de artistas “considerados a partir da valorização do rock como criação musical e expressão artística, vez que buscaram certa originalidade e misturas com a MPB na construção do rock brasileiro” (P.175). Brandão (1990), por outro lado, aponta o sucesso de Mutantes, Secos e Molhados e Raul Seixas como pontos fora da curva em um mercado que ainda não absorvia as novidades propostas pelo rock.

<sup>20</sup> Parecer nº 10207/73 da Divisão de Censura e Diversões Públicas – Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/11/1973, vide em processo nº 562, caixa 645, p.04.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymRYc6UGUyw&t=333s>

Na esfera musical, o desbunde da contracultura iria se refletir num rock brasileiro marcado pela forte influência de modelos estrangeiros – Rolling Stones, Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, entre os preferidos – ou pela tentativa de fusão com ritmos brasileiros. Na realidade, os roqueiros brasileiros eram desprezados pelos meios de comunicação e ignorados pelo grande público, com raras exceções (Mutantes, Secos e Molhados e Raul Seixas). Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros – muitas vezes sem deixar registros em vinil -, mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção musical. (BRANDÃO, 1990; APUD SAGGIORATO; 2012; P.299).

Para Scherner (2012), o rock brasileiro da segunda metade da década de 1970 atravessava uma crise de identidade que se acentuaria com o advento de novos ritmos musicais, como a *discothèque*, responsáveis por escantear ainda mais o gênero na disputa por atenção midiática. Em suas pesquisas sobre a revista *Música*, publicação dedicada ao mercado musical e voltada para o público jovem que entrou em circulação no mês de junho de 1976, o autor observa que, em um período de dois anos, apenas os álbuns *Jack, o Estripador* (1976), do *Made in Brazil, Mudança de Tempo* (1978), do grupo *O Terço*, e *Babilônia* (1978), da cantora *Rita Lee*, receberam alguma atenção dos críticos, e ainda assim, com resenhas pouco elogiosas.

Se a crítica de LPs de rock brasileiro do período de 1976 a 1978 se resumiu a somente três, isso é uma clara demonstração de um esvaziamento da cultura rock que estava em curso no Brasil, um indicativo de que este gênero estava em declínio no país. Ao mesmo tempo, começam a surgir outras manifestações musicais, que buscavam uma estética musical fora do binômio pop rock, mas que se dirigiam ao público jovem. O rock chega desgastado aos anos 1980, não somente no Brasil, mas também no exterior. A mudança nos rumos musicais, com a chegada dos gêneros *discothèque*, *soul music* e *punk rock*, provocavam o esgotamento do rock produzido na década anterior. Isso se refletia nas críticas e também em reportagens e editoriais de *Música*. (SCHERNER:2012:P.227/228)

Na mesma linha, Ricardo Alexandre (2012) afirma que “pouca coisa sobrava às vésperas da nova década” (P.19), mas chama a atenção para o surgimento de bandas de punk rock em diversas cidades brasileiras, como Restos de Nada, AI-5 e N.A.I. (Nós Acorrentados do Inferno), de São Paulo, Coquetel Molotov, do Rio de Janeiro, a pioneiríssima Carne Podre, de Curitiba, Banda do Lixo, de Belo Horizonte, e a trinca recifense Serviço Sujo, 101 e Trapaça, que sinalizavam para o que na década seguinte viria a ser “a primeira cena da música brasileira que não foi “rabo da geração” tropicalista, mas a vanguarda de outra, muito maior” (P.79). Ainda em 1978, quatro jovens de Belém do Pará capitaneados pelo vocalista Roosevelt Bala davam o pontapé inicial do Heavy Metal brasileiro com a fundação da banda *Stress*. Ao final dos anos 1970, entretanto, a estética inaugurada por Caetano, Gil, Mutantes e companhia ainda dava as cartas na música jovem produzida no país.

A Jovem Guarda, ocorrida havia apenas 15 anos, não deixara herdeiros e seus protagonistas, à exceção de Roberto e Erasmo Carlos, se sustentavam em eternos retornos (Os Incríveis, Renato & Seus Blue Caps), migravam para o country-sertanejo (Eduardo Araújo, Sérgio Reis) ou, principalmente, para a música brega. Os Novos Baianos não existiam mais. Jorge Ben deixou passar o auge da sua criatividade e, eletrificado, avançava rumo à repetição. Raul Seixas, o único que ousou cantar que “não tinha nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira” comemorava sua década de carreira com o voo tão desestabilizado quanto o daqueles que ajudou a desestabilizar. [...] Em seu primeiro disco oitentista, *Abre-te Sésamo*, Raul já assumia que os próximos anos seriam uma “charrete que perdeu o condutor”, meio que assumindo um tom derrotista logo nos primeiros minutos do jogo que disputava contra o “monstro sist”. [...] E o sist(ema) era representado, curiosamente, pelos mesmos “baderneiros” tropicalistas que chocaram os bons costumes a bordo do tropicalismo. Comparado a eles (ou cooptados, ou anulados por eles, diriam alguns), tudo o que surgira até então chegava à boca da década de 1980 empalidecido e fraco. (ALEXANDRE: 2012: p.19/20)

Com a sua característica loquacidade, o cantor, compositor e escritor Lobão traça um panorama pouco alvissareiro do cenário musical brasileiro no período, dando conta de uma falta de conexão, tanto por parte dos artistas, quanto do público, com o que se produzia e consumia em âmbito internacional, mais especificamente, as novidades introduzidas pelo movimento punk.

Ouvir Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, Genesis ou qualquer coisa do gênero, nem pensar! Virou piada de mau gosto, uma heresia...mas isso acontecia lá fora, pois aqui no Brasil, o roqueiro padrão continuava ouvindo prog rock, o universitário *default* ouvindo Chico e Edu Lobo, e assim nós prosseguíamos mais odara do que nunca, mais mornos do que nunca e aquele movimento enfurecido, elaborado nas butiques londrinas só viria a nos afetar alguns anos mais tarde. (LOBÃO; 2017; P.26)

Essas análises indicam, portanto, que o rock brasileiro irrompia a década de 1980, período em que alcançou a sua maior popularidade, chegando às rádios, programas de televisão e paradas de sucessos, dividido entre a reverência e a tentativa de ruptura com os decanos da MPB, que a despeito do seu pouco expressivo desempenho comercial, permaneciam extremamente influentes no mercado musical brasileiro. Por sua vez, ao tratar as origens do movimento dos anos 1980 que ficou conhecido como BRock, Rochedo (2006) relativiza a eficiência dos movimentos de gerações anteriores, como a Jovem Guarda, a Tropicália e o desbunde dos anos 1970, em forjar uma cultura roqueira no país em um contexto de tensões políticas que incidiam sobre o setor cultural.

Apesar de válidos e ricos, esses movimentos não consolidaram o segmento do gênero rock na música brasileira. Afinal, nos anos 1960 e 1970, o rock no Brasil encontrou oposição tanto na direita, que considerava o estilo um atentado aos valores morais, ocidentais e cristãos, como na esquerda, que o considerava como centro do colonialismo cultural imputado ao Brasil pelos países centrais, especialmente os EUA, como vimos no episódio das passeatas. Nas décadas supracitadas, não havia se consolidado uma

indústria cultural do rock, e uma parcela da juventude que se identificasse principalmente pelo rock. Todavia, o rock presente no período foi fundamental para influenciar as pessoas que fizeram parte da juventude dos anos 1980. (ROCHEDO, 2011; P.26)

Para Alexandre (2012), essa juventude seria a grande responsável pela explosão do rock no Brasil, uma vez que as mudanças ocorriam sobretudo no comportamento do público. Este posicionamento é corroborado pelo produtor musical Pena Schmidt: “Na década de 1970, os músicos estavam ensandecidos, mas a plateia estava chapada, passiva, recebendo a informação. [...] De repente, o público começou a ter uma voz.” (SCHMIDT apud ALEXANDRE 2012; P. 105). Na mesma linha, Rochedo (2011) afirma que “a plateia não tinha uma atitude apenas de expectador, ela participava” (p.30). Alexandre conclui que “pelos mãos do público, como sempre deveria ser, se fez a mudança de estação. Os anos 80 estavam no ar” (ALEXANDRE; 2012; P. 105).

#### **2.4 – Anos 1980, os filhos da revolução**

Os anos 80 começam com a dimensão política e com ela o culto do prazer: é hora de “descobrir” o corpo sufocado pelo período anterior; é hora do divertimento e do bom humor. Clima ideal para a instauração mais profissionalizada do rock no Brasil. (AGUIAR, 1994; P. 152)

O Brasil chegava à década de 1980 respirando ares de abertura política. Em agosto de 1978, ainda durante o governo Geisel, a Emenda Constitucional nº 11 decretava o fim do AI-5. No ano seguinte, o novo presidente, João Batista Figueiredo, sancionou a lei nº 6.683, popularmente conhecida como Lei da Anistia, que possibilitava o retorno ao país de figuras como Leonel Brizola, Miguel Arraes, Herbert de Souza, Márcio Moreira Alves, Fernando Gabeira, entre outros acusados de cometer crimes políticos entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979.

A reação dos militares da chamada “linha dura”, no entanto, foi violenta. O período entre 1978 e 1981 registrou uma série de atentados a bomba contra alvos civis que objetivavam instaurar o pânico e dificultar o processo de abertura. O mais notório aconteceu em 30 de abril de 1981, durante um show em comemoração ao Dia do Trabalhador, no Riocentro, Rio de Janeiro. Por um erro de execução dos militares, a bomba acabou detonada dentro do carro, vitimando os terroristas, e não os milhares de jovens que assistiam às apresentações de Clara Nunes, Djavan, Alceu Valença, Paulinho da Viola, Elba Ramalho e outros grandes nomes da MPB. Apesar da vigilância da censura, ainda em pleno vigor no país, Renato Russo fazia menção ao

terrorismo de Estado em uma fala do protagonista da canção “Faroeste Caboclo”, João de Santo Cristo, rechaçando ataques do tipo: “Não boto bomba em banca de jornal nem em colégio de criança, isso eu não faço não, e nem protejo general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão” (RUSSO, 1987).

Naqueles anos, estouraram bombas para sabotar a redemocratização e, em bancas de jornal, para sabotar a liberdade de imprensa. Em 1979 e 1980, trinta atentados contra bancas de jornal. Entre 1980 e abril de 1981, mais de quarenta. Só no dia 27 de agosto de 1980, três bombas explodiram no Rio. Uma, na sede da OAB, matou a secretária, Lyda Monteiro da Silva. A terceira explodiu no jornal Tribuna da Luta Operária. Pânico no RJ. Pânico no Brasil. Era uma atrás da outra. (PAIVA APUD RIBERA 2018: P.169)

A economia vivia um arrefecimento do “milagre” da década anterior, quando chegou a registrar crescimentos anuais na marca de dois dígitos. Em 1982, o país alcançava a assustadora marca de seis milhões de desempregados, enquanto outros sete milhões de trabalhadores recorriam ao subemprego para sobreviver. Por outro lado, os dados da pesquisadora Helena Abramo (1994) dão conta de um rejuvenescimento da população economicamente ativa, com um crescimento de 91,5% da participação de jovens entre 15 e 19 anos em relação à meados da década de 1970. A inflação, que alcançava a marca de 100% ao ano, corroía o poder de compra do assalariado.

A crise atingiu as gravadoras, que depois de atravessar um bom momento entre 1976 e 1978, amargaram quedas consecutivas de vendas nos anos seguintes. De acordo com Garson (2018), a indústria fonográfica contabilizou a venda de cerca de 63,8 milhões de discos no ano de 1979, montante reduzido para 56 milhões em 1980, e 43 milhões em 1981. Além disso, com um nível cada vez mais elevado de perfeccionismo e sofisticação, os grandes nomes da MPB tornavam-se excessivamente dispendiosos para as multinacionais do disco, que buscavam maneiras de atingir o grande público com um menor investimento em produção.

[...] a indústria fonográfica brasileira enfrentou, com um pouco de atraso em relação à internacional, a crise de mercado – as baixas significativas de vendas de produtos fonográficos. Crise agravada pela própria depressão econômica geral que a sociedade brasileira vinha enfrentando no fim do último governo militar e no início da “Nova República”. O mercado de produtos fonográficos que até pouco tempo antes era um dos melhores negócios do Brasil, entrou nos anos 1980 em meio a uma incógnita. A solução acabou sendo o rock nacional, que nada mais fez do que atingir e mobilizar aquela juventude e adolescência desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas características da juventude de classe média das décadas anteriores. (GROPPO, 2013: P.174)

A saída para a crise estava nas ruas, na linguagem da juventude, e em ambientes como os recém-inaugurados Circo Voador, no Rio de Janeiro, e Lira Paulistana, em São Paulo. As novas bandas, com suas formações simples, contendo guitarras, baixo, teclado, bateria e vocais, reduziam significativamente os gastos com orquestras, arranjadores e técnicos, além de dispensar a contratação de compositores, já que os músicos produziam seu próprio material.

Com efeito, a década de oitenta testemunha a massificação do rock no país e sua ascensão de uma posição de marginalidade para o *mainstream*. Isso se deve em grande parte à sua apropriação pela indústria fonográfica, que o viu como uma mercadoria economicamente viável, sobretudo pelo baixo custo de sua produção, para exploração de um mercado até então inexplorado. (OLIVEIRA; 2013; P.8)

A partir da participação da banda *Gang 90 e as Absurdettes*, capitaneada por Júlio Barroso, na final do Festival MPB Shell de 1981, defendendo a música “Perdidos na Selva”, a estética da geração 80 ganhava amplitude nacional. Calcado nas novidades do punk e pós-punk das cenas europeias e norte-americanas, o novo rock brasileiro buscava um caminho independente dos medalhões das gerações anteriores, contrapondo-se tanto ao seu fazer artístico, quanto aos seus posicionamentos ideológicos.

De acordo com Garson, “a MPB foi eleita a grande “inimiga” rock dos anos 80” (2018: P.230). O autor pontua que o virtuosismo e a complexidade, que serviam como apoio para driblar a censura nos tempos de recrudescimento da ditadura militar, nada diziam para a geração do BRock, que até mesmo como forma de afirmação da sua identidade, opunha-se ao que chamava de “mofo da MPB”.

Nos anos de abertura, a consagrada MPB, que ainda prezava pelo linguajar intrincado que sombriamente tentava enganar o censor, perdeu a centralidade que possuía nas décadas de 60 e 70. O linguajar direto e despojado do rock surgia, então, como forma musical que ocupava o seu lugar no mercado. Longe de ser um processo “natural” de sucessão, ele contou com agentes que alimentaram o antagonismo e forjaram a aceitação para esse novo modo de atuação. Trata-se, assim, de um processo de luta simbólica. (GARSON, 2018; p. 231)

O depoimento de Lobão (2017) corrobora essa ideia de oposição aos nomes consagrados da música brasileira, além de revelar um certo desgaste em relação aos hábitos, discursos e posicionamentos dos artistas da MPB, os quais compara a “uma espécie de gelatina vitrificada reinando gelada no presente contínuo de uma pasmaceira majestosa” (2017, P.39), e do seu público politicamente engajado. Para o cantor, “a nova geração precisava de um novo paradigma para expressar sua

insatisfação com tudo aquilo que estava acontecendo” (P.67), e irreverência do rock prestava-se perfeitamente a esse papel.

Esse leque de cacuetes incuráveis somados à cruel realidade favoreceu muito a eclosão de um estilo músico-comportamental diametralmente oposto, discordante e de confrontação àquela obsessão purista em almejar uma expressão de arte genuinamente brasileira, sem contaminações europeias ou americanas de quem estava acostumado a reclamar e teorizar dentro do útero de conforto e segurança dos bem-nascidos. [...] Em outras palavras: a coisa saiu do controle. Tudo o que eles não queriam ou sequer imaginavam habitava em nós. [...] Ou seja, para aquela nova tribo que se formava à margem do beletismo vigente, toda a reverência majestática aos monstros sagrados da MPB fora para o espaço.” (LOBÃO, 2017: P. 67/68)

Não tardaria para que a nova linguagem calcada no rock atingisse toda e qualquer manifestação cultural ou comercial que tivesse a juventude como público-alvo. A despeito da oposição de críticos como José Ramos Tinhorão e José Nêumanne Pinto, que em suas colunas denunciavam a influência do imperialismo norte-americano na cultura brasileira e referiam-se ao movimento como “nova Jovem Guarda”, as novas bandas tomaram de assalto as gravadoras e paradas de sucesso das rádios, como a lendária Fluminense FM, estabelecendo uma conexão direta com o seu público. “Nós éramos os personagens principais das canções, nossos temas tinham a importância de virar uma canção e tocar nas rádios” (EVANDRO MESQUITA APUD ROCHEDO, 2011: P.99).

Além da Gang 90, despontaram para o sucesso no início dos anos 80 nomes como Lulu Santos, Léo Jaime, Lobão, Herva Doce, Barão Vermelho, e, em especial, a banda Blitz, maior sucesso comercial desta nova safra.

O Rio de Janeiro era o ponto irradiador daquela nova onda principalmente pelo fato das grandes gravadoras serem sediadas nesta cidade. Os jovens que despontavam nesse período eram predominantemente das classes média/alta da zona sul da cidade. (RIBERA, 2019; P.126)

Conforme Groppo (2013), a primeira subfase do rock brasileiro dos anos oitenta ocorreu entre os anos de 1983 e 1985, período dominado por grupos cariocas “rapidamente adotados pelas grandes gravadoras, com um rock leve, alegre e vestido com roupas coloridas, conhecido como new wave brasileira” (p.174). O autor pontua que a segunda subfase ocorreria a partir de 1985, com a troca do Rio de Janeiro pelo eixo São Paulo – Brasília como grande produtor de rock do país.

Foi new wave e carioca o rock nacional até 1985, pelo menos. Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco esteticamente e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para a explosão do rock nacional e do mercado juvenil adolescente de discos nos anos 1980, quem motivou as grandes gravadoras

e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotar finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento. (GROPPO; 2013: P.180/181)

De acordo com Franco (2020), o chamado BRock, ou Rock Brasil, despontava como produto do amadurecimento ocasionado por “um processo dialético da condição caótica sociopolítica do Brasil e da experiência musical que envolve o rock desde o seu surgimento ao contato com o movimento punk da década de 1970” (FRANCO; 2020; p.109). Magi (2008), por seu turno, argumenta que, com o aumento de visibilidade obtido pelo rock nacional, crescia também a importância dos seus principais atores nos debates acerca das questões sociais do país, o que incluía a política.

A década de 80 é o momento em que determinadas relações se colocam com mais evidência, novas questões são colocadas pela imprensa, de grande circulação, sobre a relevância cultural e política do rock no contexto da redemocratização do país. (MAGI, 2008, P.4)

Um exemplo da centralidade adquirida por músicos de rock na vida política brasileira foi a utilização de *Inútil*, sucesso do grupo paulista *Ultraje a Rigor*, como música símbolo das manifestações pela realização de eleições diretas para a presidência, durante os anos de 1983 e 1984. O movimento que ficou conhecido como Diretas Já contava com o apoio de personalidades políticas, jornalistas, atores, músicos, atletas e multidões de populares que, reunidos em 41 manifestações nas principais cidades do país, pressionavam o congresso pela aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que poderia restaurar a democracia no Brasil após quase duas décadas de ditadura. Como recorda Lobão (2017), em 1984 “o Brasil vive um momento de efusão com a movimentação popular em torno do anseio de voltar a escolher o presidente da República por via direta”. O cantor e compositor prossegue: “As manifestações se intumescem e, no dia 10 de abril, mais de um milhão de pessoas se reunirá na Candelária e seis dias após, novo comício com mais de um milhão de pessoas no Anhangabaú, em São Paulo” (LOBÃO, 2017, P.204).

Citada em discurso na Câmara Federal por uma das lideranças do movimento, o deputado Ulysses Guimarães, alcunhado de Senhor Diretas, a letra de *Inútil* fazia alusão a manifestações depreciativas dos militares em relação ao povo brasileiro e sua capacidade de autodeterminação, trazendo versos como “A gente não sabemos escolher presidente; A gente não sabemos tomar conta da gente; A gente não sabemos nem escovar os dente; Tem gringo pensando que nós é indigente; 'Inúteu', a gente somos 'inúteu' (sic)”. Para Santos e Oliveira (2017), a canção representa “um

protesto altitonante contra a situação em que se encontrava o país na década de oitenta e revela o engajamento das letras da banda em questões de ordem política” (P.7/8). Ainda de acordo com os autores, “Inútil” foi considerada a maior canção de protesto do rock brasileiro oitentista pela edição brasileira da revista Rolling Stone. A partir da repercussão obtida nas manifestações, o *Ultraje a Rigor* tornou-se ainda mais popular, atingindo a vendagem de 500 mil cópias do seu álbum de estreia, “*Nós Vamos Invadir sua Praia*”.

Num anseio de sair desse ciclo vicioso, a nova geração intui, em sua gana de se reinventar fora desse gênero de protesto, que precisa eleger uma manifestação cultural não só alienígena mas também necessariamente conflitante com as expectativas acadêmicas: o rock. (LOBÃO, 2017; P. 204)

A temática política, de forma mais ou menos explícita, surgia também em trabalhos de outros grupos de grande apelo popular. Encarnação (2011) pontua que “os roqueiros não ficariam mudos e nem inertes, via canções, ao processo de redemocratização política brasileira; nem às mazelas sociais; nem às questões políticas da Nova República. (P.358). Nas treze faixas do álbum “Cabeça Dinossauro”, a banda paulistana Titãs mirava uma metralhadora de impropérios contra todos os pilares do conservadorismo, em canções como Polícia, Igreja, Porrada, Estado Violência e A Face do Destruidor, além da faixa título. Seus conterrâneos do Ira! entravam em cena com os discos “Mudança de Comportamento” e “Vivendo e Não Aprendendo”, cujas faixas Núcleo Base, Envelheço na Cidade e Dias de Luta tornaram-se grandes sucessos radiofônicos. Em “Toda Forma de Poder”, do álbum “Longe Demais das Capitais”, os gaúchos do Engenheiros do Havaí bradavam que “Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada [...] Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada”, em um libelo contra as mais diversas correntes ideológicas. Segundo Sorroce (2014), “o Rock nos anos 1980, no seio da contracultura, foi capaz de traduzir o protesto, a rebeldia e os anseios de uma geração que tornou indissociável a música e o comportamento” (p.25).

Nas cenas punk, entretanto, a imbricação entre rock e política ocorria de forma mais orgânica. Como aponta Caiafa (1985), “é o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção – na forma da música, nas letras, na atitude” (P. 11). Para Ribera (2018), “o campo do debate político era inerente às abordagens do movimento punk, sempre focadas em questões sociais”. Conforme o autor, a popularidade do punk nos subúrbios estaria

diretamente relacionada ao posicionamento dos seus adeptos: “a questão política era tão importante naquele contexto que, para alguns deles, esse apelo foi essencial para a aderência ao movimento.” (RIBERA, 2018. P.174)

Como vimos anteriormente, as reverberações da revolução do punk no rock internacional chegaram ao Brasil no fim dos anos 1970, ainda que de forma tímida, ensejando a formação de bandas nas mais diversas regiões do país. A instituição de cenas de punk rock brasileiras, porém, ocorreria apenas na década de 1980, tendo as cidades de São Paulo e Brasília como pontas-de-lança.

Em novembro de 1982, o SESC Pompeia, em São Paulo, abrigava um marco do punk rock brasileiro, o evento que alçou o movimento articulado havia pouco mais de dois anos nas periferias e cidades industriais do interior do Estado aos holofotes da mídia nacional, não necessariamente de forma positiva. Organizado pelo jornalista e escritor Antônio Bivar, o festival multimídia “Começo do Fim do Mundo” propunha-se a selar a paz entre os punks do ABC e da capital, além de servir como uma grande vitrine para a divulgação do seu livro, “O que é Punk”, de bandas, fanzines, filmes e todo tipo de material produzido por integrantes da cena. Gravado em tape-deck, o áudio do festival deu origem a um LP que com o passar dos anos adquiriu o status de documento histórico.

Com um elenco de vinte bandas salomonicamente dividido entre dez representantes do ABC e outras dez oriundas da capital, o “Começo do Fim do Mundo” levou ao mesmo palco bandas que se tornariam clássicos do punk paulista, como Cólera, Inocentes, Ratos de Porão, Olho Seco, Lixomania, entre outras, além de um público total de três mil pessoas, em dois dias de festival. Em declaração fornecida ainda no calor dos acontecimentos, Bivar evidenciava a expectativa dos organizadores por desdobramentos políticos a partir da realização deste encontro.

Se antes os punks achavam o movimento importante, e eles vêm mantendo a fidelidade desde 1977, os primeiros – a partir de 1982 eles estão levando a coisa mais à sério ainda. Em 82 eles estão protestando contra o Sistema, contra a guerra, contra as injustiças sociais. Eles são muito novos, mas em 83 estarão um pouquinho mais maduros e talvez protestem mais concretamente sobre as coisas daqui. Eles não cobram nada de ninguém, [...] mas todos cobram isso deles. (BIVAR APUD RIBERA 2018; P.173)

Minhoni (2017), relata que “a noção de ordem e fluência [...] é interrompida assim que, ao final da última banda, a polícia militar entra e coloca um fim, no já eminente, Começo do fim do Mundo” (P.39/40). Depois de um início de festival em

que, apesar das hostilidades entre grupos rivais, os shows transcorreram pacificamente, episódios de violência registrados no segundo dia foram amplamente repercutidos pela imprensa. “[...] enquanto o *Começo do fim do mundo* pode ser tido como uma das principais manifestações do *punk* no mundo, também ocupa lugar como ponto de partida para a abordagem taxativa e repressora do movimento (MINHONI, 2018; P. 191)”. Teixeira (2007) atribui o tumulto ao comportamento preconceituoso da vizinhança e à resposta truculenta dos policiais. Conforme o autor, a partir deste episódio, o movimento Punk “passou a ser reconhecido em todo território nacional”, ao mesmo tempo em que era associado pelo senso comum a práticas violentas, criminosas e antissociais.

Alguns dados levantados apontam que a intervenção policial se deu pela solicitação dos moradores vizinhos, amedrontados, com a presença massiva de “inúmeros jovens estranhos que causavam arruaças e brigas”. A invasão do SESC ocorreu a partir das 16:00, pela Tropa de Choque, e dezenas de viaturas da polícia militar, destacadas pelo 7º Distrito Policial. Alguns punks sofreram violência física por parte das autoridades e a versão não oficial conta 25 punks detidos. Obviamente esse festival foi muito impactante, uma vez que a sociedade ficou próxima realmente do movimento punk. [...] O Festival foi transmitido para todo o Brasil, por via Embratel, aumentou o ibope dos meios televisivos, em especial o Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão. Sua repercussão resultou em perplexidade e indignação de inúmeros telespectadores desinformados. (TEIXEIRA; 2007; P.112)

O enfoque nocivo utilizado para retratar o movimento ofuscava a verve combativa manifestada nas letras e comportamentos da juventude punk, e suas bandas encontravam grandes dificuldades de inserção no mercado *mainstream*. Segundo Minhoni (2018), “poucas bandas receberam tratamento cordial das grandes gravadoras ou da televisão, comparados a outros artistas famosos no período. [...] O punk em São Paulo, portanto, se constituiu na marginalidade” (P. 187). Ao diferenciar os representantes do movimento punk paulista dos artistas do chamado BRock, Ribera (2019) ressalta ainda que “Imersos em uma realidade mais dura e, a partir daí, com um teor de protesto diferenciado [...] esses grupos não eram afeitos a um som palatável, além de terem surgido a partir de outras realidades sociais” (P.126).

Nossa imagem foi banalizada, virou sinônimo de um cara que encoxava a mãe no tanque, que saía pela rua quebrando patrimônio público. Nunca fez sentido que, no Brasil, o punk fosse encarado como movimento de choque. Tanto que seus melhores momentos aconteceram quando serviu para aglutinar todos os jovens insatisfeitos de determinada camada social existente no fim da ditadura. (PÁDUA APUD ALEXANDRE, 2012: P.63)

Ressaltando a inexistência de uma diretriz política capaz de aglutinar todo o movimento, Henn e Rodrigues (2019) afirmam que a atitude do punk brasileiro “era de

contestação ao conservadorismo da sociedade, de celebração da juventude rebelde das periferias das cidades e de ataque à burguesia” (P.161). Quanto ao perfil socioeconômico, “eram jovens de origem pobre, filhos do proletariado, trabalhando como office-boys, em sua maioria. Quando não na capital, eram funcionários das indústrias da região do ABC” (RIBERA; 2018: P.165).

O 1º Manifesto Punk, elaborado em fevereiro de 1983 pelos punks do ABC, apontava uma linha de ação visando a reversão da imagem negativa atrelada ao movimento e o acolhimento das demandas do jovem periférico.

“1983, o ano do caos econômico”. O desemprego, a fome, a neurose, a violência, o ódio, a repressão, etc., assolará muito mais a sociedade... Neste clima é lançado o 1º Manifesto Punk, que tem a intenção de tentar transmitir que nós punks devemos nos reunir cada vez mais para saber que vai ser feito do nosso movimento, que ultimamente anda sendo ridicularizado por algumas entrevistas (que não transmitem nada do que seja punk), frases feitas, uma apresentação de um grupo na TV e mais algumas palhaçadas que estão fazendo deste movimento um modismo sem nenhuma razão ideológica.

O desemprego aumenta, a qualidade de ensino cai e fica mais caro, a subnutrição aumenta, enfim existe uma horrível falta de perspectiva, principalmente para os jovens, que estão vendo o movimento punk “distorcido” alguma coisa para fazer, agora cabe a cada punk transmitir a sociedade à ideologia mais correta possível do que seja punk e os que não souberem devem manter a boca fechada. Tudo isso é para que os novos adeptos sejam conscientizados da força, da ideologia e da garra que existe neste movimento, e principalmente do valor que cada um tem por ser um punk.

Um movimento, um manifesto ou um protesto que tenha base, podemos dizer que ele precise de 4 fatores: Um ideal a ser seguido, lutando por ele a qualquer custo; Um plano de ação muito bem feito, se possível melhor do que o sistema ao qual nos manifestamos; Uma conscientização da população para que ela nos apoie pelo menos moralmente; O fundamental: União, que não é esta união que se fala entre os punks, mas sim a união que todos gostariam que existisse, que todos fossem capazes de lutar juntos por um único ideal. Existem diariamente tantas coisas feitas descaradamente para serem criticadas ou manifestadas pelos punks que ficam se preocupando em quebrarem vidraças, provocarem playboy, etc.

Este manifesto não quer que os punks sejam “santinhos”, mas quer que tenham o mínimo de instrução, inteligência e consciência para que saibam como agir com aqueles que o reprimem, e com os que lhes dão uma força. A crítica entre os punks deve ser feita cada vez mais, para que os erros sejam corrigidos; portanto é um grande ato um colega criticar construtivamente o outro quando este estiver fazendo algo prejudicial a quem, ou aquilo que nunca lhe prejudicou e deixa o que lhe prejudica constantemente sem ser prejudicado. (É uma questão de empregar o verbo prejudicar sem se prejudicar). “Sendo que estamos dispostos a receber críticas”.

Ainda existem várias coisas para serem faladas e discutidas, mas é preciso que cada punk venha com suas próprias ideias para se chegar a um ponto comum. O primeiro empurrão já foi dado, agora é preciso que todos empurrem esse Tanque de Guerra chamado PUNK! (APUD TEIXEIRA; 2007; P.140/141)

No mesmo período, surgia na cidade de Mauá, também no ABC Paulista, a banda Garotos Podres, fortemente identificada com o movimento operário da região,

liderado no final dos anos 1970 pelo então sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva, e responsável pela fundação do Partido dos Trabalhadores, em 1980. Apresentando em suas letras “referências à luta de classes e à defesa de uma visão de mundo anarquista” (HENN, RODRIGUES, 2019: p. 161), o Garotos Podres já nasceu como uma banda ativista. Sua primeira apresentação aconteceu na cidade de Santo André, em 1983, em um evento que visava a arrecadação de fundos para uma greve de metalúrgicos do ABC. Nas palavras de Oliveira e Bastos (2015), “a contestação e a identificação com os ideais de esquerda estão presentes em todo o trabalho da banda, apesar das diversas trocas de integrantes” (P.54)

Entre os representantes da capital, alcunhados de *punks da city*, um dos grandes destaques era o Inocentes. Liderada pelo multifacetado Clemente Nascimento, ex-membro das seminais bandas Restos de Nada e Condutores de Cadáver, e responsável pela célebre frase: “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”, que sintetizava o espírito do movimento, a banda figura entre as mais relevantes e bem-sucedidas da cena punk no período, com canções de teor fortemente político, como “Miséria e Fome” (É tão difícil viver entre a miséria e a fome, senti-la na carne e ter que ficar parado), “Pátria Amada” (Pátria Amada, você me decepcionou, quando eu lhe pedi justiça você me negou) e “Maldita Polícia” (Eles podem nos matar, eu os odeio Polícia!).

Figura ativa não apenas nos palcos, mas também nos debates envolvendo questões sociais e o movimento punk, Clemente foi o autor de uma carta-resposta ao Jornal “O Estado de São Paulo”, em função de uma reportagem difamatória aos punks da capital, intitulada “Geração Abandonada”, que representou uma guinada na relação dos punks com a imprensa.

Sr: Os meios de comunicação que até hoje divulgam o movimento punk rock no Brasil, em vez de se encontrarem com bandas e procurarem saber qual a proposta ideológica do movimento, se preocupa apenas em fantasiar e sensacionalizar pequenos atos de vandalismo que feitos por uma pequena minoria acabam por comprometer todo movimento punk no Brasil.

O Punk é um movimento sócio-cultural, ele é a revolta da classe menos privilegiada, transportada por meio da música. Estes jovens já organizaram vários shows pela periferia de São Paulo, com bandas como Inocentes, Desequilíbrio, Fogo Cruzado, Lixomania, Juízo Final, Guerrilha Urbana, Suburbanos, Olhos Seco, Cólera, Setembro Negro, Mack, Estado de Coma e muitas outras. Três destas bandas estão gravadas em um mesmo disco, chamado Grito Suburbano. As bandas são Olho Seco, Inocentes e Cólera.

Portanto, os punks não são “gangs” de blusões de couro que vivem a assaltar velhinha em estação de metrô, e sim um movimento social que realmente não sabe a diferença entre Deus e o Diabo, porque nunca foram a Igreja, mas que sabem bem a diferença entre Marx, Kennedy e Hitler, e que acham que quem tem o costume de beber leite com limão, realmente tem um gosto muito requintado para poder dispensar uma cerveja gelada.

E aproveito o momento propício pra lhes dizer que não estamos atrasados e que surgimos quase ao mesmo tempo em que surgiu o movimento punk na Inglaterra e que este ainda não morreu e sim cresceu tanto e que mantemos correspondência, não só com Punks da Inglaterra, como também com punks de muitos lugares da Europa, como Finlândia, Itália, Suécia, Alemanha, Espanha, Portugal e até com os Estados Unidos, e o que morre, realmente foi a tentativa de transformar o punk em mais uma moda passageira.

E como todo bom amigo, deixo um conselho: antes de falar sobre alguma coisa, seria melhor se aprofundar mais, conhecer mais sobre o assunto, para que este país não continue atrasado como sempre.

Punk's de S.P. – Clemente Tadeu Nascimento – do grupo Inocentes. (APUD TEIXEIRA, 2007; P.74/75)

O *Cólera*, por sua vez, chamava a atenção pelas letras de teor pacifista e ligadas a causas ecológicas que destoavam da agressividade dos seus pares. Fundada ainda no ano de 1979, a banda foi a primeira da cena punk brasileira a se apresentar na Europa, e tinha em seu vocalista, Redson, um intelectual orgânico do movimento. Frustrado com o fracasso das tentativas de promover a união entre punks paulistas e paulistanos, o músico diagnosticou o declínio do movimento na metade da década de 1980.

