

ROCK



E SOCIEDADE

Organizador: Michel Goulart da Silva

Organização

Michel Goulart da Silva

Rock e sociedade



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2025

© 2025, CLAEAC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Gloriana Solís Alpízar

Revisão: O organizador

ISBN 978-65-89284-74-1

DOI: <https://doi.org/10.23899/9786589284741>

Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/book/142>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rock e sociedade [livro eletrônico] / organização Michel Goulart da Silva. 1. ed. Foz do Iguaçu, PR: CLAEAC e-Books, 2025.
PDF.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN

1. História. 2. Rock. 3. Sociedade. I. Silva, Michel Goulart da.

CDD: 930

Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores e autoras, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Dra. Betania Maciel
Diretora Vice-Presidente

Dr. Fábio do Vale
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
O Cosmos e o Rock n' Roll: reflexões sobre a ciência e a sociedade em canções do Rock Progressivo	6
<i>Emerson Ferreira Gomes, Anderson Cleiton Fernandes Leite, Luís Paulo de Carvalho Piassi</i> DOI: 10.23899/9786589284741.1	
Udo Lindenberg e a Alemanha dividida: como o rock ocidental atravessou o Muro de Berlim	15
<i>Ana Paula Seerig</i> DOI: 10.23899/9786589284741.2	
O rock diante das guerras	25
<i>Michel Goulart da Silva</i> DOI: 10.23899/9786589284741.3	
Revolta, fordismo periférico e a estrutura de sentimento do colapso da modernização na cena Punk paulista: apontamentos iniciais a partir de duas canções	34
<i>Rafael Lucas Santos da Silva</i> DOI: 10.23899/9786589284741.4	
Há um porto musical ao Sul do Brasil: a cena roqueira em Rio Grande/RS na década de 1980 a partir da memória de quem a construiu	44
<i>Fábio Cruz, Guilherme Curi</i> DOI: 10.23899/9786589284741.5	
A sola do sapato range poesia: Vange Leonel e o gaio saber	58
<i>Marcos Botelho, Danielle Vidal Pessoa</i> DOI: 10.23899/9786589284741.6	
Nazismo sonoro: o rock fascista e a antiarte como documento histórico	71
<i>Pedro Carvalho Oliveira</i> DOI: 10.23899/9786589284741.7	
“The battle for deliverance is over”: Interculturalidade e Conversão Semiótica no Heavy Metal da Rhegia	84
<i>Lucas de Souza Maximim</i> DOI: 10.23899/9786589284741.8	
“Família”: feminismo e antifascismo da <i>Petals Blade</i> pela sua produção Audiovisual (2019-2021)	97
<i>Bernard Arthur Silva da Silva</i> DOI: 10.23899/9786589284741.9	
“Eu possuo muitas coisas, nada disso, me possui!” – O “Carnapitty” em Salvador	122
<i>Andreza Cerqueira, César Belém, Mariana Ribeiro</i> DOI: 10.23899/9786589284741.10	

Apresentação

Este volume reúne um conjunto de textos que discutem aspectos referentes ao rock e sua relação com diferentes aspectos da sociedade. O rock, enquanto manifestação artística, expressa tanto símbolos e elementos culturais como tensões e contradições existentes na sociedade da época em que as músicas são criadas.

Os textos aqui reunidos podem ser divididos em três blocos. Um primeiro bloco traz reflexões acerca do rock em âmbito internacional, especialmente a partir da década de 1960. Os aspectos analisados em diferentes textos mostram como o rock dialoga com os mais diversos elementos da cultura e da política e expressam medos, aspirações e desejos da sociedade e da época em que estão inseridos.

Um segundo bloco discute o rock diante de diferentes expressões de conservadorismo e autoritarismo. Nos textos aqui publicados, essas manifestações podem ser tanto um regime ditatorial, tal qual o que governou o Brasil e viu seu colapso na década de 1980, como as expressões de ideologias fascistas no tempo presente. O preconceito, em suas diversas variações, também está presente em reflexões aqui reunidas.

Um terceiro bloco reúne textos que mostram parte do cenário contemporâneo do rock no Brasil. Chama a atenção dois elementos. Um deles tem relação com a importante presença de mulheres nesse cenário, mostrando que o rock pode se constituir em um importante espaço de resistência. Um segundo aspecto passa pela qualidade do heavy metal produzido no Brasil, no qual inclusive se percebe uma importante presença feminina.

Os textos reunidos nesse volume discutem música, gênero, ciência, guerra, entre outros aspectos em uma perspectiva de analisar sua inter-relação com a sociedade. Convido os leitores a adentrarem por esse mundo de criatividade musical, com suas melodias e letras, para compreender como a música se insere na dinâmica social e responde às tensões e contradições da sociedade.

O Cosmos e o Rock n' Roll: reflexões sobre a ciência e a sociedade em canções do Rock Progressivo

Emerson Ferreira Gomes*, Anderson Cleiton Fernandes Leite**, Luís Paulo de Carvalho Piassi***

Introdução

Pretende-se que o texto a seguir descreva a mudança temática entre o rock dos anos 1950, ligado a hábitos de consumos típicos dos anos 1950 nos Estados Unidos, relacionados a prosperidade em massa da América no pós-Guerra, e ao surgimento do rock dos anos 1960, em especial do Rock Progressivo, no qual tanto a temática lírica, como arranjos e capas dos discos, abandonam a temática juvenil dos anos 1950 e se aproximam da temática espacial e da ficção científica. Mudança essa influenciada não só pela mudança social efetuada pelo surgimento da Contracultura e do movimento hippie, mas também do contexto mais amplo da Guerra Fria, em especial da Corrida Espacial.

Rock n'Roll, ciência, tecnologia e Guerra Fria

Desde seus inícios nas décadas de 1940 e 1950, o rock encontrou-se intrinsecamente ligado às transformações tecnológicas e midiáticas que surgiram após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Mazzoleni (2012, p. 37) “ao final da guerra, a América vivia um período eufórico, do *design* dos carros aos progressos tecnológicos, passando pelo maior poder aquisitivo”. Após o fim da Guerra em 1945, na qual seu território, recursos econômicos e infraestrutura restaram praticamente intactos, os Estados Unidos se tornaram o principal credor mundial. Além disso, a Guerra Fria fez com que o governo estadunidense ampliasse o financiamento estatal em pesquisa e desenvolvimento científico, não só focando interesses militares, mas também o desenvolvimento de bens de consumo, sem olvidar a pesquisa básica (Mowery; Rosenberg, 2005).

* Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

** Analista em Ciência e Tecnologia do CNPq.

*** Professor Titular da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

Essa relação entre ciência, tecnologia e bens de consumo foi o pano de fundo econômico que possibilitou o crescimento da prosperidade e dos índices de consumo da classe média americana. Automóveis, eletrodomésticos, em especial rádios, toca-discos e instrumentos elétricos como a guitarra, baixos e amplificadores são o elo no qual a política de investimento em pesquisa e desenvolvimento do governo estadunidense e a cultura popular se mesclam. O rock, sendo um produto da indústria cultural, também se viu como necessariamente devedor das inovações tecnológicas da sua época, portanto.

O rock'n roll sem uma massiva divulgação via a TV e rádio não teria se tornado imensamente popular como foi, isso sem contar que ele seria insustentável economicamente sem a venda de singles e álbuns, o que só foi possível com a popularização dos toca-discos. Ou seja, sem a invasão de bens de consumo nas casas norte-americanas nos anos 1950, não teríamos o rock. Além disso, a transição entre as grandes orquestras de Swing e suas Big Bands, formadas por vezes por dezenas de músicos executando instrumentos acústicos, para os combos típicos do rock de até cinco músicos portando instrumentos eletroacústicos, só foi possível com a fabricação de instrumentos industrializados, que permitiam que o volume gerado por um único instrumento amplificado foi comparável ou mesmo superior a uma orquestra inteira.

Mas esse novo mundo de bens de consumo de massa não forneceu apenas a infraestrutura técnica para o nascente rock'n roll, mas também parte de sua temática lírica. Um exemplo típico disso, é "Rocket 88". Segundo Mazzoleni (2012, p. 136), a canção "Rocket 88", escrita por Ike Turner e gravada por Jackie Brenston & His Delta Cats, em 1951, é tida como o primeiro sucesso do rock n' roll. A canção fazia referência ao automóvel V8 Oldsmobile 88, que na época era o "carro mais rápido das estradas americanas". O termo "rocket" da canção é um exemplo da relação entre a mídia, ciência e tecnologia, pois era retirado da propaganda do automóvel, que associava o veículo a um foguete espacial. "Maybellene" e "No Particular Place to Go" de Chuck Berry, "Beep Beep" dos The Playmates e "Race With the Devil" de Gene Vincent and his Blue Caps são alguns exemplos de como centenas de canções da década de 1950 utilizaram o carro, em um contexto de fascínio tecnológico e tensão sexual adolescente, como temática lírica central.

Segundo, Mark Naison:

Um dos aspectos mais marcantes do rhythm and blues e do country do pós-guerra, assim como as canções de assinatura nos primeiros anos do Rock and roll (1954-1964) a prevalência de imagens de carros, particularmente imagens ostentando carros como objetos de consumo pessoal. Seja Hank Williams

dizendo "Honky tonkin round this town" ou Chuck Berry "Riding around in my automobile, my baby beside me at the wheel" há literalmente centenas de músicas country, R&B e rock and roll onde carros de corrida, dirigir para encontros ou impressionar uma mulher com um carro de luxo é um tema central (Naison, 2019, p. 2).

Rock Progressivo e a corrida espacial

Considera-se que a Corrida Espacial tem seu marco zero em 1957 com o lançamento do satélite soviético Sputnik I, sendo mais um dos desdobramentos da Guerra Fria. Pouco mais de uma década depois, a chegada do homem à Lua, em 20 de julho de 1969, representou o ápice dos esforços estadunidenses para superarem a União Soviética na corrida espacial e, desta forma, realizar a promessa feita por John F. Kennedy, em 1961, de que os americanos seriam o primeiro povo a pisar no solo lunar em poucos anos.

Não surpreende então que o rock surgido nos anos 1950 viveu também um auge estético e comercial nessa época. O ano de 1965, por exemplo, é fundamental na transformação e no espírito de contestação do rock. Nesse ano, Bob Dylan inicia o uso da guitarra elétrica em seus discos e shows (Merheb, 2012, p. 23) e os Beatles começam a produzir canções mais sofisticadas e experimentais no álbum "Rubber Soul" (Friedlander, 2010, p. 133). Ambas as mudanças técnicas, estéticas e mercadológicas ancoradas em mudanças tecnológicas nos estúdios de gravação e nos instrumentos musicais. É nessa década que "o estúdio moderno ganhou um significado novo, transformando-se num 'instrumento' – um instrumento tão importante quanto o do músico" (Berendt, 2014, p. 59).

Além disso, nesse período, o rock volta seus temas para preocupações que vão além de temas relacionados a festas e a romances juvenis. O rock se aprofunda na contestação dos valores conservadores e se torna a trilha sonora dos principais movimentos de contracultura dos anos seguintes: o psicodelismo e o movimento hippie.

Nas palavras de Elisabeth Murilho da Silva:

A emergência de uma cultura juvenil proporcionou um questionamento dos valores até então estabelecidos e aceitos, culminando com o levante estudantil de maio de 1968 na França, mas também em outras grandes cidades do mundo. A revolta contra o sistema escolar transformou-se na revolta contra toda forma de autoridade, a recusa dos valores da sociedade burguesa e industrial e a busca por maior liberdade individual. Alguns desses ideais orientaram o surgimento da cultura hippie, como o desejo de retomar valores comunitários e religiosos, ao

mesmo tempo em que proliferava uma tendência de evasão e hedonismo a partir das drogas e do sexo. Desse processo resulta a imposição de alguns valores juvenis na cultura da sociedade e a expansão do culto ao indivíduo (Silva, 2011, p. 7).

Entre 1966 e 1967 alguns dos principais álbuns do rock são exemplos dessa mudança cultural: *Pet Sounds* dos The Beach Boys (1966); *The Piper At The Gates of Dawn* do Pink Floyd (1967); *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* do Beatles (1967) e *The Velvet Underground and Nico* (1967), entre muitos outros. Nesse contexto, os artistas iniciam o uso de instrumentos que vão além da tríade “guitarra, bateria e baixo”, utilizando orquestras, sintetizadores e pedais de efeito. Além disso, o desenvolvimento tecnológico nesse período, “invadiu” os estúdios de gravação e os equipamentos da cultura de mídia.

Se a temática focada em festas, romance juvenil e carros desaparece, mas não a atração pela tecnologia. Dessa forma, a temática científica e espacial apareceu nas letras de muitos desses artistas. Nesse contexto, conjuntos como The Byrds (“Mr. Spaceman”; “CTA-102”; “Space Odissey”); Pink Floyd (“Astronomy Dominé”; “Set the Controls for the Heart of the Sun”; “Interstellar Overdrive”); David Bowie (“Space Oddity”); Mutantes (“2001”) e The Rolling Stones (“2000 Light Years From Home”) trariam canções com temáticas espaciais. Posteriormente, no início da década de 1970, esses temas apareceriam nas obras de diversos artistas de Rock Progressivo, conforme aponta Edward Macan:

O Pink Floyd foi pioneiro no *space rock* épico no final da década de 1960 com as três peças: “Astronomy Dominé,” “Interstellar Overdrive,” e “Set the controls for the Heart of the Sun” (este último título foi retirado de um romance de William S. Burroughs). Enquanto o Pink Floyd foi abandonando a ficção científica após 1970, um número importante de bandas de Rock Progressivo produziu, ao menos, uma peça importante envolvendo viagens espaciais. Podemos categorizar neste caso as canções: “Pioneers over c”, do *Van der Graaf Generator* (1970); “Infinite Space”, do *Emerson, Lake & Palmer* (1971); “Starship Trooper” do *Yes* (1971); “Watcher of the Skies”, do *Genesis* (1972) (Macan, 1997, p. 82).

O Rock Progressivo, conforme definição de Hegarty e Halliwell (2011), caracteriza-se pela fusão de diversos estilos musicais, tais como a música de vanguarda, a música popular, a música erudita e as artes visuais. E ao evocar essa complexidade tanto musical quanto temática, o discurso sobre a ciência seria refratada nas obras de diversos artistas desse estilo.

Temática lírica do progressivo: ciência e ficção científica

Dentro os casos citados por Macan, o mais evidente caso de uso da literatura de ficção científica seria o Yes, cuja “Starship Trooper” é influenciada pelo romance “Tropas Estelares”, de Robert Heinlein, publicado em 1961. O Yes ainda traria uma concepção sobre as ciências da natureza, que dialogariam com os movimentos de contracultura como o hippie e os grupos ecológicos.

A hipótese sobre a ecologia apareceria ainda em “Watcher of the Skies” do conjunto inglês Genesis, que narra a história de um observador do planeta Terra, que verifica o nosso planeta devastado em que “criaturas que moldaram o solo” tem seus reinados encerrados, em que “a vida destruiu a vida”, sendo o fim da união do homem com a Terra (Banks *et al.*, 1972).