Em meados de 83, após o que aconteceu em São Paulo [brigas entre grupos punks], e as coisas que vinham acontecendo no Brasil em relação ao movimento [difamação pela imprensa que gerou perseguição], a gente achou que estava devagar como banda. Apesar de estar acontecendo um monte de coisas, muitos shows. Mas não estávamos fazendo tudo que a gente queria e podia alcançar. Era o que eu enxergava da minha posição como punk. Mesmo dentro do movimento tinha pessoas que impunham as coisas – e se perde direitos em uma situação como esta. Então, você tem que entender como as coisas acontecem para depois mudar para algo melhor. Aí eu achei a “Declaração Universal dos Direitos Humanos”, que eu já tinha lido. Depois, com esta informação toda, corri atrás, estudei, fui ver tudo que estava por trás e pensei: Meu! É isso aí. A liberdade de ir e vir, de se expressar, respeitar o espaço do próximo. É o que todo mundo quer, mas na maioria das vezes, não sabe falar isso. Tinha toda esta informação e a gente no movimento punk ainda naquela de sair gritando “F\*\*\*-se o sistema!”. No fundo, o que eu senti é que poderíamos ser o porta-voz de um movimento que estava morrendo, ali entre 85 e 86. (Redson;2021)<sup>22</sup>

Bem longe de São Paulo, uma outra cena de fundamental importância não apenas para o punk, mas para o rock brasileiro de modo geral, desenvolvia-se paralelamente na capital federal. O punk rock de Brasília apresentava diferenças inconciliáveis em relação ao paulista, a começar pela condição socioeconômica dos

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.portalc3.net/entrevista-redson-do-colera/>

seus adeptos, mas à sua maneira, também procurava contrapor o conservadorismo da sociedade e a violência dos órgãos de repressão à serviço da ditadura, além de verbalizar as críticas ao sistema político de jovens que viviam próximos ao poder. “Na urbe do cerrado, houve uma explosão de bandas do gênero, que, por meio da música, passaram a difundir seu estilo e ideologia” (PRADO: 2013: P.68)

Composta em grande parte por filhos de diplomatas, servidores públicos e profissionais liberais com acesso a bens culturais lançados no exterior, a cena punk do Plano Piloto surgiu quase simultaneamente à explosão do punk na Inglaterra, com o sucesso das bandas Sex Pistols e The Clash. Como pontua Encarnação (2018), dotados de boa situação econômica e um alto capital cultural, muitos dos jovens que viriam a se tornar artistas de rock na década de 1980 possuíam recursos para se manter “antenados com as tendências do rock internacional, como viagens ao exterior, aquisição e consumo de discos e revistas importadas” (P.213).

Deste modo, ainda em 1978, o baixista André Muller e o baterista Fê Lemos, recém retornados de uma temporada na Inglaterra, juntavam-se ao guitarrista André Pretorius, filho do embaixador da África do Sul no Brasil, para fundar o Aborto Elétrico, primeira banda de punk rock da capital. Muller logo seria substituído pelo professor da Cultura Inglesa, Renato Manfredini Júnior, que adotaria o nome artístico de Renato Russo.

No final dos anos 1970, assim como alguns jovens moradores da periferia e subúrbio paulistanos, jovens brasilienses tomaram contato com a informação punk importada. Mas, por pertencerem a uma classe social distinta da dos punks, os jovens brasilienses de classe média e alta fizeram uma leitura diferenciada do punk. Tal versão, musical e ideologicamente, aproximaria as bandas brasilienses, reveladoramente, mais do rock paulista e dos darks do que dos punks das classes baixas. A interpretação do punk feita por estes primeiros grupos de punk brasiliense era diferente daquela interpretação mais rústica, mais pobre esteticamente e, apesar disto, mais próxima da versão original feita pelas bandas de punk paulistas. Bandas de Brasília, como o precursor Aborto Elétrico [...] tocavam um som considerado “pesado”, mas diferente do heavy metal, e com letras de fundo político, mas consideradas mais esclarecidas, ainda que mais melancólicas, que as letras agressivas e ingênuas dos punks. Eram burgueses que se consideravam punks ou marginais, que improvisavam concertos ao ar livre em bares da cidade, muitas vezes interrompidos pela polícia. (GROPPO, 2013; P.188/189)

Ainda que não tenha lançado qualquer registro, o Aborto Elétrico reinou de forma absoluta até a sua dissolução, em 1982, tornando-se a grande referência da chamada “Turma da Colina”, grupo de jovens que se reunia em um conjunto de edifícios habitacionais da Universidade de Brasília. Como afirma Prado (2013), “os

jovens residentes na região da Colina foram os precursores na apropriação e difusão do estilo punk em solo brasileiro” (P.68). Deste grupo faziam parte nomes como Dinho Ouro-Preto, Dado Villa-Lobos, Loro Jones, Philippe Seabra, além dos irmãos Lemos e do próprio Renato Russo, entre outros, que deram origem a bandas que adquiriram relevância nacional, como os espólios do Aborto Elétrico – Capital Inicial, Plebe Rude e Legião Urbana.

Radicado no Rio de Janeiro e fazendo enorme sucesso com o Paralamas do Sucesso, um outro membro da turma, Herbert Vianna, seria o responsável pela mediação entre a gravadora EMI-Odeon e as bandas Legião Urbana e Plebe Rude, em 1985. Pouco tempo antes, seu irmão, o antropólogo e pesquisador musical Hermano Vianna, proporcionou grande visibilidade aos brasileiros com um artigo para a revista carioca *Mixtura Moderna* em que definia a cidade como “a capital do rock’n’roll” (CARVALHO, 2011), citando Aborto Elétrico, Blitz 64, Liga Tripa e as novidades Legião urbana, Plebe Rude e Capital Inicial. Essas bandas estariam entre as grandes vendedoras de discos da segunda metade da década de 1980.

O rock brasileiro e os produtos culturais criados pelas bandas oriundas da capital federal surgiram como instrumentos de expressão dos jovens, em boa parte da classe média e da classe alta, que os remetiam à irreverência, à quebra de todos os padrões convencionados e, também, à contestação. O produto cultural criado expressava a indignação da juventude urbana brasileira, através de sua linguagem rebelde, perfeitamente integrada às novas ideias, novas formas e, principalmente, à postura contrária ao regime ditatorial que ainda perdurava no Brasil. (SORROCE; 2014;P.25)

A eleição indireta para a presidência da república, marcada para o dia 15 de janeiro de 1985, prometia colocar um fim à ditadura militar ao reconduzir um civil ao cargo após 21 anos. A disputa envolvia o senador e ex-governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, fortemente identificado com as manifestações por eleições diretas, e o ex-governador biônico de São Paulo, Paulo Maluf, candidato dos militares. Paralelamente ao pleito, o Brasil preparava-se para sediar o seu primeiro festival de rock de nível internacional, o Rock in Rio, um empreendimento com custo de 11 milhões de dólares organizado pela Artplan Eventos, dirigida pelo empresário Roberto Medina. “O Rock in Rio se desenrolaria envolto num clima de certo engajamento político e civismo, em grande medida como decorrência do momento decisivo para a vida política nacional” (ENCARNAÇÃO; 2011:P.350).

Reunindo atrações inéditas para o público brasileiro, como Ozzy Osbourne, AC/DC, Scorpions e Iron Maiden, além de representantes da geração que encontrou

seu espaço entre a lona do Circo Voador e as ondas da Fluminense FM, a exemplo de Blitz, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Barão Vermelho, o Rock in Rio disputava a atenção midiática com as movimentações eleitorais, e de forma por vezes surpreendente, entrava na pauta dos principais atores da política brasileira.

Tancredo Neves foi o primeiro a rechaçar o evento com a seguinte declaração “a juventude por quem eu tenho apreço, respeito e admiração não é a do Rock in Rio [...] É a do estudo, do trabalho, do sofrimento e da luta” (APUD ENCARNAÇÃO, 2011: P.360). O candidato se retrataria após encontro com Medina. Seu adversário, o conservador Paulo Maluf, adotaria uma postura de acolhimento ao dizer que: “A juventude do Paulo Maluf também é a juventude dos roqueiros, dos estudantes que estão em férias e merecem gastar um pouco da sua energia para voltar ao próximo ano letivo” (APUD ENCARNAÇÃO, 2011:P.360). O então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, posicionava-se como ferrenho adversário do Rock in Rio por acreditar que a Cidade do Rock fazia parte de um plano para boicotar o recém-construído Sambódromo, além de suspeitar que o evento era parte de um plano político para promover a família Medina.

As opiniões sobre o Rock in Rio também eram conflitantes entre os militantes de esquerda. Enquanto representantes do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), grupo guerrilheiro marxista de combate à ditadura, eram vistos distribuindo panfletos em defesa do rock, um ritmo surgido “no período de maior resistência do imperialismo aos avanços sociais que ocorriam em todo o mundo” (ALEXANDRE, 2012, P.222), um artigo do jornal “Voz da Unidade”, do PCB, assinado por Lucas Manhães, denunciava que a juventude brasileira era tratada como “um bando de idiotas que devem ser manipulados feito marionetes a serviço de interesses camuflados” (APUD ENCARNAÇÃO, 2011: P.362). Referindo-se ao festival como “Rockeareta in Rio”, o articulista queixava-se da sua falta de transgressão cultural, a qual associava a nomes como Jimi Hendrix, Eric Clapton e John Lennon.

O slogan “Dez dias de amor e Paz” também não foi suficiente para dobrar a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que emitiu nota oficial para repudiar a realização do evento.

O Festival se realiza em um período de recessão econômica. Uma música alienante e provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres. O avanço das drogas, a insuficiência de serviços básicos na cidade e uma imensa multidão respirando uma atmosfera irreal

devem interrogar as autoridades. Recordemos os efeitos de festivais semelhantes realizados em outros países. A alegria é um fator positivo. A falsa alegria corrompe. (APUD ENCARNAÇÃO, 2011: P.359).

O legado do festival também é objeto de controvérsias. Alexandre (2012) destaca o processo de profissionalização da cena e o aumento de visibilidade adquirido pelos jovens artistas de rock, que impulsionados pela televisão, tornaram-se referências nacionalmente conhecidas. Lobão (2017), por sua vez, afirma que o Rock in Rio foi um dos responsáveis pelo que chamou de “morte anunciada do rock nativo”, resultante dos prejuízos causados à imagem dos brasileiros quando colocados “em condições de performance desproporcionalmente humilhantes em relação aos seus congêneres internacionais” (p.236).

Artistas como Lulu Santos e Erasmo Carlos, além das bandas Blitz e Kid Abelha, foram vítimas da hostilidade do público e tiveram dificuldades em suas apresentações. Seus algozes, na grande maioria, eram os jovens fãs de rock pesado, que de acordo com Leão (1997), adquiriram inéditas relevância e visibilidade no Brasil a partir do evento.

Pode-se usar como marco básico o primeiro Rock in Rio, em 1985, quando a tribo metálica realmente mostrou sua cara e compareceu em peso às noites pauleiras do evento, que trouxe ao Brasil AC/DC, Ozzy Osbourne, Whitesnake e Scorpions. Antes disso, tudo por aqui era genericamente conhecido como “rock n’roll”. Após o festival, bandas passaram a pipocar em todos os cantos do país e os headbangers (pejorativamente chamados de “metaleiros”) se multiplicaram em escala geométrica, para desespero dos carolas em geral. Foi o momento em que todos saíram dos subterrâneos. (LEÃO, 1997: P.199)

Por outro lado, Carlos Lopes, líder da histórica banda carioca de Thrash Metal Dorsal Atlântica, sustenta que o público presente ao Rock in Rio não seria representativo da cena que ajudara a estabelecer ainda no início da década, por meio do circuito alternativo. Na opinião do músico, tanto a organização do evento quanto os conglomerados midiáticos agiam de forma oportunista, buscando comercializar um movimento espontâneo.

Com a chegada definitiva dos anos 80, e com o espaço aberto para shows de punk e metal no Circo Voador no Rio (relocado para o bairro da Lapa, no centro da cidade), os admiradores do estilo começaram a se agrupar em encontros e reuniões. Em 1985, a organização do festival Rock in Rio percebeu a movimentação das ruas e difundiu o estilo, dando-lhe destaque, mas nem o festival nem a Rede Globo criaram o termo “metaleiro”, vide as matérias do Jornal do Brasil em 1984. (LOPES APUD MONTEIRO, 2015, p.38)

As primeiras manifestações de rock pesado no Brasil datam do final da década de 1970, mas as bandas pioneiras do metal nacional só começariam a lançar álbuns a partir de 1982. Autointitulada “a primeira banda de heavy do Brasil, da América Latina e de thrash metal do mundo”, a Stress, de Belém do Pará, já estava na ativa desde 1975 com o nome de Pingo D’Água, mas somente em 1982, depois de se mudar para o Rio de Janeiro, daria o pontapé inicial do metal brasileiro com o lançamento de seu álbum homônimo. Embora não conte com grande tradição no segmento, o Rio ainda legaria à cena brasileira bandas que se tornariam clássicas, como Azul Limão, Metalmorphose e a supracitada Dorsal Atlântica, cuja trajetória é pautada pela busca de uma linguagem própria para o metal nacional e a politização do público.

Sediada em Minas Gerais, a Cogumelo Records seria uma das responsáveis pela transformação do estado em um dos principais polos do Heavy Metal brasileiro, e o primeiro a exportar suas bandas para os mercados da Europa e dos Estados Unidos. Reunindo as bandas Chakal, Mutilator, Sarcófago e Holocausto, a histórica coletânea Warfare Noise foi um dos primeiros lançamentos do selo. Ainda que de forma modesta em um primeiro momento, nomes da cena mineira como Sarcófago, Overdose e, principalmente, Sepultura, em diferentes níveis, atingiram expressão internacional tocando Thrash Metal, uma modalidade de metal extremo que carrega forte teor político e contestatório, muito popular entre os headbangers da região. As dedicatórias da banda Chakal “aos movimentos de guerrilha que aconteceram no Brasil desde 1964 até hoje”, a “Carlos Lamarca, Vanguarda Popular Revolucionária MR-8 e a todos os verdadeiros heróis brasileiros que morreram nos porões do DOI-CODI”, além de uma mensagem que dizia: “Foda-se o Apartheid, a sociedade comodista e os falsos donos da verdade”, presentes na contracapa do álbum *Abominable Anno Domini*, exemplificam a postura combativa das bandas mineiras.

O heavy metal foi uma das vertentes, talvez a mais radical, a se expressar de maneira mais agressiva. [...] Passamos anos sendo vaquinha de presépio do regime militar e, de repente, veio a abertura: agora você poderia se expressar como quisesse. Mesmo assim, eu mesmo tive que abreviar um título de uma música por causa da censura. De “Shoot At The Police” passou para S.A.T.P, do EP *Living With the Pigs*. A Blitz teve um dos lados de seu single riscado pela censura federal e muitos artistas tiveram advertência na capa de seus trabalhos, além de outros artifícios de censura ridículos. (KORG:2017)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Disponível em: [https://slikeus.com/especial-warfare-noise-i-parte-1/?fbclid=IwAR1EyNcUrPmvzubHwiJTbTIAhK\\_brWqyz8H-Gla2kT7UFxC2GKrfM7\\_-0k](https://slikeus.com/especial-warfare-noise-i-parte-1/?fbclid=IwAR1EyNcUrPmvzubHwiJTbTIAhK_brWqyz8H-Gla2kT7UFxC2GKrfM7_-0k)

Principal economia brasileira, São Paulo também ocupava a dianteira nacional no que tange à produção de heavy metal. Já na década de 1970, o estado despontava como um celeiro de bandas de rock pesado, com destaque para Made in Brazil e Patrulha do Espaço. Nos anos 1980, nomes da primeira geração, como a pioneira Vulcano, Centúrias, Korzus e Salário Mínimo, além dos então iniciantes Viper e Inox, que alcançariam reconhecimento internacional, forjaram a reputação do metal paulista com uma sonoridade inspirada predominantemente no Heavy Metal tradicional de bandas como Judas Priest e Iron Maiden.

Comparada à dos congêneres mineiros e fluminenses, a estrutura logística disponível para os headbangers paulistas era bastante superior. O acesso a material importado como álbuns recém-lançados na Europa e nos Estados Unidos, acessórios de vestuário e outros artigos relacionados ao rock e ao heavy metal era possibilitado por lojas como Baratos e Afins e Woodstock, que posteriormente se converteriam em selos musicais. A primeira foi responsável pelo lançamento das coletâneas *SP I e II*, um marco para o metal nacional, além de exercer um papel de fundamental importância para outros segmentos do rock paulista, como o Punk, o Hard Rock e até o progressivo. A Woodstock, por seu turno, era responsável pelas edições nacionais de álbuns de bandas obscuras que caíam no gosto do público brasileiro, como *Destruction* e *Kreator*.

Em uma época em que o acesso a informações era bastante precário, o público de São Paulo contava ainda com a principal publicação do segmento no país, a revista Rock Brigade. Criada inicialmente como um zine, a revista destacou-se por contemplar tanto os artistas do underground quanto os grandes astros internacionais, trazendo notícias sobre novos álbuns, turnês e equipamentos que dificilmente seriam encontradas em outros meios. “Assim, percebe-se que o heavy metal em São Paulo reflete naturalmente o ritmo cosmopolita e profissional que marca o funcionamento da cidade. (MONTEIRO; 2015: P.56).

A violência entre tribos urbanas, no entanto, marcava negativamente o underground paulista.

Metaleiros, punks e skinheads partilhavam o gosto pela estética agressiva e uma postura de questionamento social, enquanto os new waves eram vistos como os jovens que se adequavam ao sistema político, econômico e social vigente, e por isso muitas vezes eram alvos de ataques verbais e até físicos de jovens de outras tribos. Seria natural que metaleiros, punks e skinheads,

partilhando vários interesses, partilhassem também espaços e gostos. Apesar disso, essas tribos desenvolveram, em certo ponto da década de 1980, forte rivalidade, que, muitas vezes, resultava em confrontos. (MONTEIRO, 2015; P. 57)

Citando Avelar, Monteiro (2015) advoga que “o heavy metal surge como resposta a um esvaziamento do caráter combativo da música popular brasileira” (P.35). Segundo o autor, “Os jovens que saíram dos subúrbios urbanos no início da década de 1980 com guitarras distorcidas procuravam um espaço tanto urbano quanto artístico que a cultura oficial não lhes oferecia”. Deste modo, “o heavy metal brasileiro expressou o desenvolvimento de uma nova coletividade urbana” (MONTEIRO, 2015; p.40/41).

As críticas comumente endereçadas a roqueiros quanto à uma suposta alienação e desapareço à cultura nacional atingiam de forma mais contundente os adeptos do Heavy Metal. De acordo com Avelar (2003), em um país que vivia um processo de abertura política, esse segmento cultural precisou lidar não apenas com as oposições estéticas e morais de grupos conservadores, muito comuns em âmbito internacional, mas também com a desconfiança de setores progressistas sobre uma suposta ausência de consciência social em sua forma de se manifestar.

No Brasil não só os headbangers tinham que provar aos guardiões usuais dos padrões musicais que a música deles era música genuína e não puro barulho; não só tinham de provar aos guardiões habituais da moralidade que a sua mensagem não era imoral e não incitava à violência, como também tinham de provar a eles - influentes guardiões do sentido político - que a sua música não era uma forma fútil e alienada de protesto contra a ainda sombria realidade política do país. Embora também na Europa e na América do Norte as bandas de metal enfrentassem a acusação de serem uma "força da indiferença política" (Cashmore, 1987, p.263), em países periféricos pós-ditatoriais como o Brasil essa crítica era particularmente feroz e potencialmente condenatória, principalmente quando legitimada pelo "bom gosto" da música popular associada, entre a classe média do país, ao conjunto heterogêneo de músicas acústicas harmonicamente e liricamente sofisticadas conhecido como MPB (Música Popular Brasileira). Espremido entre a direita moral/estética e a esquerda cultural/política, o heavy metal sempre foi intensamente interpelado por demandas contraditórias de vários lados ao mesmo tempo. (AVELAR; 2003: P.330/331, tradução nossa)

Para Monteiro (2015), “no Brasil, o heavy metal desde o início se propôs como um movimento” (P.45). Paradoxalmente, o inesperado sucesso comercial obtido por bandas de segmentos mais extremos, bem como mudanças nos cenários político e social tanto brasileiros quanto internacionais, estariam por trás da ruína deste movimento, cujo recorte temporal pode ser localizado na década de 1980.

Trabalhar com o heavy metal brasileiro e, mais do que isso, com o heavy metal brasileiro como uma manifestação de rebeldia por parte da geração que

foi jovem na década de 1980 coloca alguns problemas de ordem conceitual. O recorte temporal, que poderia parecer arbitrário a um olhar externo, é facilmente constatável por vários marcos, como o lançamento do álbum *Schizophrenia*, de 1987, que veio a concretizar a internacionalização da fama da banda mineira Sepultura, ou o lançamento do popularmente conhecido como “Álbum Preto”, do Metallica, no início da década seguinte, que representou uma nova posição de domínio do heavy metal no mercado das grandes gravadoras internacionais. No campo político, ocorre, em 1989, a primeira eleição direta para a presidência da república em mais de vinte anos. Internacionalmente, a queda do muro de Berlim e o colapso da União Soviética vão estabelecer novos caminhos para a política internacional. Enfim, o final de década de 1980 foi preenchido por vários marcos relevantes, que redefiniriam aspectos diversos da vida cotidiana. (MONTEIRO; 2015; P.69)

Na perspectiva do autor, portanto, eventos como o fim da guerra fria, a abertura política do Brasil e a facilitação da importação de itens tecnológicos pelo governo Collor concorreram para uma mudança de foco do *headbanger* brasileiro a partir da virada para a década de 1990. Neste sentido, o espírito de grupo que amalgamava os membros da cena, as características artesanais de produção e a criatividade para transpor os obstáculos impostos pela precariedade passaram a dar lugar a trabalhos voltados para uma estética mais universalizada, visando a conquista do mercado internacional, a exemplo de Sepultura, Angra, Viper, entre outras. “Naturalmente, houve ganhos advindos desse processo, mas algo se perdeu da rebeldia original, que contribuía também para a definição de uma brasilidade” (MONTEIRO, 2015; P.189).

Hibridização tornou-se a palavra de ordem a partir dos anos 1990. “Incorporando outros estilos, incorporado por eles e se reconstruindo, o heavy metal foi tanto celebrado quanto diluído, o que alguns viram como conquista, e outros, como neutralização” (MONTEIRO, 2015, P.235).

No Metal, como no rock brasileiro de modo geral, parcerias como a do Sepultura com Carlinhos Brown, do Angra com Milton Nascimento, Sandy e Pablo Vittar, além de misturas inusitadas como o “fórrócore” dos Raimundos, o fado distorcido dos Mamonas Assassinas e o Mangubeat de Chico Science e Nação Zumbi, tornaram-se marcas deste novo cenário. Somada à evolução do aparato tecnológico, a hibridização ensejou uma disseminação destas expressões musicais e de seus códigos para um público ampliado. Por outro lado, as mudanças e incorporações desagradam os setores mais conservadores dos públicos de rock e heavy metal, cuja referência sonora e comportamental se mantém vivamente relacionada à produção artística de um passado considerado glorioso, que perdurou até a década de 1980.

## Capítulo 3

### Conservadorismo nas cenas brasileiras

#### 3.1 – O imaginário roqueiro em disputa

Como vimos nos capítulos anteriores, as diversas cenas nacionais e internacionais, bem como os grandes ídolos que se tornaram icônicos e construíram um imaginário do rock ligado à rebeldia e contestação, atravessaram no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1980 do século XX o auge de sua popularidade e relevância cultural. Desse modo, estabelecemos um paralelo entre a postura de tais atores e o comportamento descrito por Morin (1967) como “o cinismo, a agressividade ou a má consciência que se misturam à insatisfação profunda nascida da frustração artística ou intelectual” (P.36), manifestado por representantes da *intelligentsia* artística durante este período histórico.

Ao problematizar a indústria cultural do século XX, o filósofo destaca o progressivo crescimento da padronização da individuação do fazer artístico a partir da evolução da indústria, criando uma dialética padronização-indivuação que tendia “frequentemente a se amortecer em uma espécie de termo-médio” (P.34). Dentro da lógica industrial, pesavam sobre o artista as mesmas burocracia e divisão do trabalho impostos ao operário, alienando-o do controle sobre os processos de produção.

É o que explica que, negada pelo sistema, uma fração dessa *intelligentsia* criadora negue, por sua vez, o sistema, e coloque no que ela crê seja o anti-sistema, o de Moscou, suas esperanças de desforra e liberdade. É o que explica que um surdo progressivismo, um virulento anticapitalismo, se tenham desenvolvido junto aos cenaristas mais bem pagos do mundo, aqueles de Hollywood (a “caça às bruxas” de MacCarthy revelou que a Cidade dos Sonhos padronizada estava subterraneamente minada pela mais radical contestação. Do mesmo modo, na imprensa francesa, no cinema francês, uma parte da *intelligentsia* acorrentada e bem remunerada nutria sua contestação no progressismo). (MORIN, 1967, P.36)

Sobre a estrutura do imaginário que tornava possível esta organização burocrático-industrial da cultura, Morin pontua que os arquétipos assumiam o papel de figurinos-modelo do espírito humano, atuando como ordenadores dos sonhos. Ainda de acordo com o autor, “regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas” (P.29).

Portanto, diante de tão drásticas mudanças ensejadas pela passagem do tempo, o estabelecimento de novas convenções sociais e a evolução do aparato tecnológico, é de se supor que mesmo buscando a manutenção do imaginário relacionado aos cânones e a aura de rebeldia das três primeiras décadas de sua existência, as cenas contemporâneas de rock e heavy metal, dentro da perspectiva apontada por Pereira de Sá (2013), em que as redes digitais tornam-se mais um ator responsável pela construção das cenas musicais, apresentem algumas peculiaridades. Uma das mais constatáveis, e contrastantes ao seu histórico vanguardista, diz respeito à adesão de seus adeptos a posicionamentos conservadores e, por vezes, reacionários.

Embora a história do rock registre a proximidade entre Elvis Presley e Richard Nixon, o posicionamento crítico de Frank Zappa em relação à contracultura, o anticomunismo militante de Johnny Ramone, o apoio de Ted Nugent a pautas conservadoras do Partido Republicano, além de rumores a respeito do alinhamento de artistas da Jovem Guarda com regime militar brasileiro (a banda Os Incríveis ficou marcada pela regravação da ufanista “Eu te amo meu Brasil”, acusada de fazer apologia à ditadura), tais casos episódicos despertavam a atenção exatamente por contrariar o senso comum dos adeptos do estilo, em geral imbuídos de um espírito progressista e receptivos a visões de mundo menos ortodoxas.

Na contemporaneidade, entretanto, além da adesão a posicionamentos conservadores surgir com cada vez mais frequência nas manifestações dos artistas, essas ideias encontram uma inédita aceitação por parte do público. Canções de Neil Young, Rolling Stones e Guns N’ Roses embalaram as duas campanhas presidenciais do conservador Donald Trump, ao passo que sucessos da década de 1980, como “Que país é este”, da Legião Urbana, e “Brasil”, de Cazuza, são frequentemente entoadas por manifestantes que reivindicam intervenção militar, liberação do porte de armas, pena de morte e outras pautas antagônicas aos posicionamentos políticos de seus autores.

Para Ricardo Alexandre, o interesse desse público conservador, que protesta contra a corrupção, a falta de liberdade e os desmandos dos poderosos, encontra-se no discurso de contestação: ““Que país é este” tem um discurso adolescente. Não é muito profundo, então cabe em qualquer situação”. O jornalista acredita que parte da

explicação para esse recrudescimento do conservadorismo tem origem no comportamento da mídia especializada, que na busca pela fidelização do seu público aposta na nostalgia, dedicando grande atenção e espaço aos sucessos de décadas passadas.

Virou um clássico. Se você ligar na 89 [uma das pioneiras rádios de rock do país] agora, vai estar tocando “Light my Fire”, uma música com 50 anos de idade. Se quando surgiu, em 1986, a rádio tocasse músicas com 50 anos, ia tocar canções dos anos 1930, ia tocar Glenn Miller – e faz todo o sentido que quem ouvisse Glenn Miller naquela época fosse conservador. [...] O Brasil transformou o rock em um tipo de música, tipo bossa nova, você não quer ouvir música nova, você quer ouvir “O Barquinho”, “Garota de Ipanema”. Quando alguém vai abrir um bar de rock, já está pressuposto que você vai ter o Doors cover, Deep Purple cover. Se O Terno tocar lá, vão atirar coisas neles. Rola um desinteresse grande no novo. [...] Por isso o roqueiro de hoje tem uma tendência a ser conservador. E é natural que ele fique contrariado, quando exposto ao contraditório, de saber que o repertório não tem nada de conservador. (ALEXANDRE, 2020)<sup>24</sup>

Corrêa (1989) recorre à expressão “Se você quer ser diferente, espere um pouco, pois todo o mundo vai ser diferente, igual a você”, para ilustrar seu ponto de vista a respeito dos fluxos que imbricam o rock e movimentos de contestação. O pesquisador acredita que, uma vez convertido em produto, o ritmo tende a se afastar de seus preceitos originais, estabelecendo novos sentidos e direções. O capitalismo, portanto, teria o condão de, no contrafluxo, transformar em “doces aliadas todas as correntes que lhe são contrárias” (P.21). Corrêa aponta como exemplos os processos de descaracterização dos movimentos hippie e punk, que de manifestações anti-sistêmicas e contraculturais, tornaram-se fornecedoras de novas peças de vestuário, adornos e cortes de cabelo para abastecer a indústria da moda.

Em outras palavras, pode-se dizer que é suficiente se estar engajado numa corrente contrária ao sistema, para que essa mesma corrente, aos poucos, vá transformando todo o seu conjunto em corrente de uma outra manifestação. A manifestação que sempre acontece a partir dos usos de uma ou mais peças características de um vestuário ou de adornos, além de posturas com origem na mesma corrente original. De tal sorte que esse uso continuado e efêmero passa a ser o identificador não mais de uma manifestação contrária ao sistema mas fundamentalmente de adesão a ele. (CORRÊA, 1989: P.20)

Em seus estudos sobre o conservadorismo nas cenas de metal, Melo (2016) segue a mesma linha ao apontar um afastamento do discurso contracultural que não necessariamente implica em abandono da postura iconoclasta e agressiva. O autor

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/13/o-rock-esta-vivo-por-que-entao-se-tornou-classico-e-fama-de-conservador.htm?fbclid=IwAR2foddIoJExzbYpcg7DxWS7DyNHJpi-Owvjv7XwXKTheU19UoHyvy-AUpjc>

identifica uma cooptação dos artistas do segmento que se reflete em suas obras e, conseqüentemente, no imaginário do público que as consome. A adesão a ideais conservadores, portanto, teria relação com a mudança de patamar econômico dos músicos e a maior respeitabilidade adquirida por eles perante a sociedade.

Apesar de o Metal ter em sua origem a marca da transgressão dos valores conservadores, na medida em que as bandas foram ficando cada vez mais famosas, fechando contratos com gravadoras de grande porte e se aproximando do mainstream, o discurso anti-conservador foi desaparecendo, o que impactou o Heavy Metal tradicional e o Power Metal, que passaram a ter como foco temas ligados à fantasia (castelos e dragões, e sentimentos, inclusive o Thrash Metal que originalmente era um estilo ligado ao discurso de protesto passou a ter um conteúdo lírico vazio e sem sentido, e isso se refletiu em seu público que cada vez mais perdia a conexão com as letras e o protesto. [...] Músicos como Dave Mustaine (Megadeth), Bruce Dickinson (Iron Maiden) e Gene Simmons (Kiss) passaram a ser sinônimo de sucesso devido ao seu empreendedorismo e adotaram um discurso conservador, religioso e meritocrático, como se o sucesso alcançado por eles fosse fruto somente do próprio esforço, esquecendo-se do importante papel das grandes gravadoras, da equipe de marketing, produtores, empresários e de toda uma equipe que garantiu uma carreira de sucesso para esses artistas. Aos poucos, os artistas citados foram se afastando do aspecto contracultural do Heavy Metal, porém mantendo a imagem de “revolta” ligada ao som pesado [...] (MELO, 2016 APUD SENA, 2019, P.46/47)

Eventos recentes como a participação de Jon Schaffer, guitarrista, vocalista e líder da banda de heavy metal norte-americana, *Iced Earth*, na invasão ao Capitólio por apoiadores de Donald Trump, a cruzada do veterano guitarrista inglês Eric Clapton contra as medidas de prevenção ao Covid-19 e o apoio do cantor e compositor Morrissey ao partido de extrema direita *For Britain* estabelecem rupturas que dão pistas de uma adesão das cenas de rock e heavy metal ao fenômeno da política contemporânea conhecido como Guerras Culturais (HUNTER, 1991), surgido no início dos anos 1990 como uma gradativa substituição no debate público de temas relacionados ao bem comum e à melhor distribuição das riquezas por pautas que dialogavam com valores morais. Como pontuam Melo e Vaz (2021), a partir da segunda década do século XXI, o nexos que implicava o apagamento da relevância de temas redistributivos é substituído por um novo nexos entre imoralidade e redistribuição. Essa seria uma das explicações para a globalização da abrangência do conceito.

O surgimento do populismo conservador em diversos países do mundo promove uma mudança no uso das guerras culturais na política ao articular um nexos imaginário entre distribuição de renda e moral. Ele faz crer às camadas populares de diversos países do mundo que os imorais são a causa do seu sofrimento. Lutar contra a imoralidade não conduz mais a esquecer ou diminuir a relevância dos interesses econômicos das classes populares;

ao contrário, seria modo de lutar para melhorar de vida. (MELO, VAZ; 2021; P.10)

### 3.2 – O rock e as guerras culturais

No dia 6 de janeiro de 2021, Jon Schaffer, guitarrista da banda *Iced Earth* e autodeclarado membro da milícia de extrema-direita *Oath Keepers*, participou da invasão ao Capitólio norte-americano com o intuito de evitar a posse do presidente eleito Joe Biden. O protesto resultou em cinco mortes e repercutiu internacionalmente. Apoiador do ex-presidente norte-americano Donald Trump, Schaffer passou 89 dias sob custódia e ainda aguarda julgamento por acusações como “terrorismo doméstico”, “obstrução de um procedimento oficial do Congresso”, “invasão de áreas restritas do Capitólio, enquanto armado com arma mortal ou perigosa”, “interromper a conduta dos negócios do governo” e “entrar ou permanecer intencionalmente em qualquer prédio ou terreno restrito sem autoridade legal”, cuja pena somada pode chegar a 30 anos em regime fechado, caso o músico se recuse a cooperar com as investigações.



Figura 2 Jon Schaffer durante a invasão ao Capitólio. Fonte: <https://loudwire.com/iced-earth-jon-schaffer-pro-trump-mob-capitol-photo/>

Em declaração veiculada cerca de dois meses antes do ataque pela publicação brasileira *Roadie Crew*, Schaffer apresentava uma retórica dotada tanto de elementos transgressores historicamente relacionados à contracultura, como uma ideia de revolução, a oposição aos grandes conglomerados de mídia, à Suprema Corte e ao Fórum Econômico Mundial, quanto de teorias da conspiração típicas da extrema direita, tais como a existência de um plano de guerra e de um projeto para a abolição

da propriedade privada, bem como vinculações entre uso de máscaras para prevenção contra a Covid-19 e a escravidão.