Mas ainda identificaríamos artistas que buscariam nas fontes primárias da ciência, como é o caso do *Van der Graaf Generator*. A banda, cujo nome está relacionado ao gerador de Van de Graaff (dispositivo utilizado para evidenciar fenômenos relacionados à eletrização de corpos), possui temas relacionados de forma mais explícita às descobertas científicas, inserindo equações da física e conceitos científicos em seus encartes e nas letras de suas canções como se observa principalmente no álbum “H to He, Who Am the Only One”. Na arte desse álbum, uma balança e um homem são afetados pela imponderabilidade do espaço sideral e o título do álbum se refere ao processo de fusão nuclear, encontrado tanto no interior das estrelas, quanto na temida bomba de hidrogênio. Ainda nesse disco encontramos a canção “Pioneers over c”, citada por Edward Macan, sendo que sua letra reflete sobre os paradoxos de espaço e tempo, previstos pela teoria especial da relatividade, em viagens espaciais, a letra c do título da música representa a velocidade da luz. A influência da ciência e da astronomia nas letras da canção vem do letrista da banda, Peter Hammil, que possui formação científica na Universidade de Manchester, e, além disso, o nome da banda é uma homenagem ao físico Robert van de Graaff, falecido em 1967 (Montanari, 1985, p. 53).

Sobre essa presença conceitual da Ciência, podemos ainda citar exemplos de canções que se valem de conceitos básicos da Física, para descrever narrativas de cunho fantástico. É o caso da canção “39”, do conjunto inglês Queen e “Cygnus X-1”, do canadense Rush, bandas bastante influenciadas pelo Rock Progressivo.

A canção “39” foi lançada em 1975, no álbum “A Night At The Opera”. Conforme relata o astrônomo e educador estadunidense Andrew Fraknoi (2007, p. 12), tal canção trata de uma “expedição interestelar” submetida a velocidades que possibilitam fenômenos decorrentes da Teoria da Relatividade. A referência à exploração espacial é

implícita quando se constata que para os voluntários da viagem havia passado “pouco mais de um ano”, enquanto na Terra já haviam se passado 100 anos (May, 1975).

Já “Cygnus X-1” relata uma exploração, na região da constelação do Cisne, de um buraco negro. Conforme o piloto da nave espacial se aproxima desse buraco negro, a nave vai perdendo o controle. Nessa música, verifica-se um detalhamento da trajetória da nave espacial, o piloto traça o curso “ao leste de Lira”, voa ao nordeste da constelação de Pégaso, escapa da Via-Láctea e segue para a constelação do Cisne (Peart; Lifeson; Lee, 1977).

Além disso, vale destacar conjuntos que produziram peças musicais eufóricas em relação à exploração espacial, em que personagens viajavam pelo espaço em obras conceituais como a trilogia “Radio Gnome Invisible”, do Gong de 1973 e os álbuns “In Search of Space” (1971) e “Space Ritual” (1973), do Hawkwind.

Tecnologia, paisagens sonoras e o Rock Progressivo

Mas a aproximação a Ficção Científica não se limitou às letras. Os arranjos também abandonavam estruturas musicais oriundas do blues, country e do rockabilly dos anos 1950 e partiu para a criação de sonoridades que remetessem a temática “espacial” das letras. Algo que defendemos é a emulação da ciência pelos artistas e conjuntos citados nesta pesquisa, é a busca deles por uma “paisagem sonora” que remeta ao espaço sideral. Utilizaremos o termo “som espacial” para nos referir à sonoridade que remete à ciência e a tecnologia, especialmente no que tange à exploração espacial. Já o termo “paisagem sonora” é um conceito do pensador Murray Schafer, que o define assim:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (Schafer, 2001, p. 23).

É válido ressaltar ainda que a paisagem sonora pode ser referir tanto em situações em que o som é fisicamente percebido – como sons e ruídos emitidos pela natureza – ou em construções abstratas, como é caso da música. Um conceito chave para entendermos a hipótese de “som espacial” que construiremos é o “imperialismo sonoro”. Para Schafer (2001, p. 115), o imperialismo sonoro é caracterizado pelo “aumento da intensidade da potência do som” que caracteriza a “paisagem sonora industrializada”.

O que entendemos por “som espacial” é a reprodução sonora, através de instrumentos musicais ou vozes, de paisagens sonoras que simulem as tecnologias envolvidas e viagens espaciais, sejam elas ruídos de decolagem de foguetes, reprodução de sons de computadores, utilização de equipamentos eletrônicos (sintetizadores e pedais de efeito, por exemplo) ou elétricos (cabe como exemplo o teremim ou microfônias emitidas por guitarras), que reproduzam experimentações musicais tais quais a que Philip Hayward relata no uso de filmes de ficção científica das décadas de 1950 e 1960 (2004, p. 11). O próprio Hayward relata a utilização dessa sonoridade no rock no final dos anos 1960 em bandas como Pink Floyd e Moody Blues: a primeira apresentava uma “música futurística”, com o “uso pesado de ecos e efeitos sonoros” (2004, p. 16) e a segunda chegou a ser “criticamente aclamada e adotada pela NASA como entretenimento em missões espaciais” (2004, p. 17).

Vale notar que no Brasil, especialmente na década de 1980, diversas bandas de Rock Progressivo se valeram do uso de sintetizadores e pedais de efeito, simulando essa paisagem sonora espacial, em músicas como “Voyage”, da A Gota Suspensa e “UFO”, da Bacamarte, ambas lançadas em 1983 e na discografia da Violeta de Outono.

A imagética espacial nas capas do Progressivo

Assim como as letras e os arranjos, as capas do Rock Progressivo buscavam se adequar a temática “espacial”, por assim dizer. Há de se notar ainda que a presença de uma imagética centrada no espaço e pela eletrônica será ratificado como signo visual, amplamente verificado nas capas de discos.

A capa do álbum “A Saucerful of Secrets” do Pink Floyd, foi um dos primeiros trabalhos do estúdio *Hipgnosis*, em 1968. Nela observa-se a diagramação dos integrantes da banda em meio a diversas sobreposições de imagens representando planetas do sistema solar, a Terra e o Universo, emulando imagens que eram projetadas nos concertos dessa banda. Já a capa de “H to He Who Am the Only One”, produzida por Paul Whitehead em 1971, tem o título de “Nascimento” e verifica-se um corpo humano e uma libra em órbita no planeta Terra, em situação de imponderabilidade. É válido ressaltar que o título desse álbum se refere ao princípio de fusão nuclear. Já a imagem do álbum “Islands” do King Crimson, é uma imagem de satélite da Nebulosa Trífida, que o diretor de arte do conjunto, Peter Sinfield, adaptou para a capa do disco da banda.

Esses são alguns exemplos da forma como o rock progressivo se configurou em um fenômeno que se consolida pelo uso da tecnologia e da eletrônica e de que os temas

relacionados às descobertas e missões espaciais estão entre os mais abordados nesse gênero musical, principalmente até a segunda metade da década de 1970.

Considerações finais

Ao contrário da crença arraigada no senso comum de que produtos estéticos, tais como álbuns e canções, seriam desvinculados dos contextos sociais no qual surgem, sendo meros produtos da inspiração dos músicos, verifica-se que mesmo não agindo como uma força determinística na criação artística, esses contextos influenciam diretamente as escolhas estéticas possíveis de uso pelos artistas. O contexto de ampliação dos bens de consumo da década de 1950 conformou não apenas a composição e execução das canções do nascente rock, mas lhe forneceu um imaginário povoado por automóveis e outros bens de consumo.

Do mesmo modo, a contracultura, o movimento hippie e a Corrida Espacial, fez com que o imaginário e a sonoridade do Rock Progressivo se aproximassem da Ficção Científica e até mesmo de assuntos estritamente científicos.

Referências

BANKS, A. *et al.* *Watcher of the Skies*. In: BANKS, A. *et al.* **Genesis**: Foxtrot. London: Charisma, 1972.

BERENDT, J.-E. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FRAKNOI, A. The Music of the Spheres in Education: Using Astronomically Inspired Music. **Astronomy Education Review**, [S. l.], v. 5, p. 139-153, nov. 2007.

FRIEDLANDER, P. **Rock and Roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HAMMIL, P.; JACKSON, D. *Pioneers over c*. In: HAMMIL, P.; JACKSON, D. **Van der Graaf Generator**: H to He, Who Am the Only One. LP. London: Charisma, 1970.

HAYWARD, P. *Sci-Fidelitidy: Music Sound and Genre History*. In: HAYWARD, P (ed.) **Off the planet**: music, sound and science fiction cinema. Eastleigh: John Libbey & Co/Perfect Beat Publications, 2004. p. 1- 29.

HEGARTY, P.; HALLIWELL, M. **Beyond and Before**: Progressive Rock since the 1960s. London: Bloomsbury Academic, 2011.

MACAN, E. **Rocking the classics**: English Progressive Rock and the Counterculture. [S. l.]: Oxford University Press, 1997.

MAY, B. **Queen**: A Night at the Opera. London: Parlophone, 1975.

MAZZOLENI, F. **As raízes do Rock**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2012.

MERHEB, R. **O Som da Revolução**: Uma História Cultural do Rock 1965-1969. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

MONTANARI, V. **Rock Progressivo**. Campinas: Papirus, 1985.

MOWERY, C.; ROSENBERG, N. **Trajetórias da inovação**: a mudança tecnológica nos Estados Unidos da América no século XX. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

NAISON, M. In the Shadow of The Great Depression- Car Imagery in Post War Rhythm and Blues Country. **Occasional Essays**, [S. l.], v. 4, 2019.

PEART, N.; LIFESON, A.; LEE, G. **Rush**: A Farewell to Kings. Toronto: Anthem, 1977.

SCHAFER, M. **A Afinação do Mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, E. M. da S. "Rigidez e relaxamento: a emergência da cultura juvenil e seus impactos na moda e no comportamento." In: COLÓQUIO DE MODA, 7., 2011, Maringá. **Anais** [...] Maringá: Universidade Cesumar. 2011.

Udo Lindenberg e a Alemanha dividida: como o rock ocidental atravessou o Muro de Berlim

Ana Paula Seerig*

Breve história sobre as duas Alemanhas

Cerca de três meses após a Alemanha de Hitler capitular e a Segunda Guerra Mundial ter seu fim, os Aliados decidiram dividir o território alemão em quatro setores, sendo que cada um deles seria de responsabilidade de um dos países vencedores: Estados Unidos, Inglaterra, França e União Soviética. Berlim, que ficava dentro do setor soviético, também foi dividida em quatro partes. A intenção inicial era auxiliar a reorganização do país e evitar um novo levante, como aconteceu após a Primeira Guerra Mundial.

Com o passar do tempo, as diferenças econômicas começaram a causar preocupação para os dois lados. Enquanto a União Soviética receava que os capitalistas convencessem os alemães a adotarem o seu sistema econômico, os países ocidentais também temiam a adoção do comunismo por toda a Alemanha. Por isso, em 1949, cada lado fundou oficialmente a sua Alemanha. Em 23 de maio foi publicada a constituição da República Federal da Alemanha (RFA – de regime capitalista) e, em 7 de agosto, foi oficializada a existência da República Democrática Alemã (RDA – de regime comunista).

Durante os primeiros anos, um país ignorou a existência do outro, considerando-se a única Alemanha existe. No entanto, quando a RDA decidiu construir um muro em Berlim, o que aconteceu em 13 de agosto de 1961, a RFA se viu obrigada a repensar essa relação, já que parte de sua população estava literalmente ilhada no território oriental. A lenta aproximação ao longo dos anos tinha como objetivo principal facilitar o acesso do lado ocidental a Berlim e permitir que seus moradores tivessem os mesmos direitos e produtos de quem morava na Alemanha Ocidental.

A trilha sonora da divisão alemã

Quando falamos em canções que retratam a divisão de Berlim, duas músicas internacionalmente conhecidas são citadas: *Heroes*, do britânico David Bowie, e *Wind*

* Professora de língua alemã desde 2014, com graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade de Caxias do Sul (UCS, 2016) e mestrado em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (USP, 2023).

of change, da banda alemã Scorpions. A primeira foi escrita e lançada em meados de 1970, quando Bowie morava na capital alemã e gravava no Hansa Studios, de onde era possível ver o famoso Muro de Berlim. Gravada também em alemão (*Helden*), a canção é, para muitos, o hino da cidade dividida e foi responsável por inspirar nos berlinenses um sentimento de gratidão ao músico¹. Em 2016, quando David Bowie faleceu, representantes do governo alemão lamentaram publicamente sua morte² e, pouco tempo depois, uma placa em sua homenagem foi colocada no prédio em que ele morou em Berlim.

Já *Wind of change* foi escrita em 1989, meses antes dos movimentos populares na RDA culminarem na abertura das fronteiras. Lançada apenas um ano depois, a canção começou a ser pensada por Klaus Meine após a banda Scorpions participar do *Music Peace Festival* em Moscou, onde tocaram para quase 300 mil pessoas. No ano anterior o grupo já havia se apresentado na União Soviética e lotado dez shows em São Petersburgo (então chamada Leningrado), sendo uma das primeiras bandas ocidentais a tocar no país. No entanto, a aproximação com o governo soviético não facilitou a entrada dos músicos no lado oriental de seu país natal e, por isso, dentro da lista de países em que os Scorpions tocaram ao longo das décadas não se encontra a RDA.

Em uma entrevista à rede alemã *Deutsche Welle* sobre os 25 anos de *Wind of change*, considerada hino da unificação do país, Klaus Meine falou sobre a impossibilidade da banda se apresentar na Alemanha Oriental: “Já muito cedo nós queríamos saber: o que está acontecendo do outro lado? O que é a RDA? Nós podemos tocar lá? Isso era muito significativo para nós, mas infelizmente não foi possível”³. Quem conseguiu autorização do governo da RDA para tocar na Berlim Oriental foi um artista desconhecido dentro do cenário internacional, muito provavelmente por sua decisão de cantar rock em alemão: Udo Lindenberg.

Nascido em 1946 em Gronau, Lindenberg começou sua carreira musical como baterista de jazz, e seu primeiro álbum solo era ainda cantado em inglês: *Lindenberg* foi lançado em 1971. No ano seguinte, *Daumen im Wind* oficializou a decisão do músico em compor em sua língua materna e se tornou o primeiro álbum de rock cantado totalmente em alemão. Em 1973, o lançamento *Alles klar auf der Andrea Doria*

¹ Em 2008, o jornalista Tobias Rütger lançou a biografia do músico na capital alemã: “Helden: David Bowie und Berlin” (Rogner & Bernhard).

² Depoimento do então Ministro do Exterior Frank-Walter Steinmeier: <https://www.auswaertiges-amt.de/en/newsroom/news/160111-bowie-277592>.

³ “Wir wollten auch schon sehr früh herausfinden: Was ist da drüber los? Was ist in der DDR? Können wir da spielen? Das hat uns schon wirklich auch sehr am Herzen gelegen, aber es war nicht möglich” (KLAUS, 2014 – tradução minha).

apresentou ao público a canção *Wir wollen doch einfach nur zusammen sein (Mädchen aus Ost-Berlin)*, que se tornou um dos seus primeiros grandes sucessos e é especialmente lembrada por transformar uma canção de amor em uma crítica direta à divisão do país.

Ainda na década de 70, o governo da RDA começou a ficar atento ao músico e hoje é possível acessar os documentos que o serviço secreto da Alemanha Oriental emitiu ao longo dos anos. Em março de 1979, o setor cultural recebia uma notificação de Kurt Hager, responsável pelas avaliações ideológicas do governo, a respeito de Udo Lindenberg: “Uma apresentação na RDA está fora de questão”⁴. Nos anos seguintes, após recusas do governo oriental, as críticas políticas do músico aumentaram até que, em 1983, foi convidado a se apresentar na Berlim oriental.