Eu estou me preparando para a revolução, cara! Tenho me preparado para isso há 14 anos. Estamos tentando nos manter pacíficos e fazer com que o governo faça a coisa certa, mas há uma tentativa de golpe e tomada do nosso país, e as pessoas estão se levantando de uma maneira gigante! Estive em Washington, D.C. há alguns dias, e havia centenas de milhares de pessoas de todas as raças e credos lá, todos extremamente preocupados com essa tomada dos Estados Unidos. Estamos vivendo tempos históricos agora, e você verá algumas coisas grandes acontecendo. Isso é algo maior do que apenas republicanos versus democratas, porque é um ataque direto à constituição americana. Joe Biden não foi certificado vencedor da eleição! É apenas a mídia dizendo que ele foi eleito, e não é a mídia que determina isso. É a lei. Há muitas evidências de fraude nos votos, e mesmo que a mídia diminua essa informação... Bom, a CNN estava em Washington, D.C. e falou que não havia ninguém lá! Cara, a polícia local disse que havia mais de meio milhão de pessoas na capital! Eu estava lá e vi centenas de milhares de pessoas no local, então estamos presenciando um golpe contra a República! Devemos prestar atenção, porque é um reinício global, e tenho escrito músicas sobre tudo isso, sobre eugenia, distopia e tudo está acontecendo, mas não porque tenho uma bola de cristal. É porque eu li o maldito plano de guerra 'deles', e eles escreveram livros sobre isso! Agora, nós literalmente temos um vilão tipo do James Bond, um cara chamado Klaus Schwab, do Fórum Econômico Mundial), dizendo que até 2030 as pessoas não terão mais propriedades e ficarão felizes com isso. Eles vão roubar tudo das pessoas! Vão matar quantidades enormes de pessoas ao redor do mundo, forçar pessoas a se vacinar para colocá-las num modo submisso. E se essas pessoas ao redor do mundo vão tolerar isso, elas estão loucas! Os governos, especialmente os governos criminosos que sequestraram boa parte do planeta por meio do cartel do banco internacional, não estão nem aí para as pessoas. Eles não estão fazendo você usar máscara porque se preocupam com você, mas estão treinando você para ser escravo, e nós não vamos tolerar isso nos Estados Unidos. Isso eu garanto! Há uma raiva legítima crescendo neste país, e teremos de aguardar para ver o que acontece. Não sou fã da ideia de derramamento de sangue, mas receio que, por nosso governo ter se tornado tão corrupto e isso ter se espalhado pelo país, nós temos um grande problema nas mãos. Se a Suprema Corte não resolver o problema, então não teremos escolha. Detesto testemunhar isso e ainda me choco de realmente ver isso acontecendo, mas eu já sabia que iria acontecer. (SCHAFFER, 2021)<sup>25</sup>

Os questionamentos quanto à eficácia das vacinas, bem como sobre as intenções de governos e grandes conglomerados da indústria farmacêutica ao ofertá-las à população, também estão presentes nas recentes manifestações públicas do astro britânico Eric Clapton. Em 2020, o veterano guitarrista ocupou um lugar de destaque no debate sobre as medidas de isolamento ao lançar, em parceria com o igualmente veterano Van Morrison, a canção *Stand and Deliver*, cuja letra indaga: “Você quer ser um homem livre ou você quer ser um escravo?”, “Magna Carta,

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://roadiecrew.com/iced-earth-cronica-de-uma-tragedia-anunciada/>

Declaração de Direitos, a constituição, quanto vale?”, “Esta é uma nação soberana ou apenas um estado policial?”.

Criticada por fãs e jornalistas, a dupla dobrou a aposta no ano seguinte com o lançamento de *This Has Gotta Stop*, um ultimato contra o lockdown que diz que “Isso tem que parar, já é suficiente”, “Eu sabia que algo estava acontecendo de errado quando você começou a estabelecer a lei”, “Eu já estive aqui por bastante tempo, vi tudo isso, e estou acostumado a ser livre.” As imagens do clipe trazem uma população hipnotizada pelo discurso de um político, por telefones celulares e aparelhos de televisão, pessoas sendo manipuladas como marionetes, presas à instrumentos de tortura, sofrendo com a negligência da justiça, além de uma alusão ao símbolo da paz, marca do movimento hippie, que, pendurado à uma parede, vai ao chão e se quebra após a batida de uma porta. O *Jam for Freedom*, projeto britânico de música de rua e ativismo contra as medidas de isolamento financiado por Clapton, também é mencionado.

O guitarrista sofreu uma nova avalanche de ataques em 2021 ao reclamar publicamente dos efeitos colaterais da vacina AstraZeneca, alegando ter sofrido reações mais severas do que os próprios sintomas da Covid-19. Seu relato dando conta de um intenso sofrimento que se prolongou por 10 dias e colocou em xeque a sua capacidade de tocar, interpretado como uma propaganda anti-vacinação, causou enorme insatisfação em parte do público, que trouxe à tona um episódio de racismo envolvendo o músico no ano de 1976. Na ocasião, Clapton declarou entre outras coisas que “os negros, árabes e jamaicanos não pertencem a este país e nós não os queremos aqui”<sup>26</sup>, e além de um abalo em sua reputação, teve como contrapartida a criação do movimento *Rock Against Racism*.

O alinhamento a pautas de extrema direita e a retórica anti-imigração também vêm à tona nas manifestações públicas do cantor e compositor Morrissey, da banda The Smiths. Conhecido pela ambiguidade ao tratar de temas como política, sexualidade, nostalgia e patriotismo em seu período de maior sucesso, na década de 1980, o cantor durante muito tempo “foi lido na chave da transgressão

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/musica-anti-lockdown-de-clapton-desenterra-passado-racista-do-musico/>

comportamental” (ALBERTO, SÁ, 2021: P.260/261) por posicionamentos como o ativismo em defesa dos animais e a oposição a governos autoritários.

Em sua fase madura, no entanto, Morrissey coleciona controvérsias e cancelamentos. A mais recente ocorreu em maio de 2019, quando se apresentou no programa *The Tonight Show*, da rede televisiva norte-americana *NBC*, utilizando um broche do *For Britain*, partido de extrema-direita criado em 2018 com o objetivo de proteger a cultura e as tradições britânicas e combater a imigração islâmica. A questão já havia sido tematizada pelo cantor em 2007, quando manifestou preocupações quanto à perda de identidade do inglês, em entrevista para a *New Musical Express*. Três anos depois, Morrissey declarou ao jornal *The Guardian* que considerava os chineses uma subespécie, e minimizou ataques terroristas na Noruega. O líder do *The Smiths* ainda manifestou apoio ao ator Kevin Spacey, acusado de assédio sexual, e criticou o movimento #MeToo, criado por atrizes de Hollywood para denunciar a prática (ALBERTO, SÁ, 2021).

Em mais um exemplo de apropriação de ideais progressistas para a difusão de mensagens conservadoras, o inglês ancora a defesa de suas opiniões controversas no direito à liberdade de expressão, tema caro às mais diversas correntes do rock desde a sua concepção.

O ex-vocalista dos Smiths, ao longo da última década, vinha de forma mais ou menos explícita vocalizando seu alinhamento à estas narrativas, para um crescente espanto e desagrado de boa parte de seus fãs – algo frequentemente visibilizado em redes sociais. (ALBERTO, SÁ, 2021: P. 254).

Exemplos como esses indicam não apenas o espraiamento das guerras culturais para além da disputa política dos Estados Unidos, seu lócus original, mas também a sua infiltração no campo da cultura pop, ensejada principalmente pelo desenvolvimento das redes sociotécnicas. Como alerta Pereira de Sá (2013), as especificidades estéticas, técnicas e econômicas do ambiente virtual despontam como elementos centrais para a construção de uma cena na contemporaneidade. Nesse sentido, o recrudescimento do conservadorismo e a consequente polarização política observados nas cenas de rock e heavy metal do Brasil e do mundo podem ser encarados como parte de uma dinâmica inerente ao ambiente das redes.

Continuamente somos surpreendidos pela inclusão de novos objetos que, à primeira vista e até bem pouco tempo, não pareciam ser capazes de gerar guerras culturais. Não comer carne vermelha e limitar as viagens de avião puderam se tornar parte constitutiva e relevante de uma identidade que

sinaliza o apoio ao movimento ecológico. Mais recente, e que causa maior perplexidade, na pandemia de Covid-19, a recusa ao uso de máscaras e à vacinação tornou-se modo de sinalizar o pertencimento a uma identidade política. (MELO, VAZ; 2021; P.10)

Para Melo e Vaz (2021), a clivagem moral cria dificuldades para o estabelecimento de acordos, tornando-se “efeito e causa da polarização política” (P.11). Os autores esclarecem que, no conceito de guerras culturais, o termo cultura surge como “herdeiro do sentido formulado pela antropologia estadunidense” (p.10), referindo-se, portanto, a conjuntos estáveis de crenças e valores.

Os elementos do conceito na sua forma inicial remetem, portanto, aos acontecimentos políticos e sociais nos Estados Unidos que tornaram possível a consciência intelectual de haver um novo tipo de conflito político no final dos anos 80 do século passado. O movimento de direitos civis, a luta contra a invasão do Vietnã, as lutas que coalescem em maio de 68 e que afirmam o direito ao prazer, à experimentação da consciência e à igualdade étnica, sexual e de gênero – todos esses acontecimentos das décadas de 1960 e 1970 são a fonte que alimenta as lutas por mudanças morais nas décadas seguintes e que provocam a reação conservadora. Subjacente a esse processo, fazendo a fonte incessantemente jorrar, está a ascensão do individualismo, que reduz as obrigações e amplia o direito dos indivíduos em relação à família e ao Estado. O indivíduo contemporâneo, cada vez mais, não deve; tem, sim, direitos. Desse modo, a história das guerras culturais é a história da reação às mudanças morais que se enraizaram na legislação e nas instituições encarregadas de formar e informar: escolas, universidades e meios de comunicação. (MELO, VAZ; 2021; P.10)

### **3.3 – Guerras culturais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal**

Melo e Vaz (2021), advogam que “a campanha de Jair Bolsonaro em 2018 selou a inserção do Brasil nas guerras culturais” (P.18). Nesse sentido, o pânico moral instaurado a partir da disseminação de fake News e ameaças como “kit gay” e “ideologia de gênero” teria induzido grande parte do eleitorado a priorizar as pautas relacionadas à moralidade, e não as demandas tradicionais, como saúde, educação e emprego, na hora de escolher seus candidatos. “O populismo conservador faz com que setores das camadas populares adiram à agenda neoliberal” (ibidem, P.18). Os próprios autores, no entanto, reconhecem que tal comportamento é resultado de um processo iniciado há pelo menos três décadas no campo da política institucional.

No setor cultural, e, particularmente, nas cenas de rock e heavy metal, o avanço do conservadorismo tornou-se mais perceptível a partir dos anos 2010, quando manifestações de artistas do estilo passaram a ecoar os discursos da oposição de direita aos governos Lula e Dilma. Entre os principais expoentes deste

neoconservadorismo roqueiro estavam dois grandes nomes do BRock, Roger Moreira, líder da banda Ultraje a Rigor, e o cantor Lobão.

Dono de um histórico que o reputava como um artista irreverente e contestador, o autor de clássicos dos anos 1980 como “Nós Vamos Invadir sua praia”, “Rebelde sem Causa” e “Inútil”, a trilha sonora das Diretas Já, notabilizou-se na última década pela militância política em defesa de pautas de direita. De acordo com o músico, no entanto, o despertar para a periculosidade da esquerda teria acontecido ainda no ano 2000, quando passou a se sentir perseguido. "Era uma patrulha que eu desconhecia. Decidi pesquisar sobre o assunto. Estudei sobre espiral do silêncio, Escola de Frankfurt, Foro de São Paulo. E comecei a revidar os ataques." (MOREIRA,2018)<sup>27</sup>

Moreira é bastante atuante nas redes sociais, onde já protagonizou polêmicas com nomes como o escritor Marcelo Rubens Paiva, os atores José de Abreu, Paulo César Pereio e Bruno Mazzeo, a jornalista Astrid Fontenelle e seus colegas Edgar Scandurra e Lobão, com quem rompeu por divergências políticas em 2021. Desde 2011, faz parte do elenco do programa diário The Noite, do canal SBT, apresentado pelo humorista Danilo Gentili, atuando não apenas como músico, mas também como uma espécie de braço direito do apresentador, com autonomia para fazer perguntas e emitir opiniões. Adepto de um tipo de humor que por vezes resvala no escárnio e na ofensa pessoal aos alvos das piadas, Gentili posiciona-se no debate público como grande inimigo do pensamento politicamente correto, uma bandeira também encampada por Roger e outros atores das cenas rock e metal identificados com ideais de direita.

A maioria do pessoal da minha geração hoje em dia é de direita. Cazuza, quem sabe, talvez embarcasse na onda de LGBTQI, não sei. Ney Matogrosso, por exemplo não é um clichê de opinião maria-vai-com-as-outras e acho que Cazuza talvez não fosse também. O que muita gente de esquerda não percebe é que eles acham que estão se rebelando, mas a rebeldia hoje é ser de direita. É quebrar a espiral do silêncio construída durante anos pela esquerda. É jogar na cara desses reacionários que vivem um eterno 68 que o mundo mudou (MOREIRA, 2018).

Irmanada à oposição ao politicamente correto, a defesa da liberdade é outro tema recorrente na retórica do neoconservadorismo roqueiro, representando um elo com uma das bandeiras históricas do estilo. Entretanto, enquanto a geração de 1968, rechaçada por Roger, buscava a liberdade por meio da negação ao modelo de vida

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.uol/entretenimento/especiais/roger-moreira.htm#seduzido-pelas-redes-sociais>

capitalista, marcado pela busca por estabilidade profissional, segurança patrimonial e formação de família nos moldes tradicionais, preferindo uma vida errante e comunitária, o músico apregoa um tipo de liberdade advindo do cumprimento às regras e da capacidade de adaptação à ordem social.

“Minha ideologia é voltada para a liberdade e para o indivíduo. Penso: 'Como funciona o mundo? Tá, vou precisar trabalhar para ganhar dinheiro. E o que eu preciso fazer para comprar o que quero? Então vou atrás disso'. É um pensamento mais pragmático. Prezo muito pela liberdade”. (MOREIRA, 2018)

Nesse sentido, a ideia de rebeldia defendida por Roger alinha-se a teses do economista e escritor Rodrigo Constantino, fundador do Instituto Millenium e ideólogo da direita brasileira. Autor de obras como “Privatize Já” (2012) e “Esquerda caviar: a hipocrisia dos artistas e intelectuais progressistas no Brasil e no mundo” (2013), entre outras de semelhante teor, o ex-colunista de “Valor Econômico”, “O Globo”, “Isto É” e “Veja”, e atual comentarista político da rádio “Jovem Pan”, postula que o crescimento do neoconservadorismo resulta da chegada ao poder do progressismo cultivado pela geração de 1968. “Para mim, a rebeldia, a transgressão, estão muito associados a enfrentar um sistema de controle, e esse controle foi tomado por aquilo que se convencionou chamar de esquerdistas”.<sup>28</sup> Constantino toma o humor como exemplo para demonstrar os riscos de um conflito com os cânones do que considera uma esquerda poderosa e envelhecida.

Quem é o rebelde? Vai ver o humor. O humor decente, independente, corajoso, ele precisa desafiar o status quo, ele desafia o poder, quem está no controle. Ninguém tem medo de esculachar o Bolsonaro com piada, já os ministros do Supremo, sim. Já Maomé e o Islã, sim. Já o movimento feminista, sim. O movimento racial, sim. Então, a transgressão está batendo de frente com o sistema, e o sistema hoje foi tomado pela esquerda, entre aspas, por essa turma que envelheceu. Eles eram os contrarrevolucionários hippies da década de 60, só que chegaram ao poder. Eles estão em Hollywood. Eles dominam a indústria toda da mídia, só tem eles, só tem os filhotes deles lá. Então, é sobre controle, é sobre poder. E como é uma tendência natural da juventude ser mais rebelde, nós estamos vendo um movimento muito interessante, que são jovens querendo resgatar valores conservadores, virtudes, masculinidade. O Jordan Peterson virou uma sumidade internacional por isso, está batendo de frente com a turma que fala em masculinidade tóxica. E os jovens estão querendo muito escutar esse tipo de recado, porque o controle, o poder, o establishment, que envelheceu, está dizendo que o homem tem que ser o Justin Bibier, o Justin Trudeau e o Justin Timberlake. São os três Justins que representariam a masculinidade moderna. Então, a contracultura, a rebeldia, hoje, ela está voltada para atacar esse sistema que está se encastelando dentro da sua bolha e tentando impor a sua visão estreita de mundo a todos. Com uma visão bastante totalitária, inclusive. (CONSTANTINO, 2022)

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/watch?v=980554539233895>).

A guinada conservadora de Lobão, que nos anos 1980 e 1990 já manifestara publicamente apoio ao Partido dos Trabalhadores e simpatia pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, também atende a um desejo de confrontação ao progressismo, encarado pelo cantor como força hegemônica no contexto brasileiro. Em consonância com Roger Moreira e Rodrigo Constantino, Lobão reputa o posicionamento estético-ideológico à direita como a manifestação de rebeldia mais adequada aos tempos atuais: “O conservadorismo é a nova contracultura e a agenda paumolenguista esquerdista é a neocartice militante. A esquerda é o passado, uma resistência reacionária insistindo em não enxergar a nova era.” (LOBÃO, 2018)<sup>29</sup>

A despeito do lançamento de trabalhos como os álbuns “Lino, Sexy & Brutal” (2012), gravado ao vivo em São Paulo, e “O Rigor e a Misericórdia” (2016), além de canções como “Eu não vou deixar” (2013) e “A Posse dos Impostores” (2015), ou talvez exatamente em função do seu teor panfletário, a faceta militante de Lobão passou a sobrepujar a sua atuação como músico, atraindo grande atenção midiática, a partir do ano de 2011. “Após duas décadas de transgressão, lutando musicalmente contra o status quo, o levante conservador da lírica de Lobão denota uma queda vertiginosa de sua ideologia: de maldito, tornou-se reacionário” (SENRA,OTTATI; 2015, P.115).

Em artigos, palestras e entrevistas, o roqueiro passou a tecer elogios à Ditadura Militar, além de relativizar as torturas e assassinatos cometidos pelo regime com o argumento de que tais crimes ocorriam com ainda mais frequência em governos progressistas. “Nos dias de hoje, mata-se mais e tortura-se mais no sistema presidiário brasileiro que em todo esse período da ditadura militar. Isso está ocorrendo nesse exato momento, enquanto vocês estão lendo essas linhas” (LOBÃO, 2013; P.62).

Ferrenho opositor dos governos petistas, os quais acusava de atuar como parceiros das Farc (Forças Armadas Revolucionárias Colombianas) e PCC (Primeiro Comando da Capital), organizações que, por sua vez, estariam ligadas ao Foro de São Paulo para “transformar a América do Sul em uma união de repúblicas socialistas para substituir o bloco europeu da Cortina de Ferro” (ibidem, P.63), Lobão voltava as suas artilharias na direção da Comissão Nacional da Verdade (CNV), órgão instituído em 2012 para averiguar denúncias de violações aos direitos humanos cometidos por

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://twitter.com/lobaoeletrico/status/1043941712673091585>

agentes públicos entre os anos de 1946 e 1988, o qual alcunhou de “Omissão da Verdade”.

Em capítulo do seu segundo livro, “Manifesto do Nada na Terra do Nunca” (2013), intitulado “Vamos assassinar a Presidenta da República?”, no qual afirma “usar do próprio veneno criado por essa casta para provar a imensa picaretagem da medida de fachada nobre, implementada em maio de 2012, que é a defesa dos direitos humanos através da tal Comissão da Verdade” (LOBÃO, 2013; P.55), o artista advoga uma mudança de foco nas investigações, de modo a privilegiar os crimes cometidos por guerrilheiros e opositores do regime, e denuncia o que considera uma falta de equidade na formação da comissão.

Temos de descobrir a verdadeira causa histórica, os verdadeiros responsáveis pela baderna e a instabilidade que vinham sendo implementadas por esses vários grupos de luta armada, praticando atos de terrorismo e desequilibrando a instituição da República desde 1961, sendo, incontestavelmente, os pivôs da instauração da ditadura militar no país. (LOBÃO, 2013; P.60)

Seguidor do ideólogo da direita brasileira Olavo de Carvalho, a quem se referia como um amigo “divertido, perspicaz e muito punk”<sup>30</sup>, Lobão foi presença constante nas manifestações de direita a favor do impeachment de Dilma Rousseff e prisão do ex-presidente Lula, e em 2018 atuou como cabo-eleitoral do então candidato à Presidência da República, Jair Bolsonaro. Em nova guinada ideológica, no entanto, o cantor deixou de apoiar o presidente em seu primeiro ano de mandato, o que o levou a também romper com Carvalho e Moreira, com quem mantinha uma amizade de quarenta anos. Desde 2020, Lobão defende o impeachment de Bolsonaro, que atualmente considera “um mal a ser derrubado”. (Lobão, 2020)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> <https://jovempan.com.br/programas/panico/lobao-elogia-o-amigo-olavo-de-carvalho-divertido-perspicaz-e-muito-punk.html>

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-brasil/ex-apoiador-de-bolsonaro-lobao-dispara-um-mal-a-ser-derrubado>



Figura 3 - Charge do cartunista Aroeira sobre o rompimento de Lobão com Bolsonaro e Roger.  
 Fonte: <https://www.socialistamorena.com.br/a-traiçagem-de-bolsonaro-com-seus-brothers-os-roqueiros-reacas/>

A jornalista Cynara Menezes problematizou o conservadorismo de Lobão e Roger em artigo intitulado “A volta do filho (de papai) pródigo ou a parábola do roqueiro burguês”, publicado em seu blog, “Socialista Morena”, ainda em novembro de 2012. O texto se tornou viral ao chamar a atenção para um fenômeno que àquela altura se apresentava como novidade: o advento na cena brasileira daquilo que Menezes classificou como “roqueiros reações”, exemplificados pelos astros da década de 1980. Na hipótese aventada pela jornalista, a guinada conservadora dos músicos estaria relacionada às suas raízes familiares, uma vez que, como boa parte de seus colegas da geração BRock, Lobão e Roger foram jovens oriundos de famílias abastadas. Menezes conjectura ainda a adesão a posicionamentos conservadores como uma estratégia de marketing ao questionar: “se não estivessem causando polêmica com seu direitismo, será que ainda falaríamos de Roger e Lobão? Eu nunca mais ouvi nem sequer uma música nova vinda deles.” (MENEZES,2012)<sup>32</sup>

Muita gente se pergunta como é que isso aconteceu. O que faz um roqueiro virar reação? No caso de ambos, a resposta é simples. Tanto Roger quanto Lobão são parte de um fenômeno muito comum: o sujeito burguês que, na juventude, se transforma em rebelde para contrariar a família. Mais tarde, com os primeiros cabelos brancos, começa a brotar também a vontade irresistível, inconsciente ou não, de voltar às origens. Aos poucos, o ex-revoltadex vai se metamorfoseando naqueles que criticava quando jovem artista. [...] Enfim, incrível seria se Mano Brown ou Emicida, nascidos na periferia de São Paulo, se tornassem, aos 50, uns reações de marca maior.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/a-volta-do-filho-de-papai-prodigo-ou-a-parabola-do-roqueiro-burgues/>

Pago para ver. Mas Lobão e Roger? Normal. O bom filho de papai à casa torna. A família deles, agora, deve estar orgulhosíssima. (MENEZES, 2012)

As cenas de rock e heavy metal tornavam-se cada vez mais conservadoras na medida em que um “levante da direita” (SENRA, OTTATI, 2015) tomava de assalto a sociedade brasileira. Sendo assim, seguiam uma tendência que culminou com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e a eleição de Jair Bolsonaro, dois anos depois. Para o vocalista da banda Detonautas, Tico Santa Cruz, como um ritmo tradicionalmente ligado à classe média, extrato social mais sensível aos discursos de combate à corrupção e negação da política, o rock brasileiro acabou absorvido pela ideologia dominante: “Quando começou a criminalização da esquerda e a tentativa de golpe em cima da Dilma, uma parte muito grande do rock entendeu que “se é contra governo, eu também sou contra” e “político é tudo bandido”. (SANTA CRUZ, 2021)<sup>33</sup>.

Setores conservadores, por seu turno, foram hábeis em se apropriar deste difuso sentimento de indignação, dando início, a partir dos protestos de julho de 2013, a um processo de realinhamento da direita brasileira. Em dezembro de 2014, o jornal *El País* repercutia o surgimento do MBL (Movimento Brasil Livre), um coletivo de direita composto por jovens entre 18 e 30 anos ligados à música, ao cinema e à publicidade que utilizava as redes para difundir ideias liberais, defender Estado Mínimo, privatizações, livre mercado e liberdade individual de uma forma moderna e despojada. De acordo com Weller e Bassalo:

A assunção como jovens que se identificam com unidades geracionais conservadoras que lhes antecederam demarca a partilha de uma visão de mundo que se tornou mais visível no Brasil a partir de 2013. É nesse período que eclodem as manifestações de rua que, por meio das redes sociais, ascenderam como grandes eventos de massa a partir de uma insatisfação generalizada com a forma de gestão do país e a “desconfiança em relação aos canais institucionais de participação, bem como desconfiança em relação a associações como partidos ou sindicatos e preferência por ações políticas pouco institucionalizadas” (Corrochano et al., 2018, P.51). Foi nesse período, e a partir desses eventos, que “surgiu a ideia de reunir a militância liberal em um movimento mais amplo, que não se restringisse às limitações existentes pelas organizações criadas até então” (WELLER, BASSALO: 2020, P.397)

Intitulada “Não é uma banda de indie-rock, é a vanguarda anti-Dilma”, a reportagem escrita por María Martín informava que as manifestações favoráveis ao impeachment em São Paulo eram lideradas por um grupo de jovens *hipsters* que

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/tico-santa-cruz-teme-que-rock-prefira-bolsonaro-a-lula-em-2022/>

incluía nomes como Kim Kataguirí e Renan Santos, e que, financiado por entidades como o *Instituto Ludwig von Misses Brasil*, objetivava “mudar a linguagem” associada à direita. De acordo com o movimento: “A esquerda se apropriou da cultura, da arte, da música, daquilo que é considerado *cool* ou moderno. *Hipster*. Nossos amigos artistas não podem revelar sua ideologia porque sofrem uma repressão cultural se não forem de esquerda”.<sup>34</sup>

As redes também foram o meio utilizado por Luis Fernando de Moura Cagnin, conhecido como Nando Moura, para manifestar sua contrariedade em relação à esquerda. Autointitulado “professor de violão, headbanger e conservador liberal”<sup>35</sup>, o guitarrista da banda de heavy metal *Pandora 101* tornou-se um dos youtubers mais populares do Brasil, além de um expoente do neoconservadorismo, a partir do ano de 2015, quando reposicionou a temática do seu canal, antes utilizado para divulgar o seu trabalho como músico e professor, passando a difundir ideias conservadoras e promover ataques contra desafetos. Em maio de 2016, a revista *Vice* traçava o seguinte perfil do youtuber:

Metaleiro de cabelão e fã de cultura pop, o próprio Nando seria a encarnação do mal em décadas passadas. A literatura impura dos gibis nos anos 50 e 60, o exagero do rock nos anos 70, o demoníaco RPG nos 80, os videogames que transformariam todas as crianças dos 90 em assassinos em potencial — os ingredientes contraculturais se somam, mas resultam num cara que grita a todo pulmão contra mudanças sociais e culturais. Criado há cerca de quatro anos, o canal de Youtube de Nando surgiu com postagens pontuais sobre sua banda, Pandora 101, mas houve uma guinada no final de 2014 para uma plataforma na qual usa um misto de lógica e agressão adolescente para defender essa agenda conservadora. Hoje com mais de 500 mil seguidores, os vídeos de Nando já foram vistos quase 87 milhões de vezes. (*VICE*, 2016)

Dono de um estilo agressivo e beligerante (instantes após a confirmação do impeachment de Dilma Rousseff, publicou um vídeo intitulado “A PUTA VERMELHA CAIU!!! #TCHAUQUERIDA”), Moura apresentava-se como cristão, discípulo de Olavo de Carvalho e apoiador crítico do então deputado federal Jair Bolsonaro, a quem entrevistou em duas oportunidades, nos anos de 2016 e 2018, em vídeos que superaram as três milhões de visualizações.

---

<sup>34</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/12/politica/1418403638\\_389650.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/12/politica/1418403638_389650.html)

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/evpp5w/nando-moura-perfil>



Figura 4 Youtuber Nando Moura manifesta apoio a Bolsonaro em 2018 através do símbolo da arma.  
Fonte: <https://veja.abril.com.br/coluna/a-origem-dos-bytes/o-youtube-construiu-a-actual-extrema-direita-brasileira/>

O youtuber é retratado no artigo “*How Youtube Radicalized Brazil*”, escrito por Max Fischer e Amanda Taub, e publicado no jornal norte-americano *The New York Times*, em 11 de agosto de 2019, como uma importante figura na engrenagem que garantiu a vitória de Jair Bolsonaro no pleito eleitoral do ano anterior. A publicação aponta Moura como alguém que, utilizando-se de “discursos de extrema-direita pitorescos e paranoicos, acusou feministas, professores e políticos tradicionais de travar vastas conspirações”.<sup>36</sup>

A partir do caso de um jovem fã de metal que começou a seguir Nando Moura com o objetivo de aprender a tocar guitarra, mas em função do mecanismo de recomendação de vídeos do Youtube acabou exposto a um vasto conteúdo de extrema-direita, incluindo material de propaganda de Jair Bolsonaro, a publicação aponta a centralidade tanto da plataforma quanto de influenciadores conservadores no processo de consolidação de uma direita radicalizada no país. O próprio comportamento de Bolsonaro ao indicar canais como o de Olavo de Carvalho, Bernardo Küster, Diego Rox e Nando Moura como fontes confiáveis de informação sugere a proximidade do candidato com este segmento de formadores de opinião, antes e durante o período eleitoral<sup>37</sup>. Empoli (2020) corrobora este ponto de vista ao destacar a força das redes sociotécnicas para a consolidação do seu projeto de poder.

<sup>36</sup> Disponível em:

<http://www.hec.unil.ch/ispinto/Papers%20&%20CV/How%20YouTube%20Radicalized%20Brazil%20-%20The%20New%20York%20Times.pdf> tradução nossa

<sup>37</sup> <https://theintercept.com/2018/11/17/youtubers-bolsonaro-nando-moura-diego-rox-bernardo-kuster-fake-news/>

É assim que os brasileiros assistiram, nos últimos anos, à ascensão de uma nova geração de youtubers de extrema-direita, que souberam explorar o algoritmo da plataforma para multiplicar sua visibilidade (e seu faturamento). É o caso de Nando Moura, um guitarrista amador que reúne mais de três milhões de inscritos no seu canal do Youtube, alternando canções, instruções para videogames e, sobretudo, uma variedade extraordinária de teorias da conspiração [...] Ou ainda o exemplo do Movimento Brasil Livre, uma organização fundada durante a campanha a favor do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, dotado de uma poderosa produtora de vídeos para o Youtube que empregava jovens profissionais dedicados à luta contra o que consideravam ‘a ditadura do politicamente correto’. Em outubro de 2018, um dos seus membros mais ativos, Kim Kataguirí, foi eleito, aos 22 anos, o mais jovem deputado a integrar o Congresso Nacional. Na mesma ocasião, outros cinco postulantes do MBL fizeram sua entrada no parlamento. Juntos, esses personagens, assim como inúmeras figuras similares, contribuíram para criar o clima que tornou possível a eleição de um ex-militar de extrema direita, ele mesmo muito popular nas redes sociais, à presidência da república. O vídeo dos apoiadores de Jair Bolsonaro, reunidos em Brasília no dia de sua posse, que gritavam alegremente os nomes do Facebook e do Youtube, rodou o mundo. (EMPOLI APUD LIMA, 2020, P.157)

Repetindo os gestos de Lobão e do MBL, Nando Moura rompeu com o bolsonarismo ainda em 2019, quando tornou-se defensor do impeachment do presidente que ajudou a eleger. No mesmo ano, teve seu canal desmonetizado por propagar discursos de ódio e fake News. Passado o período de maior efervescência da campanha eleitoral, o youtuber identificou uma desaceleração no número de inscritos do seu canal e decidiu deixar a plataforma, a qual acusava de censura: “Não pode tocar a respeito do islã, imigração, política, previdência... Mesmo sem ter ofendido ninguém [...] Estamos cruzando uma linha séria de censura, de tolher a liberdade de expressão”. (MOURA, 2019)<sup>38</sup>

O hiato durou apenas alguns meses. Em pareceria com a empresa de gestão de investimentos Clube do Valor, ainda em 2019 Nando Moura deu início ao bem-sucedido projeto de educação financeira e empreendedorismo “Mestres do Capitalismo”. Correligionário do ex-juíz Sérgio Moro, o Youtuber seguido por 3,17 milhões de pessoas atuou como figura de proa em sua fracassada pré-campanha à presidência da república nas eleições de 2022.

### 3.4 - Mundo Metal e o combate ao politicamente correto

Além do surgimento de *think tanks* como o MBL e celebridades digitais como Nando Moura, o desenvolvimento das redes sociotécnicas na última década

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/15/nando-moura-se-despede-do-youtube-em-meio-a-criticas-de-censura-na-plataforma.htm>

possibilitou a democratização e o reescalonamento de antigas práticas das cenas de rock e heavy metal, como a produção de material editorial especializado e a criação de redes de fãs. Se no passado estar em um grande centro, ter acesso aos atores envolvidos e alguma capacidade de investimento eram condições essenciais para se atingir um alto número de interlocutores, a internet estabeleceu novos protagonismos ao aproximar o especialista do consumidor comum. Do mesmo modo, as antigas práticas de troca de correspondências, fotografias e gravações, como elos de sociabilidade entre fãs, deram lugar à formação de grupos nas redes sociais. Nesse contexto, no ano de 2014, o *headbanger* Fabio Reis criava no Facebook o grupo Mundo Metal.

Quando eu criei, o Mundo Metal era um grupo, uma comunidade no Facebook, e a única intenção que a gente tinha no Mundo Metal naqueles primeiros dias era conhecer pessoas, conhecer bandas, acompanhar os lançamentos e ouvir indicações de álbuns antigos e novos que não eram muito reconhecidos. Esse conhecer pessoas, como o grupo ainda era pequeno, ele tinha acabado de ser criado, acabou formando uma comunidade de amigos. Essa galera ficou realmente amiga, caras que frequentam a minha casa. Hoje eu posso dizer que os meus melhores amigos estão no Mundo Metal. Então, essa comunidade agregou valor na minha vida de diversas formas. Eu era um cara que, quando era moleque, tinha muita gente ao meu redor que ouvia som, e quando eu fiquei adulto, essa galera parou de ouvir som e eu era o cara que acompanhava sozinho. Eu passei a ter de novo uma galera que acompanhava som, e eu tinha como debater som. Eu passei a ter novos amigos e a gente passou a fazer eventos, a gente passou a participar de coisas juntos, e o metal sempre agregou valor na minha vida, porque é uma coisa que eu acompanho todos os dias. (REIS, 2022)<sup>39</sup>

Ainda de acordo com o idealizador, o site foi criado como medida preventiva a uma possível censura por parte da plataforma. “A gente percebeu que ia começar a ser censurado, o que a gente fez? A gente montou o site. Precisamos ter uma plataforma nossa, pra gente publicar o que a gente quiser e não tomar censura” (Ibidem). Atualmente, a página do Facebook vinculada ao site Mundo Metal conta com cerca de trinta mil seguidores (29.728), além de outros vinte e três mil participantes em um grupo privado hospedado na mesma plataforma. O site possui ainda uma conta no Instagram seguida por sete mil pessoas, grupos no WhatsApp e Telegram, e vem expandindo seu campo de atuação com a criação de um canal no Youtube.

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bq4WY23LYal&t=2955s>



*Figura 5 Divulgação do canal da página Mundo Metal no Youtube. Fonte: Facebook*

Em termos editoriais, quer seja nas publicações do site, dos grupos privados ou em suas contas oficiais nas plataformas Facebook, Instagram e Youtube, o Mundo Metal atua na cobertura dos principais acontecimentos que envolvam as cenas nacionais e internacionais de rock e metal em suas mais variadas vertentes, como lançamentos de álbuns, resenhas, entrevistas, críticas de shows, curiosidades e especulações, além da publicação de memes jocosos, exibição de coleções de discos, análises de conjuntura das cenas, debates e elaboração de listas de melhores e piores. Alegadamente em nome da harmonia entre os membros da comunidade, a temática política é vedada pela moderação tanto nas postagens do grupo quanto nos comentários de suas próprias publicações, apesar de surgir com bastante frequência nos debates.

Como assinala Coutinho (2014), o mito da imparcialidade tem a função de “apresentar como universais as ideias particulares e essencialmente parciais das elites dominantes, uma forma de silenciar as vozes dissonantes, contra-hegemônicas” (p.135). A precaução dos moderadores ao projetar uma posição de neutralidade não impede que o Mundo Metal seja associado a posicionamentos conservadores. Atacada por coletivos antifascistas, a página assume uma posição de antagonismo ao politicamente correto, entendida por seus membros como uma bandeira a ser defendida pela comunidade do Heavy Metal. Deste modo, adota uma retórica que a aproxima da nova direita brasileira. Em diálogo com Fasin (2019), Lage e Saraiva

(2021) advogam que “a despolitização não significa [...] a dissolução da política, mas, justamente, a retórica de sua negação, um pretexto para o radicalismo” (P.128).



*Figura 6 Postagem publicada pela administração em 07/01/2021 proibindo discussões políticas no grupo.*

*Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1301604973532202&set=gm.3723307684382612>*

Neste diapasão, as manifestações institucionais do Mundo Metal e de seus seguidores não raro esbarram em posicionamentos que, em última análise, poderiam ser interpretados como falsas simetrias, anacronismos e ataques a indivíduos ou grupos identificados como progressistas e, portanto, de acordo com os preceitos da página, responsáveis por fomentar a desunião da cena ao tentar impor a sua agenda política. Segundo esta visão, a diminuição da relevância social e comercial do segmento nos últimos anos seria consequência de uma perda de espontaneidade provocada pela patrulha ideológica de atores pouco interessados no desenvolvimento da cena.



Figura 7 A imagem de Lemmy Kilmister, representante da era de ouro do metal, em oposição aos "lacradores" da cena. Fonte: Facebook

Sobretudo a partir do período eleitoral, a insistência na defesa desta premissa impeliu frontalmente a página contra os headbangers considerados "lacradores", quais sejam, aqueles partidários da utilização do Heavy Metal como meio de difusão de ideais progressistas. Em artigo intitulado "7 passos para se tornar um metaleiro fracassado", publicado em 20 de dezembro de 2020, a Mundo Metal alertava os seus leitores a respeito de um problema definido como "politização/imbecilização" do gênero no país, estabelecendo uma relação entre o comportamento caricato de uma parcela do público e "a defesa explícita de alguma ideologia política".

Todo mundo sabe que ao abrir um negócio, você busca o lucro. Ninguém abre uma empresa para tomar prejuízo e não progredir. No Metal parece ser um pouco diferente... Se tornou uma "obrigação" para muitos participantes da tal cena, se posicionar publicamente sobre aspectos da política e demais temas que nada tem a ver com a música. Acontece que quando você tem uma banda, uma produtora, uma assessoria, uma casa de shows ou um veículo de imprensa, segregar significa deixar de ganhar dinheiro. Quando você é o Angra, o Sepultura, ou tem uma assessoria milionária que cuida desse tipo de artista já consagrado, talvez você não se importe muito com isso, afinal, sua vida está ganha e, às vezes, a polêmica pode até ser uma estratégia funcional que vai trazer retorno ao seu negócio. O problema é que estas instituições grandes geralmente preferem não se manifestar sobre estes assuntos e se abster de polêmicas inúteis. "Talvez" por que sejam inteligentes o suficiente para entender que seu negócio irá prosperar enquanto puderem contar com todo o público e não apenas uma parte dele. Bom, eu nem preciso dizer que são os músicos iniciantes ou as pessoas que possuem pequenos negócios que caem nessa arapuca e se engajam na defesa de ideologias. Sem um público fiel formado, sem fama e sem ter onde cair morto, estes seres de extremo brilhantismo intelectual (só que não) tomam a estupenda decisão (só que não parte II) de se posicionar de forma absolutamente grosseira, indelicada e sem educação, dividindo o seu público

que já é mínimo e ganhando a antipatia dos demais. É claro que isso vai dar errado, né criatura! Use essa “peça” importante do seu corpo chamada cérebro e entenda que o Tom Morello, o Ted Nugent, o Roger Waters e o Tom Araya já ganharam todo o dinheiro que eles podiam ganhar, se eles quiserem ficar falando groselhas o dia inteiro no twitter, será absolutamente indiferente, Já você precisa percorrer um longo e tortuoso caminho até chegar a esse patamar. Eu sei que se conselho fosse bom, se vendia, mas mesmo assim eu vou te dar um: trabalhe mais e fale menos, foque no seu negócio, pare de segregar e comece a AGREGAR. Se não der certo, ao menos você não será um idiota odiado por todos.<sup>40</sup>

Ao referir-se à comportamentos grosseiros, indelicados e sem educação, a página retoma uma polêmica iniciada dois anos antes, às vésperas das eleições de 2018, com o vocalista da banda de punk rock Ratos de Porão, João Gordo. Na ocasião, o Mundo Metal publicou em sua página do Facebook uma nota de repúdio ao músico em função de ofensas direcionadas a simpatizantes de Jair Bolsonaro que se manifestavam sobre o lançamento do álbum “*Satan Smashes Fascism*”, uma coletânea reunindo dezesseis bandas identificadas como antifascistas, cuja capa retrata o diabo esmagando o crânio do então candidato à presidência. Decepcionado com o tratamento ofertado a essa parcela dos fãs, o autor da nota, Fabio Reis, decreta o rompimento da página com o veterano cantor:

Ontem, 25 de setembro de 2018, o vocalista do Ratos de Porão, João Gordo, fez uma publicação em sua conta do Instagram onde divulgava uma coletânea "anti-fascista" composta por bandas de Metal do underground nacional. A postagem contém uma imagem do candidato Jair Bolsonaro sendo atacado por Satan e na descrição, Gordo disse o seguinte: "Coletânea com 16 bandas de metal anti-fascista ... nem tudo está perdido no heavy metal brazuca... headbanger paga pau de crente o Lemmy vai te comer". Não vou aqui entrar no mérito sobre esse tipo de discurso pobre, até por que fica muito claro que nem o Gordo e muito menos os fanáticos imbecilizados pelo viés ideológico que o apoiaram, não tem a mínima noção do significado da palavra "fascista". O termo vem sendo utilizado a revelia ultimamente e todos aqueles que não concordam com a galera da esquerda tem recebido esse adjetivo. O que me deixa muito chateado nesse episódio são dois fatores: 1) A polarização política dividindo o Metal (de novo!). 2) A falta de respeito com os fãs (injustificável e intolerável). [...] Nós do Mundo Metal, achamos que o maior patrimônio de um músico são seus fãs, todo e qualquer artista que não souber respeitar os fãs é um estúpido idiota que joga contra o seu próprio patrimônio. Que o Gordo não tem muito QI ou poder de discernimento, nós já imaginávamos, porém, em uma só postagem ele conseguiu disseminar ainda mais esse discurso político segregador e, ainda por cima, insultar de todas as formas possíveis e imagináveis pessoas que o seguiam e consumiam sua arte. [...] Eu, particularmente, tinha simpatia pelo Gordo, gosto de alguns álbuns do Ratos e me lembro com nostalgia das palhaçadas que ele protagonizou em programas da MTV nos anos 90, mas, infelizmente, deixei de seguir seu perfil, não noticio mais nada sobre seus trabalhos futuros, não compro mais nada que tenha o seu nome envolvido e, dificilmente,

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.mundometalbr.com/7-passos-para-se-tornar-um-metaleiro-fracassado/>

consegurei ouvir os discos de sua banda novamente. Quem trata os fãs feito lixo, não merece esses fãs. Att. Fabio Reis.<sup>41</sup>



Figura 8 Capa da coletânea "Satan Smashes Fascism" e o contraponto do Mundo Metal ao movimento antifascista. Fonte: Facebook

Além da nota, o Mundo Metal ainda manifestaria repúdio aos posicionamentos de João Gordo através de memes que, contrariando as suas próprias diretrizes sobre o tema, denunciavam uma suposta hipocrisia do músico e dos partilhantes de seus ideais políticos.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/mundo.metal.page/posts/916128938571230>



Figura 9 Meme que retrata João Gordo ostentando o símbolo do comunismo ao lado de Manuela D'Avila e associa o músico à figura do lacrador. Fonte: Facebook

Em julho de 2019, uma nova contenda política entre músicos da cena underground voltaria a atrair a atenção da página. Desta vez, o baterista Gil anunciava o seu desligamento da banda de death metal Genocídio devido a divergências políticas com os antigos colegas. Em tom de lamento, a nota de despedida do músico desejava “sorte à banda, especialmente aos velhos integrantes que, resistentes às adequações da nova realidade do ‘cenário metálico brasileiro’, preferem a coadjuvância no meio underground”, para em seguida reforçar a sua opção por persistir na luta e na militância pelo underground. Ao manifestar-se sobre a questão em editorial, o Mundo Metal deixou clara a sua contrariedade em relação à justificativa de Gil.

Na prática, é mais um daqueles casos em que a ideologia político-partidária se tornou, para um músico, maior que a própria música. Na nota, fica claro que a banda Genocídio não quer se envolver com esse tipo de tema, e realmente eles não são obrigados, mas para todo "resistente/militante" que se preze, se tornou uma lei fundamental do Metal se posicionar do lado lacrador. Caso você não o faça, é um isentão, facho, lambe botas e demais "adjetivos" já manjados. Enquanto essa galera não perceber que só quem perde com essas rinchas e imposições de regras é o próprio Metal nacional, essa e outras situações parecidas continuarão acontecendo. Desejamos boa sorte aos envolvidos e esperamos que essa polarização não cause ainda mais danos a nossa fragilizada cena. Continuamos defendendo a liberdade de expressão de qualquer artista, mas cada vez mais nos enojamos das militâncias político-partidárias que vem sendo embutidas no underground. Hoje, chegamos ao ponto de ter como justificativa de um músico para deixar sua banda, a falácia de que os demais integrantes estão "resistentes às adequações da nova realidade do cenário metálico brasileiro" e preferem a

"coadjuvância". Nova realidade de que? Coadjuvantes onde? O Genocídio é uma das mais tradicionais bandas de seu estilo no Brasil, está na ativa desde 1986 e nunca precisou se envolver em polêmicas para conquistar o seu público e mostrar seu valor. Estão mais do que certos em não se envolver em temas que não dominam, a música prevalece e os fãs agradecem!<sup>42</sup>

A política voltou a entrar em pauta na primeira Live promovida pelo Mundo Metal no Youtube, em agosto de 2020. Conduzido por Fabio Reis, Ronaldo Silva e Geovani Vieira, o debate que teve como convidado Roosevelt Bala, vocalista da banda paraense Stress, considerada a pioneira do heavy metal brasileiro, adquiriu contornos inusuais para os padrões do grupo. Dessa vez, a temática política surgia por iniciativa dos próprios membros da página. Sem sofrer qualquer tipo de admoestação, Bala contou com total liberdade para pontuar os seus posicionamentos ideológicos, declarar apoio ao governo Bolsonaro, criticar a lei Rouanet e aqueles que optam pela neutralidade: “para agradar todo mundo eu teria que ficar omissos, porque tem algumas pessoas que ficam sem falar nada, vocês sabem disso. Tem muitos colegas que não falam nada”. (Bala, 2020)<sup>43</sup>



Figura 10: Roosevelt Bala, vocalista da banda Stress, foi o convidado da primeira live do canal do Mundo Metal no Youtube. Fonte: Facebook

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/mundo.metal.page/posts/1099726166878172>

<sup>43</sup> Disponível em:

[https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=589702041679579&id=224277191089745&m\\_entstream\\_source=timeline](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=589702041679579&id=224277191089745&m_entstream_source=timeline)

A retórica das guerras culturais aflora no momento em que um dos debatedores, Geovani Vieira, levanta uma discussão sobre a lei Rouanet. Crítico do mecanismo de fomento à cultura, o colaborador da página Mundo Metal faz a seguinte ponderação:

Eu gostaria de acrescentar que no caso dos artistas que se posicionam a favor ou contra a política, na verdade, ninguém teve coragem de apontar o dedo e mostrar que foi criada uma lei chamada Lei Rouanet, que na minha opinião deveria favorecer bandas como o Stress, como o Azul Limão, como o Metalmorfose, mas na verdade essa lei foi usada para quê? Para quem já tem muita grana, como Ivete Sangalo, Luan Santana, Adriana Calcanhoto. Então o que eu vejo, na verdade, é uma galerinha que precisa se inteirar um pouquinho mais dos assuntos antes de apontar. (VIEIRA, 2020)

Assentindo com seu interlocutor, Roosevelt Bala demonstra incômodo em relação às formas de distribuição do benefício, e elenca uma série de tentativas frustradas para obtê-lo em trabalhos anteriores.

O underground, normalmente, não tem o apoio de ninguém. Agora, você imagina o underground tendo o apoio de uma lei como essa aí, que favorece os grandes artistas? Isso aí é uma grande frustração pra gente, sabe? Eu lembro que eu fiz uns três ou quatro projetos, para umas leis menores, para gravar um CDzinho, um DVDzinho, mas ainda assim você não consegue. Ou você não consegue aprovar o projeto ou quando aprova não consegue captar a verba, aí eu até desisti de fazer essas coisas. [...] Aí você vê uns caras com carreira solidificada, os grandes medalhões da música brasileira, uns sertanejos que já não tem mais onde guardar dinheiro, o cara tem a sua turnê bancada por uma lei, aí o cara além de ter uma verba bancando aquela turnê, ainda tem o dinheiro dos ingressos que ele embolsa também, e a gente não tem esse privilégio. Eu confesso que fico desestimulado, mas eu não sei se isso vai mudar. Eu tenho esperança que com essa reviravolta aí no comando do país, as coisas vão mudar. Parece que já diminuiram o total de dez milhões para um milhão, e parece que esse um milhão tem que ser direcionado para um artista que esteja em início de carreira ou que esteja, comprovadamente, com dificuldades. Eu ouvi falar que esse projeto teve uma certa mudança. Eu espero que, quem sabe, em breve a gente não consiga usufruir dessa lei, porque ela é feita para nós que precisamos, não é para quem já está estourado, com o bolso cheio de dinheiro. (BALA, 2020)

Ao apontar o ressentimento como um dos mais importantes afetos na dinâmica das guerras culturais, Lage e Saraiva (2021) descrevem uma frustração inculcada pelo populismo de direita no seio da classe trabalhadora em relação àqueles que, pela sua ótica, seriam beneficiários de um “tratamento especial” na distribuição de verbas públicas, como as de fomento à cultura. Esse incômodo estende-se a programas sociais de transferência de renda, ações afirmativas, concessão de bolsas e outros direitos adquiridos durante governos de orientação progressista, ou ainda, com “a divisão da sociedade entre merecedores e não merecedores, entre aqueles que se

sacrificam e os que se aproveitam de políticas clientelistas, assistencialistas e, portanto, injustas” (LAGE, SARAIVA, 2021; P.136).

Outra recorrente manifestação desse ressentimento, nomeada pelos autores como “rancor nostálgico de uma posição de autoridade perdida” (Ibidem, P.132), diz respeito ao incômodo gerado pelos impactos socioeconômicos de um projeto político voltado ao combate às desigualdades. Como boa parte da classe média brasileira, Bala aponta perdas pecuniárias sofridas durante os governos Lula e Dilma como motivação para a sua guinada em direção ao conservadorismo.

A história do Stress é fazer metal com suas letras que têm cunho social, cunho político também, mas o Stress não tem uma posição, para lá ou para cá. O que acontece é que seus membros, como cidadãos, como você falou aí, temos as nossas posições políticas. E assim como você ou qualquer outro cidadão, eu sempre odiei a política, mortalmente. Eu só resolvi tomar uma atitude porque chegou um momento em que a gente foi tão prejudicado pela situação econômica do país, que nós, artistas, sentimos na pele a falta de shows, a falta de trabalho. Os próprios contratantes já não tinham condições de nos contratar, os donos de casas de show não tinham condições de pagar os músicos. Isso aí foi se refletindo em toda a cadeia de profissionais da música e da arte, e isso aí chegou aqui em casa. Chegou um momento em que eu tinha, por exemplo, sete shows por semana, com meu trabalho local, aqui, e chegou um momento em que isso se reduziu a dois shows por semana, só para você ter uma ideia. E com os cachês ainda reduzidos. Isso afetou muito a nossa casa, o nosso padrão de vida. Eu tenho uma filha, nós temos nossas contas, como todo mundo tem. E a partir daquilo, eu comecei a observar porque estava acontecendo isso. Não só eu, todo o Brasil viu o que estava acontecendo. Aquele sistema que estava ali, que a gente tanto defendeu quando era garoto. “Ah, eu sou contra o sistema, eu sou contra isso, sou esquerdista”, aquela coisa toda que a gente sempre defendeu quando era garoto, né? Aquilo tudo era balela, a gente foi traído. Porque aqueles que a gente colocou lá, dando toda a assinatura, nós assinamos embaixo, aqueles nos traíram, nos deixaram na miséria, praticamente. Tem que abrir mão disso aí, cara, alguma coisa tá errada. Tudo que eu acreditava é mentira. Então, o que aconteceu? Eu resolvi me posicionar e disse: “eu não quero mais isso”. Eu trabalhei, como cidadão, e disse: “eu não quero mais isso que está vigente agora, a gente tem de mudar”. E nessa mudança aí, normalmente quando você muda alguém diz: “pô, o cara tá saindo, tá abandonando, é um traidor”, mas eu tinha que mudar. Aí vem aquela frase, que roqueiro não pode ser de direita. Seguinte, cara, a minha posição é que eu sou contra a esquerda que a gente tinha, não estou dizendo que sou de direita. Então, se o cara quiser me rotular à direita o problema é dele, eu não tenho rótulos, nunca tive rótulos. Eu sempre fui um quebrador de regras. Então, se o cara vier com alguma regra pra mim, ele vai se dar mal, porque eu sou um quebrador de regras profissional, desde moleque eu sou um quebrador de regras. Então, se a regra deles é que o cara tem que ficar daquele lado lá esquerdo, para mim essa regra não vale mais. Porque eu estive lá, depusitei a minha confiança, assinei embaixo e não deu certo. Então, eu tenho toda a opção de mudar e tentar alguma coisa nova. Eu posso errar, quem não pode errar? Eu já errei pra lá, posso errar pra cá também, mas eu tenho a esperança de que eu tenha acertado. (BALA, 2020)

Em meio às restrições impostas pela pandemia de Covid-19, Bala anunciava na Live o lançamento da última parte de uma trilogia composta por “Troozão da Net”,

“Os Cães ladram e a caravana passa” e “Ditador do Metal”, canções com teor altamente político, cujas letras versavam sobre o excesso de regras e divisões políticas na cena contemporânea de heavy metal e revelavam um certo saudosismo de um sentimento de liberdade experimentado durante as décadas de 1970 e 1980.

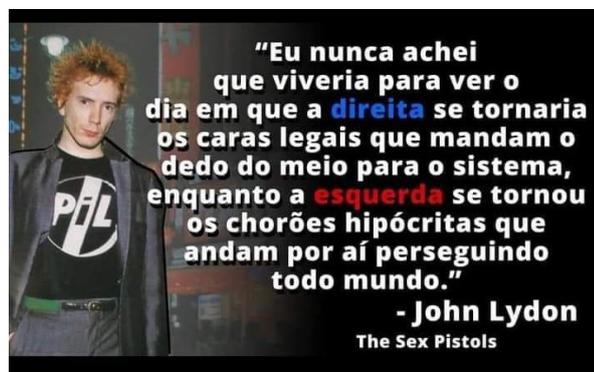
Quando as pessoas tentam me denegrir, falar alguma coisa mal, eu não vou lá e xingo, mando se foder, eu não faço isso. O que eu faço? Eu faço música para eles, é a minha resposta. O cara que tem talento, ele não vai pro foda-se assim. Eu uso o meu talento para fazer música. Fiz o “Troozão da Net”, música engraçada, uma música do caralho, com um instrumental bacana. Depois, eu fiz “Os Cães ladram e a caravana passa”, e para vocês, agora, eu vou dar em primeira mão que estou fazendo o “Ditador do Metal”. O “Ditador do Metal” é para falar daqueles caras que querem colocar as regras para nós que curtimos heavy metal. Quais são as regras? Tem uma porrada de regra aí, você não pode ser cristão, você não pode ser de direita, você não pode ser conservador, você não pode vestir camisa cor-de-rosa, sabe, uma porrada de coisa que não pode. Como que não pode, velho? A gente pode tudo. Foi justamente pela liberdade que o metal prega que a gente se apaixonou por esse estilo, cara. Por ele quebrar todas as regras. A única regra que o metal tem é não ter regra nenhuma. [...] É uma reflexão, né, cara? Colocar regras para a gente aí, ainda mais depois de velho, vou aceitar alguma regra? Pelo amor de Deus. Quando era moleque eu não aceitava regra. (BALA,2020)



Roosevelt Bala

23 h · 🌐

Eu também fui aquele Rocker de Esquerda, contra o SISTEMA... Só que, a Esquerda chegou ao poder (com nosso apoio) e se tornou o próprio SISTEMA Corrupto e Bandido que combatíamos, com valores bizzarros, contra Família, Religião, Vida e etc... Assim, mantendo a tradição Rocker e a coerência com meus princípios, eu continuo contra o dito SISTEMA, que agora é dominado pelos Canhotos ... Me identifiquei com essa frase abaixo.



👍❤️ 152

29 comentários · 18 compartilhamentos

Figura 11 Seguindo a tendência da nova direita brasileira, Bala associa a esquerda a um sistema corrupto e castrador. Fonte: Facebook

Também evocando um princípio de liberdade, uma publicação do site Mundo Metal no dia 8 de fevereiro de 2022 saía em defesa do guitarrista da banda de Power Metal Helloween, Kai Hansen, em uma polêmica sobre a vacinação contra Covid-19. O músico postou um comentário na página da política Alice Weidel, filiada ao partido de extrema-direita alemão AfD, criticando o Ministro da Saúde do país, Karl Lauterbach, por propagar a vacinação compulsória da população sem uma correta avaliação dos seus riscos. Hansen foi atacado tanto por uma suposta associação com o AfD, posteriormente desmentida pelo guitarrista, quanto pela utilização em suas postagens do termo “vitória final”, presente em peças de propaganda nazista produzidas durante a Segunda Guerra Mundial. Em texto redigido por Yurian “Dollynho” Paiva, o Mundo Metal adotava um posicionamento oposto ao do caso envolvendo João Gordo ao defender a liberdade de manifestação política dos artistas.

Quem conhece as letras escritas por Kai Hansen, principalmente, no Gamma Ray, sabe que o músico é um daqueles raros casos onde ser politizado não significa ser partidário de algum dos dois espectros políticos (esquerda ou direita). Kai pode ser classificado de uma forma muito mais correta como um “libertário” ou algo do tipo, ele não se orienta por ideologia política e seus pensamentos são baseados em coisas que as pessoas hoje em dia parecem ter se esquecido, coisas como “certo” ou “errado”. Ele não é do tipo que escolhe lado e desfere suas críticas igualmente para ambos, na maioria das vezes, critica o sistema como um todo e isso muitas vezes pode ser confuso para pessoas que pensam de forma binária ou apenas escolheram um time para torcer neste eterno Fla x Flu partidário em que vivemos. [...] A questão principal que precisamos focar aqui é: até quando vamos ter que assistir ídolos sendo linchados virtualmente por causa de alguma opinião política dada? Até quando vamos ter uma patrulha de pensamento que vai escolher o que é “certo” e vai nos impor o limite do que pode ou não ser dito? Até quando uma opinião de um músico de Rock ou Metal sobre um tema qualquer é relevante para as nossas vidas? Por que não conseguimos mais ler um simples comentário de um músico e pensar, “poxa, eu discordo disso, mas tudo bem, é a opinião dele, continuo com a minha opinião e ainda o admiro pela música excelente que ele cria”? Será que precisamos mesmo que nossos heróis do Rock/Metal sejam seres altamente iluminados que, além de criar música boa, também precisam ser experts em todos os assuntos do momento e precisam sempre emitir o melhor comentário possível para agradar uma patrulha de pensamento que a cada dia se torna maior e mais inquisitiva? Precisamos pensar um pouco sobre estes questionamentos ou teremos um cenário cada dia mais nocivo dentro do Rock.<sup>44</sup>

Sobre a questão da liberdade, Senra e Ottati (2015), ao analisar a guinada conservadora do cantor Lobão a partir da sua produção mais recente, afirmam que:

“Liberdade” é uma roupagem dentro da qual se escondem grupos que lançam mão de um discurso de ódio e intolerância, como racistas, machistas, xenófobos e outros relacionáveis a ideologias conservadoras. Tal discurso baseia-se sempre em uma dicotomia nós/outros, na qual os adversários são

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.mundometalbr.com/helloween-posicionamento-de-kai-hansen-gera-discussao-polemica-nas-redes/>

desumanizados ou têm desabonados seus poucos direitos defensivos recentemente legalizados. (SENRA, OTTATI, 2015. P. 112)

A defesa da liberdade de expressão é também o mote do ativista de direita e candidato a vereador da cidade de Novo Hamburgo (RS) pelo PODEMOS nas eleições municipais de 2020, Márcio Gonçalves Strzalkowski. Membro do grupo Mundo Metal desde junho de 2021, Strzalkowski participa das discussões utilizando dois diferentes perfis, nos quais adota tanto o seu nome verdadeiro quanto o pseudônimo Márcio Cannibal. Suas manifestações caracterizam-se pela utilização de elementos da cultura Pop, não necessariamente relacionados ao rock e ao metal, para a difusão de ideais conservadores, bem como para alardear seus feitos no combate à uma agenda progressista que reuniria pedofilia, imoralidade e desperdício de dinheiro público. Em 21 de outubro de 2021, o jornal GZH apresentava a seguinte descrição do ativista:

Strzalkowski já é um personagem conhecido das manifestações da direita. Em 2017, ele foi detido e acusado de ter agredido um professor em ato do Sindicato dos Municípios de Porto Alegre (Simpa). [...] Mais recentemente, em 2020, ele lançou-se a vereador em Novo Hamburgo pelo Podemos, mas sua candidatura consta como indeferida no sistema do Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Nas redes sociais, já apareceu em fotos empunhando armas de fogo e ao lado de figuras como o deputado federal Eduardo Bolsonaro, o deputado estadual Ruy Irigaray e o vereador Alexandre Bobadra.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2021/10/militantes-ligados-ao-ptb-e-a-movimentos-religiosos-protagonizaram-pancadaria-com-vereadores-em-porto-alegre-ckv1euqbn0099017fqmphr3i1.html>

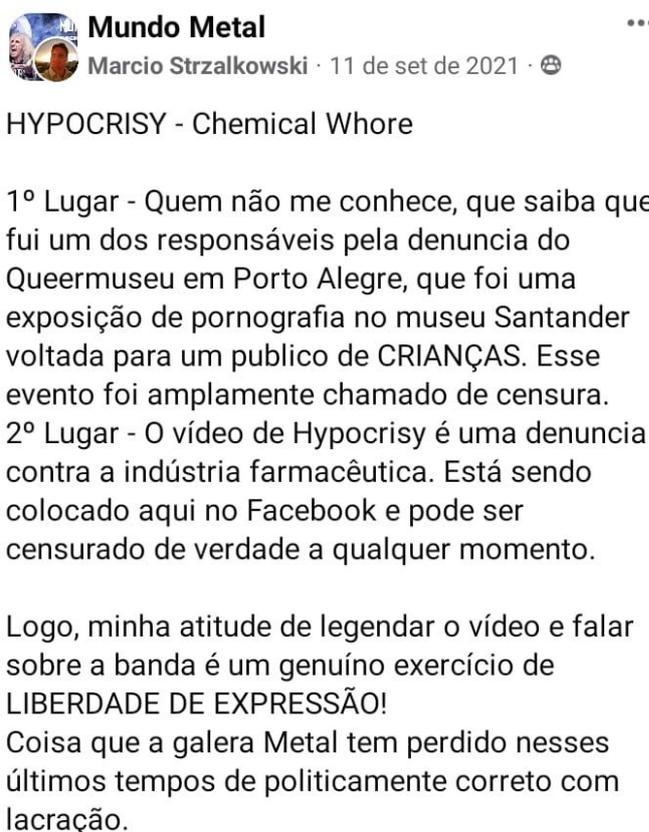


Figura12 - Conhecido como "Cannibal", Strzalkowski posa ao lado do Deputado Federal Eduardo Bolsonaro em evento armamentista. Fonte: <https://talistrade.blogs.sapo.pt/tag/m%C3%A1rcio+gon%C3%A7alves+strzalkowski>

O ativista adquiriu notoriedade nacional como um dos líderes dos ataques à exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, no Museu Santander, em Porto Alegre, no dia 15 de agosto de 2017. Ao lado dos Youtubers Felipe Diehl e Rafinha BK, e com o apoio de órgãos como o MBL e o site de extrema-direita Terça Livre, Strzalkowski fez duras críticas ao evento que, diante da pressão dos coletivos conservadores, acabou sendo cancelado.

Existiam crimes que não se podiam negar. Uma agenda política defendida por diversos políticos que se posicionaram a favor da pedofilia como obra de arte inquestionável. No ano seguinte, 2018, políticos socialistas e comunistas tiveram derrota histórica nas eleições brasileiras! Jair Bolsonaro foi eleito presidente. Lula foi preso por corrupção. Artistas que defenderam a agenda socialista que aproximava sexo, homossexualismo e crianças começaram a ser abandonados pelo público. Manuela D’Ávila que defendeu o Queermuseu, mandou seus militantes agredirem liberais e conservadores em nome da agenda comunista e foi candidata a vice-presidente poste do Brasil. Foi derrotada. Em 2020 concorreu a prefeitura de Porto Alegre e usou mais dinheiro público em sua campanha do que todos os outros candidatos juntos. Foi derrotada de novo! Os eventos do Queermuseu foram enormes. Foi notícia mundial! Realmente ajudou a mostrar que existia uma agenda de perversão comunista para nossas crianças e modificou a política brasileira. (STRZALKOWSKI, 2018)

Assim como Roosevelt Bala, Strzalkowski encontra na comunidade Mundo Metal um espaço acolhedor para a sua pregação ideológica, não sofrendo qualquer tipo de admoestação dos moderadores ou de outros membros do grupo em virtude do conteúdo político de suas postagens. Em publicação de setembro de 2021, o ativista apresentava as suas credenciais para, em seguida, promover um ataque ao que chamou de “lacrção da galera metal”.



*Figura 13 -Strzalkowski fala sobre a sua atuação política no grupo Mundo Metal. Fonte: Facebook*

Em sua mais recente polêmica, Márcio Strzalkowski voltou a ocupar os noticiários em função de uma manifestação contra a instauração do passaporte vacinal, na Câmara de Vereadores de Porto Alegre, no mês de outubro de 2021. Na ocasião, militantes do Movimento Cristão Conservador do PTB de Porto Alegre, da Associação Brasileira de Patriotas e do Ministério Fé e Política foram acusados de apologia ao nazismo, uma vez que portavam um cartaz com o desenho de uma

suástica <sup>46</sup>, e trocaram agressões físicas e verbais com os parlamentares de oposição Roberto Robaina (PSOL), Matheus Gomes (PSOL) e Leonel Radde (PT).



Strzalkowski à frente e Bertolin ao fundo, em confronto com o vereador Claudio Janta

Elson Sempé Pedroso / CMPA / Divulgação

*Figura 14 Strzalkowski em confusão na Câmara de Vereadores de Porto Alegre. Fonte: Facebook*

Criador da página “O Salsichão do Amor - Conservadorismo reacionário”, que descreve como “Um blog machista e reacionário”, e onde mantém seções denominadas “As heroínas sem feminismo”, “As opiniões machistas do Salsichão do Amor”, “Filmes Machistas” e “Feminismo e Lacração”, Strzalkowski apoia-se recorrentemente na audiência da comunidade Mundo Metal para aumentar o engajamento da sua publicação e atrair novos adeptos para a pauta conservadora. Mais uma vez, a despeito das regras instituídas que interditam a abordagem de questões políticas nos fóruns de discussão, o ativista age sem sofrer qualquer tipo de censura por parte dos administradores.

---

<sup>46</sup> Alegadamente, a intenção do grupo era retratar os defensores do passaporte como nazistas

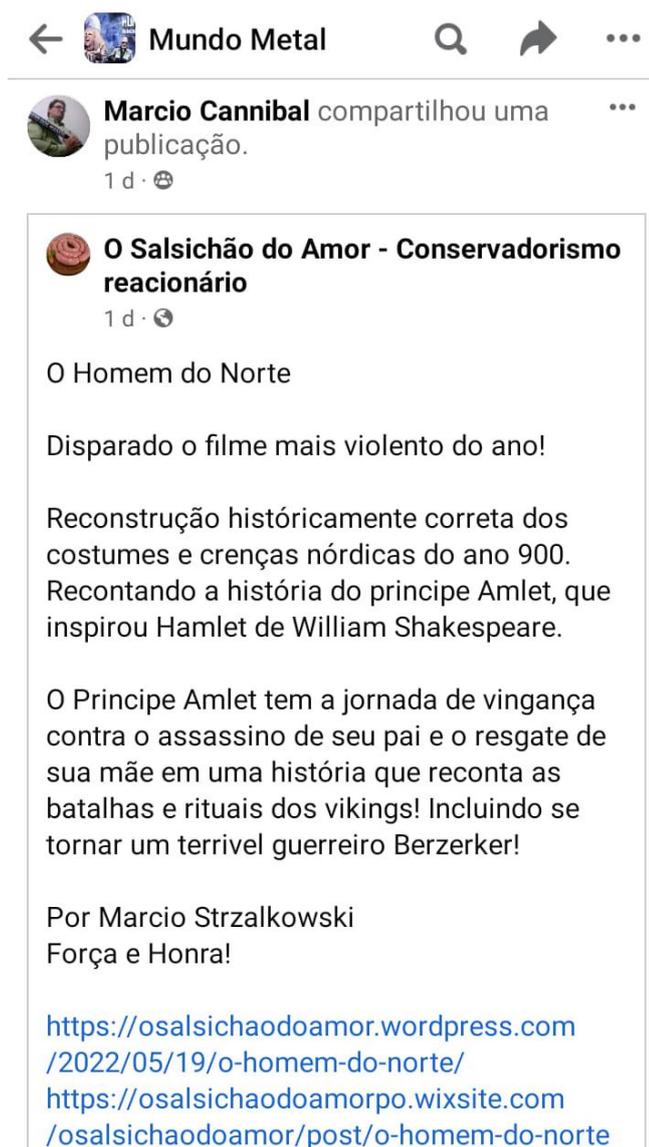


Figura 15 Utilizando o espaço da comunidade Mundo Metal, Strzalkowski divulga a página onde faz apologia ao machismo. Fonte: Facebook

### 3.5 – Vinculações entre o Mundo Metal e páginas de direita

Quando se trata de utilizar a estrutura proporcionada pelo Mundo Metal para a divulgação de outros projetos, Strzalkowski não está sozinho. Como afirma Gonçalves (2012):

O que é interessante notar em relação às tecnologias digitais é que os coletivos de artistas e ativistas vão utilizá-la não apenas para aumentar a visibilidade de suas ações, mas, sobretudo para incrementar seu capital relacional, através do estabelecimento de redes de contatos e relações de troca que vão reforçar práticas e discursos entre si. Trata-se da produção de toda uma cadeia de solidarização, cujos vínculos fracos vão constituir uma multiplicação de vias e circuitos como estratégia de ação. (GONÇALVES, 2012, P.183)

As sociabilidades ensejadas pela comunidade apresentam desdobramentos tanto na vida offline dos seus membros, como exemplifica Fabio Reis ao dizer que, a partir do advento do grupo, passou “a ter novos amigos e a gente passou a fazer eventos, a gente passou a participar de coisas juntos”, quanto na própria dinâmica de suas relações online, uma vez que sob o guarda-chuva da Mundo Metal aglutinam-se outros grupos que formam uma rede de apoio mútuo.

Assim, páginas de linha editorial semelhante à do Mundo Metal, e também dedicadas ao Heavy Metal, como “Under the Metal”<sup>47</sup>, “Rebel Rock”<sup>48</sup>, “Metal na Lata”<sup>49</sup>, além de outras mais voltadas à militância política, como “Headbangers do Brasil – Que odeiam Socialismo”<sup>50</sup>, “Opressores do Rock”<sup>51</sup>, “Roqueiros e headbangers de Direita”<sup>52</sup>, “Pinochet Zuero”<sup>53</sup>, “Pérolas do Estatismo”<sup>54</sup>, “Comuninhas Camaradas”<sup>55</sup> e “Verdades Cruéis”<sup>56</sup>, entre outras, apresentam como traço comum algum tipo de relação com o Mundo Metal, quer seja pela replicação de conteúdo, pela participações de membros em debates promovidos pela página, e vice-versa, ou simplesmente pela utilização do grupo como canal de divulgação, como no caso de Strzalkowski.

No que se refere ao conteúdo e aos posicionamentos ideológicos, as páginas políticas que orbitam a comunidade Mundo Metal apresentam grande similaridade entre si, em geral promovendo ataques a minorias e figuras públicas associadas à esquerda, ridicularização de atores da cena que se declaram adeptos de posições progressistas, tratados como lacradores, e utilização em larga escala de uma estética do choque que, em certa medida, coaduna-se com uma tradição *headbanger* de apelo ao grotesco, ao violento e ao escatológico.