A mídia da Alemanha Ocidental dentro da RDA

O motivo de Udo Lindenberg causar preocupação ao governo oriental era o fato de as emissoras de rádio e televisão da RFA serem acessadas no território da RDA. Por isso, mesmo sem ser reproduzido por mídias locais nem ter seus álbuns vendidos no país, o músico conquistava fãs no território comunista.

Os programas de rádio e televisão da Alemanha Ocidental mantiveram a unidade cultural da nação alemã durante os mais de 45 anos de divisão. Quando os alemães se reuniram, eles ouviam os mesmos cantores, usavam os mesmos anglicismos na linguagem, admiravam os mesmos ídolos do esporte e da cultura popular e tinham os mesmos hábitos de consumo, regidos pela publicidade, e de rotina. [...] Nos anos 70 e 80 quase não havia tentativas de impedir tecnicamente a ‘intercepção de emissoras inimigas’, ao contrário da União Soviética, que sobrepunha massivamente as frequências das estações de rádio norte-americanas ‘Voice of America’, ‘Radio Liberty’ e ‘Radio Free Europe’⁵ (Hertle; Wolle, 2006, p. 333-334).

⁴ “Auftritt in der DDR kommt nicht in der Frage“ (A partir de reprodução do documento feita no documentário “Die Akte Lindenberg”, lançado em 2010).

⁵ „Die bundesdeutschen Rundfunk- und Fernsehprogramme haben über 45 Jahre der Trennung die kulturelle Einheit der deutschen Nation aufrechterhalten. Als die Deutschen wieder zusammenkamen, hörten sie dieselben Schlager, verwendeten dieselbe mit Anglizismen versetzte Sprache, verehrten dieselben Sport- und Popidole und hatten ähnliche, von der Werbung geprägte Konsum- und Alltagsgewohnheiten. [...] Es gab in den Siebziger- und Achtzigerjahren kaum noch Versuche, das ‚Abhören von Feindsendern‘ technisch zu unterbinden, im Gegensatz zur Sowjetunion, welche die Frequenzen der amerikanischen Rundfunkstationen ‚Voice of America‘, ‚Radio Liberty‘ und ‚Radio Free Europe‘ massiv mit Störsendern überlagerte“ (tradução minha).

Após a unificação, o Instituto Central de Pesquisa Juvenil de Leipzig (*Leipziger Zentralinstitut für Jugendforschung* - ZJJ) divulgou pesquisas feitas ao longo dos anos de divisão a respeito do consumo de mídias. Em 1979, apenas 7% dos entrevistados afirmavam acompanhar emissoras ocidentais, enquanto em 1987 o número cresceu para 85% (Hertle; Wolle, 2006, p. 335). É importante ressaltar que as emissoras ocidentais também possuíam correspondentes na RDA, devidamente autorizados pelo governo oriental – consequência do processo de aproximação entre as duas Alemanhas após a construção do Muro de Berlim. Segundo Peter Bender (1996, p. 187), o primeiro historiador a colocar na mesma linha do tempo as histórias da RFA e da RDA, a força da mídia ocidental estava em “noticiar por noticiar e não para causar agitação, como era o caso das mídias da RDA”⁶.

No entanto, não é possível dizer que a televisão, noite após noite, unia a nação, pois os alemães orientais viam as mesmas coisas com olhos diferentes dos ocidentais. Mas, mesmo assim, era uma janela pela qual podia-se contemplar, de um mundo impossível de sair, outro⁷ (Kielmansegg, 2007, p. 536).

Foi através dessa janela que os alemães da RDA ouviram a história do amor impossível de Udo Lindenberg pela garota de Berlim oriental e, na década de 80, o apelo do músico ao presidente Erich Honecker para autorizá-lo a se apresentar do outro lado do muro. O que parecia impossível no início de 1983 se tornou realidade em outubro do mesmo ano.

Uma história de amor, um pedido de paz, uma súplica irônica

Dentre as canções políticas de Lindenberg (muitas das quais contra a extrema direita), três são especialmente lembradas quando o tema é divisão alemã. O trio está presente ainda hoje no repertório do músico, justamente com o objetivo de manter viva a memória da história recente da Alemanha, que ficou dividida oficialmente entre 1949 e 1990.

A primeira canção, já citada, foi *Wir wollen doch einfach nur zusammen sein* (*Mädchen aus Ost-Berlin*) – em português: Nós queremos apenas ficar juntos (Garota de Berlim oriental), lançada em 1973 (ou seja, quatro anos antes de David Bowie compor

⁶ „...berichteten, um zu berichten und nicht um zu agitieren wie die DDR-Medien“ (tradução minha).

⁷ „Daß das Fernsehen die Nation Abend für Abend einte, wird man gleichwohl nicht sagen können, denn die Deutschen Ost sahen das gleiche mit anderen Augen als die Deutschen West. Aber es war doch immerhin ein Fenster, durch das man aus einer Welt, die zu verlassen unmöglich war, hinübersehen konnte in eine andere“ (tradução minha).

Heroes). A canção faz referência à possibilidade dos ocidentais visitarem o lado oriental de Berlim a partir de um visto diário:

Doch plötzlich ist es schon zehn nach elf und sie sagt: "Ey, du musst ja spätestens um zwölf wieder drüben sein sonst gibt's die größten Nerverei'n denn du hast ja nur 'n Tagesschein".

Mädchen aus Ost-Berlin, das war wirklich schwer ich musste geh'n, obwohl ich so gerne noch geblieben wär'.

Ich komme wieder und vielleicht geht's auch irgendwann mal ohne Nerverei'n da muss doch auf die Dauer was zu machen sein.

Ich hoffe, dass die Jungs das nun bald in Ordnung bringen denn wir wollen doch einfach nur zusammen sein⁸.

A canção abordava um problema muito próximo da sociedade alemã naquele momento, muito especialmente de quem vivia em Berlim: a separação de famílias, já que não era possível manter contato com pessoas do outro lado do muro. Ainda hoje, moradores da extinta Alemanha Oriental agradecem a Udo Lindenberg por terem 'sido lembrados', já que outras músicas não abordavam de maneira tão clara a situação política da sociedade alemã.

Em 1982, enquanto o mundo temia uma guerra atômica como ápice da Guerra Fria, Lindenberg lançava o álbum *Intensivstationen* com a música *Wozu sind Kriege da?* – em português: Por que existem guerras? –, um claro desejo de paz. O que tornou essa música especialmente marcante foi o dueto que o músico fez com o jovem Pascal Kravetz, responsável por dar voz ao seguinte trecho:

Herr Präsident, ich bin jetzt zehn Jahre alt und ich fürchte mich in diesem Atomraketenwald.

Sag mir die Wahrheit, sag' mir das jetzt wofür wird mein Leben auf's Spiel gesetzt? Und das Leben all der ander'n – sag mir mal warum sie laden die Gewehre und bringen sich gegenseitig um? Sie steh'n sich gegenüber und könnten Freunde sein, doch bevor sie sich kennenlernen, schießen sie sich tot. Ich find' das so bekloppt, warum muss das so sein?⁹

⁸ “Mas de repente são dez para as onze / e ela diz: “ei, você deve estar no máximo às doze de volta ao outro lado / senão você vai ter grandes problemas / pois você tem apenas um visto diário”. // Garota de Berlim oriental, foi muito difícil / eu tive que ir, apesar de / preferir ter ficado. // Eu vou voltar / e talvez dê certo em algum momento / sem grandes problemas / alguma coisa deve ser feita com o passar do tempo. // Eu espero que os jovens deem um jeito nisso logo / pois nós queremos apenas ficar juntos” (tradução minha).

⁹ Senhor presidente, eu tenho agora dez anos / e eu tenho medo nessa floresta de mísseis atômicos. / Me diga a verdade, me diga agora / por que minha vida é colocada em jogo? / E a vida dos outros – me diga por que / eles carregam armas / e matam uns aos outros? / Eles estão em lados opostos e poderiam

A canção (que em 2024 ganhou uma versão em inglês para uma campanha da UNICEF¹⁰) foi vista de forma positiva pelo governo da RDA, já que o músico colocava-se totalmente contra uma guerra nuclear, ou seja, criticava tanto Estados Unidos quanto União Soviética por armarem-se dessa forma. No entanto, uma apresentação no país ainda não era admitida. Por isso, em 1983, no álbum *Odysse*, Udo Lindenberg se dirigiu diretamente ao presidente da Alemanha Oriental: Erich Honecker.

Sonderzug nach Pankow – em português: Trem especial para Pankow (uma região de Berlim oriental) – é extremamente irônica e muitos acreditaram ser responsável por eliminar qualquer possibilidade que houvesse de um show de Lindenberg na RDA. Nela, o músico critica os artistas autorizados a se apresentar no Palácio da República (*Palast der Republik*) e dirige palavras pouco elogiosas a Honecker:

Ich weiß genau, ich habe furchtbar viele Freunde in der DDR, und stündlich werden es mehr. Och, Erich ey, bist Du denn wirklich so ein sturer Schrat, warum lässt Du mich nicht singen im Arbeiter- und Bauernstaat?

[...]

Honey, ich glaub', Du bist doch eigentlich auch ganz locker, ich weiß, tief in dir drin, bist Du doch eigentlich auch 'n Rocker. Du ziehst dir doch heimlich auch gerne mal die Lederjacke an und schließt Dich ein auf'm Klo und hörst West-Radio¹¹.

Lançada no início do ano, a música precedeu eventos importantes que fizeram com que o governo da RDA visse uma apresentação de Udo Lindenberg como uma possibilidade para acalmar sua população e ser um gesto de simpatia para a Alemanha Ocidental. O primeiro fator foi o acidente nuclear de Chernobil que, apesar de ser negado publicamente pela União Soviética, fez com que muito dinheiro fosse investido para evitar consequências ainda piores na região e proximidades. Isso significa que, a partir de então, o apoio financeiro para a RDA foi extinto e o país, que nunca conseguiu produzir sua própria subsistência, precisou de um novo investidor.

ser amigos, / mas, antes de se conhecerem, eles atiram uns nos outros. / Eu acho isso tão imbecil, por que deve ser assim?" (tradução minha).

¹⁰ A versão pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hvksaarg3Qo>.

¹¹ Eu sei muito bem que tenho amigos terríveis / na RDA, e a cada hora eles aumentam. / Oh, Erich, você é um goblin obstinado, / por que não me deixa cantar no país dos trabalhadores e camponeses? // Honey, eu acredito que você é na verdade bem descontraído / eu sei que, lá no fundo, você também é um roqueiro. / Você veste a jaqueta de couro / e se tranca no banheiro e escuta a rádio ocidental" (tradução minha).

Em 29 de junho de 1983, a RFA, comandada pelo recém-eleito Helmut Kohl, aprovou o primeiro grande empréstimo para a Alemanha Oriental. Esse passo mudou a relação entre os dois países, tornando a RDA codependente da República Federal. É nesse contexto que uma apresentação de Udo Lindenberg volta a ser cogitada, mas isso só poderia acontecer com o aval do presidente Honecker, recentemente ridicularizado em uma canção do músico. Sob a orientação de Michel Gaißmayer, membro do Partido Socialista Unificado de Berlim Ocidental (*Sozialistische Einheitspartei Westberlins* – um dos grupos financiados pela RDA no lado ocidental), uma carta a Erich Honecker foi cuidadosamente redigida e assinada por Udo Lindenberg. Esse foi o sinal de paz necessário para que o músico se apresentasse em Berlim oriental.

25 de outubro de 1983

Os detalhes do planejamento da ida de Lindenberg ao lado oriental e os bastidores do show do músico são tema do documentário *Die Akte Lindenberg: Udo und die DDR* – em português: O arquivo Lindenberg: Udo e a RDA – lançado em 2010. Entre documentos e entrevistas (com músicos, fãs e políticos), o longa-metragem conta os detalhes do show que marcou historicamente a relação entre as duas Alemanhas (como citado antes, nem mesmo a banda Scorpions, reconhecida internacionalmente e que, anos depois, tocou na União Soviética, teve permissão para se apresentar na RDA), mas nos falta espaço para apresentar todos eles aqui, por isso nos limitaremos aos fatos principais.

A RDA convidou Udo Lindenberg para participar do evento *Für den Frieden der Welt* (em português: Pela paz mundial) no dia 25 de outubro de 1983. Ele não seria a atração principal e sua apresentação deveria durar cerca de 30 minutos. O grande nome do festival era o cantor norte-americano Harry Belafonte. Se tudo corresse bem (isso incluía não tocar *Sonderzug nach Pankow*), Udo Lindenberg seria autorizado a fazer uma turnê pela RDA. Esse era o acordo e, para que ele não fosse quebrado, Lindenberg soube medir suas palavras em todos os pronunciamentos públicos.

A agenda do músico foi detalhadamente planejada (e vigiada, segundo registros da polícia secreta – hoje abertos ao público) e incluiu um encontro com Erich Honecker. Lindenberg o presenteou com uma jaqueta de couro e uma guitarra, recebendo em troca do presidente um instrumento de sopro. Os problemas começaram a aparecer quando chegaram ao local do show: o Palácio da República estava cercado por seus fãs, que não eram autorizados a entrar. O evento era exclusivo para membros do partido e do grupo Juventude Livre Alemã (*Freie Deutsche Jugend* – FDJ). Só então Lindenberg percebeu que estava sendo usado para a propaganda do governo oriental.

Reinhold Beckmann, narrador do documentário e que, então, acompanhava Lindenberg como correspondente do canal estatal ocidental ARD, afirma: “Quanto mais próximo estava o início do evento, mais agitadas ficavam as forças policiais”¹². O empresário de Udo Lindenberg na época, Christopher Westecker, relembrou em entrevista ao documentário:

Já era noite. Udo veio ao seu camarim, acendeu a luz e havia na sua janela algum tipo de gelosia. Através das lâminas podia-se olhar para baixo, na praça, e ver a massa de pessoas que estava ali cercada por cordões policiais. Udo mal chegou em seu camarim e a gritaria começou, porque as pessoas reconheceram sua silhueta com o chapéu e estouraram: “Udo desça, aqui estão os seus fãs”. Aí começou. Eu apaguei a luz, porque eu pensei: “eles vão empurrar [o cordão policial] até o Palácio” e era possível ver o movimento da massa de pessoas que pressionava em direção ao Palácio. Os policiais que lá estavam tiveram dificuldade para conter a multidão. Luz apagada, a sombra sumiu, mas Udo ainda estava lá. Eu fiquei no corredor, com a porta do camarim aberta. Nós dois observávamos dali, Udo na frente. Udo foi até a janela e sentou no parapeito e olhou tranquilamente para baixo. Perto dele, à esquerda e à direita, estava a sua banda, que também olhava para fora. Ninguém disse nada, foi realmente uma situação fantástica, tudo estava parado e todos escutavam o que estava sendo gritado lá fora. Então vem Harry Belafonte pelo corredor, olha rapidamente para dentro ao passar, para, volta, entra, se coloca ao lado de Udo, passa o braço por seus ombros e diz: “*You made it*”. Extraordinário. Nenhuma palavra mais. Nada mais foi dito¹³.