Entretanto, no caso de páginas que apresentam teor abertamente reacionário, a origem do choque encontra-se tanto nas inusitadas escolhas dos personagens retratados, quanto na difusão de shitposting, modalidade de comunicação digital

---

<sup>47</sup> <https://www.facebook.com/underthetalbr>

<sup>48</sup> <https://www.facebook.com/rebelrockrs>

<sup>49</sup> <https://www.facebook.com/metallalata>

<sup>50</sup> <https://www.facebook.com/Headbangers-do-Brasil-Que-odeiam-socialismo-359274620867906>

<sup>51</sup> <https://www.facebook.com/opressoresdorock>

<sup>52</sup> <https://www.facebook.com/RoqueirodeDireita>

<sup>53</sup> <https://www.facebook.com/ZueroPino>

<sup>54</sup> <https://www.facebook.com/perolasdoestatismo>

<sup>55</sup> <https://www.facebook.com/comuninhacamarada>

<sup>56</sup> <https://www.facebook.com/VerdadessCruéis>

definida por Blanco e Alejandro (2021) como “parte da memecultura da internet, bem como de um gênero discursivo estrutural da comunicação semiótica a partir do qual o “nonsense” passa a fazer parte do símbolo e da mensagem a ser comunicada” (P.1, tradução nossa). Esse tipo de publicação não se caracteriza pelo rigor quanto à qualidade estética, e, de modo geral, seus difusores tampouco demonstram preocupação com as possíveis consequências da mensagem transmitida.



Figura 16 Meme produzido pela página Headbanger Opressor faz piada com o assassinato de Marielle Franco. Fonte: Facebook



Figura 17 Alvos contumazes dos grupos de direita, João Gordo e Pablo Vittar são personagens de meme da página Verdades Cruéis. Fonte: Facebook

Como indica Nagle (2017), esse tipo de linguagem é representativo de uma nova fase das guerras culturais que, diferentemente daquelas travadas durante as décadas de 1960 e 1990, não está mais relacionada a um embate entre o conservadorismo das gerações mais velhas e o surgimento de ideias de vanguarda trazidas pela juventude. Para a autora, essa estética surge por volta de 2010, a partir dos chamados chans, fóruns online onde, sob anonimato dos usuários, criou-se um ambiente de total liberdade para troca de informações, imagens, tutoriais, e até mesmo incentivo à prática de crimes<sup>57</sup>. Essas redes reuniam nerds, gamers, trolls, incels, antifeministas, supremacistas e outros atores ressentidos em relação ao comportamento politicamente correto apregoado pela esquerda liberal munidos de um forte sentimento anti-establishment. Nagle afirma que “foi a cultura baseada na imagem - e no humor da irreverente fábrica de memes do 4chan e depois do 8chan - que deu à alt-right sua energia juvenil, com sua transgressão e táticas hacker” (P.16, tradução nossa). Ainda de acordo com a acadêmica:

<sup>57</sup> Dois casos que receberam intensa cobertura midiática, o assassinato de doze crianças em uma escola do bairro de Realengo, no Rio de Janeiro, em abril de 2011, e a morte de cinco alunos adolescentes e três funcionários de uma outra escola na cidade de Suzano, interior de São Paulo, oito anos depois, por frequentadores de chans, chamaram a atenção da população brasileira tanto para a existência destes ambientes quanto para as novas possibilidades de transgressão por eles ensejadas.

Uma das coisas que ligavam a cultura chan, muitas vezes niilista e irônica, a uma cultura mais ampla dentro da órbita da alt-right era sua oposição ao politicamente correto, ao feminismo, multiculturalismo etc., e sua identificação com seu mundo de liberdade, anonimato e tecnologia. (NAGLE; 2017: p.18, tradução nossa)

A ascensão da direita nas redes contrariou as previsões dos ciberutópicos (NAGLE, 2017) que a princípio apostavam na força da espontaneidade, da falta de hierarquia e lideranças das redes como uma forma mais democrática de se fazer política, declarando ultrapassadas todas as outras. Como pontua Nagle, “no vácuo da “falta de liderança” quase tudo podia aparecer” (P.27). O erro de avaliação, portanto, estaria na crença de que as novas sensibilidades formadas a partir da tecnologia apresentariam naturais inclinações a ideais progressistas ou emancipatórios: “O que testemunhamos desde então é que essa formação sem liderança pode expressar praticamente qualquer ideologia, mesmo, por mais estranho que possa parecer, a da extrema direita” (P.27/28, tradução nossa).

Essa extrema direita, no entanto, não deve ser confundida com aquela que historicamente esteve na oposição à transgressão contracultural, posicionando-se nas trincheiras do moralismo contra as vanguardas que colocavam em xeque pressupostos fundamentais da ordem social, como a família e a religião. Ao contrário, a direita das redes abraça e ressignifica o lema da geração de 1968 que dizia que “É proibido proibir”. Como argumenta Nagle (2017), a transgressão baseada na cultura chan é herdeira de uma tradição iniciada no século XVIII pelo Marquês de Sade, representada no século XIX pela vanguarda parisiense, posteriormente pelos surrealistas, os contraculturais da década de 1960, e, mais recentemente, pelo advento de uma filmografia denominada pelos críticos de “filmes de fúria masculina”, cujos expoentes são Clube da Luta (1999) e Psicopata Americano (2000). A autora pontua ainda que, de forma consciente ou não, esses grupos mostram-se fortemente orientados pelos postulados de Nietzsche sobre transgressão da ordem moral pacificadora e celebração da vida enquanto vontade de potência. Assim, fomentam um anti-moralismo que os afasta do comportamento cristão, encarado como uma moralidade escrava.

Que os valores transgressores de Sade possam ser assumidos por uma cultura de misoginia e caracterizem um movimento antifeminista online que rejeita o conservadorismo tradicional dos frequentadores de igreja também não deveria ser uma surpresa. O lema blakeano adotado pelos surrealistas, “antes matar uma criança em seu berço do que alimentar desejos não realizados”, encarado como demonstração de “soberania” sexual, e a libertação do indivíduo das restrições da consciência descendem dessa

tradição transgressora. Assim como Nietzsche tinha apelo para os nazistas como uma forma de formular um antimoralismo de direita, é precisamente a sensibilidade transgressora que é usada para desculpar e racionalizar a desumanização total da mulher e das minorias étnicas na esfera online da alt-right agora. A cultura de transgressão que eles produziram libera sua consciência de ter que levar a sério o potencial custo humano de quebrar o tabu contra a política racial que se manteve desde a Segunda Guerra Mundial. O elemento transgressor sadiano dos anos 60, condenado pelos conservadores há décadas como o cerne da destruição da civilização, a degeneração e o niilismo, não é desafiado pelo surgimento dessa nova direita online. Em vez disso, o surgimento dessa nova direita online é a plena realização do estilo antimoral transgressivo, seu desligamento final de qualquer filosofia igualitária da esquerda ou da moral cristã da direita. (NAGLE, 2017, P.37, tradução nossa)

Na mesma linha, Lage e Saraiva (2021) trabalham com o conceito nietzschiano de ressentimento, uma emoção que “emerge como resposta afetiva do “fraco” à opressão, à dominação pelo “forte”” e que “consequentemente constrói um adversário moral, vendo em si mesmo a imagem da bondade e no outro a da maldade” (P.131), instaurado sobre uma masculinidade branca que, após séculos de hegemonia, estaria cada vez mais apartada do poder na contemporaneidade. Diante de um quadro de dessublimação da vontade de poder historicamente relacionada aos valores judaico-cristãos, o resultado seria uma associação entre as ideias de liberdade e opressão, não havendo mais “auto-culpabilização na busca da autoridade perdida, nem repressão na autoafirmação violenta da justiça moral” (P. 137). A partir das reflexões de Wendy Brown, os autores sustentam que:

Para Brown (2019), o ataque violento e debochado a esquerdistas, feministas, antirracistas e outros agentes políticos progressistas são modos niilistas de ação, de recusa à ameaça crescente de destruição de hegemonias, supremacias, soberanias. Esse ressentimento dessublimado do homem branco que se vê humilhado se torna uma política de vingança aos culpados pelo destronamento. Não é por acaso que esses grupos ressentidos são tão apegados à condição de vítimas legítimas, enquanto seus “alcozes” seriam, na verdade, vitimistas politicamente corretos. [...] Essa forma ressentida de política dá lugar, segundo Brown (2019), a agressões alimentadas pela ideia distorcida e narcísica de liberdade individual, pelo rancor da masculinidade branca acuada e pela regressão da solidariedade social, gerando raiva pelos inimigos e indiferença pelos diferentes. Diante da inversão de valores antes considerados relativamente bem estabelecidos, tais como justiça, igualdade, liberdade e democracia, e da reivindicação segura de uma autoridade moral ancorada na polarização e na mobilização de ressentimentos vingativos, contradições morais são ignoradas. (P.138)

Assim, observamos que, movidas pelo espírito do “Faça você mesmo”, as páginas de direita ligadas à comunidade Mundo Metal atuam no sentido de subverter o imaginário que relaciona o rock e o heavy metal a valores progressistas, buscando ressignificar a sua histórica rebeldia com base em modelos mais contemporâneos de transgressão. Por outro lado, a exemplo do conservadorismo tradicional, alimentam

uma visão idealizada do passado baseada em um revisionismo histórico capaz de redimir até mesmo figuras que no passado perseguiram, prenderam ou censuraram artistas de rock e outros segmentos.

Criada em outubro de 2018 e atualmente seguida por 231 usuários do Facebook, a página “Pinochet Zuero” exemplifica o modelo chan de transgressão ao se definir como um espaço de humor voltado a “zoar estatistas” e promover um “serviço Hoppeano de remoção física para o alto mar”. Seu período de maior atividade coincide com o pleito eleitoral de 2018, quando reproduzia material de campanha do candidato Jair Bolsonaro e seus correligionários, como a deputada federal Carla Zambelli, e páginas de humor político com viés de direita, como “Movimento República de Curitiba” e “Corrupção Brasileira Memes”. Terminada a disputa eleitoral, a página realizou apenas duas postagens no primeiro ano do governo Bolsonaro. Desde julho de 2020, a “Pinochet Zuero” encontra-se inativa, mas segue contribuindo com curtidas para o engajamento de outras páginas com o mesmo teor, além da própria Mundo Metal.

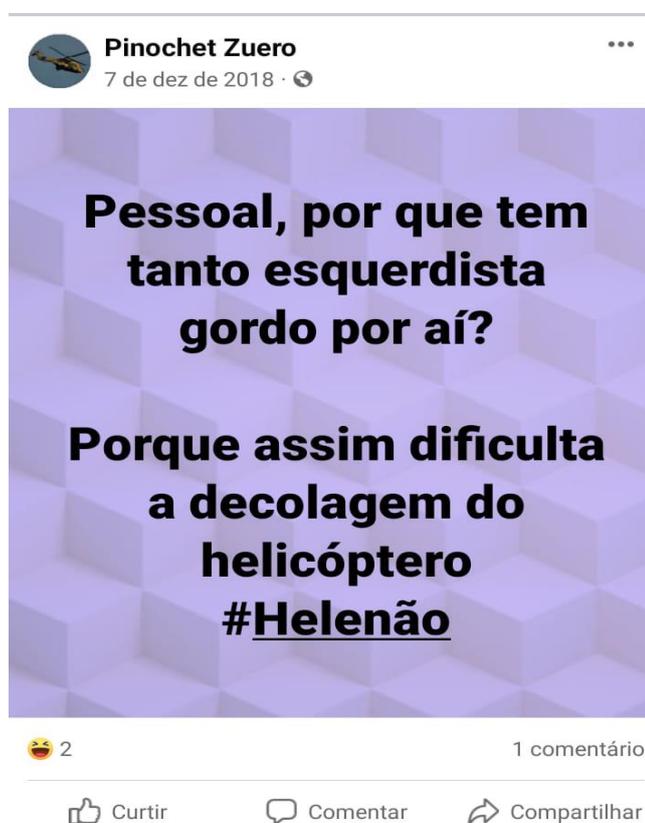


Figura 18 Com um estilo de humor típico da direita online, a página Pinochet Zuero debocha dos assassinatos cometidos pelo ditador chileno. Fonte: Facebook



Figura 19 os membros fundadores e responsáveis pela moderação da Mundo Metal, Fabio Reis e Cristiano Ruiz, além da página Headbangers do Brasil – Que odeiam socialismo, confraternizam com a Pinochet Zuero. Fonte: Facebook

A página “Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo”, por seu turno, traz a seguinte apresentação: “Se você ama Metal, mas odeia o socialismo, seu lugar é aqui...Não aceite essa imposição, o Metal é apolítico, libertário e livre de dogmas!”. Diferentemente da “Pinochet Zuero”, a página não manifesta apoio explícito a nenhum nome da direita, dedicando-se exclusivamente a atacar políticos e atores da cena *headbanger* ligados ao campo progressista. Criada em julho de 2013, a “Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo” faria a sua primeira postagem apenas em fevereiro de 2019, sendo bastante atuante ao longo daquele ano. Com 935 seguidores, tem mais que o triplo de curtidas que a “Pinochet Zuero”, além de relações ainda mais evidentes com os responsáveis pela comunidade Mundo Metal.

Em sua última postagem, no dia 05 de outubro de 2020, a página publicou uma avaliação do álbum “O Caos se Declara (2017)”, da banda paulista “Brutal Factor”. Sem se identificar ou entrar em maiores detalhes, o autor da resenha faz a seguinte afirmação: “Geralmente eu publico minhas resenhas no Mundo Metal, mas devido as circunstâncias, resolvi não envolver a página dessa vez.”<sup>58</sup>. Além disso, chama a atenção o fato de seis postagens da página, mais a supracitada resenha, de um total de treze publicações, serem replicações de material do Mundo Metal. Nas outras, a

<sup>58</sup> <https://www.facebook.com/359274620867906/photos/a.1954039761391376/3074981389297202/>

página reafirma o seu posicionamento anti-política, reforça a iconografia em torno de Lemmy Kilmister<sup>59</sup> e direciona ataques a nomes como João Gordo, Fernanda Lira<sup>60</sup> e a banda norte-americana Dead Kennedys<sup>61</sup>.



Figura 20 Famoso por seu comportamento rústico e suas posições anti-política, Lemmy Kilmister é retratado pela "Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo" em oposição à figura "lacradora" representada por Fernanda Lira. Fonte: Facebook. <https://www.facebook.com/359274620867906/photos/a.1954039761391376/2304269816368367/>

<sup>59</sup> Morto em 2015, o cantor e baixista da banda Motörhead é autor da frase: "Todos os políticos, sem exceção, são filhos da puta.", que se tornou um mantra para os anti-antifas.

<sup>60</sup> Então membra da banda Nervosa, Fernanda Lira homenageou Marielle Franco durante um show no festival Rock in Rio, em outubro de 2019.

<sup>61</sup> Historicamente ligada a pautas progressistas, a banda Dead Kennedys cancelou uma turnê pelo Brasil em 2019 depois de sofrer ameaças de extremistas de direita.

 **Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo** está com **Roberto Ruiz** e outras **39** pessoas.

27 de abr de 2019 · 🌐

Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo

Deu ruim pra lacrosfera e o Mundo Metal mais uma vez foi muito bem e não perdoou....

Parabéns de novo Mundo Metal!



🤔👍👎 117

12 comentários · 8 compartilhamentos

👍 Curtir

💬 Comentar

➦ Compartilhar

Figura 21 A página “Headbangers do Brasil - Que odeiam socialismo” reproduz meme da Mundo Metal que ironiza a banda Dead Kennedys após o cancelamento de uma turnê pelo Brasil. Fonte: Facebook

Segundo Felinto e Grusin (2022), o comportamento agressivo da direita na internet guarda relações com o conceito de mediação gore (Valencia, 2018), uma técnica utilizada por políticos de característica populista, como Trump e Bolsonaro, para manter a sua base de apoio mobilizada através do terror e da violência psicológica. Esse modelo de mediação decorre do que Valencia classifica como capitalismo gore, “um fenômeno de necroempoderamento fronteiriço terceiro-mundista, no qual “a única medida de valor é a capacidade de medir a morte dos outros (VALENCIA APUD FELINTO/GRUSIN: 2022; p.44). Na modalidade gore de mediação, as redes sociais tornam-se um espaço privilegiado para a disseminação de declarações polêmicas, teorias da conspiração, ameaças e notícias falsas destinadas

a criar alarme. Estimulados pelas lideranças, os seguidores passariam a reproduzir essa forma violenta de comunicação no ambiente digital.

Tal mediação gore criou o que Heidegger chamaria de um humor ou “*stimmung*” ou, segundo Raymond Williams, uma estrutura de sentimento, com a qual seus apoiadores se identificariam e imitariam suas ameaças de violência direitistas. [...] O que queremos com o conceito de “mediação gore” é enfatizar que tais mediações inflamatórias são violentas em si mesmas. Tanto Trump quanto Bolsonaro usam a mediação gore para infligir dor afetiva, emocional, social e psicológica (todas as quais têm efeitos sociais, econômicos e fisiológicos reais) em seus alvos. Ao mesmo tempo, essas mediações gore permitem, inflamam e capacitam seus apoiadores a agir violentamente na paisagem midiática e na arena pública, contra os inimigos de Bolsonaro, que eles percebem como sendo seus. (FELINTO, GRUSIN; 2022; P.47/48)

Arantes et al. (2021), por seu turno, referem-se a uma “estética de combate da guerrilha cultural da extrema-direita, artilharia de comunicação microbiana e viralizada que operou em 2018 com eficiência ideológica e eleitoral” (p.90), ao analisar a “máquina de subjetivação reacionária” que inundou as redes de discursos de ódio nos últimos anos. Como explicam os autores, as mensagens se multiplicam pelos grupos através de memes, vídeos e símbolos que se configuram em verdadeiros “coquetéis-molotov na forma de projeteis visuais” (P.93). Essas mensagens são produzidas de forma descentralizada através das chamadas “bibocas digitais”, atores anônimos munidos de computadores pessoais que, por sua vez, contam com o impulsionamento de multiplicadores vivos (outros usuários da rede), ou de robôs, em “uma trama que envolve microprodutores locais e super-corporações locais” (P.93).

São slogans textuais e visuais rápidos e diretos, com apelo autoritário e revanchista, pirateando o imaginário de games e filmes *blockbusters*, em especial de super-heróis, apresentando “novas razões”, paradoxais, que levam à cisão social, ao negacionismo, ao apelo ao extermínio e a narrativas delirantes conspiratórias e de ordem moral. (ARANTES ET AL; 2021; P.94)

Deste modo, vemos emergir essa estética em páginas francamente favoráveis a posicionamentos políticos de direita, como “Roqueiros e Headbangers de Direita”, “Opressores do Rock” e “Headbanger Opressor”.

A primeira, relacionada pelo algoritmo do Facebook às páginas “Michelle Bolsonaro FC”, “Pérolas do Estatismo” e “Pinochet Zuero”, e autodefinida como uma página “para conteúdo musical e político. E pra mostra (sic) que nem todo roqueiro é comunista e alienado. Nós queremos o Brasil melhor e próspero”<sup>62</sup>, iniciou as suas atividades no final de 2016, registrou um pico de movimentação durante o pleito

<sup>62</sup> <https://www.facebook.com/RoqueirodeDireita>

eleitoral e o primeiro ano de governo, e uma queda acentuada no número de postagens nos dois anos seguintes, até interromper de vez a sua atuação em fevereiro de 2021.

Ilustrada com uma fotografia estilizada em que o presidente Jair Bolsonaro aparece com os cabelos compridos e vestindo uma camiseta da banda carioca de thrash metal *Dorsal Atlântica*, além de ostentar como capa o slogan da ditadura militar “Brasil – Ame-o ou Deixe-o!”, a página “Roqueiros e Headbangers de Direita” conta atualmente com 689 seguidores e 669 curtidas. Assim como outras páginas do segmento, durante o período em que permaneceu em atividade foi utilizada para atacar atores da cena identificados com posicionamentos progressistas, bem como políticos de esquerda e antigos aliados atualmente rompidos com Jair Bolsonaro, divulgar material de campanha e realizações do presidente e seus correligionários, ridicularizar coletivos antifas e exaltar figuras proeminentes do regime militar, como o ex-presidente Costa e Silva.

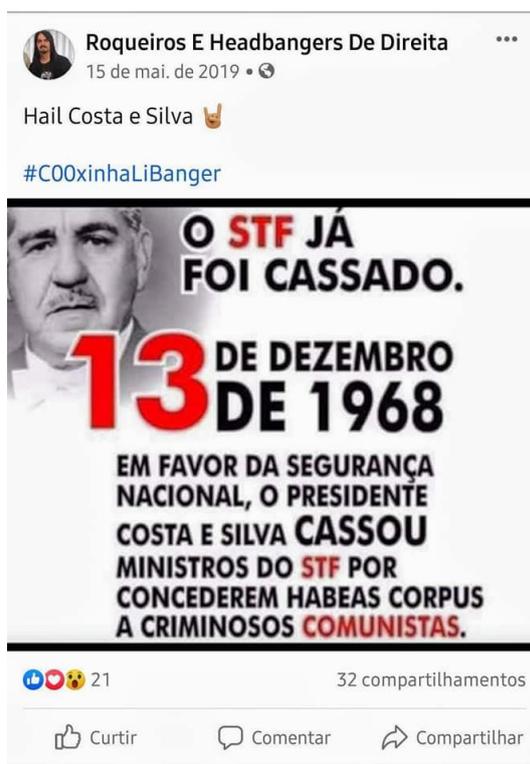


Figura 22 Atuando como "biboca digital", a página "Roqueiros e Headbangers de Direita" exalta o ex-presidente Costa e Silva. Fonte: Facebook

Com características semelhantes, a página “Opressores do Rock” apresenta-se, de forma pouco elucidativa, como “Página oficial dos Opressores do Rock, @opressoredorock, #opressoresdorock, rockeiros que segundo os esquerdotas

são "fascistas e opressores" por não concordarem com suas ideias e por apoiarem o presidente Bolsonaro e serem anti comunismo (sic)<sup>63</sup>. Apostando em uma estética masculinista baseada em ícones de virilidade do cinema hollywoodiano, a página cumpre uma proposta de exaltar o presidente, retratado como o personagem “Bolsoringa”, uma corruptela com o nome do anti-herói niilista Coringa, que nos últimos anos se tornou símbolo de oposição ao establishment e, por extensão, um objeto de culto para a nova direita das redes.



*Figura 23 Caracterizado como Bolsoringa, o presidente Jair Bolsonaro sorri diante do cadáver de Ernesto Che Guevara. Fonte: Facebook*

Além disso, abundam na página os ataques aos movimentos negro e feminista, à imprensa, aos ex-presidentes Lula e Dilma Rousseff, além de outros políticos do campo progressista, a artistas de esquerda ou de segmentos musicais mais populares e até mesmo às medidas sanitárias de proteção contra a Covid-19. Criada em agosto de 2020, a “Opressores do Rock” é curtida por 284 usuários e conta com 293 seguidores no Facebook, plataforma onde encontra-se enquadrada na categoria “Esportes e recreação”. A postagem mais recente foi ao ar no dia 19 de abril de 2022, contudo, em função da sua periodicidade bissexta de atualização, não é possível afirmar que a página permaneça em atividade.

<sup>63</sup> <https://www.facebook.com/opressoresdorock/about>



Figura 24 Calçada na estética dos games e filmes de Hollywood, a iconografia da Opressores do Rock exalta a masculinidade. Fonte: Facebook

Também trazendo como mote o apreço pela opressão, a “Headbanger Opressor” conta com a seguinte apresentação: “Oprimindo feminazis, petistas, gayzistas, comunistas, marxistas em geral com muito Rock'n'roll!”<sup>64</sup>. Dentre as páginas de conteúdo político que circundam a Mundo Metal, a “Headbanger Opressor” é de longe a mais popular, contabilizando um total de 34 mil seguidores, além de outros 565 membros em seu grupo privado, também hospedado no Facebook.



Figura 25 Dave Mustaine (Megadeth), Bruce Dickinson (Iron Maiden) e Lemmy Kilmister (Motörhead), ícones do conservadorismo na cena headbanger, ilustram a capa da página Headbanger Opressor. Fonte: Facebook

<sup>64</sup> <https://www.facebook.com/hbg.opr>

O perfil da “Headbanger Opressor” é ligeiramente mais sóbrio que o de suas congêneres. Franca entusiasta da candidatura de Jair Bolsonaro durante o período da disputa eleitoral, a partir do ano seguinte a página passou a tecer algumas críticas sutis à condução econômica do governo, sempre no sentido de reivindicar políticas mais liberais, com menor intervenção estatal. No entanto, deixa evidente sua firme oposição aos adversários do presidente, tendo como principais alvos nomes como os do ex-presidente Lula, do líder venezuelano Nicolás Maduro, do ativista Guilherme Boulos, do ator Wagner Moura, do ex-deputado federal Jean Wyllys e da vereadora carioca Marielle Franco. Nos dois últimos casos, para além das divergências ideológicas, também entra na equação um componente de violência homofóbica bastante presente no conteúdo produzido pela página, como é possível verificar nos exemplos a seguir:



Figura 26 Memes da Headbanger Opressor atacam Jean Wyllys, a jogadora de vôlei transexual Tiffany Abreu e a vereadora assassinada Marielle Franco. Fonte: Facebook

Criada em fevereiro de 2015, a “Headbanger Opressor” segue em plena atividade, ainda que apresente longos hiatos entre as postagens. A maior parte do seu conteúdo é composta por material produzido pela própria página. As poucas exceções ficam por conta de reportagens factuais de grandes veículos como UOL e Whiplash sobre temas pertinentes ao propósito da comunidade ou textos opinativos do Mundo Metal que corroboram o ponto de vista da página sobre as cenas brasileiras de rock e heavy metal, a ideologização e o mau comportamento do público headbanger contemporâneo.



Figura 27 Em momentos distintos, a “Headbanger Opressor” compartilha os pontos de vista da Mundo Metal sobre a “ideologização” e o “excesso de regras” na cena headbanger brasileira. Fonte: Facebook

Para Nagle (2017), os grupos que inicialmente se colocavam como um contraponto aos exageros do progressismo e do politicamente correto tomaram ao longo do tempo um rumo cada vez mais voltado à uma direita radical e conspiratória que se manifesta nas redes de forma agressiva. Diante do “dilúvio dos piores insultos raciais imagináveis, comentários cruéis sobre mulheres e minorias étnicas e fantasias de violência contra eles” (P.101, tradução nossa) que se tornaram os fóruns e caixas de comentários das redes sociais de grupos de direita, até mesmo os conservadores tradicionais, ou uma direita mais moderada, teriam começado a atentar para os efeitos devastadores das Guerras Culturais para o seu campo ideológico.

As guerras culturais online dos últimos anos tornaram-se mais feias do que qualquer coisa que poderíamos imaginar e não parece haver uma saída fácil para a bagunça que foi criada. De repente, quão distantes os dias utópicos centrados na Internet da revolução digital sem liderança agora são vistos, quando os progressistas se regozijaram que “o desgosto” havia se tornado “uma rede” e explodido de repente na vida real. Agora, estamos quase mais inclinados a esperar que o mundo online possa conter, em vez de permitir ainda mais, a vegetação rasteira da política online reacionária e desumanizadora, agora se aproximando do mainstream, mas impensável na

arena pública apenas alguns anos atrás. (NAGLE, 2017; P.102/103; tradução nossa)

A autora destaca ainda a grande capacidade de mobilização desses grupos - em especial quando se deparam com opositores do sexo feminino, negros, homossexuais, judeus ou "cuckservatives"<sup>65</sup> – o que possibilita a realização de ataques coordenados de enormes contingentes de usuários das redes contra quaisquer alvos que ousem contrariar as suas premissas, e conclui: “seria ingenuidade pensar que isso não resultará em um resfriamento do pensamento e do discurso críticos nos próximos anos, pois cada vez menos podem ter estômago para isso (P.101/102, tradução nossa).

Por outro lado, diante de um recrudescimento do conservadorismo nas cenas brasileiras de rock e heavy metal que passou a transcender o ambiente virtual, tornando-se verificável, entre outros casos, pelas vaias ao cantor Roger Waters em sua mais recente turnê pelo país, as ameaças aos punks estadunidenses do Dead Kennedys em função de um material de divulgação ofensivo ao eleitorado do presidente Jair Bolsonaro, além de episódios de boicotes e silenciamentos como o da cantora transexual Föxx Salema e do festival alternativo Facada Fest, atores destas cenas identificados com o campo progressista também passaram a se articular nas redes buscando estabelecer um contraponto, ensejando o surgimento de coletivos como “Headbanger Antifa”, “Preto no Metal – Coletivo LIVRE” e “MRU – Movimento Resistência Underground”.

Essas iniciativas políticas promovem a democratização das cenas ao incluir atores invisibilizados ou subalternizados, como mulheres, negros, indígenas e membros da comunidade LGBTQI+, divulgar seus trabalhos, pautas e reivindicações. No capítulo 4, examinaremos a atuação dos coletivos, músicos, bandas e veículos que adotam um posicionamento político explicitamente progressista em um cenário de ataques, intimidações e boicotes.

---

<sup>65</sup> Originário da terminologia Chan, o termo “cuckservative” é uma mistura das palavras inglesas cuckold (cornio) e conservative (conservador), e serve para designar o conservador que aceita vender a sua consciência ou transigir com ideias progressistas.

## Capítulo 4

### O contraponto antifascista nas redes

#### 4.1 - Controvérsias nas cenas brasileiras de rock e heavy metal

Como vimos nos capítulos anteriores, as novidades trazidas pela evolução tecnológica, em especial a partir da popularização da Web 2.0 e das redes sociais na virada das décadas de 2000 para 2010, ocasionaram uma ressignificação não apenas do chamado *ethos* roqueiro (FRITH, 1996; GROSSBERG, 1997; JANOTTI ET AL., 2019), relacionado a ideias de vanguardismo, iconoclastia e quebra de paradigmas, mas da própria estrutura do que se convencionou chamar de cena musical e sua divisão entre as modalidades local, translocal e virtual. De acordo com Pereira de Sá, a adoção de uma perspectiva que leva em conta a materialidade do meio virtual, como propõe o filósofo Bruno Latour (2012), e elimina a separação entre as vivências reais e virtuais, revela cenas musicais mais suscetíveis a mudanças em suas especificidades.

Desse modo, observamos um forte recrudescimento do conservadorismo nas cenas brasileiras de rock e heavy metal durante o período, exemplificado pela proliferação nas redes sociais de páginas abertamente conservadoras ou reacionárias, tais como “Opressores do Rock”, “Roqueiros e Headbangers de Direita, Headbangers do Brasil – Que Odeiam o Socialismo”, além de veículos como o “Mundo Metal”, que, se não reivindica abertamente os mesmos posicionamentos ideológicos, proporciona maior visibilidade a esses atores e contribui para a interdição do debate ao silenciar vozes progressistas e desestimular o debate político entre os membros da cena.

A beligerância destes grupos atingiria seu ápice entre a campanha eleitoral de 2018 e os primeiros meses da gestão de Jair Bolsonaro como presidente da república, período em que situações de controvérsias, interdições, boicotes e ameaças tornaram-se frequentes nas cenas brasileiras de rock e heavy metal, com reflexos até mesmo no campo da política institucional.

Ainda durante o pleito, tomou grande vulto midiático o embate entre o cantor Roger Waters, ex-membro da banda de rock progressivo Pink Floyd, e uma parcela conservadora do seu público brasileiro, que demonstrou contrariedade em relação à

inserção de mensagens políticas durante as apresentações da turnê *US +Them*. Conforme pontuam Pilz et al. (2020), esses shows carregavam “consigo, além da música, uma série de quiproquós envolvendo narrativizações que atravessam o espetáculo do músico inglês” (p.186).

No caso específico da passagem de Roger Waters pelo Brasil, vemos a correlação tensiva entre a reivindicação de enfrentamento de políticos considerados conservadores, intensificada por Waters – acionando o tradicional imaginário do rock como espaço contra hegemônico -, e o cenário eleitoral brasileiro, em que parte do público manifestou-se adepto de uma candidatura à presidência que, em termos de valores sociais e morais, se posicionava contra os elementos do imaginário libertário associado ao rock progressivo e reivindicado pelo músico. (PILZ ET AL.; 2020; P.204)

De acordo com a linha do tempo estabelecida pelos autores, as tensões têm início logo no primeiro show da turnê, realizado no dia 09 de outubro de 2018, no Estádio Allianz Parque, em São Paulo, quando o músico “manifesta-se de forma contrária a Bolsonaro, classifica-o como fascista e adere à hashtag #elenão” (P.205), recebendo como contrapartida uma inesperada vaia de parte significativa do público presente. No mesmo local, a apresentação do dia seguinte teve manifestações mais discretas, restritas ao telão, em que Waters dizia sentir-se censurado.

Uma semana depois, ao apresentar-se em Salvador, Waters homenageou o capoeirista Moa do Katendê, assassinado em um bar da capital baiana após discussão com um apoiador de Bolsonaro. Como atestam Pilz, Janotti e Alberto (2020), desta feita a manifestação foi bem recebida, com o músico deixando o palco sob aplausos e forte emoção. No intervalo de mais sete dias até o concerto seguinte, no Rio de Janeiro, o inglês concedeu entrevista para a Mídia Ninja em que teve Caetano Veloso como interlocutor e a política como tema principal. Suas críticas à onda conservadora que tomava conta do mundo naquele momento, e que tinha na campanha de Jair Bolsonaro a sua expressão nacional, reforçavam a contrariedade da direita. Um dia antes, Waters havia sido acusado pelo então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, de receber 90 milhões de reais para fazer campanha para o PT durante os shows.

Roger Waters recebeu cerca de R\$ 90 milhões para fazer campanha eleitoral disfarçada de show ao longo do 2º turno. Na Folha, chamou Bolsonaro de ‘insano’ e ‘corrupto’. Sem provas, claro. Disse aos fãs que não voltará ao

Brasil caso ele ganhe. Isso sim é caixa 2 e campanha ilegal!<sup>66</sup> (SÉRGIO SÁ LEITÃO, 2018)

Diante de um público de 47 mil pessoas presentes ao Maracanã, Waters voltou a desafiar o conservadorismo dos seus fãs na chuvosa noite de 24 de outubro de 2018. Restando quatro dias para o segundo turno das eleições presidenciais, o músico teceu novas críticas ao presidenciável Jair Bolsonaro e mais uma vez recebeu aplausos e hostilidades. A apresentação contou ainda com uma participação do coral infantil da Associação Beneficente São Martinho em que as crianças vestiam camisetas nas quais se lia a palavra “Resist”, em clara alusão à um dos slogans do movimento #elenão: “Se fere minha existência, serei resistência”. O ponto alto, no entanto, ficaria para a segunda parte do show, quando subiram ao palco Mônica Benício, Anielle Franco e Luyara Santos, respectivamente esposa, irmã e filha da vereadora Marielle Franco, assassinada seis meses antes. Sob aplausos e vaias, a família da parlamentar discursou cobrando justiça, e, assim como o anfitrião, vestiu uma camiseta que trazia a frase “Lute como Marielle Franco”.



*Figura 28 Diante de um público de 47 mil pessoas no Maracanã, Roger Waters e a família de Marielle Franco cobram justiça para os seus assassinos. Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2018/10/roger-waters-leva-familia-de-marielle-ao-palco-no-rio/>*

Apesar de ressaltar que o que se viu na apresentação da capital fluminense foram “bem mais que embates e desentendimentos, foram pessoas que pensam de maneiras opostas cantando juntas, em uma única voz”, a cobertura do site G1 registra

<sup>66</sup> <https://veja.abril.com.br/cultura/ministro-da-cultura-bate-boca-com-roger-waters-por-causa-de-bolsonaro/>.

a ocorrência de desentendimentos análogos aos de outros shows da turnê. Mais uma vez, no polarizado Brasil de 2018, Waters era atacado por levantar bandeiras historicamente associadas à sua obra.

O show do artista é, durante quase todo o tempo, um ato de manifestação política. Isso fica ainda mais claro na pausa, quando o telão apresenta uma série de mensagens. Os alvos são variados: misoginia, fascismo, militarização, antissemitismo e racismo estão entre eles. O músico também apresenta, ainda por meio do telão, uma lista de políticos de vários países do mundo apontados por ele como fascistas – é neste momento que a frase "Ponto de vista político censurado" surge para cobrir o nome do candidato à Presidência da República pelo PSL, Jair Bolsonaro.[...] Desde antes do início da apresentação até depois do fim do espetáculo, quando a plateia já saía da Maracanã, uma situação se repetiu várias vezes: parte do público gritava "Ele não!", grito que se tornou símbolo da crítica ao candidato Jair Bolsonaro. Na maioria das vezes, no entanto, os gritos eram confrontados com vaias de outra parte do público, favoráveis ao candidato – situação semelhante às ocorridas nos shows anteriores desta turnê no Brasil.<sup>67</sup>

O penúltimo show da passagem de Waters pelo Brasil era também aquele que inspirava maiores preocupações. A apresentação ocorreria na véspera do pleito, em Curitiba, capital do conservador estado do Paraná e sede da força-tarefa da Operação Lava-Jato, grupo responsável por indiciar o ex-presidente Lula, posteriormente condenado pelo juiz paranaense Sérgio Moro.

Por meio dos seus advogados, Waters pleiteou uma vista a Lula na sede da Polícia Federal, mas teve o pedido negado pela Justiça. Além disso, foi alertado de que incorreria em crime eleitoral caso fizesse qualquer manifestação de apoio ou repúdio aos candidatos envolvidos na disputa após as 22 horas, podendo inclusive responder penalmente. Restando dois minutos para o fim do período estipulado, o telão do estádio Couto Pereira passou a exibir a seguinte mensagem: "São 9:58, nos disseram que não podemos falar da eleição depois das 10 da noite. É lei. Temos 30 segundos. Essa é a nossa última chance de resistir ao fascismo antes de Domingo. Ele não! São 10 horas. Obedeçam a lei"<sup>68</sup>.

De acordo com a cobertura do site "Tenho mais discos que amigos", a exibição da mensagem foi o estopim para uma reação inflamada da maior parte do público presente ao evento, que passou então a manifestar apoio ao presidenciável Jair Bolsonaro.

---

<sup>67</sup> <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/musica/noticia/2018/10/25/roger-waters-faz-show-historico-no-maracana-e-participa-de-ato-em-homenagem-a-marielle-franco.ghtml>

<sup>68</sup> <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/29/roger-waters-curitiba-resenha/>

Foi justamente aí que chegamos ao momento com o qual abrimos esse texto: enquanto uma parte do estádio apoiou a opinião do músico e gritou “Ele Não”, a imensa maioria foi contrária e não apenas o vaiou como começou a gritar “Mito, Mito, Mito”, dando apoio a Bolsonaro. Essa, aliás, não foi a primeira manifestação a favor do então candidato e hoje presidente do país pelo PSL, já que tanto nas redondezas do estádio quanto dentro dele era possível ver muita gente com camisetas apoiando quem o britânico havia acabado de criticar. [...] No meio de uma mega produção absurda, com o maior telão de LED do planeta, em vários momentos as pessoas relevaram as mensagens musicais e também políticas que estavam sendo proferidas por Roger Waters para criticá-lo. “Sai daqui” e “Toca logo” foram algumas das expressões que ouvi, mas cheguei a presenciar declarações do tipo “esse cara dividiu todo mundo aqui” de um rapaz que usava a camiseta de Roger Waters e que alguns minutos depois estava gravando vídeos do ídolo que acabava de ter mandado ir tomar naquele lugar.<sup>69</sup>

As controvérsias entre fãs de diferentes correntes ideológicas também ocuparam lugar de destaque na cobertura da agência Folhapress, responsável pelo Grupo Folha. Ilustrada por uma imagem de camisetas do Pink Floyd à venda em meio a bandeiras do Brasil e material de campanha de Bolsonaro, a reportagem reforçava que Waters poderia ser preso caso insistisse nas críticas ao candidato.



www1.folha.uol.com.br

**Camisetas de Bolsonaro e Roger Waters disputam fãs antes de show em Curitiba**

Figura 29 Na porta do Estádio Couto Pereira, em Curitiba, as camisetas do Pink Floyd disputavam espaço com as de Jair Bolsonaro. Fonte: <https://ndmais.com.br/cultura/camisetas-de-bolsonaro-e-roger-waters-disputam-fas-antes-de-show-em-curitiba>

Conforme o mapeamento de Pilz et al. (2020), o posicionamento de Waters enquanto “agente catalizador do quiproquó” ensejou desde reações emocionais inusitadas, como nos casos de fãs que quebraram discos do Pink Floyd, registraram boletins de ocorrência contra o músico e publicaram críticas ao espetáculo no site

<sup>69</sup> <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/29/roger-waters-curitiba-resenha/>

“Reclame Aqui”, até manifestações de descontentamento nas redes que foram divididas pelos autores em cinco diferentes categorias.

A mais radical era aquela que buscava “materializar a ruptura” com Waters. Nesta categoria encontravam-se os antigos fãs que passaram a vaiar, xingar e danificar materiais do artista, muitas vezes divulgando o ato através de vídeos nas redes sociais. Algumas pessoas manifestavam o desejo de reaver o valor pago pelos ingressos. Um outro grupo, interessado na “desautorização de Roger Waters”, pregava que, na condição de estrangeiro, rico, nascido em um país que cultua a monarquia, “enganado por outrem sobre os problemas do Brasil”, e remunerado pelas leis nacionais de incentivo à cultura, o músico não estaria em condições de opinar. Uma terceira categoria de comentários, definida como “Meu ingresso, minhas regras”, dava conta da parcela do público cujo interesse voltava-se exclusivamente à performance musical do artista, justificando que havia comprado ingresso para assistir a um show, e não a um comício. Tal ponto de vista era subscrito pela página Mundo Metal, que encabeçou uma campanha para que Waters se calasse.



Figura 30 Em sua seção de humor, a página Mundo Metal lança a campanha #CalaTuaBocaRogerWaters Fonte: Facebook

Ainda segundo Pilz et al. (2020), uma parcela do público considerava que Waters estava “botando lenha na fogueira” ao levantar uma pauta que dividia opiniões de pessoas presentes em um mesmo local, o que poderia resultar em uma situação

de desarmonia, insegurança e até mesmo incitar a violência. Por fim, houve quem apelasse à uma “falta de coerência expressiva” do músico, aludindo a fatos do passado, como um show em celebração à queda do muro de Berlim, ou a acusações de antissemitismo, para apontar hipocrisia ou inconsistência em sua militância política.

É possível inferir então, a partir das manifestações contrárias ao posicionamento político de Roger Waters, diversos encadeamentos que vão desde a afirmação de um público atravessado pela ideia do entretenimento (megashow), até tentativas de reverter um certo *ethos* roqueiro antiestablishment, procura descaracterizar o posicionamento de Roger Waters a partir do desencaixe do seu ideal contestatário e das suas posições políticas atuais. Isso parece demonstrar que, antes de alinhar estes posicionamentos a um tipo de público específico, eles parecem atravessar públicos distintos com argumentações diversas na formulação dos quiproquós observados durante a passagem do músico inglês pelo Brasil em 2018. (PILZ ET AL.;2020; P.211)

Os autores destacam “a emergência de tensões visíveis em relação a uma certa romantização do rock” (P.212), e trazem à tona o conceito de rasura, “arranjos que correlacionam, pelas marcas afetivas, processos diversos na relação com o artista” (P.213), para pontificar o protagonismo dos aspectos transculturais que emergem de “quiproquós” como o de Roger Waters com o público brasileiro. Além disso, tais controvérsias possibilitariam a observação do rock como “espaço de disputa em torno das partilhas do sensível” (P.213), revelando uma crise do chamado *ethos* roqueiro.

Sob a luz das discórdias, avaliamos esta recente passagem do músico pelo país e seus conexos acontecimentos relativos à tonalidade política da turnê, em que aferimos uma espécie de *crise*, tanto do que anotamos como *ethos* roqueiro quanto de uma possível estabilidade de expectativas embutida na própria lógica de grandes shows contemporâneos. O confronto com a pluralidade presente na audiência, cristalizada em uma espécie de polarização diante dos modos políticos de Waters, pressupõe também uma não estabilidade de afetos, materializada nas querelas envolvendo parcelas do público que estão lá para cantar junto, escutar a música, estar no evento como maneira de fazer parte dos aspectos hedonistas da cultura pop, os quais não necessariamente se conectam em unicidade com a obra do músico. (PILZ ET AL.;2020; P.212)

A quebra da expectativa dos fãs em relação ao posicionamento dos artistas foi também uma das causas de um novo quiproquó, dessa vez envolvendo os punks do *Dead Kennedys*. No ano seguinte aos incidentes envolvendo Roger Waters, setores conservadores da cena deram uma nova demonstração de sua força mobilizadora quando a banda estadunidense anunciou que faria uma turnê pelo Brasil entre os dias 23 e 28 de maio. Alegadamente sem a anuência dos músicos, a empresa Ev7 Live, responsável pela produção local, encomendou ao artista gráfico Cristiano Suarez um

pôster de divulgação que retratava uma família composta por um casal e duas crianças vestidos com o uniforme da seleção brasileira, pintados como palhaços e portando armas de fogo, enquanto ao fundo canhões de guerra guiados por soldados igualmente pintados como palhaços incendiavam uma favela.



Figura 31 Cartaz de divulgação da turnê brasileira da banda Dead Kennedys em 2019. Fonte: Facebook

Encarado como uma provocação ao presidente Jair Bolsonaro e seus apoiadores, o pôster cumpriu a sua função de atrair atenção para o evento, levando o nome do *Dead Kennedys*, banda de pouca expressão no Brasil, aos principais portais de notícias do país, como G1<sup>70</sup>, Terra<sup>71</sup> e Folha de São Paulo<sup>72</sup>. Os fatos que se seguiram, no entanto, evidenciaram os riscos assumido por aqueles que assumem uma posição política nas cenas brasileiras de rock e heavy metal da

<sup>70</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/04/22/poster-do-dead-kennedys-no-brasil-mostra-palhacos-vestidos-com-camisas-da-selecao-brasileira.ghtml>

<sup>71</sup> <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/comportamento/fas-veem-critica-a-bolsonaro-em-cartaz-de-turne-do-dead-kennedys-no-brasil,85223cad95df95755df9c74c5a3ace85n6g0u1zi.html>

<sup>72</sup> <https://lineup.blogfolha.uol.com.br/2019/04/22/dead-kennedys-divulga-turne-no-brasil-e-coloca-bozo-e-familia-armada-em-poster/>

contemporaneidade, e a vinculação da turnê às controvérsias ideológicas do país revelou-se uma perigosa estratégia de marketing. Acuada por ameaças do público, a banda cancelou os shows alegando ser “a única alternativa de manter as pessoas seguras”, culpou a produção por “ações estúpidas [...] que fizeram com que os pregadores de ódio se manifestassem por todos os lados”, e concluiu o seu comunicado aos fãs dizendo que, apesar de concordar com a mensagem do pôster, “as consequências criaram uma situação bastante perigosa para nossos fãs que frequentam nossos shows”<sup>73</sup>.

Cristiano Suarez, que também apagou a publicação do cartaz, apresentou uma nota – acompanhada de capturas de telas com conversações entre ele e a banda – assegurando que o grupo tinha conhecimento e aprovou a arte. O artista ainda afirmou que passou a receber ameaças por conta do pôster e do restante de sua obra – que, em seu perfil no Instagram, é notório por um viés de crítica política. (GOVARI, ALBERTO; PILZ; 2021; P.261)

A preocupação dos músicos, contudo, também não foi bem vista pela parcela mais progressista do seu público, que identificou na atitude uma quebra de coerência expressiva (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012). Govari et al. (2021), pontuam que “o grupo, aplaudido por boa parte dos seus fãs a partir da arte, foi execrado quando demonstrou opor-se com sua proposta diante da repercussão” (P.262). Nativos da cidade de São Francisco, berço do movimento hippie e da cultura beatnick, os Dead Kennedys fizeram parte da segunda geração do punk rock estadunidense, e, assim como Roger Waters, trazem na bagagem um histórico de ativismo que se confunde com a sua obra.

A verve combativa da banda se manifesta não apenas nas letras de canções como *Holiday in Camboja*, *I Fought The Law (And I Won)* e *California Über Alles*, mas principalmente nas atitudes de seu ex-líder, Jello Biafra, um músico ligado tanto a movimentos ativistas quanto à política institucional. No ano de 1979, Biafra, candidatou-se a prefeito da cidade de São Francisco trazendo em sua plataforma propostas como a realização de eleições diretas para a escolha dos membros do corpo policial, a exigência de que todos os políticos do município passassem a utilizar um nariz de palhaço e o leilão de cargos oficiais. Obteve a quarta colocação, com cerca de 3% dos votos. Em 2000, participou das prévias do *Green Party* para a disputa

<sup>73</sup> <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2019/04/apos-cartaz-polemico-com-familia-bozo-dead-kennedys-cancela-turne-no-brasil-cjuyi2t5e01ih01p7axy6yqsd.html>

das eleições presidenciais prometendo descriminalizar todas as drogas, acabar com o investimento em armamentos e extinguir a pena de morte, mas a candidatura não foi adiante.

Nesse sentido, a experiência proporcionada pelo Dead Kennedys em seu período inicial de atuação (entre 1978 e 1986), e especificamente na figura de Biafra, está adesivada à ideia de tonificar suas atitudes, seus discursos e sua música com discussões sobre política e comportamento, também a partir do ensaio do punk/rock a pretensões intelectuais, seja na sua proximidade com o segmento universitário ou na incorporação de filtros teóricos e agendas mais sofisticadas. Tanto à frente do grupo quanto após sua saída, Biafra se firmou como exemplar destas aproximações entre rock e ativismo político e/ou de independência, tendo fundado a sua própria gravadora (a Alternative Tentacles), satirizando ou criticando abertamente políticos (casos de Ronald Reagan em *We've Got a Bigger Problem Now*, e George W. Bush, em *That's Progress*), se posicionando contra a censura artística (fundando o No More Censorship Defense Fund), gravando discos de *spoken word* com forte teor político e frequentemente sendo acionado por vários colegas (como Body Count) como ícone de integridade alternativa e/ou política, em participações especiais em discos e eventos. (GOVARI, ALBERTO, PILZ; 2021: P.255/256)

Biafra deixou a banda durante o auge de sua popularidade, no ano de 1986, e desde então a falta de engajamento dos seus antigos companheiros em embates de natureza política tem sido motivo para trocas públicas de ofensas e acusações. Para uma significativa parcela do público brasileiro, no entanto, o contraste entre o imaginário estabelecido pelo antigo vocalista nos primeiros anos de carreira da banda e o comportamento apaziguador dos membros atuais tornou-se objeto de grande decepção. O próprio Biafra manifestou-se sobre o assunto.

Mas qual é o grande problema? De todas as grandes artes políticas e anti-fascistas usadas para promover o Dead Kennedys ao longo dos anos, esta é a primeira vez que eu tomo conhecimento desses caras serem contra um poster político. Por que este? E por que agora? [...] Mas, "...A banda sente que não tem conhecimento suficiente para falar sobre assuntos políticos de outros países."?? Vocês estão tirando com a minha cara?!?!? Essa banda já esteve no Brasil 2 ou 3 vezes! O que eles têm a dizer então sobre "Holiday in Cambodia"? E sobre "Bleed For Me", cuja letra eu escrevi para as vítimas das guerras sujas da América Latina? Eles têm ciência sobre as capas dos discos da banda? Alguma vez na vida eles leram minhas letras nos encartes dos discos? [...] Nós tememos pela situação dos brasileiros. Tememos pela Amazônia. Tememos pelas tribos indígenas que poderão ser massacradas. Nós não queremos que mais nenhum inocente morra como aconteceu com a Marielle Franco. Sim, a notícia de seu assassinato chegou até os noticiários americanos<sup>74</sup>.

Govari et al. (2021) alertam para os efeitos do que Reynolds (2011) denominou como *retromania*, uma tendência da cultura pop à auto referencialidade que impele seu público a uma constante revisitação do passado, ao apreço pela nostalgia e a

<sup>74</sup> <https://www.wikimetal.com.br/dead-kennedys-jallo-biafra-fascismo/?fbclid=IwAR2zRKEIxmIccgpWGIGduWSEQuCkTKSxnnoeqiNBdc15Ku00bUelbI SaJs>

busca por “uma espécie de restauração histórica e historicizante relativa aos conteúdos, expressões e materiais da cultura pop alocadas a um contexto de *boom* da memória no tecido social” (P.252). A ideia de nostalgia, contudo, vai de encontro à iconoclastia que caracterizou o movimento punk em sua origem e coloca em xeque o seu presenteísmo ao alçar “dinossauros de moicano” (GOVARI ET AL.;2021), como a banda Dead Kennedys, à uma condição de ícones semelhante à dos grandes nomes do rock clássico. O resultado é “um punk docilizado, que ajuda a apagar o gesto ameaçador e contestador que caracterizou o subgênero e o aproxima de seus objetos originários de crítica” (P.250).

Deste modo, o caso do Dead Kennedys exemplifica as disputas de sentido presentes nas cenas brasileiras de rock e heavy metal. Em um primeiro momento, ao publicar um cartaz condizente com o seu histórico de iconoclastia, a banda reforçou a sua coerência expressiva “no que toca a este espectro do rock como uma expressão artística e política” (GOVARI ET AL.;2021:P. 259), mas no Brasil polarizado de 2019, recebeu ameaças e sofreu intimidações de toda ordem. Por outro lado, ao recuar na provocação, retirar o cartaz de circulação e reivindicar um lugar de neutralidade no debate político brasileiro alegando desconhecimento do assunto, a banda rompeu com um imaginário de combatividade forjado durante o período em que era liderada por Jello Biafra, decepcionando a parcela mais progressista do seu público. O quiproquó inviabilizou a turnê e fez com que o Dead Kennedys se tornasse alvo de deboche em páginas como a Mundo Metal.



Figura 32 Meme da página Mundo Metal ironiza o cancelamento da turnê do Dead Kennedys. Fonte: Facebook

As ameaças, intimidações e tentativas de silenciamento promovidas pelo público brasileiro podem ter efeitos ainda mais danosos no caso de artistas locais cuja atuação se restringe ao universo underground. Sem contar com a mesma estrutura e visibilidade dos grandes astros internacionais, esses atores apresentam muito menos poder de mobilização quando atacados, o que traz riscos à própria viabilidade de suas carreiras. No mesmo mês da polêmica envolvendo o Dead Kennedys, a cantora paulista Föxx Salema também se tornou alvo de setores conservadores da cena.

Ninguém tem a obrigação de gostar das minhas músicas e ninguém tem a obrigação de tocar as minhas músicas. Só que algumas dessas pessoas começaram a fazer ataques virtuais grupais e pessoais a mim com ofensas transfóbicas, e posteriormente isso escalou para calúnia, difamação, injúria, eu fui ameaçada fisicamente. Obviamente que isso não se concretizou. Respingou até no meu marido Cléber, ele também foi xingado, e aí começaram a desdenhar inclusive do meu trabalho artístico. Teve dias que eu bloqueei, no começo, quando aconteceram esses ataques virtuais que eu não estava esperando, mais de cem pessoas. E pessoas que eu nunca vi, me xingando, desdenhando, tirando sarro, falando especificamente da minha aparência. Depois criticando a voz, criticando a qualidade do álbum em si, criticando o instrumental. Talvez, isso é uma hipótese, para tentar fazer com que eu parasse, com que eu desistisse, o que obviamente eu não fiz. (SALEMA, 2020)

Atuante na cena *headbanger* brasileira desde a década de 1990, Salema foi alvo de ataques e intenso boicote a partir do lançamento de seu primeiro álbum solo, “Rebel Hearts”, em maio de 2019. Na ocasião, os posicionamentos políticos da cantora, que é transexual, militante LGBTQI+, defensora dos direitos humanos e ideologicamente alinhada à esquerda, foram utilizados como justificativa para o seu silenciamento com base em um discurso que pregava a neutralidade política da cena. Atuando em rede, os *haters* de Salema foram responsáveis pela exclusão de suas músicas de programas de rádio e do veto ao seu nome e a qualquer tipo de menção ao seu trabalho em importantes publicações brasileiras do segmento, além de, subterraneamente, promoverem os mais diversos tipos de ataques e ameaças.

Eu considero que houve boicote, pois eu recebi mensagens em fóruns de sites e de web rádios afirmando que não divulgariam meu trabalho por conta das minhas posições políticas, são claras e explícitas nas minhas redes sociais. Sou de esquerda, sempre fui. Defendo desde sempre pautas relativas aos direitos humanos e aos direitos civis, com respeito às minorias e contra a disseminação de ódio. Por isso, faço oposição ao atual governo federal e a governos que têm viés de direita e fazem apologia de ideias que beiram o fascismo e o fundamentalismo religioso. Ninguém é obrigado a ouvir meu trabalho, a divulgá-lo ou analisá-lo para resenhas. O que eu espero é que haja profissionalismo e que minha obra fale por si, seja ela considerada boa ou ruim. Só que claramente o trabalho está sendo rejeitado porque

"descobriram" minhas posições políticas e, em seguida, minha condição de mulher transexual. Nas inúmeras mensagens que li por aí, isso fica claro<sup>75</sup>.

Fúria Metal & Rock- Ponta Grossa-PR

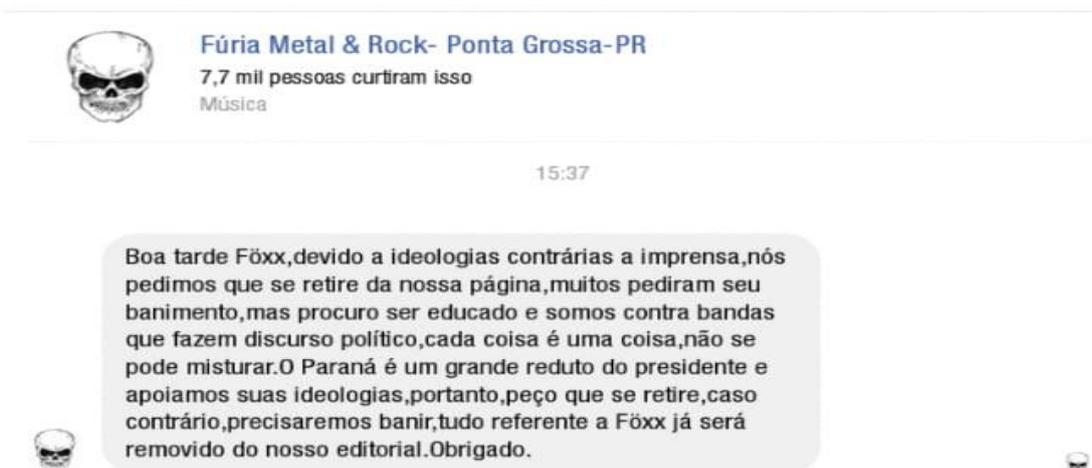


Figura 33 Em função de seus posicionamentos políticos, Salema foi banida da página paranaense Fúria Metal & Rock. Fonte: <https://hedflow.com/2019/06/11/foxx-salema-vocalista-trans-recebe-ameacas-e-e-censurada-por-veiculos-de-imprensa/?fbclid=IwAR3u9i2ctbfQ9CU82ZaHS>

Agredida, boicotada e desqualificada nas redes, Föxx Salema foi vítima do que Earving Goffman (1967 apud RECUERO, 2013) classifica como “ameaça à face”. Para o antropólogo, a face seria uma imagem do self delineada em termos de tributos sociais aprovados (2013, p.5), o que significa que buscamos manter atribuições sociais positivas como forma de acumular capital social e aumentar a nossa aprovação pelos demais. Esse tipo de interação, entretanto, envolve riscos, sobretudo quando ocorre em um meio virtual, mais propício a falas ofensivas e preconceituosas. A falta de legitimação pelos demais atores envolvidos na conversação pode levar “desde a tentativas de salvaguarda da face até mesmo ao recolhimento do ator que não participa das interações para não sofrer essas ameaças (2013, p.7).

Restaria, portanto, ao ofendido, adequar-se à expectativa das suas audiências invisíveis (BOYD, 2007), buscar uma retratação pública ou manter-se em silêncio, em uma dinâmica imposta pela agência das próprias plataformas (FREITAS, 2018).

[...] nem sempre o “troll” está consciente que sua ação está legitimando a desconstrução e a perturbação da face do Outro. É o caso, por exemplo, de práticas consistentes no Facebook, tais como a propagação de “memes” que ridicularizam ou comprometem classes de indivíduos ou indivíduos em particular (por exemplo, um determinado candidato durante as eleições que

<sup>75</sup> <https://combatrock.blogosfera.uol.com.br/2019/07/02/foxx-salema-resistir-e-mais-do-que-opcao-e-uma-necessidade/>

é ridicularizado em cima de uma discussão a respeito de sua orientação sexual; ou uma imagem onde as chamadas “periquetes” são ridicularizadas por suas roupas). Tais discursos, embora humorísticos, reproduzem preconceitos sexuais e de gênero, ou seja, são intrinsecamente violentos e capazes de ameaçar a face de suas vítimas. Muitos dos usuários que compartilham, comentam ou curtem tais mensagens nem sempre estão conscientes de sua ação de “trolling”, mas indiretamente estão conscientes do humor e da busca pela visibilidade enquanto capital social. Entretanto, a consequência última dessas ações é a popularização desses discursos agressivos e o silenciamento ou flaming por parte dos ofendidos. [...] A ameaça a face, portanto, nessas ferramentas, torna-se potencialmente mais danosa uma vez que é mais pública por conta da hiperconexão, mais replicável, mais permanente (como as características dos públicos em rede) e, igualmente, mais abrangente em termos de rede. Uma ofensa, assim, é potencializada pela própria rede e pela capacidade da rede de reproduzir o caso e amplificar seus efeitos para os envolvidos. (RECUERO, 2017, p.11).

De forma corajosa, no entanto, a cantora insiste em trilhar um caminho oposto ao de grande parte dos colegas na condução da sua carreira. Na contramão da tendência conservadora que camufla a carga ideológica do seu discurso sob a bandeira da defesa das liberdades individuais, dissimula a sua retórica política e rechaça qualquer tipo de ativismo progressista como algo alheio ao universo do Heavy Metal, Salema afirma a cada trabalho, em todas as entrevistas que concede ou mesmo na mais prosaica manifestação pública, como uma postagem em rede social, o orgulho da sua condição de transexual, seu alinhamento à ideias políticas de esquerda, antifascistas e críticas ao governo do presidente Jair Bolsonaro. A cantora fez nova aposta no enfrentamento à parcela conservadora da crítica e do público *headbanger* brasileiros ao lançar, no dia 13 de novembro de 2020, uma versão em português do single *Rebel Hearts*, canção mais frontalmente crítica à homofobia e faixa-título do seu álbum de estreia, responsável por desencadear toda a polêmica que envolveu o seu nome no ano anterior.



**Föxx Salema**

7 de jun · 🌐



Fundamentalistas reacionários / reacionárias existentes no público (e em algumas mídias "especializadas") de Metal no Brasil: a hipocrisia no preconceito covardemente "velado" de quem alega que o citado gênero musical é liberdade, desde que artistas LGBT+s não se manifestem sobre suas próprias vidas em suas letras, entrevistas, textos e publicações.

Também é notória a hipocrisia seletiva e na maioria das vezes transfóbica do gado com síndrome de vira-lata, que cegamente idolatra artistas e bandas internacionais que, em suas respectivas épocas e países, criticaram ferrenhamente a política, a religião e a sociedade; mas quando eu faço exatamente o mesmo dentro do Heavy Metal nacional, ao invés de igualmente me aclamarem, fazem o inverso: me boicotam, censuram, desdenham, perseguem, xingam e até ameaçam.

Em ambos os casos a minha resposta é esta: 🙌

[Föxx Salema](#)

*Figura 34 Em sua página no Facebook, Salema faz um desabafo sobre os ataques dos quais foi vítima. Fonte: Facebook*

O ano de 2019 ainda ficaria marcado por um outro imbróglio motivado por questões políticas no underground brasileiro. Prevista para acontecer no mês de julho, em Belém (PA), a terceira edição do festival de punk rock Facada Fest adquiriu visibilidade nacional a partir de uma postagem do deputado federal da base governista Delegado Eder Mauro (PL-PA) que relacionava o nome do evento e a ilustração de um palhaço empalado por um lápis, coberto por vômito e fezes e alcunhado de “fascista” e “171”, de autoria do ilustrador Paulo Victor Magno, à facada sofrida pelo então candidato à presidência Jair Bolsonaro durante a campanha eleitoral de 2018. Na ocasião, o político ameaçou instaurar um boletim de ocorrência contra o que chamou de “turma da lacrosfera teen rock in roll”.

Os organizadores, no entanto, negam que o atentado tenha servido como inspiração para o nome do evento.

O Facada Fest surgiu da união de bandas autorais de rock (em especial de hardcore e punk) de Belém e região metropolitana, além de alguns coletivos de produtores e produtoras culturais independentes, todos unidos pela mesma causa: o rock raiz, o rock de protesto e de debates sociais. O nome

“facada” é intencionalmente provocativo, sim, mas a nossa intenção é puramente a de tratar essa nomenclatura por abordagem de sátira e escárnio, linguagens presentes na música, literatura e arte como um todo desde sempre.<sup>76</sup>

O vereador carioca Carlos Bolsonaro (REPUBLICANOS – RJ), mais atuante dos filhos do presidente nas redes sociais, repercutiu a postagem de Eder Mauro e cobrou providências, o que contribuiu para a amplificação do nome do Facada Fest por todo o país.

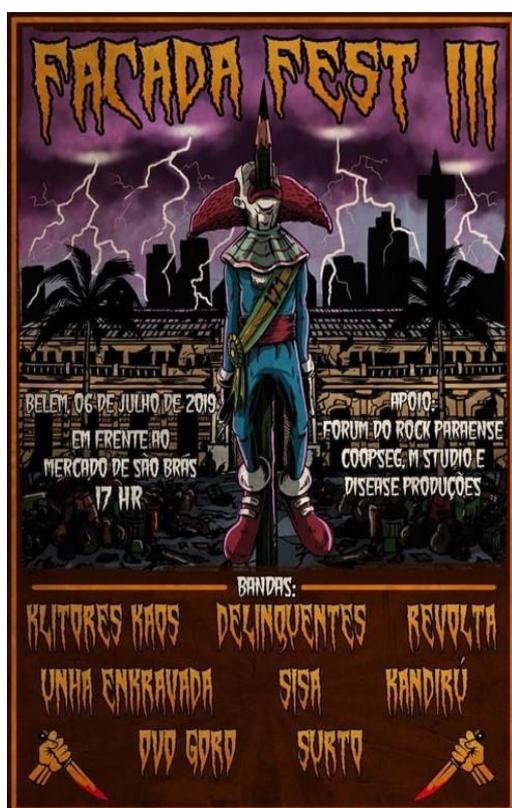
Temendo retaliações violentas de policiais e apoiadores do presidente, a organização cancelou o evento, previsto para ocorrer no Mercado São Bráz, um logradouro público do município, e mudou o local de realização para uma casa de shows. Poucas horas antes do seu início, no entanto, o festival foi embargado pela Polícia Militar do Estado do Pará, que alegou problemas com a documentação do local. A terceira edição do Facada Fest aconteceria apenas no mês de agosto de 2019, sob forte mobilização popular. Após obter os apoios da Secretaria de Estado de Segurança Pública (Segup) e Secretaria de Estado de Cultura (Secult), o festival retornou ao local originalmente designado para a sua realização, recolheu donativos para crianças carentes e transcorreu sem nenhum incidente.

---

<sup>76</sup> <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2019-06-19/carlos-bolsonaro-critica-evento-facada-fest-pais-da-putaria-da-esquerda.html>



Figura 35 Terceira edição do Facada Fest na cidade de Belém do Pará. Autor: Victor Peixe. Fonte: <https://www.facebook.com/facdafestbelem/photos/pcb.3072859529708260/3072859486374931/>



Carlos Bolsonaro  
@CarlosBolsonaro

Tá valendo tudo nesse país da putaria da esquerda. Está na hora de agir antes que seja tarde, porque eles já mostraram ao que vieram e não têm mais vergonha alguma de esconder isso!



Tweete sua resposta

Figura 36 O vereador Carlos Bolsonaro protesta contra o cartaz da terceira edição do Facada Fest. Fonte: Twitter

Entretanto, um inquérito instaurado pelo Ministério Público Federal (MPF) a pedido do então Ministro da Justiça, Sérgio Moro, com o propósito de investigar os produtores Tainah Chaves Negrão e Rafael Alves de Vilhena, o músico Jayme José Pontes Neto, o pesquisador Eloi Martins Pimentel Júnior e o ilustrador Paulo Victor Magno pelos crimes de injúria contra o presidente e apologia ao crime, levou o Facada Fest ao centro de uma disputa judicial ainda sem desfecho.

A denúncia foi aceita pela 4ª Vara Federal Criminal do Tribunal Regional Federal da 1ª Região, o TRF1, em março de 2021, e o primeiro pedido de habeas corpus dos acusados, negado. Em nova audiência, ocorrida em 23 de junho de 2022, os organizadores do Facada Fest rejeitaram uma proposta de Transação Penal, um tipo de acordo oferecido pelo Ministério Público a autores de crimes com menor potencial ofensivo a fim de evitar a instauração de um processo, e o julgamento teve início no dia 13 de julho do mesmo ano.

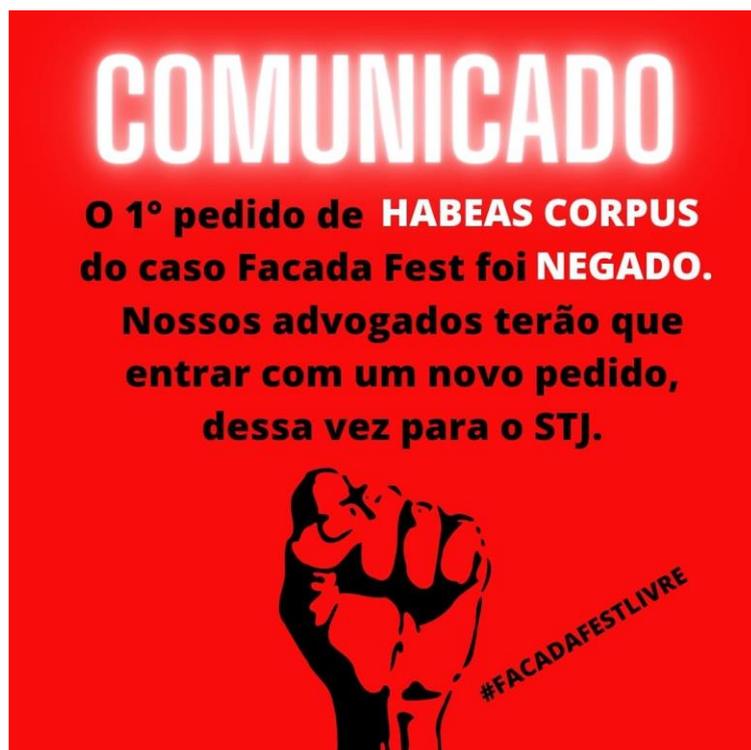


Figura 37 Comunicado dos organizadores sobre o resultado da primeira audiência. Fonte: <https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/3007960522864828>

Em nota oficial, o Ministério da Justiça afirmou que:

A denúncia contra os cartazes do festival foi feita pelo Instituto Conservador de São Paulo. Como se tratava de ofensa ao presidente da República, o Ministro da Justiça foi chamado a se manifestar nos autos pelo Procurador-Geral da República.

Moro, por sua vez, negou qualquer envolvimento com a abertura do inquérito, mas mostrou-se favorável ao cerceamento do Facada Fest ao dizer que: “publicar cartazes ou anúncios com o presidente da República ou qualquer cidadão empalado ou esfaqueado não pode ser considerado liberdade de expressão. É apologia a crime, além de ofensivo”<sup>77</sup>. Por meio das suas contas no Facebook e no Twitter, a organização do festival contestou a alegação do ex-ministro:

SERGIO MORO INICIA PERSEGUIÇÃO AO ROCK PARAENSE. Os integrantes do festival de rock Facada Fest foram intimados a comparecer a Polícia Federal para prestar depoimento. Em despacho assinado pelo Ministro da Justiça, Sergio Moro, e pelo Procurador Geral da República, Augusto Aras, a organização do festival é acusada de "apologia de crime" e "crimes contra a honra" do presidente da república, Jair Bolsonaro. O motivo, alega o Ministro da Justiça, é a ilustração do cartaz do evento. Realizado em junho do ano passado, o Facada Fest foi um sucesso de público e não registrou nenhuma ocorrência policial. Com tantos problemas ocorrendo neste momento no país - motim das policias militares, degradação ambiental na Amazônia e os indícios cada vez mais fortes de ligações entre políticos e milicianos - causa-nos espanto o uso do aparato judicial e policial de nosso país na repressão de um festival de música. Criminalizando a atividade artística e a liberdade de expressão, garantidas pela Constituição de 1988, a Constituição Cidadã. Seguiremos em frente. Certos de que o bom senso e a justiça prevalecerão. E que, em respeito a nossa Constituição, o direito à atividade artística e à liberdade de expressão será assegurado. NÃO NOS CALARÃO<sup>78</sup>.