Os registros oficiais da polícia indicam que, naquela noite, 44 pessoas foram detidas. Não há fotografias porque mesmo o fotógrafo do governo teve suas fotos destruídas e, em seguida, foi demitido. Enquanto isso, no palco, o evento musical

¹² “Je näher der Veranstaltungsbeginn rückt, desto nervöser werden die Sicherheitskräfte“.

¹³ „Das war dann schon abends dunkel. Udo kam in seiner Garderobe, machte das Licht an und hatte vor seinem Fenster so Lamellen Jalousie irgendwas. Durch diese Lamellen konnte man runter auf dem Platz gucken und sah da die Massen von Menschen, die darauf gelaufen waren und Polizeikordons davor. Und kaum war Udo in seiner Garderobe, ging da unten das Geschrei los, weil die erkannten natürlich die Silhouette mit dem Hut und dann ging es los: „Udo kommt unter, hier sind deine Fans“. Da ging es richtig ab. Ich habe erstmal das Licht hinter ihm wieder ausgemacht, weil ich dachte: „die drücken auf einmal alle an dem Palast“ und man sah das richtig diese Massenbewegung, die sich dann Richtung Palast drückte. Die Polizei, die da standen, die hatten richtig Probleme, die abzuhalten. Also, Licht wieder aus, da war der Schatten weg, aber Udo war noch da. Ich stand dann hinten im Gang mit offene Garderobetür. Wir gucken beide aus an, Udo vorbei. Udo ging zum Fenster, knete sich darauf auf die Fensterbank und guckte runter ganz ruhig. Neben ihm links und rechts war seine Band, die mit rausgucken. Keiner sagte was, das war wirklich eine tolle Situation, war ganz still und alle hörten nur was da draußen geschrien wurde und wie die riefen da draußen. Dann kommt Harry Belafonte den Gang lang, guckt kurz rein im Vorbeigehen, bleibt stehen, geht zurück, geht wieder rein, stellt sich neben Udo, legt ihm den Arm um die Schulter und sagt: *You made it*. Großartig. Kein Wort mehr. Es wurde nichts weiter gesprochen“.

acontecía e Udo Lindenberg cantou as quatro canções previamente aprovadas pelo governo da RDA. Assim como passou o dia consciente de cada palavra dita em entrevista e em encontros políticos, o músico sabia que tocava em um assunto proibido ao falar no palco: “Sumam com as sucatas de mísseis – na República Federal e na RDA. Não queremos ver mísseis em lugar nenhum, nada de Pershings e nada de SS-20!”¹⁴. Até então ninguém havia mencionado os mísseis SS-20 publicamente na Alemanha Oriental.

O evento estava sendo transmitido pela televisão, então Lindenberg conhecia a abrangência de seu público. No entanto, foi pego de surpresa quando, semanas depois, a turnê prometida para 1984 foi cancelada pelo governo da RDA. Em ata, funcionários do partido recriminaram a fala do músico, além de classificarem sua aparência como “degradante” enquanto seu linguajar foi considerado “vulgar”¹⁵, afirmando que foi um erro permitir a apresentação do músico no país. Como se pressentisse a ruptura do acordo feito, ao final do show, quando Belafonte chamou todos os músicos participantes do evento para cantar o hino do movimento pacifista norte-americano, Udo Lindenberg escolheu assumir as baquetas da banda em lugar de fazer parte do grupo que, abraçado, cantava.

Um símbolo na história alemã

Apesar do cancelamento da turnê pela RDA, Udo Lindenberg se mantém como uma referência na história da divisão alemã. Entre 2011 e 2016 o musical *Hinterm Horizont* contou a história da Alemanha dividida apenas com canções suas. Além disso, ele é ainda hoje homenageado em diferentes esferas e a história de sua apresentação faz sempre parte de exposições sobre a divisão do país.

Após a Queda do Muro de Berlim, em novembro de 1990, quando as duas Alemanhas ainda existiam, Udo Lindenberg cantou em Leipzig, maior cidade da ainda existente RDA, a canção *Sonderzug nach Pankow*, como um pequeno revide ao governo que anos antes havia descumprido sua palavra. A canção continua a fazer parte de seu repertório, em suas apresentações para dezenas de milhares de pessoas em arenas de futebol – algumas oriundas da extinta RDA, outras nascidas quando o país já estava

¹⁴ „Weg mit allem Raketenschrott – in der Bundesrepublik und in der DDR! Nirgendwo wollen wir auch nur eine einzige Rakete sehen, keine Pershings und keine SS-20!“ (tradução minha).

¹⁵ „Sie verwissen insbesondere darauf, daß die während Auftritt von Lindenberg getätigten Äußerungen (Abschaffung der Raketen in Ost und West) seine vulgäre Sprache und sein dekadentes Äußeres nicht dem Grundanliegen dieser bedeutsamen Friedenmanifestation entsprochen haben“ (A partir de reprodução do documento feita na reportagem do canal Deutsche Welle “Udo Lindenberg – der Rockpionier”).

unificado. Mesmo décadas depois, o artista entoa suas canções como um aviso aos mais jovens: não deixe que os piores momentos da história alemã se repitam.

Referências

30JAHRE. **“Wind of Change”**. Bonn: Deutsche Welle, 2020. Disponível em:

<https://www.dw.com/de/30-jahre-wind-of-change/video-55134247>. Acesso em: 11 jan. 2025.

BENDER, P. **Episode oder Epoche?** Zur Geschichte des geteilten Deutschland. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

DIE Akte Lindenberg: Udo und die DDR. Direção de Falko Korth. Produção de Reinhold Beckmann, Falko Korth. Hamburg: Norddeutscher Rundfunk, 2010. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=He0l6MmzeVY>. Acesso em: 11 jan. 2025.

HERTLE, H-H.; WOLLE, S. **Damals in der DDR:** der Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2006.

KIELMANSEGG, P. G. **Das geteilte Land:** deutsche Geschichte 1949 - 1990. München: Pantheon, 2007.

KLAUS, M. **Musiker | Euromaxx - Wende-Wege (5)**. Bonn: Deutsche Welle, 2014. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vm1ysqoS0Ew>. Acesso em: 11 jan. 2025.

UDO Lindenberg - der deutsche Rockpionier. Direção de Susanne Lenz-Gleissner. Bonn: Deutsche Welle, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=He0l6MmzeVY>. Acesso em: 11 jan. 2025.

WÜNSCH, S. Der Alptraum der DDR-Führung: Udo Lindenberg. [S. l.]: Udo Lindenberg, 2013. Disponível em: <https://www.dw.com/de/panikrocker-udo-lindenberg-der-alptraum-der-ddr-f%C3%BChrung/a-50284992>. Acesso em: 11 jan. 2025.

O rock diante das guerras

Michel Goulart da Silva*

Em 1970, a banda de rock MC5, que comumente fazia provocações políticas, lançou a música “The American Ruse” (“O Estratagema Americano”), no álbum *Back In The USA*. Na música é feita uma crítica ao contexto da Guerra do Vietnã, chegando-se a afirmar na letra: “todo mundo está cansado do estratagema americano”. Os primeiros versos da música mostram muito do recado que a banda procurava passar:

Eles te contaram na escola sobre liberdade
Mas quando você tenta ser livre, eles nunca deixam você
Eles disseram: É fácil, nada demais
E agora o exército está atrás de você

O rock, assim como outras formas artísticas, sempre foi uma expressão de subjetividade da época em que suas obras foram criadas. O rock, ao longo de suas décadas de existência, mostra-se “quer como rebeldia, quer como modismo, quer como negação da realidade, quer como alguma forma de manifestação cultural e/ou mercantil” (Beras, 2015, p. 14). O rock se manifesta em constante tensão, mostrando um “movimento pendular. Ora questiona, ora é capturado pelo mercado que busca eternizá-lo como uma moda, ou uma tradição cultural qualquer” (Beras, 2015, p. 23).

Os contextos de guerra costumam causar grande impacto nas populações envolvidas direta ou indiretamente nos conflitos, causando oposição ou mesmo protestos de diferentes naturezas. Com o rock não foi diferente, diante do sofrimento causado pelas guerras ocorridas ao longo do século XX. Nesse período, observa-se que “a experimentação com novas tecnologias, sonoridades e letras de comentário ou incitamento à rebelião garantiu ao rock seu lugar na história como linha auxiliar dos movimentos sociais que confrontavam o *establishment*” (Merheb, 2012, p. 14).

Outro aspecto a ser considerado passa fato de que o rock, ao se mostrar como um catalisador de rebeldia da juventude, expressa críticas sociais em diferentes aspectos. O rock pode ser definido como “um sistema que inicia o adolescente na sociedade e pode desde modular suas pequenas atitudes até orientar sua compreensão e postura

* Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Realiza pós-doutorado no Programa Interdisciplinar de Ciências Humanas da UFSC. Atua no Instituto Federal Catarinense (IFC).

política no mundo” (Souza, 1995, p. 29). Essa perspectiva pode se mostrar de formas diferentes, na medida em que

[...] o político não tem fronteiras naturais. Ora ele se dilata até incluir toda e qualquer realidade e absorver a esfera do privado: este é um traço das sociedades totalitárias. Ora ele se retrai ao extremo. Essas variações obedecem a necessidades externas; refletem também as variações do espírito público. O espaço que o político recorta na realidade global é resultante dessa conjunção (Rémond, 2003, p. 442-443).

O rock, em diversos momentos expressou a indignação compartilhada por aqueles que sofrem econômica, política e socialmente com as consequências das diversas guerras do século XX e XXI. Este texto pretende discutir alguns desses elementos na relação entre rock e político, refletindo acerca do tema da guerra, que aparece em diversas letras das mais diferentes bandas.

No mesmo ano de lançamento do disco mencionado do MC5, na Inglaterra, na letra da música “War pigs”, a banda Black Sabbath falava em determinado momento:

Políticos se escondem
Eles só iniciaram a guerra
Por que eles deveriam lutar?
Eles deixam esse papel para os pobres, sim!

Era o contexto da guerra do Vietnã, nesse ano de 1970. Essa passagem da música procura apontar como os interesses políticos movem a guerra e como aqueles que se beneficiam com ela mandam inocentes para o campo de batalha.

A Guerra do Vietnã foi um conflito armado que ocorreu entre 1960 e 1975, envolvendo o Vietnã do Norte, apoiado pela China e pela União Soviética, e o Vietnã do Sul, apoiado pelos Estados Unidos. A guerra começou como uma luta pela independência do Vietnã do Sul em oposição ao bloco comunista. Os Estados Unidos se envolveram no conflito em 1964, enviando tropas para o Vietnã do Sul. Contudo, a guerra se tornou cada vez mais impopular nos Estados Unidos, com protestos e manifestações contra a conflito armado se espalhando pelo país. Nesse contexto, em relação à música,

[...] o ano de 1967 foi um divisor de águas. As letras falavam da guerra do Vietnã, da busca por uma nova moralidade mais humana e a luta pelos direitos das

minorias surgiu no cenário do pop/rock. (...) Nos quatro anos seguintes (1968-71), vários hits das listas dos 40 mais e sucessos das FMs continham discursos polêmicos sobre temas como política, filosofia e cultura (Friedlander, 2002, p. 399).

Em 1968, o Vietnã do Norte lançou a chamada Ofensiva do Tet, que foi um ponto de inflexão na guerra. Em 1973, os Estados Unidos assinaram os Acordos de Paris, que colocaram fim à participação norte-americana na guerra. Na Guerra do Vietnã, “os Estados Unidos perderam 58 mil homens no Vietnã e o exército do Vietnã do Sul, quase 225 mil. O Vietnã do Norte e o Vietcong perderam, em conjunto, algo em torno de 1,1 milhão de combatentes” (Magnoli, 2023, p. 405). Embora os Estados Unidos tenham terminado sua participação, a guerra continuou, até que o Vietnã do Norte conquistou Saigon em 1975.

Essa temática em torno da denúncia daqueles que ficam nos bastidores comandando a guerra e planejando suas ações aparece também em outras músicas marcantes da história do rock, como em “Us And Them” (“Nós e Eles”), do Pink Floyd, do álbum *The Dark Side of the Moon*, lançado em 1973. Em determinado momento da música, fala-se:

Avançar, ele gritou da retaguarda
E a linha de frente foi dizimada
E o general sentou, e as linhas do mapa
Moveram-se de um lado para o outro

Esta passagem mostra particularmente a crueldade da guerra, onde os soldados podem ser considerados objetos a serem movidos num mapa em que os comandantes das tropas fazem seus planos. Os governantes que provocam e se beneficiam com a guerra sequer chegam próximos do campo de batalha, afinal, no centro de suas preocupações, não estão as batalhas travadas em terra ou a vida dos soldados, mas interesses econômicos e políticos.

Embora a guerra se manifeste a partir do conflito militar, seu fundamento e razões estão na política. Conforme afirmava-se em uma obra clássica acerca do tema, “sob todos os aspectos, a guerra não pode ser considerada como um fato isolado, mas como um instrumento político” (Clausewitz, 2005, p. 27). Portanto, o campo da política acaba por abarcar os diferentes aspectos que envolvem a guerra. Evidencia-se, no que se refere aos aspectos políticos, que “o moral do país, o abastecimento dos exércitos, a divisão da escassez, são tarefas que cabem ao poder público” (Rémond, 2003, p. 443).

Uma questão que também aparece nessa música do Pink Floyd passa pelo fato de se considerar esse fenômeno como uma mera questão retórica. Em certo momento da música, a banda ironiza: “Você não ouviu? É uma guerra de palavras”. Nas palavras dos líderes políticos, a guerra deixa de ser um fenômeno concreto, em que pessoas reais batalham por suas vidas em nome da nação ou de grupos particulares, e se torna um mero embate de palavras entre governos e representações diplomáticas.

O tema da guerra permaneceu nas letras de rock na década de 1980. O Iron Maiden levou a público, em 1984, a música “2 Minutes To Midnight” (“Dois Minutos Para a Meia-noite”), que inicia com as seguintes palavras:

Matar para lucrar ou atirar para mutilar
Nós não precisamos de um motivo
A galinha dos ovos de ouro está à solta
E nunca fora de época

Essa passagem faz referência às razões para a guerra, que, a despeito das desculpas imediatas alegadas pelos governantes, não é outra coisa que não a busca por conquistar interesses econômicos e políticos. Em outro momento da mesma música, Iron Maiden faz menção às mortes que alimentam a guerra:

Enquanto os responsáveis pela carnificina lhes cortam a carne
E lambem o molho
Nós lubrificamos as máquinas de guerra

Nessa passagem da música se mostra como a vida das pessoas é considerada irrelevante. Da mesma forma que as peças movidas sobre o mapa ou as pessoas descaracterizadas nas disputas retóricas da diplomacia, como comentado anteriormente, a guerra parece ser uma entidade abstrata na linguagem de seus mandantes.

Nessa época da música do Iron Maiden se discutia com veemência a ameaça de extermínio da humanidade, diante do desenvolvimento de armas nucleares. Observa-se que “a bomba atômica desenvolveu-se dentro de uma situação de guerra total, diante da costumeira ameaça de que o inimigo também a desenvolveria” (Williams, 2015, p. 280). Naquele contexto, a corrida armamentista entre os Estados Unidos e a União Soviética havia alcançado um nível alarmante, e a ameaça de uma guerra nuclear tornou-se uma preocupação crescente.

No começo da década de 1980, a discussão em torno do desarmamento nuclear ganhou destaque internacional. Na época, um importante intelectual afirmava:

“[...] o vasto desenvolvimento da capacidade de retaliação além do necessário, que continua em ritmo acelerado, pertence estritamente à ideologia e deve ser entendido não como uma questão de segurança nacional, mas como uma luta política mundial pública ou dissimulada (Williams, 2015, p. 288).

Em 1982, a Conferência de Desarmamento das Nações Unidas reuniu representantes de mais de 100 países para discutir a redução e eliminação das armas nucleares no mundo. Embora tenham sido realizadas algumas iniciativas, a discussão permanece ainda na contemporaneidade, na medida em que muitos países se mantêm desenvolvendo armas de destruição em massa. Deve-se entender que,

[...] embora em grande parte decorresse de imperativos da tecnologia militar e até prosseguisse como uma ofensiva cega quando mudanças de tecnologia a tornaram menos necessárias em termos militares, também é certo e crucial que a ofensiva principal dessa competição mortal não foi essencialmente militar-tecnológico, mas, no sentido mais amplo, política (Williams, 2015, p. 283).

No decorrer da década 1980, os temas relacionados à guerra nas letras do rock também passaram por algumas mudanças. Em “One”, de 1988, a banda Metallica fala não da guerra propriamente, mas dos traumas causados aos soldados. Fala-se assim em determinado momento:

Agora que a guerra acabou comigo
Eu estou acordado, eu não posso ver
Que não resta muito de mim
Nada é real, a não ser a dor

O trauma deixado pela guerra pode ser não apenas mental, mas também físico. Essas feridas acabam por definir em grande medida a vida desses sobreviventes. Na mesma música do Metallica, em determinado momento fala-se:

Alimentado pelo tubo enfiado em mim
Como uma novidade do tempo da guerra
Preso a máquinas que me fazem respirar
Corte esta vida de mim

Mostra-se aqui inclusive a perspectiva de não querer essa vida cheia de traumas no corpo e na mente deixados pela guerra. Por outro lado, chama a atenção para a questão de que a guerra pode ser considerada “um grande mecanismo para acelerar o progresso técnico” (HOBSEAWM, 2015, p. 54). Observa-se no fim do século XIX “uma espécie de simbiose entre governo e os produtores de armamentos privados especializados, sobretudo nos setores de alta tecnologia como a artilharia e a marinha” (HOBSEAWM, 2015, p. 52). Nesse processo de desenvolvimento de forças destrutivas, “as guerras, e sobretudo a Segunda Guerra Mundial, ajudaram muito a difundir a especialização técnica, e certamente tiveram um grande impacto na organização industrial e nos métodos de produção em massa” (Hobsbawm, 2015, p. 55).

Com a chegada da década de 1990, observa-se também o avanço das guerras que usam a religião como justificativa demagógica. Em grande medida isso se deu diante da Guerra do Golfo, que ocorreu entre 1990 e 1991, envolvendo o Iraque e uma coalizão liderada pelos Estados Unidos. A guerra começou em agosto de 1990, quando o Iraque invadiu o Kuwait, um pequeno país vizinho. A invasão se insere em um “período no qual a preocupação estratégica das principais potências envolvidas na região – os Estados Unidos em primeiro lugar – foi sempre a de conter os atores locais” (Waack, 2023, p. 454).

Em janeiro de 1991, as forças da coalizão liderada pelos EUA lançaram uma operação militar que alegava ter como objetivo libertar o Kuwait. A guerra foi marcada por intensos bombardeios aéreos e terrestres, e as forças iraquianas foram rapidamente derrotadas. A guerra terminou em 28 de fevereiro de 1991, com a retirada das tropas iraquianas do Kuwait, resultando na morte de cerca de 100.000 iraquianos e 148 soldados americanos.

Essa percepção do discurso demagógico relacionada à religião foi trazida para o rock da época, aparecendo, entre outros momentos, em uma música do Megadeth, intitulada “Holy Wars... The Punishment Due” (“Guerras Santas, o Devido Castigo”), de 1990. O tema é evidenciado na letra:

Irmão matará irmão
Derramando sangue pela terra
Matando em nome da religião
Algo que eu não entendo

Conforme sugere a letra, não é possível entender o motivo para se matar pessoas em nome de uma religião. Esses discursos são somente uma justificativa para esconder

que os reais interesses são econômicos e políticos. Essa reflexão acerca da guerra em nome da religião é aprofundada em outra parte da letra:

Tolos como eu, que cruzam o mar
E chegam a terras estrangeiras
Pergunte ao rebanho, por suas crenças
Vocês matam em nome de Deus?

O absurdo da guerra é assim cantado em meio ao peso das guitarras, em que se invade terras estrangeiras e se mata em nome de Deus. Essa perspectiva fica ainda mais explícita em “Civil War” (“Guerra Civil”), do Guns N' Roses, de 1991. Esta música em praticamente toda sua letra faz críticas à guerra. Ela mostra, entre outros temas, o impacto desses conflitos sobre a vida das pessoas, como nesta passagem:

Veja seus jovens lutando
Veja suas mulheres chorando
Veja seus jovens morrendo
Da maneira que sempre fizeram antes

Na música, procura-se mostrar também o quanto essas ações bélicas não resolvem nenhum problema. Pelo contrário, acabam por fomentar ainda mais ódio e inimigos:

Veja o ódio que estamos criando
Veja o medo que estamos alimentando
Veja as vidas que estamos guiando
Da maneira que sempre fizemos antes

Na música se procura mostrar o verdadeiro caráter da guerra, que não passa por uma falsa paz em abstratos. Constitui-se, em realidade, como forma de representar os interesses dos ricos e daqueles que ocupam os postos de poder. Na letra da música, afirma-se:

E eu não preciso da sua guerra civil
Ela alimenta os ricos enquanto enterra os pobres
Você tem fome de poder, vendendo soldados
Em um mercado humano, não é uma carne fresca?
Eu não preciso de sua guerra civil

Mostrando o caráter de ilusão construída em torno dos resultados a serem obtidos na guerra, a música compara o discurso demagógico dos políticos com o fanatismo:

Porque todos estes sonhos são deixados de lado
Pelas mãos sangrentas dos hipnotizados
Que carregam a cruz do homicídio
E a história carrega as cicatrizes
De nossas guerras civis

Outros exemplos de bandas que apresentaram reflexões acerca da guerra são as bandas Rage Against the Machine, The Cranberries e System of a Down, na década de 1990. Essas bandas, bem como outras que poderiam ser mencionadas, evidenciam a contribuição do rock em sua perspectiva crítica de denúncia às atrocidades de guerra e aos interesses econômicos e políticos que colocam em risco a vida de inocentes. Essas produções artísticas expressam não apenas opiniões políticas, mas também sentimentos, preocupações e ansiedades dos artistas que escreveram as letras dessas músicas.

Esse caráter político é algo que o rock carrega desde sua criação, ainda que se observe um movimento pendular, ora questionando o *status quo*, ora se integrando às instituições. Por um lado, as reflexões realizadas ao longo das décadas por diferentes artistas permitem analisar fenômenos e possíveis formas de se colocar diante das disputas políticas da época. Por outro, ao procurar olhar para o fenômeno da guerra, esses artistas conseguiram mostrar muita da subjetividade das épocas em que viveram e de que forma as pessoas encaravam esses fenômenos de destruição que não causam outra coisa que não sofrimento. Nesse sentido, as músicas se constituem em documentos vivos de sua própria época.

Referências

- BERAS, C. Elementos iniciais para uma sociologia do rock: em busca de um conceito. In: BERAS, C.; FEIL, G. (org.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 11-33.
- CLAUSEWITZ, C. von. **Da guerra**: a arte da estratégia. São Paulo: Tahyu, 2005.
- FRIEDLANDER, P. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGNOLI, D. Guerras da Indochina. In: MAGNOLI (org.). **História das Guerras**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2023.

MERHEB, R. **O som da revolução**: uma história cultural do rock (1965-1969). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

RÉMOND, R. Do político. In: RÉMOND, R. (org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SOUZA, A. M. A. de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

WAACK, W. Guerras do Golfo. In: MAGNOLI (org.). **História das Guerras**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2023.

WILLIAMS, R. **Recursos da esperança**: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: UNESP, 2015.

Revolta, fordismo periférico e a estrutura de sentimento do colapso da modernização na cena Punk paulista: apontamentos iniciais a partir de duas canções

Rafael Lucas Santos da Silva*

No capitalismo, a única coisa pior do que ser explorado é não ser explorado.
Michael Denning (2010)

Das feridas que a pobreza cria
Sou o pus
Sou o que de resto restaria
Aos urubus
Sou um punk da periferia
Sou da Freguesia do Ó
Gilberto Gil (1983)

Este capítulo sintetiza o momento inicial de um projeto de pesquisa que pretende examinar as relações entre arte, ideologia, política e os impasses histórico-sociais das promessas de modernização no movimento punk paulista. Nesta ocasião, buscamos delinear alguns aspectos do problema a ser investigado, tendo como ponto de partida a análise dos sentidos de duas canções: “Desemprego” e “Subúrbio Operário”.

São canções de duas bandas importantes da formação do movimento punk paulista, a saber: Fogo Cruzado, formada em 1981, e Garotos Podres, formada em 1982. Para estabelecer uma perspectiva de reflexão, consideramos importante, como ponto de partida de mediação conceitual, a concepção de “estrutura de sentimento” proposta

* Realiza estágio de pós-doutorado (2025-2027) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM), com financiamento CAPES/PIPD. Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Dedicar-se à investigação sobre as relações entre literatura e trabalho, entre estética, política e história, além de literatura contemporânea, crítica cultural materialista e materialismo lacaniano. Também publicou artigos e capítulos de livros, com destaque para “O cinema político de Ken Loach: trabalho, pós-fordismo e sofrimento psíquico em *Sorry we missed you* (2025)”, “Figurações do trabalho em Filmes de Plástico” (2024) e “Violência sistêmico-simbólica e precarização do trabalho em *Passageiro do fim do Dia*, de Rubens Figueiredo” (2020).

por Raymond Williams, categoria consistente com as especificidades das condições de produção da cena punk paulista.

Williams (1979) introduz o conceito de “estrutura de sentimento” como uma forma de compreender experiências coletivas em transformação, possibilitando abordar formas emergentes de experiência e consciência:

Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural [...], este é o caminho para definir formas e convenções na arte e literatura como elementos inalienáveis de um processo material social: [...] mas, como uma formação social de um tipo específico que pode se transformar em articulação [...] de estruturas de sentimento que, como processos vivos, são experimentadas de forma muito mais ampla (Williams, 1979, p. 135).

A partir desse ponto de partida, vislumbra-se um caminho crítico. Possibilita, assim, refletir sobre o conjunto de percepções, emoções e valores compartilhados pelos jovens que instauraram a cena punk paulista, na transição das décadas de 1970 e 1980. No caso específico de uma reflexão desses elementos tangente às relações de trabalho, levantamos a hipótese de que as composições do nosso *corpus* revelam uma estrutura de sentimento do colapso da modernização.

“Desemprego está no ar”

A banda Fogo Cruzado foi formada em 1981. Em 1982 participaram das gravações que compõem o LP *Sub* (coletânea que ainda participava Ratos de Porão, Psykoze e Cólera), lançado em 1983, pelo Selo Estúdios Vermelhos (Pires, 2023). Fogo Cruzado contribui com 6 composições para o LP, entre elas a intitulada “Desemprego”.

A letra de “Desemprego” é composta por seis estrofes, totalizando vinte e dois versos. Destes, doze são refrão (“Não, não, não me aceitam”), que se repetem como um mantra desesperado e agressivo, centralizando a mensagem de exclusão e revolta:

Desemprego está no ar
Vou desistir de procurar
Nosso futuro está no ar
Não se consegue alcançar

Não, não, não me aceitam
Não, não, não me aceitam
Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Sem dinheiro no bolso

Com a carteira limpa

Cuidado com a geral

Vagabundo se dá mal

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Nossa juventude tende a perder

Não pare seu grito que vai lhe morder

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

Não, não, não me aceitam

(Fogo Cruzado, LP SUB, 1983)

Musicalmente, “Desemprego” utiliza os elementos típicos do punk rock: guitarras distorcidas, batidas aceleradas e uma abordagem minimalista, que reforçam o caráter urgente da mensagem. O verso inaugural, “Desemprego está no ar”, estabelece um tom generalizado de crise, sugerindo uma desesperança que se intensifica na segunda linha: “Vou desistir de procurar”. A referência ao “ar” sugere uma condição sufocante e inescapável, fazendo-nos pensar em um sentimento de asfixia social, sendo o desemprego o ar que se respira.

Por isso, a resignação desse segundo verso, revelando o esgotamento de quem se vê permanentemente excluído. O verso “Sem dinheiro no bolso, com a carteira limpa” metaforiza tal condição. A “carteira limpa” denota, justamente, a ausência de registros de trabalho, um marcador simbólico da exclusão. Um aspecto central da letra é o enfoque na juventude, apresentada no verso “Nossa juventude tende a perder”. É uma juventude que não está conseguindo o registro de trabalho, isto é, sem acesso ao assalariamento formal. Moraes (2019) comentando sobre essa canção em seu estudo assinalou que o punk emergiu como uma alternativa para a juventude das periferias como expressão de “uma maneira de ser e estar no mundo em uma sociedade que desagregou o trabalho formal”, argumentando sobre um importante deslocamento:

“esse movimento construiu uma identidade por meio da construção de novos laços de classe, não pautados como na geração anterior, no trabalho, mas pautados no pertencimento de grupo e pela identidade periférica e suburbana” (Moraes, 2019, p. 146).

A “carteira limpa” reforça a falta de “dinheiro no bolso”, acentuando a privação econômica direta do sujeito lírico. A canção insere uma crítica à violência exercida pelo aparato policial contra os desempregados. Percebemos como a canção, em sua composição, formaliza esteticamente a carteira de trabalho como um marcador simbólico de cidadania: sua ausência não apenas exclui o indivíduo dos direitos trabalhistas e sociais, mas também o coloca em uma posição de vulnerabilidade e suspeita diante da sociedade. “A geral” (gíria que se refere a revistas policiais indiscriminadas) é apresentada como um instrumento de caracterização de criminalização de quem já é excluído, na ausência de trabalho formal, pois o sujeito lírico sabe que é visto como “vagabundo” ou potencialmente criminoso.

Assim, a canção revela como a informalidade e a falta de proteção social não apenas precarizam materialmente a vida, mas também reforçam a lógica excludente e autoritária que define quem tem ou não lugar na sociedade. O refrão é pulsante para expressão desse sentimento. Não se canta um desemprego com a esperança de uma recolocação futura no mercado de trabalho. A repetição obsessiva do “não” cria uma sensação de insistência da imagem da “carteira limpa”, em que a cadência rítmica dessa frase (“Não, não, não me aceitam”) se assemelha a um mantra de protesto, reforçando a ideia de uma negação estrutural.

“Sem esperança de uma vida melhor”

A banda Garotos Podres surgiu em 1982, conseguindo se destacar como uma das bandas mais emblemáticas do punk brasileiro. Em 1985, lançaram o primeiro álbum da banda, o *Mais Podres do que Nunca*, que teve músicas censuradas e vendeu cerca de 50.000 cópias (Pires, 2023). Com a banda alavancada, o segundo álbum, *Pior que antes*, foi lançado já em 1988, no qual consta a canção “Subúrbio Operário”.