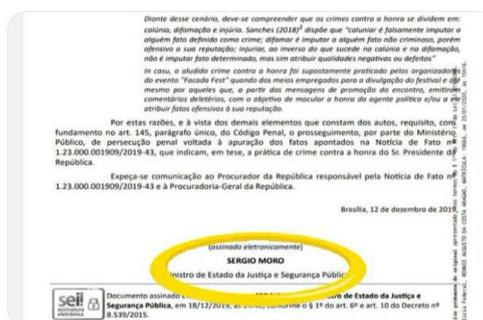
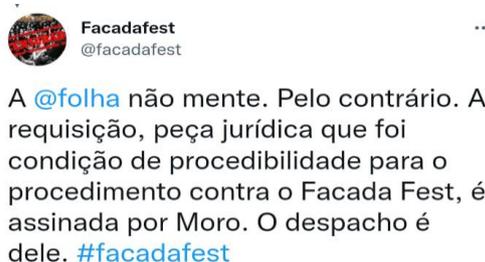


Figura 38 Coletivo Facada Fest apresenta documento que contesta afirmação de Sérgio Moro sobre inquérito contra o festival.  
Fonte: Twitter

<sup>77</sup> <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2020/03/08/noticia-e-mais,256547/movimento-punk-compra-briga-com-o-governo-jair-bolsonaro.shtml>

<sup>78</sup> <https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/2552688995058652>

O imbróglio envolvendo o evento motivou discussões sobre os ataques do governo federal ao setor cultural, as censuras e perseguições às vozes dissidentes e o papel dos artistas de rock como contraponto à ascensão da extrema-direita e do conservadorismo, e o festival se espalhou por todo o país<sup>79</sup>. Entre os dias 07 de setembro de 2019 e 23 de maio de 2020, novas edições do Facada Fest foram realizadas nas cidades de Curitiba/PR (07/09), Marabá/PA (21/09), São Luiz/MA (28/09), Belo Horizonte/MG (04/10), Goiânia/GO (05/10), Natal/RN (22/11), Campinas/SP (24/11), Rio de Janeiro/RJ (14/03) e Brasília/DF (23/05) (PILZ, ALBERTO, 2019, P.11/12), revelando o interesse do público brasileiro por um rock politicamente engajado e a demanda por espaços de discussão, troca de ideias e mobilização social.



Figura 39 As sátiras ao presidente Jair Bolsonaro e seus então aliados, Wilson Witzel e Marcelo Crivella, deram o tom dos cartazes das edições de Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Campinas. Fonte: <https://elcabong.com.br/mp-denuncia-facada-fest-por-cartazes-critico>

#### 4.2 – Coletivos progressistas e antifascistas nas redes

O interesse do público brasileiro de rock e heavy metal por pautas políticas de viés progressista pode ser igualmente auferido pelo seu engajamento no ambiente virtual. Diante de um cenário de recrudescimento do conservadorismo na cena, bem como de tensões que causam invisibilizações, exclusões e violência, colocando em

<sup>79</sup> <https://revistaforum.com.br/cultura/2020/3/5/facada-fest-ganha-edies-pelo-brasil-apos-perseguido-de-sergio-moro-70302.html>

risco os grupos mais vulneráveis, coletivos de fãs articulam-se em redes e utilizam-se do chamado ativismo, “práticas políticas que procuram suporte na estética” (CHAIA, 2007), visando a criação de heterotopias “capazes de transformar, em alguma medida, a vida urbana” (FERNANDES, HERSCHMANN; 2020; P. 164).

Deste modo, destacamos o surgimento nas redes sociais, especialmente a partir do pleito eleitoral de 2018, de grupos que propõem abertamente a imbricação entre música pesada e pautas políticas progressistas, reivindicando um papel anti-sistêmico que reputam como historicamente relacionado ao rock. A própria página do Facada Fest<sup>80</sup> no Facebook apresenta essa característica, somando-se a coletivos como “Headbanger Antifa”<sup>81</sup>, “Movimento Resistência Underground – MRU”<sup>82</sup>, “heavy/crust/punk/thrash feminino”<sup>83</sup> e “Preto no Metal”<sup>84</sup>, entre outros que despontam como focos de resistência do underground contra a tendência ao conservadorismo presente nas cenas brasileiras contemporâneas de rock e heavy metal.

#### 4.2.1 – Facada Fest

Extrapolando a função de divulgar notícias referentes ao festival e atualizar o público quanto aos trâmites judiciais envolvendo seus organizadores, a página do Facada Fest no Facebook funciona como um ponto de convergência para artistas e fãs de punk rock e hardcore da cena paraense, além de espaço para manifestações políticas, ações sociais e divulgação de álbuns e eventos das bandas que compõem o coletivo.

Ao todo, o Facada Fest conta com 8.082 seguidores e 7231 curtidas em sua página principal no Facebook, mas em virtude da nacionalização do evento, também conta com subdivisões como as páginas Facada Fest Ed. São Luís (1094 seguidores) e Facada Fest D.F (674 seguidores). Com alto grau de engajamento, os organizadores afirmam que o Facada Fest chega a alcançar 70 mil usuários em suas postagens mais viralizadas, como a que anunciou o retorno do festival com o nome de Fakada Fast, em dezembro de 2021. O coletivo contabiliza ainda 3.237 seguidores no Instagram e outros 2.845 no Twitter, onde encontra-se inativo desde agosto de 2021.

<sup>80</sup> <https://www.facebook.com/search/top?q=facada%20fest>

<sup>81</sup> <https://www.facebook.com/groups/484819852033066>

<sup>82</sup> <https://www.facebook.com/mov.resistencia.underground>

<sup>83</sup> <https://www.facebook.com/hcpt.feminino>

<sup>84</sup> <https://www.facebook.com/pretonometal>



## Facada FEST

4 de dez de 2021 · 🌐

Somando todas as postagens sobre a programação de hoje, temos pouco mais de 70 mil pessoas alcançadas, isso sem haver nenhuma forma de impulsionamento pago em rede social. É extremamente gratificante ver esse tipo de retorno para uma programação underground autoral.

Nos vemos mais tarde, abraços 🤗

iferno Nuclear THC Abissal Grindcore Esquartejamento  
Ato\_Abusivo Bruno BO



Figura 40 Com o nome trocado para Fakada Fest, o festival paraense retomou suas atividades em dezembro de 2021. Fonte: Facebook

### 4.2.2. – Headbanger Antifa

Ainda na seara dos coletivos antifascistas, a página Headbanger Antifa ocupou um papel de destaque desde o surgimento da sua primeira versão, durante a campanha eleitoral de 2018, até o abrupto encerramento da terceira pela própria plataforma, no início de 2022.

Classificada como Organização Política/Música pelo Facebook, a página deixava seu posicionamento bastante explícito ao conclamar os seguidores a contrapor o conservadorismo da cena, em uma apresentação que dizia que: “o Rock é antifascista por natureza, venha conosco limpar nossa música e nosso país desse lixo "câncervador"”, na sua página da rede social. Quando foi excluído, o coletivo

contava com pouco mais de sete mil seguidores no Facebook e mil e novecentos membros em seu grupo privado, que segue em atividade na mesma plataforma. No Instagram, a @headbangerantifa<sup>85</sup> é seguida 6.733 usuários.



Figura 41 Foto de capa da extinta página Headbanger Antifa trazia a cobrança do guitarrista Tom Morello, da banda estadunidense Rage Against the Machine, quanto à punição dos assassinos de Marielle Franco. Fonte: Facebook.

A atuação da página baseava-se fundamentalmente na catalogação e divulgação de bandas brasileiras com viés progressista. Uma lista criada pelos membros ultrapassa os 500 artistas, cujo material é incluído em uma playlist disponibilizada nas principais plataformas de streaming. Paralelamente, a Headbanger Antifa 3.0 também contribuía para a divulgação dos principais festivais alternativos do país, como o Facada Fest, transmitido ao vivo pela página em sua edição de 2021, e denunciava casos de machismo, racismo, homofobia e outras formas de discriminação dentro e fora da cena.

Entre os materiais produzidos pelo próprio coletivo, destacavam-se memes que ressignificavam capas de discos ou imagens de artistas icônicos do rock para transmitir mensagens políticas.

<sup>85</sup> <https://www.instagram.com/headbangerantifa/>

#### LISTA DE BANDAS BRASILEIRAS ANTIFASCISTAS

Camaradas, confirmam nossa lista de bandas antifas brasileiras, para que todos possam... Ver mais



#VivaZapata



Figura 42 Playlist criada pela página Headbanger Antifa reúne bandas antifascistas do underground brasileiro. Fonte: Facebook

#### 4.2.3. – Movimento resistência Underground - MRU

O Movimento Resistência Underground – MRU foi criado em março de 2018 a partir de motivações muito semelhantes às do Headbanger Antifa 3.0, como explica o manifesto disponibilizado em sua página no Facebook.

O Movimento Resistência Underground é uma resposta ao recrudescimento conservador nas cenas rock 'n'roll, punk e metal. Acreditamos que o silêncio diante da degradação de nossas cenas acaba por nos tornar cúmplices desse processo. Assim, nos posicionamos e hasteamos a bandeira M.R.U. em prol de um underground livre de toda a praga moralista, conservadora e fascista que afeta nossos tempos. Lutamos em nossa cena contra o cristianismo enrustido, o racismo, o nazismo, a misoginia, o machismo, a LGBTfobia e toda a sorte de idiotia reacionária e fascista de base judaico-cristã que insiste em permear nosso submundo transgressor e obscuro. O M.R.U. é um Coletivo composto por indivíduos com opiniões e posicionamentos diferentes sobre muitos assuntos. É, portanto, um Coletivo Plural, mas movido por um ideal em comum: a luta por um Underground verdadeiramente subversivo e libertário. SE VOCÊ TAMBÉM SE IDENTIFICA COM ESTA CAUSA, JUNTE-SE A NÓS NA LUTA... AVANT-GARDE<sup>86</sup>!

<sup>86</sup> <https://www.facebook.com/mov.resistencia.underground>



Figura 43 Logo do Movimento Resistência Underground - MRU. Fonte: Facebook

Apesar do alinhamento ideológico e da convergência de motivações, contudo, podemos afirmar que o campo de atuação pavimentado pelo MRU é mais abrangente que o do Headbanger Antifa 3.0.

Com cerca de 13 mil membros no Facebook, a única rede social em que atua, o coletivo promove debates acerca de temas como o conservadorismo da cena, a inserção de indivíduos LGBTQ+, racismo contra negros e indígenas e práticas de resistência, além de organizar manifestações presenciais, festivais próprios e divulgar iniciativas de outros coletivos, como o festival “Forcaos”, a coletânea “Fúria Nortista” e o projeto “Sexta Rock”. Em parceria com outro coletivo antifascista, o Red & Anarchist Metal – Brasil, o MRU foi o responsável pelo lançamento da coletânea SATAN SMASHES FASCISM, que reúne dezesseis bandas brasileiras de metal extremo que abordam essa temática, incluindo nomes como Violator, Cracked Skull e Morbid Prophecy, às vésperas das eleições de 2018.



Figura 44 A partir da página do Facebook, o coletivo MRU promove debates, entrevistas e manifestações sobre temas políticos e sociais. Fonte: Facebook.

#### 4.2.4. - heavy\crust\punk\thrash feminino – brasil

A divulgação de bandas underground é também o mote da página “heavy\crust\punk\thrash feminino – brasil”, que, assim como o M.R.U., atua apenas no Facebook. Criada em abril de 2019, a página é curtida por 11.941 usuários, conta com 13.906 seguidores, e traz em seu perfil a seguinte apresentação: “A página é voltada somente a vídeos com bandas do underground nacional com mulheres na sua formação, seja uma banda composta apenas por mulheres ou mesmo apenas uma integrante feminina na sua formação<sup>87</sup>”.

<sup>87</sup> <https://www.facebook.com/hcpt.feminino/about>



Figura 45 Foto de capa da página heavy\crust\punk\thrash feminino – brasil no Facebook. Fonte: Facebook

Nesse sentido, o coletivo apresenta algumas características que o aproximam do movimento *riot grrrl*, uma “intersecção entre política e estilo no feminismo das minas do rock” (FACCHINI, 2011; P.117). Ao etnografar a cena paulistana do chamado “rock de mina” entre 2004 e 2007, Facchini descreve um movimento voltado ao fomento de bandas de rock compostas por mulheres, com prevalência do estilo punk, e a criação de espaços para debates sobre questões relacionadas ao feminismo, articulando “uma espécie de fraternidade feminina” (FACCHINI, 2011; P.127), ou ainda, uma “ênfase no empoderamento e no fortalecimento do protagonismo e capacidade de expressão das mulheres”. (Ibidem, P.132).

Adeptas da ação direta e do princípio punk do “faça você mesmo”, as *riot grrrls* também se caracterizavam pela postura combativa, não apenas em relação ao sexismo, mas também em temas como racismo e homofobia. Quanto ao feminismo das “minas do rock”, menos informado, porém mais ligado ao diálogo, à ludicidade e às questões do cotidiano do que o dos movimentos tradicionais, é descrito como “polifônico, revelando um conjunto diversificado de vozes e subjetividades (Ibidem, P.137). Como pontua a autora, já naquele período as redes sociotécnicas exerciam um importante papel na constituição deste tipo de movimento.

Numa *cena* constituída por garotas bastante jovens, de estratos médios e médio-altos, as ferramentas de comunicação na internet têm bastante importância. Além de projetos virtuais mais complexos e coletivos, como o *Quitéria*, há vários blogs, comunidades no Orkut e, mais recentemente,

*photologs* que divulgam as informações sobre bandas, *shows* e oficinas. Ednie Kaeh Garrinson (2000) chama atenção para o uso de “tecnologias democratizadas” para a formação de “redes”, tanto no feminismo norte-americano de “Terceira Onda”, quanto no movimento *Riot Grrrl*, que situa em seu interior. Vale enfatizar também que tais tecnologias de informação tendem a servir muito bem às ideias de *faça-você-mesmo* e ao incentivo à auto-expressão das mulheres, característica da *cena*. (FACCHINI, 2011, P.126/127)

Pouco mais de uma década após a pesquisa de Facchini, o desenvolvimento do aparato tecnológico torna ainda mais amplas as possibilidades de integração entre “minas do rock” das mais diversas cenas espalhadas pelo país. Deste modo, ao compartilhar vídeos de novas bandas autorais, entrevistas de atores ligados ao underground, resgatar trabalhos de bandas femininas do passado e promover debates acerca do feminismo e outros temas de interesse do seu público, a página do Facebook “heavy\crust\punk\thrash feminino – brasil” configura-se em um eficiente aparato de agitação política nas cenas brasileiras de rock e heavy metal.

**Heavy\crust\punk\thrash feminino - brasil**  
21 de dez de 2020 · 🌐

**Punk Scholars Network Brasil** · Seguir  
21 de dez de 2020 · 🌐

Nossa mesa-redonda “Interseccionalidades e ativismos no Punk brasileiro” trará uma discussão fundamental para pensarm... Ver mais

**SEMINÁRIO  
PUNK SCHOLARS  
NETWORK BRASIL** **28 DE JANEIRO**  
19 HORAS

**INTERSECCIONALIDADES E  
ATIVISMOS NO PUNK BRASILEIRO.**

**DANIELA RODRIGUES**  
THE RENEGADES OF PUNK

**NATALIA MATOS**  
PUNHO DE MAHIM

**ELAINE CAMPOS**  
RASTILHO

Figura 46 – Além da divulgação de bandas femininas do Underground brasileiro, a página heavy\crust\punk\thrash – brasil funciona ainda como um espaço de discussão a respeito do feminismo e outras iniciativas relacionadas à defesa de minorias. Fonte: Facebook

#### 4.2.5. – Preto no Metal

O Preto no Metal – Coletivo LIVRE, por sua vez, parte da questão racial para problematizar mais a fundo controvérsias que permeiam as cenas contemporâneas de rock e heavy metal no Brasil. Diferentemente do Headbanger Antifa 3.0 e do MRU, o coletivo foi criado após o período eleitoral, em julho de 2019, a partir de uma busca da fotógrafa Indy Lopes por artistas negros na cena headbanger da cidade de Porto Alegre para a realização de uma exposição. As dificuldades encontradas para a localização desses atores, principalmente mulheres negras, escancaravam a falta de representatividade deste segmento, o que motivou a criação de um grupo formado por músicos, produtores culturais, profissionais da fotografia e do cinema para debater e pensar em formas de tornar a cena mais inclusiva. A palavra LIVRE, que compõe o nome do grupo, é uma sigla para Liberdade, Inclusão, Verdade, Respeito e Esperança. Nas palavras do músico Lohy Silveira, baixista e vocalista da banda Rebellium, e uma das principais lideranças do coletivo:

Acho que quando nos demos conta de que seria difícil reunir um grupo de músicos negros para fazer um ensaio fotográfico em Porto Alegre é que a questão de representatividade bateu forte, como um tijolo no nosso peito. Com a ideia de fazer o ensaio que originou o Preto é que nos demos conta dessa questão de que o racismo na música pesada é real e da representatividade muito modesta (em números) dos negros nesse nicho musical. Agora, dessa teoria e visão, para a prática em si, tudo correu de uma forma bem fluída. A Indy é uma pessoa muito agilizada e organizada, e isso foi fundamental para tudo que tem acontecido no Preto até hoje. Principalmente nesse quesito de transformar a ideia em realidade<sup>88</sup>.



Figura 47: Logo da página Preto no Metal - Coletivo LIVRE. Fonte: Facebook

<sup>88</sup> Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2021/11/08/entrevista-preto-no-metal-questionando-a-pouca-representatividade-negra-na-musica-pesada/>

Ainda de acordo com Silveira, o acolhimento de atores negros e de outras minorais, bem como o estímulo para que participem das cenas de rock e heavy metal estão entre as grandes motivações para a criação do coletivo:

Combater o preconceito não só racial, mas de gênero, posição social, enfim, porque o metal, na sua essência, é um estilo de música rebelde, contestador, subversivo. E começar a entender que por motivos de elitismo, de conservadorismo, a galera não se identifica, não cola no rolê, não quer mais saber de ter bandas, o público diminui, enfim, a gente começou a discutir essas questões entre nós e resolvemos fazer um projeto social, cultural, a respeito disso. Proporcionar, de alguma maneira, seja pelas redes sociais ou qualquer outra forma, uma maneira da gente ver mais pretos tocando metal, começando pela galera que está começando a ouvir som agora. (SILVEIRA: 2021)<sup>89</sup>

Joe Ribeiro, um seguidor da página que posteriormente se tornou um integrante efetivo, sendo responsável pela garimpagem de novas bandas e curadoria de postagens sobre cultura pop, história e notícias, também aponta a representatividade do negro na cena como fator primordial na atuação do coletivo, que se configura em uma ponte entre o rock e o heavy metal e essa parcela do público.

De princípio, acho que o Preto se formou pelo questionamento que todos que fazem parte têm: onde está a representatividade negra no estilo musical e por que nunca ninguém questionou? Ou fecharam os olhos para padronização de como deve ser uma banda de rock criada pela indústria musical em relação à cor da pele de seus integrantes? Muito do que o Preto fez se deve ao fato de que, além do estilo, podemos dar voz a esse questionamento que muitos também têm. Em sua história, o rock foi criado pelo povo preto, mas com o tempo foi tirado de cena para se fazer aceito pela população branca racista que não queria ver seus filhos imitando e cantando canções que os precursores do estilo faziam. Outro ponto que fez o coletivo crescer é que o Brasil é um país repleto de estilos musicais. Porém, só associam a comunidade negra com gostar de samba, pagode, rap ou, mais recentemente, funk. Essa associação nos afasta e por muito nos diminuiu, e isso faz com que não sejamos reconhecidos como consumidores/fãs de outros estilos. Como dito antes: a padronização feita pela indústria musical, com o tempo, fez com que o rock só fosse associado a pessoas brancas, classe média ou alta. O projeto vem mostrando que há muitos irmãos e irmãs fazendo som, como também mostramos que músicos pretos não são apenas o Hendrix e Sister Rosetta Tharpe, que muitos outros fazem parte da história do rock. (RIBEIRO, 2021)<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vH\\_TBTYfWLE&t=6016s](https://www.youtube.com/watch?v=vH_TBTYfWLE&t=6016s)

<sup>90</sup> Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2021/11/08/entrevista-preto-no-metal-questionando-a-pouca-representatividade-negra-na-musica-pesada/>



Figura 48 O coletivo Preto no Metal surge a partir de uma exposição fotográfica seguida de rodas de conversa sobre a questão da negritude no underground gaúcho. Fonte: Facebook

A despeito de sua considerável capilaridade no ambiente virtual, onde amechou cerca de oito mil seguidores no Instagram, seis mil no Facebook e outros mil no chamado “Grupo do Preto”, um grupo privado hospedado na mesma plataforma, em um período de pouco mais de dois anos, o coletivo destaca-se pela atuação em diferentes frentes, indo além do engajamento nas redes sociais. Como pontua Indy Lopes: “a gente brinca que somos odiados pelos headbangers e pelos movimentos mais extremistas. Mas, ao mesmo tempo, você vê apoio de pessoas que nem sonharia ter. Inclusive, tem muita gente que nem do metal é que nos segue”<sup>91</sup>.

Criado com o objetivo de proporcionar um espaço acolhedor e inclusivo para os grupos subalternizados nas cenas de rock e heavy metal da cidade de Porto Alegre, o Preto no Metal – Coletivo LIVRE já extrapolou as fronteiras do Rio Grande do Sul, e conta atualmente com dez integrantes fixos (seis homens e quatro mulheres) espalhados pelos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Essa equipe é responsável pela manutenção de um site, um blog, um canal no Youtube<sup>92</sup> e um podcast<sup>93</sup>, além de uma playlist nos moldes da Headbanger Antifa 3.0, em que inclui trabalhos de artistas negros e antifascistas.

Temos hoje, no nosso quadro diário Um Músico por Dia, quase 200 artistas entre músicos e bandas formadas por pretos somente do Brasil. Há bandas

<sup>91</sup> <http://screamyell.com.br/site/2021/11/08/entrevista-preto-no-metal-questionando-a-pouca-representatividade-negra-na-musica-pesada/>

<sup>92</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCyTVa0ouBmZbqjTuLAX-x2Q/featured>

<sup>93</sup> [https://open.spotify.com/episode/0zrPZhelkEYyIAuSaFYWII?si=oT3zntN9QmaHWTfHikupAg&fbclid=IwAR3rvmx6lapJMK3VT\\_95JWyZLEg6vQqzOQuEkW95cv2jeE\\_SByhoqsw2mbl&nd=1](https://open.spotify.com/episode/0zrPZhelkEYyIAuSaFYWII?si=oT3zntN9QmaHWTfHikupAg&fbclid=IwAR3rvmx6lapJMK3VT_95JWyZLEg6vQqzOQuEkW95cv2jeE_SByhoqsw2mbl&nd=1)

que estão há muito tempo na estrada, como também novas. Se você ouvir, vai ver que todas têm excelentes álbuns. Claro que temos alguns músicos que fizeram sucesso nacionalmente, mas a grande diferença é o quanto esses artistas são lembrados pelos seus trabalhos. (RIBEIRO, 2021)



Figura 49 Playlist criada pelo coletivo Preto no Metal promove bandas nacionais e internacionais que contam com músicos negros em suas formações. Fonte: Facebook.

Em novembro de 2021, o Preto no Metal lançou um projeto de financiamento coletivo com o objetivo de cobrir os “custos de manutenção das redes sociais, site e ferramentas para geração de conteúdo”, além de contribuir para a produção de um documentário sobre as dificuldades de inserção de atores negros na cena e “proporcionar um apoio fundamental na divulgação do conteúdo produzido em nossas redes sociais” (SILVEIRA, 2021). De acordo com Lopes, a iniciativa se fez necessária em função do aumento do custo de vida no país nos últimos anos, e serviu para avaliar a viabilidade dos planos de organizar um festival presencial.

Eu, Indy, sempre fui o cofrinho do Preto e recentemente tive uma mudança, um custo extra na minha vida. Isso pesou no meu orçamento e eu roí a corda — além, claro, do custo de vida que, com esse animal no governo, subiu e sobe a cada dia. Foi também uma forma de ver se há apoio para tentar um financiamento para fazer um festival ao vivo, será um termômetro. A gente quer pagar coisas que tem custo mensal adiantado por um ano, pra não ter essa preocupação mensal: 40% – produção do documentário (pré e pós / ajuda de custos), 25% – ferramentas de produção de conteúdo diário (softwares, domínio, hospedagem), 17% – divulgação/alcance/atingir novas pessoas (podcast, plataformas digitais, streaming), 13% – taxas administrativas (Projeto Apoia-se), 5% – caixa emergencial (Reserva para novos projetos). (LOPES, 2021).

Nesse mesmo ano de 2021, enquanto a pandemia de Covid-19 ainda impunha restrições à realização de eventos públicos, o coletivo organizou o seu primeiro festival online, reunindo as bandas “Cramunhão”, “Dark Valley”, “Hypatiah”, “Nigurah”, “O

Cão”, “O Grande Ogro”, “Odiosa”, “Rebaelliun”, “Templo de Sophia” e “The Black Punks”.



*Figura 50 Cartaz de divulgação da primeira edição do Preto Festival, realizado em maio de 2021.  
Fonte: Facebook.*

As “Lives do Preto”, debates promovidos em seu canal no Youtube reunindo membros do grupo e convidados ligados à cena, passaram a abordar um leque de temas cada vez mais abrangente, tratando não apenas da questão da negritude, mas também da causa LGBTQIAPN+, pautas feministas e temas da cultura pop, como games e cinema. Na página do Facebook, o Preto no Metal lançou as bases para a criação de um grupo de estudos com o objetivo de reunir conhecimento a respeito dos temas rock e heavy metal, convidando pesquisadores a contribuírem com seus trabalhos. A rede social serve ainda como espaço de discussão, militância política, problematização de letras e simbolismos, exposição de textos, memes e reportagens educativos e denúncia de comportamentos preconceituosos no âmbito das cenas brasileiras de rock e heavy metal.



## LIVE DO PRETO LGBTQIA+ / TERROR NAS ARTES

Figura 51 Lives do coletivo Preto no Metal promovem debates sobre temas variados. Fonte: Facebook

Entretanto, quando atravessava um período de expansão e realização de novos projetos ao completar dois anos de existência, o projeto Preto no Metal sofreu um duro golpe com o repentino falecimento de um de seus líderes e fundadores, Lohy Silveira, vítima de uma parada cardiorrespiratória, aos 44 anos de idade<sup>94</sup>. Em sua última manifestação pública, no dia 09 de junho de 2022, os responsáveis pelo coletivo fizeram um apelo por respeito ao momento de luto, e deixaram em suspenso a possibilidade de uma retomada das atividades.

Nosso momento está sendo de muito pesar e de inúmeras tentativas diárias de reconstrução das nossas próprias vidas. Estamos tentando seguir em frente após o fato que marcou profundamente a todos. Galera se atentem: no momento, de forma indeterminada, não estamos fazendo, post, live, entrevista, repost, enfim... Nossas atividades se encontram totalmente paradas. Não queremos aqui de forma alguma desmerecer os trabalhos fantásticos que qualquer um dos camaradas estejam realizando, porém é algo óbvio que o nosso momento é de reestruturação ou de tentativas disso. Nossas redes sociais se encontram ativas porém não decidimos qual caminho vamos seguir. Pedidos a todos o mínimo possível de consideração

<sup>94</sup> <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2022/06/morre-lohy-silveira-vocalista-e-baixista-da-banda-rebaelliun-cl403h0gv000k019i5uiv1kw5.html>

neste momento. Agradecemos mais uma vez a compreensão de todes. Coletivo Preto no Metal<sup>95</sup>.



*Figura 52: Morto no dia 03/06/2022, Lohy Silveira foi um dos fundadores do Preto no Metal, juntamente com sua esposa, Indy Lopes. Fonte: Facebook.*

### **4.3 - Novas percepções nas cenas de rock e metal**

Como vimos, as iniciativas potentes de contraponto às posturas violentas, intolerantes e preconceituosas, bem como de busca por inclusão e proteção dos atores mais vulneráveis surgidas no último quadriênio apontam para a forte demanda destas cenas por representações progressistas, além do potencial de crescimento destes coletivos a partir da replicação de práticas bem-sucedidas da nova onda do feminismo e dos chamados ativismos. Como pontua Cristiane Costa:

O grau de autonomia da descentralização das redes abriu um vasto campo de estratégias inesperadas de mobilização e comunicação políticas. Entre elas, estão as perspectivas capazes mobilizar a expressão individual, assim como a erosão parcial entre o público e o privado, que podem ser vistos como o cerne da criação de modulações mobilizadoras estimuladas pela estrutura das redes. A internet fornece ainda um modelo de plataforma de comunicação que permite a criação de um novo padrão organizacional articulado através da polinização cruzada, da consulta mútua e da retroalimentação. (COSTA, 2018, p.44)

---

<sup>95</sup> <https://www.facebook.com/pretonometal/photos/a.2268169273260763/5131805743563754/>

Argumentamos, portanto, que grupos que se organizam a partir das redes sociotécnicas, como Facada Fest, Headbanger Antifa 3.0, Movimento Resistência Underground – MRU, heavy/crust/punk/thrash feminino e Preto no Metal, além de iniciativas como o Red & Anarchist Black Metal, MetalReds Moto Grupo e outros coletivos formados nas redes que promovem intercâmbio de informações e buscam estabelecer espaços seguros para indivíduos em situação de vulnerabilidade representam a grande novidade das cenas brasileiras de rock e heavy metal nos últimos anos, bem como uma possibilidade de reconexão destas expressões musicais às questões políticas da contemporaneidade. Afinal, como afirma Cristiane Costa, “mais do que defender racionalmente ideologias, os grupos produzem laços que tecem uma expressiva percepção comum” (COSTA, 2018, p. 47).

## Considerações Finais

Em um contexto de Guerras Culturais que vem se intensificando no Brasil ao longo do último quadriênio, acreditamos que a análise das controvérsias entre posicionamentos ideológicos opostos no âmbito das cenas nacionais de rock e heavy metal apresente novas possibilidades de observação da forma como esses ritmos, sua iconografia e o imaginário rebelde e transgressor construído a partir de um *template* inicial moldado por “afetividades relacionadas ao proibido, profano, ambíguo e à sexualidade” (PILZ ET AL.; 2020;P.200) incorporaram-se a um ideário conservador que, na contemporaneidade, vem alimentando a extrema direita a partir das redes sociotécnicas, “um espaço que viabiliza e visibiliza novas práticas, formas de organização e de engajamento de fãs e usuários” (ALBERTO, SÁ, 2021; P.263). Como afirma Bentes (2022):

Se, nos anos de 1960 e 1970, temos essas análises extraordinárias das revoluções, revoltas, indignações como princípios transformadores e transgressores, hoje, até pelo efeito do cenário em que estamos, com a ascensão de uma extrema-direita global, me interessa pensar a violência como necropolítica. E como essa extrema-direita se apropriou do sentido transgressor e revolucionário das lutas anticoloniais e anticapitalistas para propor sua própria “revolução” necropolítica, uma revolução conservadora, uma guerra contra o iluminismo, o modernismo, os valores republicanos.<sup>96</sup>

Nesse sentido, Pilz et al. (2020) igualmente apontam para a crise de um imaginário relacionado às grandes revoluções sociais e movimentos de juventude que marcaram os anos 60 e 70, como os hippies e os punks, o qual classificam como *ethos* roqueiro, que pôde ser muito claramente auferida por eventos como os ataques ao músico inglês Roger Waters em função de suas manifestações contrárias ao então candidato à presidência da república, Jair Bolsonaro, durante os shows da turnê *US+Them* pelo Brasil, no mês de outubro de 2018.

De acordo com os autores, é a partir dessas afetividades e sensibilidades associadas à contracultura que surge a ideia do rock enquanto instrumento de contestação política nas bases estabelecidas por Rancière (2005) ao afirmar que: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem

---

<sup>96</sup> Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/620430-a-linguagem-da-violencia-que-contaminou-a-sociedade-destrui-a-democracia-entrevista-especial-com-ivana-bentes?fbclid=IwAR1yMnpUkBfGJbgrbgXVTrPpyCD9F0zf-gKrRMeErfblycD20q25mIK0gBk>

tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (Apud PILZ et.al.: 2020: P.197). Assim, quer seja por pretensões intelectuais ensejadas pelo advento de uma juventude mais escolarizada ou por rejeição às regras e visões de mundo das gerações anteriores, o rock constituiu historicamente uma reputação transgressora que garante ainda hoje a permanência de uma idealização do ritmo enquanto contraventor de um sistema mercadológico no qual encontra-se plenamente inserido.

Foi esse percurso, responsável por conduzir o rock à construção dessa reputação, bem como ao imaginário transgressor estabelecido ao longo das três primeiras décadas da sua história, período em que se originaram os principais ícones do estilo e que serve como referência para os fãs de ambos os espectros ideológicos, que buscamos tematizar nos dois primeiros capítulos desta pesquisa.

Em um primeiro momento, o recorte foi o cenário internacional, em uma abordagem que abrangeu desde a gênese do ritmo, nos Estados Unidos, em meados da década 1950, até a sua completa cooptação pelo show business mundial, nos anos 1980. Música dançante criada para divertir a juventude do período pós-guerra, o rock já nasceu polêmico por promover artistas negros que caíram no gosto dos filhos de uma classe média branca e conservadora, pela sensualidade do seu ritmo e pela sua associação à rebeldia e ao comportamento gangster retratado em filmes como "Juventude Transviada" (1955) e "Ao Balanço das Horas" (1956).

Essa rebeldia adquiriria um tom político a partir da influência do movimento *beatnick*, da chamada Nova Esquerda, dos movimentos por direitos civis e toda a efervescência social promovida pela juventude ao longo da década de 1960. Temas como as experiências psicodélicas envolvendo o consumo de drogas, a oposição à guerra do Vietnã, a luta por liberdade sexual e por formas de vida alternativas ao ideário burguês, baseado na busca por estabilidade econômica e formação de famílias nos moldes tradicionais, passavam então a ocupar uma posição central tanto no discurso dos principais artistas do gênero como no imaginário dos fãs, que de forma cada vez mais ostensiva questionavam a ordem social estabelecida pelas gerações anteriores. Com o surgimento de bandas como Beatles, Rolling Stones e The Who, responsáveis pela chamada "invasão britânica", ao mesmo tempo em que se internacionalizava, a linguagem do rock era adaptada a realidades locais, tornando-se um fenômeno mundial. Datam deste período os grandes festivais de rock, como

Monterrey, Woodstock e Altamont, fontes de uma iconografia imortalizada pela cultura pop e, nas palavras de Fléchet (2011), responsável pela invenção de uma tradição que produziria reflexos nas gerações seguintes.

Conforme argumentamos, ainda que de forma menos ingênua e idealista, e mais afastada dos postulados da contracultura, esse espírito transgressor ainda estaria fortemente presente no rock da década de 1970, com destaque para o movimento punk, que com um discurso niilista e anti-sistêmico trazia novamente a política para o centro do debate em um período de ascensão do neoliberalismo e ataques ao estado de bem-estar social.

Ao longo dos anos 1980, a verve disruptiva dos jovens da classe operária seria gradativamente substituída por um modo de atuação política mais pragmático, mas ainda assim dotado de um viés progressista. O período ficaria marcado pela realização de grandes festivais beneficentes com transmissão mundial pela televisão, como o “Live Aid” e o “Conspiracy of Hope Tour”, cujas metas eram, respectivamente, combater a fome na Etiópia e divulgar o trabalho da Anistia Internacional.

A década de 1980 registraria ainda uma grande expansão do heavy metal, subdivisão mais pesada do rock, que atingia uma popularidade inédita até então. Embora não apresentasse relação tão estreita com a temática política, como as canções de Bob Dylan e Joan Baez ou a rebelião anarquista dos artistas de punk rock, a ludicidade presente em suas diversas vertentes frequentemente alimentava debates sociais e servia como mote para a instauração de pânico moral.