A letra é composta por 32 versos, organizados em 8 estrofes, com um refrão repetido estrategicamente (“Sem esperança de uma vida melhor”):

Nasceu num subúrbio operário
De um país subdesenvolvido
Apenas parte da massa
De uma sociedade falida

Submisso a leis injustas
Que o fazem calar
Manipulam seu pensamento
E o impedem de pensar

Solitário em meio a multidão
Sufocado pela fumaça
Rodeado pelo concreto
Perdido no meio da massa

Apenas caminhando
No compasso de seus passos
Seu grito de ódio
Ecoa pelo espaço

Sem esperança de uma vida melhor
Pois os parasitas, sugam o seu suor
Sem esperança de uma vida melhor
Pois os parasitas sugam o seu suor

Sobrevivendo das migalhas
Que caem das mesas
Dos donos do papel
Os donos do papel

Nasceu num subúrbio operário
De um país subdesenvolvido
Apenas parte da massa
De uma sociedade falida

Sem esperança de uma vida melhor
Pois os parasitas, sugam o seu suor
Sem esperança de uma vida melhor
Pois os parasitas sugam o seu suor
(Garotos Podres, 1988).

A abertura da canção posiciona o sujeito lírico em um espaço específico: o subúrbio operário. A ideia de “nascimento” aqui não é meramente biológica, mas já possibilita pensarmos no sujeito que emerge já configurado por forças que relegam a um espaço de exclusão e precariedade. Esse espaço é duplamente marginal: localiza-se

na periferia urbana e pertence a um país “subdesenvolvido”, ou seja, marcado pela dependência e pela exploração internacional.

Musicalmente, ouvimos *riffs* de guitarra simples e repetitivos, ritmo rápido e uma estrutura harmônica direta e crua. Essa estética reforça a mensagem de urgência e revolta contida na letra. A expressão “apenas parte da massa” reforça a desindividualização, de modo que a alienação do sujeito é abordada de maneira incisiva: “Manipulam seu pensamento / E o impedem de pensar”. O estilo de composição destaca-se pelo uso de imagens concretas e metafóricas: “Sufocado pela fumaça / Rodeado pelo concreto”. Aqui, a cidade é apresentada como um espaço de opressão, estabelecendo uma abordagem convergente com a tradição punk de criticar o ambiente urbano e o isolamento que ele gera, como também exemplificado em bandas internacionais como The Clash e Dead Kennedys.

Embora não mencione diretamente o fenômeno do desemprego, igual a canção da banda Fogo Cruzado, observamos na composição a construção de um cenário de desumanização, a partir de uma caracterização da sociedade como “falida”, onde o progresso industrial e urbano não traz melhorias para a classe trabalhadora, mas sim um senso de aprisionamento. O movimento punk paulista, nesse sentido, consolidou-se como um sentimento vivido pela juventude urbana, especialmente em regiões periféricas, da própria dinâmica do fordismo periférico. Um sentimento de desagregação e precariedade que se intensificaria, especialmente a partir dos anos 1990.

A condição do trabalhador é sintetizada nos versos “Sobrevivendo das migalhas / Que caem das mesas”. Aqui, a letra denuncia a precariedade e a falta de acesso aos frutos do trabalho. A repetição do refrão (“Sem esperança de uma vida melhor / Pois os parasitas sugam o seu suor”) reforça a ideia de um ciclo interminável de exploração, consolida o sentimento de desesperança que atravessa toda a letra. A ausência de perspectiva de melhora evidencia o colapso de qualquer narrativa de progresso.

Estrutura de sentimento do colapso da modernização

De acordo com Gallo (2008), o punk chega ao Brasil a partir de 1977, especialmente na cidade de São Paulo. Em muitos estudos, a questão do desemprego é considerada apenas como um *background* para consolidação da expressão punk em São Paulo. Conforme destaca Moraes (2019), normalmente o foco costuma ser “o punk como 'tribo urbana' ou como movimento de juventude”, deixando uma “lacuna historiográfica” tangente à dimensão de classe dessa expressão artística (Moraes, 2019, p. 21-22). Ademais, o autor assinala que

O debate em torno desse conceito de “movimento punk” reside na polêmica das dificuldades em se definir os laços que unificariam um fenômeno tão diverso, contendo um número tão grande de correntes, ramificações e que não contém um “mito fundador” comum (Moraes, 2019, p. 26).

Essa característica fragmentária e heterogênea parece desafiar a ideia de coesão cultural ou ideológica. No entanto, essa heterogeneidade pode ser reinterpretada à luz do conceito de “estrutura de sentimento”, formulado por Raymond Williams, que permite apreender o punk como uma formação cultural em processo, expressando experiências sociais e materiais em estado embrionário. A formulação conceitual visa refletir, justamente, sobre fenômenos que não estão completamente formalizados ou articulados em sistemas ideológicos ou institucionais, por isso o termo “é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’” (Williams, 1979, p. 134).

Dentro dessa perspectiva, o autor esclarece que implica considerar uma “consciência prática”, que “é, quase sempre, diferente da consciência oficial. [...] É o que está sendo vivido no momento, não só o que se pensa que está sendo vivido [...] uma espécie de sentimento e pensamento que é verdadeiramente social e material, mas cada um em uma fase embrionária” (Williams, 1979, p. 138).

O punk não apenas se diferencia da “consciência oficial”, mas se coloca em franco antagonismo, se distanciando do vínculo tradicional da imaginação estética com as perspectivas construtivas e integradoras da modernização que, no Brasil, esteve atrelada ao projeto de superação da “inorganicidade” social, como enfatizado nos ensaios interpretativos da formação nacional desde os anos 1930.

Ou seja, é refletir além do contexto imediato de produção das canções e do próprio movimento punk, da crise do período entre 1981 e 1983 ocorrida no mesmo período de consolidação do movimento:

[...] atingido pelo segundo choque do petróleo e pelo choque da dívida, o Brasil entrou em uma crise que se estendeu de 1981 a 1983. O produto Interno Bruto (PIB) sofreu uma perda real de cerca de 7% e a inflação se manteve entre 96% e 100%. Além da perda de produção e do descontrole dos preços, o povo conheceu a amarga experiência do desemprego em massa, que a geração presente de trabalhadores não conhecia” (Singer, 2014, p. 211).

Acreditava-se amplamente que o fim da ditadura militar levaria a uma melhora substancial nas condições sociais e econômicas do país. No entanto, o que se revelou

foi um processo de reestruturação produtiva que, a partir dos anos 1990, intensificou a precarização do trabalho, desestabilizou o mercado formal e promoveu um profundo sentimento de desagregação.

No caso do punk, a dissonância dessa estrutura de sentimento manifesta-se na rejeição não apenas das condições materiais imediatas, mas também do otimismo histórico que acompanhava as promessas de modernização e democracia. O punk, nesse sentido, não é uma mera expressão do desemprego ou da crise dos anos 1980, mas a antecipação estética e cultural de uma precariedade estrutural.

Nesse sentido, essas canções não apenas registram os efeitos de uma crise econômica e social, mas também revelam as contradições culturais mais amplas. O desespero do grito “Não, não, não me aceitam” e o isolamento da “massa” operária apontam para uma ruptura simbólica com a ideia de que o trabalho e a industrialização seriam os motores de uma transformação social emancipadora. É possível caracterizar nestas duas canções uma experiência marcada por frustração em relação à promessa nacional-desenvolvimentista de uma integração social pelo mercado de trabalho. A industrialização não realizou a integração, resultando no colapso conforme destacado por Schwarz (1999).

A análise de Schwarz (1999) sobre o fim do nacional-desenvolvimentismo traz à tona uma perspectiva dialética sobre as consequências sociais, econômicas e culturais desse processo histórico:

Noutras palavras, a falência do desenvolvimentismo, o qual havia revolvido a sociedade de alto a baixo, abre um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação. Se for assim, o que está na ordem do dia não é o abandono das ilusões nacionais, mas sim a sua *crítica especificada*, o acompanhamento de sua desintegração, *a qual é um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo* (Schwarz, 1999, p. 160, grifo do autor).

O autor compreende o fim do projeto nacional-desenvolvimentista como um divisor de águas na história recente do Brasil e de outras economias periféricas. A “falência do desenvolvimentismo”, mencionada no início, não se limita a descrever o fracasso econômico ou político do modelo, mas aponta para a profundidade das transformações estruturais geradas por sua derrocada.

Foram geradas expectativas de superação do subdesenvolvimento, vinculadas à promessa de industrialização e modernização. Sobre isso, Braga (2012) sintetiza que o projeto foi frustrado pelo próprio modo de configuração do fordismo periférico, “aos

limites impostos ao modo de regulação pela inserção dependente da estrutura econômica do país na divisão internacional do trabalho” (Braga, 2012, p. 15). Nesse contexto, a desilusão com o projeto de modernização é central para entender a estrutura de sentimento articulada pelo punk. Reinterpretando esse movimento à luz da “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, é possível captar suas dimensões mais profundas como expressão cultural do colapso da modernização da sociedade brasileira. Schwarz (1999) argumenta que o período que se inaugura é “essencialmente moderno” e marcado pela “desagregação”, marcando o impacto do colapso desse projeto, particularmente no que diz respeito às suas consequências sociais e culturais.

Sintomaticamente, o primeiro festival punk, realizado em 1982, foi intitulado *O Começo do fim do mundo*. Em entrevista sobre o festival, o vocalista da banda Garotos Podres, Mao, declarou que concebia que ali estava “a geração do filho do operário que não tem nem mesmo a perspectiva de se tornar operário” (*apud* Moraes, 2019, p. 54). Também sobre o festival e o início da cena punk, Clemente, fundador da banda Inocentes, reflete em entrevista sobre a experiência da juventude periférica naquele contexto, descrevendo as limitações e os desafios enfrentados, além de sua própria trajetória:

A grande maioria era office-boy, uns trabalhavam em mecânica. Alguns conseguiram completar a faculdade, se formar, e trabalhar em empregos melhores, mas foram bem poucos. A grande maioria tinha a perspectiva que a garotada da periferia tem, que é de chegar até um trabalho autônomo que fosse legal. Mas tinha que batalhar bastante. Esse era o Clemente da época, um moleque terminando o segundo grau, querendo fazer música e descobrindo a vida. Moleque da periferia, trabalhando de office-boy, sem perspectivas nenhuma pro futuro (*apud* Moraes, 2019, p. 87).

O depoimento de Clemente evidencia uma experiência de proletário precarizado. Note-se também como surge o trabalho como perdendo seu papel mediador das experiências cotidianas. A redução do papel mediador do trabalho afeta diretamente as formas de subjetivação. Tratando sobre o conceito de estrutura de sentimento, Cevasco (2001) esclarece que foi cunhado por Williams com a finalidade de “descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (Cevasco, 2001, p. 97).

É nesse contexto que se pode compreender o punk paulista como uma resposta coletiva e sensível. Ainda de acordo com a autora,

[...] trata-se de descrever a presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (Cevasco, 2001, p. 153).

Nesse sentido, as canções analisadas exemplificam como o punk paulista funciona como um registro coletivo, de modo que a discussão desenvolvida ao longo deste artigo permite compreender como o punk não apenas dá voz a uma juventude precarizada, mas também revela a experiência de uma geração já vivenciando na sua “consciência prática” (Williams, 1979) o sentimento de colapso da modernização. Tal análise abre um caminho crítico fecundo para refletir sobre as relações entre arte, ideologia, política e os impasses histórico-sociais das promessas de modernização no movimento punk paulista.

Referências

BRAGA, R. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2012.

CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FOGO CRUZADO. “Desemprego”. **LP SUB**. São Paulo: Estúdios Vermelhos, 1983.

GALLO, I. C. D'Á. Punk: Cultura e Arte. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 747-770, 2008.

GAROTOS PODRES. “Subúrbio operário”. Álbum: **Pior que Antes**. Rio de Janeiro: Continental, 1988.

MORAES, F. P. de C. **O movimento punk paulista como sintoma e agência de uma classe operária em desagregação**. 2019. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2019.

PIRES, J. A. N. **Ruídos na metrópole fragmentada: performances punk, ressentimentos & revoltas em terras Tupiniquins**. 2023. 545 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2023.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SINGER, P. O processo Econômico. In: REIS, D. A (org.). **Modernização, Ditadura e Democracia (1964 - 2010)**. Rio de Janeiro: Objetiva e Fundación MAPFRE, 2014. p. 183-231.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

Há um porto musical ao Sul do Brasil: a cena roqueira em Rio Grande/RS na década de 1980 a partir da memória de quem a construiu

Fábio Cruz*, Guilherme Curi**

Desembarcando no cais portuário de 1980

Na primeira metade do século XVII, mais especificamente em 1732, a província de São Pedro, assim como a cidade de Rio Grande era chamada, torna-se a primeira capital do Rio Grande do Sul. Neste período, novo município começa a se caracterizar como um intenso centro de fluxo de mercadorias e pessoas a partir do seu porto de mar, com entrada e saída ao sul do Oceano Atlântico.

Desde então, esta movimentação de pessoas culminou em encontros das mais diferentes culturas, em espaços artísticos principalmente localizados ao longo do cais portuário da cidade, sempre regados à muita festa e música. Um exemplo disso foi a Mangacha, um famoso cabaré que funcionou entre as décadas de 1940 e 1960, reconhecido internacionalmente por marinheiros e viajantes do mundo todo por grandes espetáculos teatrais e, principalmente, musicais, com apresentação de orquestras de câmara e *big bands* (Soares, 2010).

Nesse sentido, inferimos a nossa perspectiva de que o fator geográfico e sociocultural influencia diretamente a construção de cenas musicais (Curi, 2011), fenômeno que pode ser percebido também em cidades como New Orleans, Seattle, Liverpool, Havana, Kingstown, Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Sendo assim, Rio Grande possui uma história musical que precisa ser investigada, contada e analisada com a devida atenção. Eis o objetivo principal deste trabalho a partir de um recorte temporal que atenta para um específico período, a década de 1980, e uma cena

* Doutor em Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário pela PUCRS. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Coordenador do grupo de pesquisa em Estudos da Cultura da Mídia e Direitos Humanos. Possui dois estágios de pós-doutorado pela Universidade de Sevilla, concluídos em 2011 e 2024.

** Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-Pós/UFRJ), com bolsa de pesquisa CNPQ. Mestre em Sociologia pela University College Dublin (UCD), Irlanda. Pesquisador CNPq/PDJ do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Disputas e Soberanias Informacionais (INCT/DSI).

particular, a roqueira. Ainda assim, consideramos toda a trajetória histórica que constitui essa cena, outras expressões artísticas que a influenciam e, principalmente, o contexto social e político que a forjou.

Isso posto, dando um salto para a história contemporânea, sugerimos olhar agora para o mês de janeiro do ano de 1985, mais precisamente no dia 15, quando, mesmo que de forma indireta, o mineiro Tancredo Neves seria eleito presidente do Brasil. Com a vitória, o País voltaria a ser uma democracia após longos 21 anos de clausura e violência proporcionados pelo regime ditatorial militar.

Concomitante àquele período, o mundo da música voltaria os olhos para o Brasil, em especial, para a cidade do Rio de Janeiro. Durante dez dias, apreciadores e simpatizantes do rock presenciariam a primeira edição do Rock in Rio¹. A partir deste festival, o País se conectaria ao circuito de grandes eventos de música no mundo e se tornaria rota definitiva de shows internacionais. Influenciadas pelo evento e pelos novos ares de liberdade que pairavam no ar, muitas bandas de rock tiveram as suas carreiras impulsionadas a partir daí.