Como forma de chamar a atenção através do choque, seus trabalhos apelavam à uma estética violenta, agressiva e escatológica embalada por uma sonoridade veloz e barulhenta. As letras, por sua vez, tanto podiam versar sobre temas românticos e existenciais, quanto descambar para o ocultismo, descrever crimes como estupros e assassinatos ou as orgias de sexo e drogas que povoavam o imaginário do público a respeito da rotina de um rockstar. Esse comportamento licencioso causou contrariedade em setores ultraconservadores da sociedade norte-americana durante o governo Reagan, ensejando a criação do PMRC (Parents Music Resource Center), grupo criado por esposas de políticos influentes com o objetivo de censurar letras, capas de discos e radiodifusão das músicas de heavy Metal nos Estados Unidos. O movimento levou artistas como Dee Snider, Frank Zappa e Rob Halford para o banco

dos réus, tornando-se o mais ruidoso embate entre rock e conservadorismo de que se tem notícia.

No contexto brasileiro, o qual abordamos no segundo capítulo da pesquisa, o rock encontraria ainda maiores dificuldades de inserção em função da ausência de uma cultura jovem no país durante a década de 1950. Tendo o cinema e o rádio como principais difusores, o rock no Brasil, de modo geral, era produzido por músicos de outros segmentos dispostos a pegar carona no sucesso de artistas estrangeiros, com letras ingênuas e românticas que atenuavam o seu poder de contestação. O ritmo só atingiria as camadas populares na década seguinte, com o vertiginoso sucesso do programa televisivo *Jovem Guarda*. Contudo, ainda que a adoção de figurinos extravagantes, cabelos compridos e a pregação de uma maior liberalidade sexual por nomes como Roberto Carlos, Wanderleia e Erasmo Carlos representassem uma novidade no campo dos costumes, suas letras passavam ao largo do engajamento político da MPB, reservando ao chamado *lê-iê-iê* a pecha de música alienada.

Ainda nos anos 1960, o movimento tropicalista representaria o primeiro esforço de incorporação da guitarra elétrica à um segmento musical considerado mais sofisticado, configurando-se em uma tentativa de relacionar as novidades da contracultura internacional à música popular brasileira. Rechaçada à princípio pelo politizado público dos Festivais Internacionais da Canção, a novidade se tornaria mais palatável após os exílios de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A banda Os Mutantes, braço roqueiro do movimento, despontaria como a mais influente banda brasileira a partir da década seguinte, tornando-se, ao lado de Raul Seixas, o grande expoente da chamada cultura do desbunde.

Com quase uma década de atraso em relação ao resto do mundo, a cultura hippie chegava ao Brasil em um momento de grande recrudescimento da repressão militar, que voltava suas atenções a questões relativas à moral e os bons costumes, sobre os artistas de rock. A despeito de estrondosos sucessos como os trabalhos de estreia de Raul Seixas e Secos e Molhados, os anos 1970 foram particularmente problemáticos para o rock nacional (a banda de Ney Matogrosso foi vítima contumaz da censura, ao passo que o Maluco Beleza, além de ter diversas letras vetadas, foi preso, torturado e expulso do Brasil, exilando-se nos Estados Unidos). Somado às dificuldades técnicas para a aquisição de equipamentos, o desinteresse da crítica especializada e a falta de investimentos das gravadoras em trabalhos do gênero, o

preconceito em relação ao rock, visto como música de bandidos, arruaceiros e drogados, e desprezado tanto à direita quanto à esquerda, praticamente inviabilizava a formação de uma cena no país, ainda que bandas como Made in Brazil, Casa das Máquinas, A Bolha, Patrulha do Espaço, entre outras, construíssem carreiras relativamente consistentes no mercado alternativo.

A redenção do rock nacional viria junto com a abertura política. Vivendo uma grande crise no irromper dos anos 1980, as gravadoras encontraram nas novas bandas uma forma de se reerguer. Com baixo custo de produção e enorme potencial de vendas para um público jovem avido por novidades, o chamado Brock tornou-se a trilha sonora de um país que se libertava de duas décadas de repressão. Posicionando-se no extremo oposto da sofisticação da MPB, nomes como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Lobão e Ultraje a Rigor apostavam no despojamento para vocalizar as demandas e insatisfações dos seus fãs, além de posicionar-se politicamente. Citada pelo deputado Ulysses Guimarães em discurso na Câmara Federal, a música *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor, tornou-se um hino das manifestações por eleições diretas.

Dotados de um ímpeto mais agressivo, os punks de capitais como Rio de Janeiro, Curitiba e, principalmente, Brasília e São Paulo, também compunham cenas bastante vigorosas. Bandas como as brasilienses “Aborto Elétrico”, “Plebe Rude” e “Detrito Federal”, e as paulistas “Ratos de Porão”, “Garotos Podres” e “Inocentes” tinham a crítica política como cerne de seus trabalhos, trazendo o ponto de vista do jovem das camadas médias e baixas sobre questões como repressão policial, falta de investimentos em educação, desemprego, desigualdade social e violência urbana. Com ataques ao conservadorismo e ao já combalido regime militar, o rock brasileiro atingia o topo da parada de sucessos trazendo ares de progressismo e modernidade à música brasileira, além do estímulo ao envolvimento político do seu público.

Por essa razão, causa estranhamento à primeira vista a apropriação de elementos de uma tradição roqueira para a defesa de posicionamentos conservadores e exaltação a ditadores e sistemas políticos repressivos que no passado perseguiram seus próprios ídolos, além de demonstrações explícitas de homofobia, machismo e racismo. Para Pilz et al. (2020), esse comportamento pode ser consequência da mudança de “perfil de parte do público roqueiro contemporâneo (como o envelhecimento dos antes jovens roqueiros e a aliança com um possível

conservadorismo político)” (P.198). Além disso, os autores sublinham que obras responsáveis por rupturas em outras ambiências e temporalidades, “com o distanciamento histórico, acabaram por se assentar no próprio processo de passagem do tempo que envolve tanto as canções quanto o próprio público do artista (P.212).” Desse modo, a fruição do ritmo adquire um caráter nostálgico, remetendo o ouvinte a um passado menos complexo e livre das amarras do pensamento politicamente correto, no qual temas como racismo, machismo e homofobia não apareciam no horizonte.

Nesse diapasão, Alberto e Pereira de Sá (2021) acionam o conceito de *nostalgia restauradora*, postulado por Boym (2001), para problematizar as recentes manifestações de cunho xenófobo e o apoio do cantor Morrissey, ex-líder da banda de rock *The Smiths*, ao partido britânico de extrema-direita *For Britain Moviment*. O conceito diz respeito à uma modalidade de nostalgia que se apoia na memória coletiva para restaurar todo um conjunto de ideias e práticas capazes de estabelecer uma continuidade com o passado e, no caso do músico em questão, restaurar uma conexão com símbolos e mitos nacionais.

Fenômeno semelhante é identificado por Evangelista e Pereira de Sá (2021) nos materiais de propaganda utilizados para convocar manifestações políticas de apoio ao presidente Jair Bolsonaro. Como atesta a pesquisa, o rock desponta, ao lado da música clássica, como o ritmo predominante nas trilhas sonoras desses materiais. “Argumenta-se que tais escolhas não são inocentes ou casuais, mas buscam se apropriar de determinados sentidos e afetos vinculados a diferentes gêneros, contribuindo para fortalecer um sentimento de nacionalismo específico, característico dos movimentos políticos recentes no país” (2021; P.176). Ainda de acordo com as autoras:

A música, tal qual outras formas culturais, está permanentemente sujeita a incorporações, cooptações e negociações com agentes hegemônicos em determinados contextos. Assim, quando falamos sobre a dimensão política dos gêneros musicais e a relação com a identidade nacional, é preciso considerar a influência de diferentes formas de poder (STREET, 2001) sobre determinados gêneros em detrimento de outros, buscando compreender que posições de sujeito (HALL, 1997) são articuladas nesses movimentos. Além disso, há que se considerar que se trata de um processo de mão dupla: por um lado, governos e governantes podem se beneficiar de sentidos prévios atribuídos a determinados gêneros; por outro, a ação política pode contribuir para elaborar novas significações, geralmente atreladas aos projetos de governo dominantes em determinados períodos históricos. (EVANGELISTA, PEREIRA DE SÁ, 2021; P. 178)

Em um contexto de ascensão da extrema-direita, portanto, a rebeldia e o inconformismo associados ao rock encontram-se submetidos a uma nova leitura, passando a ser interpretados na chave da oposição a um *status quo* composto por adversários de um projeto político conservador, que podem ser representados pelos poderes legislativo e judiciário, por políticos de oposição, imprensa, ativistas, comunistas, globalistas, lacradores, desconstruídos e todos aqueles que representem ameaça à liberdade irrestrita preconizada por esse segmento ideológico. Outro fator a ser considerado é a utilização do rock e do heavy metal como elementos de distinção. Conforme Evangelista e Pereira de Sá (2021), contando, segundo dados demográficos, com um público composto predominantemente por homens brancos de classe média e classe média alta, esses ritmos cumpririam um papel de marcadores sociais, diferenciando seus ouvintes dos consumidores de músicas populares.

Em um país fortemente marcado por questões como racismo e desigualdades de gênero, a oposição entre cultura popular e cultura erudita é insuficiente para abranger processos de estigmatização e de diferenciação de gêneros musicais. Contudo, cabe lembrar a identificação por parte de produtores e consumidores de gêneros como o rock e o heavy metal, com cânones da música clássica, diferentemente de gêneros como o samba, o axé ou o funk (HOLZBACH et al., 2015). [...] A não utilização de gêneros mais populares, sobretudo aqueles historicamente estigmatizados por sua origem periférica, como samba e funk, corrobora a ideia de que os apoiadores da causa dialogam com formas culturais mais próximas da noção de culto – que, por sua vez, remete a noções de “progresso” e “civilização” consolidadas no ideal iluminista (MARTIN-BARBERO, 2001). Há que se ressaltar ainda a proeminência contemporânea de artistas brasileiros vinculados justamente a estes gêneros na elaboração de críticas sociais diversas, ocupando o lugar de transgressão outrora dominado pelo rock. (EVANGELISTA, PEREIRA DE SÁ, 2021; P.184/185)

O menosprezo a artistas de segmentos populares, sobretudo os que manifestam posicionamento políticos progressistas, aparece com frequência em páginas de rock e heavy metal hospedadas no Facebook, no Instagram e no Twitter, como a “Mundo Metal” e suas congêneres “Pinochet Zuero”, “Roqueiros e Headbangers de Direita” e “Verdades Cruéis”, revelando um caráter classista e ideológico presente tanto em suas linhas editoriais quanto em grande parte das críticas endereçadas aos trabalhos e atuações públicas destes artistas. Os ataques, no entanto, apresentam ainda mais virulência quando voltados a atores ligados às próprias cenas de rock e heavy metal cujas obras se relacionem a posicionamentos ideológicos contra-hegemônicos, a exemplo de artistas internacionais como Roger Waters, Dead Kennedys e Rage Against the Machine, e dos brasileiros Ratos de

Porão, Violator e Nervosa, descritos como “lacradores” que atrapalham o desenvolvimento da cena.

Conforme descrevemos no terceiro capítulo, tais páginas apresentam um modo de atuação altamente calcado na estética e humor nihilistas característicos da cultura Chan, com apelo aos chamados *shitpostings*. Nagle (2017) aponta essa cultura como herdeira das ideias de Nietzsche sobre transgressão da ordem, moral pacificadora e celebração da vida enquanto vontade de potência, além da contracultura dos anos 1960 e o que denominou como “filmes de fúria masculina”, como Clube da Luta (1999) e Psicopata Americano (2000). Essa influência diferenciaria os neoconservadores dos conservadores tradicionais, orientados por valores judaico-cristãos, que antagonizaram com o rock durante as suas três primeiras décadas de existência.

Aqueles que afirmam que a nova sensibilidade da direita online hoje é apenas mais da mesma velha direita, indigna de atenção ou diferenciação, estão errados. Embora esteja em constante mudança, neste importante estágio inicial de seu apelo, sua capacidade de assumir a estética da contracultura, transgressão e inconformismo nos diz muitas coisas sobre a natureza de seu apelo e sobre o establishment liberal contra o qual se define. Tem mais em comum com o slogan da esquerda de 1968 “É proibido proibir!” do que com qualquer coisa que a maioria reconheça como parte de qualquer direita tradicionalista. Em vez de interpretá-lo como parte de outros movimentos de direita, conservadores ou libertários, eu argumentaria que o estilo canalizado pelos trolls de postagem de memes de Pepe e transgressores online segue uma tradição que pode ser traçada desde os escritos do século XVIII do Marquês de Sade, sobrevivendo até a vanguarda parisiense do século XIX, os surrealistas, a rejeição rebelde da conformidade feminilizada da América do pós-guerra e depois ao que os críticos de cinema chamaram de “filmes de fúria masculina” dos anos 1990, como *American Psycho* e *Fight Club*. (NAGLE, 2017: P.29)

Ainda de acordo com a autora:

Isso é diferente das guerras culturais dos anos 60 ou 90, em que uma corte tipicamente mais velha de conservadores morais e culturais lutou contra uma maré de secularização cultural e liberalismo entre os jovens. Essa reação online foi capaz de mobilizar uma estranha vanguarda de jogadores adolescentes, amantes de anime com pseudônimo postando suásticas, conservadores irônicos de *South Park*, brincalhões antifeministas, assediadores nerds e trolls criadores de memes cujo humor negro e amor pela transgressão por si só tornava difícil saber quais visões políticas eram genuinamente defendidas e quais eram meramente, como eles costumavam dizer, para o lulz. O que parecia mantê-los todos juntos em sua obscuridade era o amor por zombar da seriedade e auto-bajulação moral do que parecia ser uma conformidade intelectual cansada que percorria desde a política liberal estabelecida até as forças mais militantes de novas sensibilidades dos cantos mais malucos do Tumblr para a política do campus [...] Em vez disso, vemos online a emergência de um novo tipo de sensibilidade anti-establishment expressando-se no tipo de cultura DIY (Do it yourself) de memes e conteúdo gerado pelo usuário que os verdadeiros crentes

ciberutópicos têm evangelizado há muitos anos, mas não imaginavam que assumisse esse formato político específico. (NAGLE, 2017; P.7)

Na mesma trilha, Lage e Saraiva (2021) sugerem que esse novo conservadorismo seja resultado da perda de hegemonia de uma masculinidade branca que se vê apartada do poder na contemporaneidade. Desse modo, muito mais do que a defesa de posicionamentos morais, o que se busca é autonomia individual e retaliação contra os responsáveis por seu destronamento, identificados como vitimistas e politicamente corretos.

Movidas por esse espírito, portanto, as páginas de rock e heavy metal de orientação conservadora promovem uma ressignificação da rebeldia característica do rock a partir de modelos de transgressão mais condizentes com o mundo contemporâneo, em que as redes sociotécnicas assumem um papel de protagonismo, e contrariam as previsões dos ciberutópicos (NAGLE, 2017) que acreditavam que o desenvolvimento da internet, com sua espontaneidade e falta de hierarquia, resultaria em modos mais democráticos de se fazer política.

Por outro lado, iniciativas também surgidas nas redes sociais apontam para um esforço de restauração do *ethos* roqueiro no último quadriênio. Criados em sua maioria durante o pleito eleitoral de 2018, coletivos como “Headbanger Antifa”, “MRU – Movimento Resistência Underground”, “Heavy\crust\punk\thrash feminino – brasil”, “Preto no Metal”, entre outros, utilizam-se de práticas artivistas para promover uma imbricação entre as cenas de rock e metal e pautas progressistas e antifascistas. Tais grupos emergem a partir de uma percepção comum do recrudescimento do conservadorismo nessas cenas que, a julgar por casos como os ataques coordenados à cantora transexual Föxx Salema e as ameaças aos músicos da banda de punk rock estadunidense Dead Kennedys, oferecia riscos potenciais a atores politicamente engajados ou representantes de minorias étnicas, sexuais ou de gênero.

Articulados a partir das tecnologias sociotécnicas, os coletivos progressistas configuram-se em *comunidades de partilha* (RANCIÈRE, 2009), reavaliadas por Marques (2011) como comunidades de “experimentação e de tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido como “comum” passem a aparecer e serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas ou normalizadas”. Nesse sentido, identificamos traços em comum entre a sua atuação e a de iniciativas orientadas pela nova onda feminista desabrolhada a

partir de 2015, como os blocos de carnaval ativistas (ESTEVIÃO, HERSCHMANN, 2020) e movimentos ligados ao *hip hop*, a exemplo das “Batalhas das Musas” e “Slam das Minas” (FERNANDES, HERSCHMANN, 2020), ou ainda as manifestações estéticas e políticas da música negra, como o samba, o funk e o jongo, na urbe do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, FERNANDES, 2021), e os ativismos musicais de gênero que se contrapõem à “cooptação da arte, da estética e do entretenimento por movidas conservadoras, reacionárias e populistas” (ROCHA, 2019, P.2).

Ainda que por motivos variados, como falta de recursos financeiros, ataques coordenados e perseguição de grupos opositores, denúncias às plataformas de redes sociais, exclusão de materiais sob a alegação de apologia à violência, queda no número de componentes ou, no caso do Preto no Metal, o repentino falecimento de sua principal liderança, os coletivos progressistas e antifascistas apresentem uma tendência de desmobilização no último período, sua atuação ainda cumpre a importante função de garantir acolhimento a atores que em função de posicionamentos políticos, orientação sexual ou origem étnica, são sistematicamente atacados e agredidos, quando não invisibilizados, além de trazer à tona temas em geral negligenciados nas cenas de rock e metal, como racismo, questões de gênero, machismo, homofobia, aparofobia e decolonialidade. Inferimos, portanto, que a existência desses grupos é indutora da formação de alianças e encontros que dificilmente ocorreriam em outras condições.

A emergência de um novo pleito eleitoral que, segundo a tendência apontada pelas pesquisas, deverá repetir a polarização que marcou a disputa de 2018, cria expectativas em relação aos novos desdobramentos da disputa ideológica entre os fãs de rock e heavy metal nas redes. Em que pese a perda de centralidade do Facebook, plataforma de origem de todos os grupos estudados, na comparação com o cenário de quatro anos atrás, os coletivos antifascistas certamente apresentam menor engajamento, ao passo que páginas como a Mundo Metal, dotadas de maior estrutura, atravessam um momento de expansão e ampliam o seu campo de influência. Resta saber se adotarão uma postura apolítica ou voltarão a se envolver na campanha.

## Fontes

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis**. Scritta, em co-edição com a Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 1994.

AFONSO, Luís Fellipe Fernandes. **O som e a fúria de um novo Brasil: juventude e rock brasileiro na década de 1980**. 2016.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80**. In: SOSNOWSKI, S; SHWARTZ, J. (Orgs.). Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

ALBERTO, Thiago Pereira; DE SÁ, Simone Pereira. **As controvérsias de Morrissey e a cultura do cancelamento: Uma batalha nas guerras culturais da música pop**. Revista ECO-Pós, v. 24, n. 2, p. 252-276, 2021.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. Arquipelago Editorial Ltda, 2017.

ANDRADE, Maíra Zimmermann de. **Rebeldia pronta para o consumo: a construção da cultura juvenil no Brasil dos anos 1950-60**. 2016. 1 recurso online (292 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321968>> Acesso em: 1 set. 2021.

ARAUJO, J. R. . **O movimento punk e o punk rock** Marília Maria Menon Araujo Juarez Rezende Araujo. In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2015, SANTA MARIA RS. O movimento punk e o punk rock Marília Maria Menon Araujo Juarez Rezende Araujo, 2015.

ARNETT, Jeffrey. **Adolescents and Heavy Metal Music: From the Mouths of Metalheads**. Youth and Society. V.23. n.1. p.76 – 98, 1991.

AVELAR, Idelber. **Heavy metal music in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound**. Journal of Latin American Cultural Studies, v. 12, n. 3, p. 329-346, 2003.

BARBOSA, Marialva. **Comunicação e método: cenários e práticas de pesquisa** - 1.ed. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2020

BAR, Décio. **“O Tropicalismo é nosso, viu?”** Realidade, Editora Abril, Ano III, Volume 33, dezembro de 1968.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica**. Intercom (São Paulo. Online), v. 33, p. 125-143, 2010.

BELELI, Iara. PELÚCIO, Larissa. **Aperte play para iniciar: desafios metodológicos de pesquisas nas mídias digitais**. Pensar com método. Rio de Janeiro. p. 117/143: Papéis Selvagens, 2018.

BELELI, Iara. 2016. **Novos cenários: entre o “estupro coletivo” e a “farsa do estupro” na sociedade em rede**. Cadernos Pagu [47]

BIAGI, O. L. **A Contracultura e o Rok'nRoll: A Relação dos Movimentos de Contestação Social e a Música Jovem dos Anos 60 e 70**. MOMENTUM, v. 1, n. 7, p. 163-184, 2009.

BIAGI, O. L. **Juventude e Rebeldia nos Anos 60 e 70 do Século XX - A Problemática do Conceito de Contracultura**. Momentum, Atibaia, SP, v. 1, n. 11, pp. 93-112, 2013.

BUARQUE DE HOLLANDA, H.; (org.) (2018). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras.

CARVALHO, Guilherme Paiva. **Identidade, cultura e música em Brasília**. Ciências Sociais Unisinos, v. 51, n. 1, p. 10-18, 2015.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo. Brasiliense. 1985

CHAIA, M.; **Artivismo. Política e Arte Hoje**. In. Revista Aurora, n.1. PUCSP, 2007. <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/6335/4643>> acesso em 09 de agosto de 2021.

CORREA, Victor Aquino Gomes. **Rock nos passos da moda: mídia , consumo x mercado cultural**. [S.l: s.n.], 1989.

COUTINHO, Eduardo Granja. **A comunicação do oprimido e outros ensaios**. 1.ed – Rio de Janeiro: Morula, 2014.

DA ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo. **Rock in Rio–um festival (im) pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional**. Patrimônio e Memória, v. 7, n. 1, p. 348-368, 2007.

DA SILVEIRA MONTEIRO, Guilherme Lentz. **O pecado é não sonhar: reconstruções da rebeldia jovem através do heavy metal brasileiro da década de 1980**. 2015.

DE ALENCAR JACQUES, Tatyana. **“Gênero, Canções e Emoções nos filmes da Jovem Guarda**.

DE BRITO–UNB, Eleonora Zicari Costa. **A JOVEM GUARDA EM NARRATIVAS**.

DE RESENDE, VICTOR HENRIQUE. **Romantismo contracultural e rock no Brasil dos anos 1970**.

DOS SANTOS PRADO, Gustavo. **“UTOPIA NA MENTE DE ALGUNS”–A REPRESENTAÇÃO DA URBE BRASILIENSE PELOS PUNKS NA DÉCADA DE 1980**. Oficina do Historiador, v. 6, n. 1, p. 65-83, 2013.

DUNN, Kevin C. **“Never Mind the Bollocks: The Punk Rock Politics of Global Communication.”** Review of International Studies, vol. 34, Cambridge University Press, 2008, pp. 193–210, <http://www.jstor.org/stable/20542757>.

ESTEVIÃO, Andrea; Herschmann, Micael. **Artivismo Feminista no Carnaval Carioca**. Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: INTERCOM, 2020.

EVANGELISTA, Simone; SÁ, Simone Pereira de. **Gêneros musicais, conservadorismo e nacionalismo: trilhas sonoras da convocação a atos políticos em defesa da presidência brasileira**. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 44, p. 175-188, 2021.

FACCHINI, Regina. **" Não faz mal pensar que não se está só": estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rock em São Paulo**. cadernos pagu, p. 117-153, 2011.

FANTI, Luís Henrique ; FEIJO, M. C. . **PÓS-MODERNIDADE E CONTRACULTURA DOS ANOS 60 E SUAS INFLUÊNCIAS NA AGENDA POLÍTICA DOS ANOS 90**. Revista de Educação, Gestão e Sociedade , v. 6, p. Faceq.br, 2012.

FELINTO, Erick; GRUSIN, Richard. **Gore Mediation and the Bromance of Jair Bolsonaro and Donald Trump**. Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n. 37-38, p. 1-31, 2021.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. **Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio**. MATRIZES, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 163-179, 2020. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v14i2p163-179. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/164902> . Acesso em: 9 ago. 2021.

FIORI ARANTES, P.; BARBOZA, I.; OKUMA, A.; VILAS BOAS, A. **Assombro, transgressão e falsificação na estética de combate bolsonarista: Armas discursivas e produção visual na vitória da extrema-direita em 2018**. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 90–123, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27710. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27710](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27710). Acesso em: 4 jun. 2022.

FLÉCHET, Anais. **Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970**. Patrimônio e Memória. V. 7. No 1. p. 257-272, UNESP, jun. 2011.  
FRANCO, Deivid Fernando. **Do desencanto a desilusão: Rock e política nos anos 80**. Faces de Clio, v. 6, n. 12, p. 102-118, 2020.

FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and Roll: Uma História Social**. Tradução de A. Costa. 4<sup>o</sup> ed, RJ: Record, 2006. P.47

FRIDMAN, Luiz Carlos. **O rock dos anos 60 e as utopias privatizadas da contemporaneidade**. Lugar Comum, Universidade Nômade, n.35-36, p.218, 2012. Disponível em <http://uninomade.net/lugarcomum/35-36-2/> ;.Comum, n. 36-36, Rio de Janeiro, UFRJ.

FRITH, Simon. **“Rock and the Politics of Memory.”** Social Text, no. 9/10, Duke University Press, 1984, pp. 59–69, <https://doi.org/10.2307/466535>.

FRITH, Simon. 1998. **Performing Rites. Evaluating Popular Music**. Oxford: Oxford University Press.

GARSON, Marcelo. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural** [Jovem Guarda: The Social Construction of Youth in Cultural Industry]. 2015. Tese de Doutorado. Doctoral thesis. Universidade de São Paulo.

GARSON, Marcelo. **Jovem Guarda versus MPB: A construção midiática da guerra**. Revista FAMECOS, v. 25, n. 3, p. ID29728-ID29728, 2018.

GOVARI, Caroline; ALBERTO, Thiago Pereira; PILZ, Jonas. **A TURNÊ CANCELADA DO DEAD KENNEDYS NO BRASIL: PUNK, NOSTALGIA E DRAMA SOCIAL**.

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

GROPPO, L. A. (2004). **Contracultura, Juventude e Lazer**. LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer, 7(2). <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2004.1490>

HENN, Leonardo Guedes; RODRIGUES, Ocemar Marcelo. **ENSINANDO E CANTANDO: as bandas Garotos Podres e Cólera nos primórdios do punk no Brasil**. Revista Eletrônica Científica Ensino Interdisciplinar, v. 5, n. 13, p. 156-169, 2019.

HERSCHMANN, M. ; Fernandes, C.S. . **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2014. v. 1. 272p.

HJELM, Titus. KAHN-HARRIS, Keith. LEVINE, Mark. **Heavy Metal as Controversy and Counterculture**. Popular Music History, 6(1-2): p.5-18, 2012.

HOBBSAWM, Eric. e Ranger, Terence. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1990.

JANICE, CAIAFA. **Movimento punk na cidade**.

JANOTTI JR., Jeder. **Rock me like the devil. A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. 1<sup>a</sup>ed. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2014, 150p.

JANOTTI JUNIOR, J.; PILZ, J.; ALBERTO, T. **“F\*\*K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”**: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018. Anais XXVIII Compós, Porto Alegre, jun 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yagqsmkg>> acesso em 09 de agosto de 2021.

JUNIOR, Cleber Sberni. **NOS RASTROS DAS PEDRAS—A REVISTA ROLLING STONE EDIÇÃO BRASILEIRA (1971–1973): IMPRENSA E MÚSICA—AS FONTES E OS NOVOS DESAFIOS DO HISTORIADOR.**

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, Edusc, 2001.

KITTS, T.M. (2009), **Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter.** The Journal of Popular Culture, 42: 715-732. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00704.x>

LAGE, L. R.; SARAIVA, L. S. **Ressentimento e guerra cultural no populismo de extrema direita:: tensões morais e fronteiras de antagonismo.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 124–150, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27704. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27704](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27704). Acesso em: 4 jun. 2022.

LAING, Dave, **“Interpreting Punk Rock”**, Marxism Today, vol 22, no.04 (April, 1978), pp.123-128.

LATOURE, B.; **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede.** Salvador: Edufba, 2012.

LEÃO, Tom. **Heavy Metal: guitarras em fúria.** Editora 34, 1997

LEMOS, André. **Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede.** Galáxia (São Paulo). 2013, v. 13, n. 25, pp. 52-68.

LIMA, F. O. A. **Pós-verdade e adensamento social: o jogo político em torno do a-sujeitamento na contemporaneidade.** Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, v. 13, n. 1, p. 148-167, 31 jan. 2021.

LOBÃO. **Em busca do rigor e da misericórdia: reflexões de um ermitão urbano.** Rio de Janeiro: Record, 2015

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

LOBÃO. **Manifesto do nada na Terra do Nunca.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das terras de Vera Cruz.** Tese de Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, 2006

MAFFESOLI, M. (2008). **Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS, 8(15), 74-82. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123>

MAGI, Érica Ribeiro. **Fora dos palcos: Relações entre o rock brasileiro e a crítica musical nos anos 80**. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP–USP. São Paulo, v. 8, 2010.

MEDEIROS, Jotabê. **Raul Seixas: não diga que a canção está perdida**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.

MELO, Thayla Walzburger. **Os Sons da dissonância: a arte do protesto nas músicas de Raul Seixas e Secos & Molhados em tempos de autoritarismo (1973-1974)**.

MENDES, Heloisa Mara et al. **Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda**. 2009.

MERHEB, Rodrigo. **O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno**. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018.

MIGUEL, J. L. .; JAREMTCHUK , D. G. . **A campanha difamatória contra a exposição Queermuseu**. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 41–63, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27709. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27709](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27709). Acesso em: 4 jun. 2022.

MINHONI, Pedro Felipe. **A Formação da Identidade Punk no Brasil e o começo do fim do mundo (1976-1982)**. Revista Ensaios de História, 2021.

Morin, E. **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo. Vol. 1 – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis, Vozes, 1983.

MULLEN, John, “**What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979**”, Revue Française de Civilisation Britannique [Online], XXII-3 | 2017, Online since 05 July 2017, connection on 16 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rfcb/1406> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rfcb.1406>

MULLER, Luiza. **A guerrilha estética de secos e molhados como semiótica micropolítica**. Temática, Paraíba, v. 13, n. 3, p. 250-267, 2017.

NAGLE, Angela. (2017). **Kill all normies. Online culture wars from 4chan and tumblr to Trump and the alt-right Winchester**: Zero Books.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** In: Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM. 2002.

NETO, José Rada. **Raul Seixas e utopia política: ruptura de valores e a construção da “Sociedade Alternativa”.**

OLIVEIRA, Amanda Muniz, and Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos. **“Saúde e trabalho” versus “contra os coxinhas renegados inimigos do povo”: teria ascensão conservadora atingido o punk rock dos garotos podres?.** Captura Crítica: direito, política, atualidade 4.2 (2015): 47-68.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. 2. **Entre a Rebeldia e a Alienação: A Década de 1980 e a Massificação do Rock no Brasil.** Cadernos do Tempo Presente, n. 13, 2013.

PAIXÃO, Cláudia Regina. **Jovem Guarda: O rock amplificado pela televisão brasileira.** In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Annals, Bauru. 2013.

PEREIRA SÁ, Simone.; CUNHA, Simone Evangelista. **Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante.** Revista Ecopós. v. 17, n. 3, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1988.

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

PILZ, Jonas; ALBERTO, Thiago Pereira. **“Facada Fest e um ethos impresso do rock: ressonâncias da transgressão e da resistência do gênero musical através do pôster do festival”.** MusiMid 2, n. 1 (2021) 160-181.

PRINZ, Jesse (2014). **The Aesthetics of Punk Rock.** Philosophy Compass 9 (9):583-593.

RIBERA, Hélio Jorge Amaral. < B> **A OPOSIÇÃO CONSERVADORA AO MOVIMENTO PUNK NO BRASIL.** Communitas, v. 2, n. Esp, p. 157-179, 2018.

RIBERA, Hélio Jorge Amaral. **Interfaces educacionais do movimento punk e sua relação com a educação libertária no Brasil.** 2019.

ROCHA, Rose de Melo. **Artivismos Musicais de Gênero e suas Interfaces Comunicacionais.** In: Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom. 2019.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução”: A juventude urbana e o Rock Brasileiro dos anos 1980.** 2011. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, 152 f.

ROWE, D. (1987) '**Striking a Chord: Rock and Politics in the Eighties**', Australian Left Review, 99: 19-23

SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. **AUTO-REFLEXIVIDADE, COERÊNCIA EXPRESSIVA E PERFORMANCE COMO CATEGORIAS PARA ANÁLISE DOS SITES DE REDES SOCIAIS**//SELF-REFLEXIVITY, EXPRESSIVE COHERENCE AND PERFORMANCE AS CATEGORIES FOR THE ANALYSIS OF SOCIAL NETWORK SITES. Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura, v. 10, n. 3, p. 574-596, 2012.

SÁ, S. P.; **As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual**. In: \_\_\_\_\_; JANOTTI JUNIOR, J (orgs). Cenas musicais. Guararema: Anadarco Editora, 2013.

SAGGIORATO, Alexandre. **Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie**. Revista História: Debates e Tendências, v. 12, n. 2, p. 293-302, 2012.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. 2008.

SCHERNER, Cassiano. **O rock brasileiro pós-tropicalismo e a crítica musical em Rolling Stone**. Música Popular em Revista, v. 3, n. 1, p. 101-120, 2014.

SCOTT, Nial. 2012. **Heavy Metal and the deafening threat of the apolitical**. Popular Music History, 6 (1-2): 224-239

SENA, Raffael Silveira. **Da transgressão ao conservadorismo: a escalada da extrema direita na cena metal**. Campina Grande, 2019. 144f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.

SENRA, Flavio Pereira; OTTATI, Rafael Delgado Gomes. **A marcha (neo) conservadora do cantor Lobão**. IPOTESI–REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS, v. 19, n. 2, p. 103-121, 2015.

SEVERINO, Francisca Eleodora Santos. **À beira do caminho: A jovem guarda prepara a mudança social**. Psicologia Política, v. 2, n. 4, p. 209-232.

SILVA, Wlisses James de Farias. **Incômodos perdedores: o heavy metal no Brasil na década de 1980**. São Paulo: USP, 2014. 160f.

SIMONELLI, D. (2002) **Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class**, 1976-78, Contemporary British History, 16:2, 121-144, DOI: 10.1080/713999447

SINGER, André; **Mudou o rock ou mudaram os roqueiros?**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política [online]. 1985, v. 2, n. 1 [Acessado 18 Outubro 2021] , pp. 57-61. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64451985000200014>> . Epub 01 Feb 2011. ISSN 1807-0175. <https://doi.org/10.1590/S0102-64451985000200014>.

SORROCE, Danilo Sérgio et al. **A canção de protesto e o rock protesto: diálogos da democracia brasileira**. 2015.

SOUSA, Rainer Gonçalves. **"What is this that stands before me?": Black Sabbath, contracultura e teratologia (1970-1978)**. In: Rainer Gonçalves Sousa. (Org.). *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. 1ed. Goiânia: Kelps, 2018, v. 1, p. 101-132.

SUSCA, V. **As afinidades conectivas: Para compreender a cultura digital**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo et al. **O movimento Punk no ABC Paulista: anjos: uma vertente radical**. 2007.

TEIXEIRA VIEIRA DE MELO, C. .; VAZ, P. **Guerras Culturais:: conceito e trajetória**. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 6–40, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27791. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27791](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27791). Acesso em: 4 jun. 2022.

URBINA BLANCO, Samuel Alejandro. **Shitposting and Memeculture: An Aesthetic Politics of Techno-Coloniality?**. Available at SSRN 3839267, 2021

VARGAS, Herom. **Tinindo trincando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos**//“Tinindo trincando”: counterculture and rock in Novos Baianos’s samba. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v. 9, n. 3, p. 461-474, 2011.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. **A insurgência de uma geração de jovens conservadores: reflexões a partir de Karl Mannheim**. *Estudos Avançados*, v. 34, p. 391-408, 2020.

WICKE, Peter. **Rock music. Culture, aesthetics and sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

WILLIAMS, Raymond. ([1977] 1979), **Marxism and literature**. Londres, Oxford University Press. Ed. bras.: *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar.

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