Toda essa ebulição resultaria na construção de uma pululante cena musical que se desenvolveria até o final da década de 1980 e que influenciaria as gerações subsequentes. Com base nisso, nesta investigação, buscamos estudar as cenas musicais ligadas ao rock em Rio Grande considerando o recorte temporal da década de 1980. Sob esta ótica, mais especificamente, descreveremos os cenários nos quais a cena musical roqueira de Rio Grande floresceu. Neste sentido, realizamos a análise de códigos culturais como, por exemplo, as sonoridades, os visuais etc., obtidos a partir de entrevistas e pesquisa documental.

Além desta introdução, este trabalho está dividido em outras três seções: a seguir, na primeira parte, será apresentado o arcabouço teórico-metodológico que nos permite navegar no nosso corpus de análises. Em seguida, avançaremos e mergulharemos nas análises propriamente ditas, com a descrição e destaques de trechos das entrevistas e exame dos materiais coletados. Já a última seção é dedicada às considerações finais e lacunas possíveis a serem preenchidas por novas investigações a partir do material investigado e apresentado.

¹ O Rock in Rio contou com um público de 1.380.000 espectadores, além da cobertura midiática por parte da TV Globo, que vinculou após o festival, os melhores momentos dos shows para todo o Brasil (Janotti Jr., 2003).

Embarcações teóricas e metodológicas da pesquisa

Para Grossberg (1997, p. 29), nossa primeira jangada teórica, o rock não pode ser caracterizado somente pela heterogeneidade musical e estilística, mas, a partir da perspectiva de que “seus fãs diferem radicalmente entre si apesar de ouvirem o mesmo tipo de música”, com suas respectivas fronteiras. A partir desta premissa é que voltamos o olhar para entender o porquê da formação de uma cena tão forte e concisa na década de 1980 em uma cidade localizada longe dos grandes centros urbanos brasileiros. Neste sentido, buscamos compreender por que determinados jovens da época acabaram se identificando com esse gênero musical².

Para tal, partimos do ponto de que o gênero rock, como promotor de sensações, tem o blues negro norte-americano como uma das principais raízes, e logo é ressignificado pela classe trabalhadora inglesa nas décadas de 1950 e 1960. Portanto, dialoga com e impulsiona afinidades entre os mais distintos grupos da sociedade, coletivos estes que apresentam identidades culturais específicas. E são justamente essas personalidades particulares que, ao combinarem sentimentos, acabam criando cenas musicais.

Mas, afinal, o que são cenas musicais? De acordo com as reflexões de Cardoso Filho (2010), que nos auxilia também a navegar neste trabalho de investigação, cenas incluem subculturas e são usadas para (tentar) teorizar a respeito da conexão entre música e espaço/lugar. Ou seja, há uma interface entre determinados gêneros musicais, pessoas e demarcações territoriais.

De acordo com outra importante embarcação teórica da pesquisa, Straw (1991, 2012), a mídia age, neste cenário, como uma espécie de agente articulador e promotor de gêneros musicais a uma audiência sedenta pelo seu consumo. À vista disso, acreditamos que esses receptores, os quais acabam formando cenas musicais específicas, podem existir em toda e qualquer localidade, independente do seu tamanho. Tal argumento – reconhecemos – acaba indo de encontro à recorrente noção eurocêntrica de que somente as grandes cidades abarcam cenas musicais³.

² Neste trabalho, concebemos gênero musical como uma das principais mediações que unem música, fãs, críticos, produtores etc. Ele pressupõe determinado tipo de música, timbre, canto, velocidade etc., e é isso que os receptores/fãs/ouvintes esperam. Considerando isso, percebemos que a escolha particular por um determinado estilo (gênero) de música implica separações, diferenciações dentro de uma sociedade.

³ Em verdade, as cenas musicais podem ser locais, nacionais ou globais (Straw, 2012).

Além dos aspectos geográficos, midiáticos e sonoros, assim como também os mais diversos lugares de fala receptivos, as cenas musicais englobam, ainda, descrições, arquitetura, ambientes e códigos culturais como tipos de comportamento, visualidade, sentimentos, valores, cheiros e conexões.

Fomentando um verdadeiro “senso de comunidade” (Straw, 1991, p. 373), as cenas musicais unem predileções similares promovendo deste modo uma verdadeira interação entre diferentes seres que têm no gosto o seu principal ou um dos seus maiores elos. Ainda:

Em seu uso cotidiano, essa primeira definição de gosto⁴ é amplificada para a “capacidade de sentir prazer”, o acionamento de algo agradável ou que serve como marca de distinção; os gostos dependeriam também do acúmulo de experiências e de aprendizados. Em uma definição sintética, pode-se descrever gosto como a expressão de uma preferência a partir de uma experiência sinestésica de nossos sentidos (Janotti Jr., 2014, p. 25).

Considerando isso, atentamos para o fato de que os gostos são particulares e levam em conta contextos específicos. Sendo assim, “o gosto situa aquele que gosta em uma ‘comunidade de gostos’, marcada pelas distinções e diferenciações” (Janotti Jr., 2014, p. 25). Destarte, em sintonia com o referido autor, podemos observar também que os gostos respingam em valores. Sendo assim,

[...] os valores agenciados pelos gostos musicais envolvem não só acionamentos distintivos, bem como circulação, modos/formas de apreciação, mudanças realizadas nas próprias obras pelos modos de escuta em diferentes tempos e espaços, bem como as mudanças no próprio estatuto do que é reconhecido como música através de redes que envolvem objetos e atores humanos, sons e ruídos, gostos e desgostos (Janotti Jr., 2014, p. 29).

Reforçando essa linha de raciocínio, inferimos que as cenas musicais envolvem, portanto, gostos que são balizados por gêneros musicais, identidades e contextos específicos. Tais posturas também acarretam inevitavelmente distinções e diferenciações no âmago social.

Isso posto, além das noções de cena musical e gostos culturais aqui discutidas, baseamos também as análises da pesquisa no conceito de memória coletiva de um

⁴ Ligada aos nossos quatro sentidos, a saber: visão, tato, olfato e audição.

importante timoneiro, o historiador Maurice Halbwachs (2006, p. 92), ao afirmar que na medida em que os acontecimentos se distanciam, temos o costume de recordá-los sob a forma de conjuntos “sobre os quais, às vezes se destacam alguns dentre eles, que abrangem muitos outros elementos – sem que possamos distinguir um do outro nem jamais enumerá-los por completo”.

Ainda, para o historiador, toda a memória é espacial, no nosso caso, a cidade de Rio Grande e seu contexto sociocultural. É no espaço ocupado e/ou atravessado que nossa imaginação ou nosso pensamento são suscetíveis de reconstruir nossa memória, que nos remete para o hoje e é nele que nosso pensamento se fixa para que uma dada categoria de lembranças reapareça e tome forma.

Nossas impressões se sucedem, uma a outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender se pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio matéria que nos cerca. É sobre o espaço, sobre nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. Não há [...] grupo, nem gênero de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com um lugar, isto é, com uma parte do espaço (Halbwachs, 2006, p. 170).

Podemos afirmar assim que toda reminiscência é apoiada em história vivida, na medida em que não são apenas os fatos, mas os modos de ser e pensar de outros tempos que se fixam na memória individual/coletiva. Com base nisso, ponderamos que esse fator será ressaltado nas entrevistas propostas sobre a cena roqueira em Rio Grande na década de 1980.

Neste sentido, para Halbwachs, se, por um lado, as lembranças do indivíduo se situam no âmbito de sua personalidade ou de sua vida pessoal, por outro, em determinados momentos, ele é capaz de se comportar como simples componente mnemônico do grupo, que contribui para evocar e manter as lembranças coletivas vivas à medida que sua pertinência individual influi em determinada comunidade. Ou seja, em uma espécie de continuidade recíproca da identidade coletiva de um determinado grupo de pessoa, no nosso caso, em uma determinada cena musical viva até hoje na memória coletiva dos músicos e demais participantes dela. A pessoa influencia e é influenciada por essa memória coletiva.

Logo, fica evidente aqui, ao atentar para as ideias de Halbwachs e aplicá-las na análise da cena musical de Rio Grande, que tal processo não implicaria somente a

presença material de seus membros, mas a carga afetiva que emana na identificação do sujeito ao grupo, seja através de vínculos que ainda existem ou nos próprios registros tangíveis ainda existentes. Em suma, este talvez seja o princípio das teses de Halbwachs que nos auxilia nesta pesquisa, ao afirmar que toda a memória, ao contrário do que seria comum de se pensar, pertence ao presente e não ao passado. É no momento em que relembra, examina ou narra o pretérito que o indivíduo e o grupo, através dele, tomam consciência de sua identidade e a dão assim sentido narrativamente aos fatos, como veremos a seguir.

Isto posto, neste trabalho, lançaremos mão de duas possibilidades metodológicas que dialogam diretamente com nossos pressupostos teóricos, a saber: a pesquisa documental e as entrevistas semiestruturadas. Sobre o primeiro recurso, de acordo com Moreira (2006, p. 271-272), a pesquisa documental implica “a identificação, a verificação e a apreciação de documentos para determinado fim”.

Destarte, jogaremos luz na investigação das chamadas fontes secundárias como, por exemplo, matérias publicadas, à época, em jornais locais, e também cartazes de shows, capas de álbuns e festivais.

Com o intento de complementar as informações obtidas no primeiro estágio, realizamos uma série de dez entrevistas com músicos e ativistas culturais da época. Estas entrevistas estão todas disponíveis no canal do youtube de um dos autores do artigo⁵. Todas elas aconteceram durante o segundo semestre de 2021. Entre os entrevistados e as respectivas datas, estão: Chico Padilha e Francisco Rodeghiero (3 agosto)⁶; Carioca Feitosa e Márcio Hernandez (17 de agosto)⁷; Gambona e Edinho Gallardi (31 de agosto); Vinícius Didi Montana e Luís Mauro Vianna (14 de setembro); Gilberto Oliveira e Miguel Isoldi (28 de setembro)⁸; Flávio Ravara e Paulo Alexandre (12 de outubro)⁹; Renato Machado e Hamilton Freitas (26 de outubro)¹⁰; Carlos Guimarães

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/GuilhermeCurimusica>.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jZK-i0cmR7E&t=3s>.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G4atM5TZW8k&t=4s>.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V9c4cwXI20A>.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9LmEZeHFpk&t=2175s>.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGaUoTpdtk&t=1s>.

e Ângelo Vigo¹¹ (9 de novembro); Maurício Cunha e Eduardo Vandr  (23 de novembro)¹²; Roni Martinez (7 de dezembro)¹³.

Uma série de perguntas relacionadas aos objetivos propostos do trabalho serviram de base para as entrevistas. Ou seja, o trabalho se apoiou no método de entrevistas semiestruturadas, que trabalha a partir de um roteiro pré-estabelecido de questionamentos que podem sofrer alguns acréscimos ou decréscimos a partir do andamento das conversas (Duarte, 2006). Entre as perguntas, estavam: Onde e de que forma a pessoa atuou na cena? De qual classe social a pessoa se considerava na época? Quais as principais influências musicais do entrevistado? Qual a relação da vida e da família do entrevistado com o porto da cidade? Em que medida as bandas internacionais e nacionais influenciaram na sonoridade e o modo de ver toda a cena? Quais as lembranças das roupas e figurinos que usavam? Se o entrevistado tinha alguma ideologia política na época? E, por fim, sobre o momento atual do entrevistado e se este ainda mant m contato com os amigos e colegas de banda da época? Tais perguntas serviram de base para as análises sobre a cena musical roqueira em Rio Grande na década de 1980, descritas e detalhadas a seguir.

O mergulho

Ao analisarmos previamente a pesquisa com base no material colhido, podemos, de antemão, afirmar que de fato existiu uma cena musical roqueira ao longo da década de 1980 em Rio Grande, algo que está presente até hoje na memória daqueles e daquelas que fizeram parte dela.

Algumas bandas integrantes dessa cena podem ser citadas. São elas: Caso Contrário, Licor da Maçã, Trampo, Nosferatu, Filhos da Pauta, Mutac o Cerebral, Os Transeuntes, Franja Litorânea, Gigi & Os Tubarões, Choque Mental, Zona Proibida, Gil, Fil e Vel , e Xerostomia.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHWbmlx8NoQ&t=1035s>.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhQtFN7UjmQ&t=8s>.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ib06IENm6dE&t=684s>.



Figura 1 – Banda Trampo

Fonte: Acervo pessoal.

Entre os músicos e musicistas, alguns deles entrevistados e já citados, outros que faleceram, estão: Ângelo Vigo, Luís Mauro Vianna, Miguel Isoldi, Gilberto Oliveira, Roni Martinez, Oscar Amarante, Beto Federal, Gigi Gutterres, Fio, Veloir, Eduardo Varela, Chico Padilha, Eduardo Gambona, Fabio Cruz (Tela), Bebeco Garcia, Renato Machado, Roberto Ferreira, Douglas Schwartz, William Jones, Flávio Ravara, André Ravara, Luciano Petrucci, Leandro Lang, Francisco Rodeghiero (Chicão), entre outros.



Figura 2 – Capa da coletânea Rio Grande Rock

Fonte: Acervo pessoal.

Esse grupo de cantores, instrumentistas e suas histórias fizeram parte da cena musical em uma cidade portuária ao sul do Sul do País. Sob esta perspectiva, levando em consideração os depoimentos obtidos nas entrevistas realizadas, algumas passagens podem ser destacadas, como a fala do baterista Edinho Galhardi, que juntamente com o guitarrista e compositor Bebeco Garcia (1953 -2010), foi o fundador da banda Garotos da Rua, um dos principais grupos da época, que fez grande sucesso em todo o Brasil, representante genuíno da cena:

Ganhei minha primeira bateria em 1965. Eu tinha 13 anos. Toquei por muitos anos músicas de outras bandas, fazendo cover, que eram as bandas de baile. Foi o Bebeco (Garcia), no final da década de 70, que me despertou essa coisa de compor músicas, de fazer nossos próprios arranjos. Todo mundo começou a fazer isso na cidade. Daí, em 1980, o Bebeco, que tinha ido morar em Porto Alegre, voltou para Rio Grande e me disse: 'Edinho, vai acontecer o Rock in Rio e o rock vai voltar, a gente vai voltar a tocar rock'. Aquilo mudou tudo!

O guitarrista riograndino Eduardo Gambona também confirma a tese de que a cena que se construía na década de 1980 privilegiava a música autoral e a busca por uma identidade própria, assim relatado na entrevista concedida para a pesquisa:

A galera que eu conhecia, todos faziam músicas próprias. A gente não tinha a intenção de tocar as músicas dos outros. Foi uma época muito boa. Se fosse hoje, acredito que todas aquelas bandas teriam estourado. E olha, tinham vários estilos de rock, não era só um. Na cena da música de Rio Grande e do Cassino, tinha o rock pesado, o metal, tinha a galera do rockabilly, não era só um estilo. E ainda tinham as bandas punk também. Tinha tudo, a galera fazia chover.

Dentre os entrevistados, a faixa etária varia entre os 49 e os 54 anos, o que significa dizer que, na década de 1980, os músicos¹⁴ tinham entre 13 e 21 anos. Sendo assim, ao olhar para os dias de outrora, constatamos que a nostalgia é algo que une a memória coletiva (Halbwachs, 2006) sobre a cena. Antes próximos geograficamente, hoje, boa parte dos músicos se encontra distante. Com exceção daqueles que moram em Rio Grande ou na vizinha Pelotas¹⁵, os entrevistados vivem em lugares como a capital gaúcha Porto Alegre, a cidade do Rio de Janeiro e a longínqua Londres, Inglaterra. Para matar a saudade e como ferramenta de manter contato, as redes sociais como o

¹⁴ Até o momento não foram entrevistados donos de bares e/ou promotores de shows.

¹⁵ Cidade que está localizada a 60 km de distância de Rio Grande.

Facebook, o Instagram e, principalmente, o Whatsapp acabam encurtando o espaço/tempo. Neste sentido, o baterista Francisco Rodeguiero, o Chicão, afirma

A banda não tocou ou se reuniu mais desde que me mudei de Rio Grande, em novembro de 1992. Eu vim para o Rio de Janeiro, onde fiquei até 1997. Depois, passei 12 anos nos Estados Unidos e retornei ao Brasil em 2008, voltando a morar no Rio de Janeiro. Ficamos muitos anos sem contato algum. A partir de meados dos anos 2000, acho que em 2006, já com o advento da primeira rede social, o Orkut, fomos, aos poucos, nos reconectando. Desde então, mantemos contato assim. Até final de 2019, nos falávamos pelo Facebook, quando criamos um grupo no Whatsapp, que cresceu com a inclusão de vários amigos da época antiga. E há também um outro grupo somente dos membros da banda, que trocam ideias e, a partir disso, composições novas surgiram nesse período. Existe o desejo de que, assim que possível, haja uma reunião e a gravação tanto do material antigo, que não tem registro, como de algumas coisas recentes.

Voltando aos primórdios da cena musical da década de 1980 em Rio Grande-RS, com relação à influência das bandas nacionais e internacionais daquele período, os entrevistados promovem intersecções em suas respostas. Entre eles, é quase unânime a constatação de que os grupos da referida época influenciaram em seus projetos sonoros. A fala do guitarrista e compositor André Ravara corrobora essa afirmação:

A influência era total. E, no nosso caso, era maior com relação às bandas internacionais nos primeiros anos. Depois, de 1988 em diante, houve uma maior influência das bandas nacionais. Na cena, cada banda tinha suas influências, mas de modo geral, penso que eram similares às nossas. Afinal, todos estávamos expostos ao mesmo tipo de música. Ouvíamos as mesmas rádios FM na época, líamos o que saía em jornais e revistas como Bizz, Somtrês etc. E, entre todos, havia aquela troca de informações, a camaradagem de emprestar discos, gravar k7s. Os mais abastados, que tinham chance de viajar ao exterior, traziam discos e revistas importadas (caríssimas aqui naquela época) que eram disputadas literalmente a tapa! E também as fitas de VHS com shows e clips dos artistas que gostávamos. Houve também os shows de bandas nacionais em Pelotas e algumas internacionais que vieram a Porto Alegre. Tudo isso ajudou a formar e forjar a identidade musical/estética/artística do pessoal que atuou naquela cena

Em meio a esse verdadeiro turbilhão de influências, dois estilos sobressaíram-se: o hard rock e o heavy metal. Neste sentido, bandas como Van Halen e Guns and Roses, além de “toda a cena de hard rock californiano” foram listadas. Mas o mais perceptível dentre os depoimentos foi a declarada admiração por bandas que passaram pela

primeira edição do festival Rock in Rio como Iron Maiden, Whitesnake, Scorpions e AC/DC.

Nessa mesma toada, a influência desses grupos não se restringia somente ao som, mas, também, tinha relação com os aspectos visuais. E isso incluía – vale frisar – as bandas e, igualmente, o público frequentador da cena. Mas, então, qual era o figurino predominante naquele período?

Pelas fotos da época, era o básico que a turma usava. Calças jeans, camisetas ou camisas, tênis importados tipo Adidas, Reebok e os sempre presentes All-Star. Usávamos muito também jaquetas jeans e de couro. Lembro que o hard rock californiano influenciou bastante em uma época. Começando com o Van Halen, no início dos anos 80, e depois todas as outras bandas que seguiram. Houve uma época em que eu e outros usávamos bastante aqueles lenços tipo bandana no pescoço, como alguns cowboys de filmes antigos usavam. Eram comuns também os patches de bandas costurados nas jaquetas e calças jeans, principalmente da galera que curti mais hard rock e metal. (Francisco Rodeguiero, o Chicão, baterista).

Na verdade, o que começava a acontecer naquele período era novidade em Rio Grande, pois não era comum haver bandas na cidade com repertório e estilo próprios. O que preponderava até então era a presença de músicos locais em festivais e bares. E com um detalhe: o gênero musical predominante não era o rock, mas, sim, a Música Popular Brasileira e o nativismo.

E se a sonoridade era própria, as letras também caminhavam no mesmo rumo. Neste quesito, o que mais prevalecia era o romantismo adolescente aliado a temáticas diferentes como espiritualidade, reflexões existenciais e questionamentos sociais. Vale ressaltar também que: no universo da escrita, questões ligadas à política não eram privilegiadas, postura esta que é reforçada pela fala do baixista, cantor e compositor Flávio Ravara:

Na época, todos nós crescemos durante o período do regime militar. Havia o desejo de todos de que houvesse de fato eleições no país. Mas não havia uma postura política e militante da banda. O que havia era uma consciência do que vivíamos e o desejo de termos um governo no futuro eleito pelo voto popular e que isso possibilitasse uma melhora na situação geral do país. Individualmente, alguns de nós tinham posições mais fortes ideologicamente falando. Mas era consenso na época de que não seríamos uma banda panfletária ou engajada politicamente. Porém, em algumas letras, é possível notar algumas citações.

Outro ponto de destaque nos depoimentos colhidos junto aos músicos desta investigação é a relação com a zona portuária da cidade. Em Rio Grande, vale sublinhar, o porto sempre foi um dos principais motores da economia. Enquanto alguns apreciavam a arquitetura do local em passeios dominicais, outros iam mais fundo nesta relação urbana vinculativa.

Eu ia com o meu avô, que era prático da Barra, ver os navios manobram, tenho essa memória viva em mim. E à medida que fui crescendo, na vida adulta, fui percebendo e atentando para a relação do porto com a cidade, nos mais diversos sentidos. Por isso, toda minha obra, desde então, é diretamente relacionada à essa relação (Luís Mauro Vianna, compositor)

Nos anos 80, o Porto Velho, que fica no centro histórico da 'Big'¹⁶, era bastante movimentado. Tínhamos acesso a equipamentos eletrônicos, K7s e bebidas. À noite, as boates e bares eram agitados e tínhamos oportunidade de fazer alguns shows. O cachê nem sempre era dos melhores, mas a festa estava garantida (André Ravara, guitarrista)

Além disso, o fato de viverem em uma cidade portuária suscitava comparações com o quarteto de Liverpool. Tal analogia, em especial, acontecia por parte das integrantes da banda Trampo.

Pessoalmente, sempre me encantou toda aquela áurea e charme que o porto dava à cidade. E, na banda, era motivo de orgulho pertencer a uma cidade portuária, haja vista a influência que os Beatles tiveram em todos. Gostávamos de dizer entre nós que, assim como eles, que vieram de Liverpool, cidade portuária na Inglaterra, o Trampo também veio! [Vale dizer também que] revendo as fotos da época, me dei conta de que a maioria das fotos "posadas" da banda foram feitas no porto velho de Rio Grande. Algumas em navios, outras no cais ou em armazéns. Ou seja, o porto era um ótimo cenário! (Chicão, baterista)

Todas essas características intrínsecas à cidade de Rio Grande, além da praia do Cassino¹⁷, é claro, ajudaram a construir, nas palavras dos nossos músicos entrevistados, uma verdadeira e pioneira cena musical roqueira. Como vimos, esta era composta por inúmeras bandas, formadas em garagens, que compunham material autoral e realizavam shows tanto individuais quanto coletivos. Recrudescendo ainda mais esse cenário de forma positiva, havia, ainda, o apoio das rádios locais, que tocavam as

¹⁶ Apelido dado a Rio Grande, da tradução literal do inglês Big River.

¹⁷ Pertencente ao município de Rio Grande, a praia apresenta mais de 242 Km de extensão, indo da referida cidade até o Chuí, no Uruguai.

músicas desses grupos e, assim, as pessoas acabavam indo às apresentações justamente porque conheciam as canções. Havia, neste sentido, um certo apoio das emissoras regionais e municipais, o que reforçava, ainda que localmente, a construção midiática da cena.

Acordes finais

A partir dos mapeamentos, leituras teóricas, caminhos metodológicos, conversas e trocas de ideias com os participantes da cena, é possível afirmar que ainda existe um vasto material a ser redescoberto e atualizado. Considerando isso, reforçamos, mais uma vez, que, com base nas respostas colhidas e na pesquisa realizada, a cidade de Rio Grande viveu e teve uma efervescente cena musical durante a década de 1980, viva na memória de todos aqueles que participaram dela.

Um dos principais pontos que nos chama a atenção é o quanto a percepção cidade extrapola a sua simples funcionalidade urbana, mas repleta de simbologias que remetem à produção artística e criativa da época. O cais portuário é visto a partir de uma estética poética por alguns até, como cenário ideal para a criação do rock. A referência à Liverpool, Inglaterra, por exemplo, outra cidade portuária, é constante, não acontece por acaso, mas sim como algo que legitima a cena, dá vida àquilo que foi feito e produzido naquele momento de euforia pós-período ditatorial.

Logo, a partir das entrevistas realizadas, é possível constatar que a memória passa a dar diferentes interpretações para os eventos que aconteceram naquela época de efervescência da cena, ou seja, ela é ressignificada, acontece no presente e não ao passado. A partir do momento em que os músicos entrevistados relembrem dos fatos, eles, aos poucos, tomam nova consciência do que aconteceu, algo que parecia perdido no tempo, mas que, no entanto, até hoje está presente em suas respectivas identidades e formas de lidar com o mundo.

Outro fator interessante é atentar para o uso funcional das novas tecnologias da informação e comunicação como mecanismos fundamentais de acionamentos dessas memórias. É através das redes sociais e grupos de *Whatsapp* que aqueles jovens da década de 1980, hoje, cerca de quarenta anos depois, mantém contato e ativam diferentes tipos de recordações sobre a cena roqueira que aconteceu.

Ainda, percebemos também que essa cena, em sua totalidade, acabaria influenciando uma geração posterior de músicos e bandas. De acordo com algumas falas, portas foram abertas propiciando oportunidades para os artistas. Assim como

afirmou o baterista em atividade Roni Martinez: “Eu acredito que nós todos, de alguma forma, contribuimos levando Rio Grande -RS para o mundo”.

No entanto, os entrevistados reconhecem que a época era completamente diferente, de “pré-internet”, ou seja, o cenário era bem distinto daquele que surgiu na década subsequente. Mas, conforme relatos mais nostálgicos, nada disso realmente importa quando o assunto são as lembranças daquele período.

O engajamento e o despojo dos envolvidos eram marcas características de uma cena musical rio-grandina inquieta e genuína, que apresentava shows realizados, na maior parte das vezes, com cachês irrisórios. Não havia nenhum tipo de contraprestação. Existia, sim, a felicidade de ser e estar no aqui e no agora. No final, restaram as recordações e as sólidas amizades.

Referências

- CARDOSO FILHO, J. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock. **E-Compós**, Brasília, v. 13, n. 2, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/491>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- CURI, G. A música e o mar: Aspectos sociais e culturais em cidades portuárias na Criação da Música Popular do Século XX. **Cadernos do Núcleo de Análises Urbanas**, [S. l.], v. 5, p. 1-116, 2011.
- DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.
- GROSSBERG, L. **Dancing in spite of myself: essays on popular culture**. Durham; London: Duke University Press, 1997.
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- JANOTTI JR., J. **Aumenta que isso aí é rock androll** – Mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.
- JANOTTI JR., J. **Rock me like the devil**. Assinaturas das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.
- MOREIRA, S. V. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.
- SOARES, C. **Ecos do Passado**. Histórias da Velha Cidade do Rio Grande. Rio Grande: Ed. FURG, 2010.
- STRAW, W. System of articulation, logics of change: scenes and communication in popular music. **Cultural Studies**, [S. l.], v. 5, n. 3, 1991.
- STRAW, W. Will Straw e a importância de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, Brasília, v. 15, n. 2. 2012. Disponível em: <https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/812>. Acesso em: 10 mar. 2021.

A sola do sapato range poesia: Vange Leonel e o gaio saber

Marcos Botelho*, Danielle Vidal Pessoa**

Introdução

“A delícia de Vange era flunar nas ondas atrevidas do seu desejo”, anuncia João Silvério Trevisan (2014), iluminando a imagem da roqueira lesbofeminista, pioneira da militância pela visibilidade LGBTQIA+ e que é referência no rock brasileiro. Afirmamos que “é” e não “era”, pois se a poesia existe antes da escrita, é fato que Vange também sobrevive aos limites do tempo e da matéria. Augusto de Campos, em *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2005), foi preciso ao afirmar que um novo capítulo da poesia moderna brasileira se abriu a partir de 1967 com os Tropicalistas, de modo que, caso se deseje compreender a produção literária brasileira a partir dos anos 60, é fundamental que se leve em conta o corpus discográfico da MPB (Campos, 2005, p. 268).

Na mesma linha, mas preocupado com a “forma canção”, “gênero que compatibiliza texto melódico e texto linguístico”, Luiz Tatit (2019) discute os desenvolvimentos da música popular brasileira como linguagem artística associada a desdobramentos históricos, políticos e estéticos específicos, propondo que, para haver uma leitura crítica da canção popular, é necessário entender a relação entre processo social e construção da cultura. Deste modo, a inserção dos cancionistas nos debates político-social e cultural do país, enquanto uma característica singular da música popular no Brasil, permitiu o surgimento de um “gaio saber” produzido por “intelectuais orgânicos”, ou seja, intérpretes da formação social brasileira “não-togados”, parafraseando Antonio Gramsci. Em convergência, Anita Helena Schlesener (2007) nos diz que “os intelectuais orgânicos (da burguesia ou do proletariado) expressam, organizam, defendem os objetivos e interesses do grupo social ao qual estão vinculados” (p. 38), atravessando camadas sociais de forma vertical ou horizontal. Essa permeabilidade, como veremos adiante, é um traço desse saber nômade que é a música popular.

* Doutor em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult – UFBA). Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL – UEFS); pesquisador da área de literatura, cinema e música popular.

** Mestranda. Universidade Estadual de Feira de Santana. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL).

Neste artigo, propomos que a obra de Vange Leonel – juntamente com seus coevos, como Arnaldo Antunes, Marina Lima, Fausto Fawcett, Renato Russo, Adriana Calcanhotto, Cadão Volpato, Cazuza, Antonio Cícero, entre outros – afina-se com esses espaços do pensamento crítico-criativo, transitando entre a cultura do livro e a música popular, entre a produção literária e o rock, articulando arte, política e informação criativa nas veredas abertas pela Gaia Ciência, expressão que Friedrich Nietzsche foi buscar aos trovadores provençais dos séculos XII e XIII (e toda a tradição do gênero até o XVI) e José Miguel Wisnik fez deslizar, como operador de leitura, para o âmbito particular da música popular de massa no Brasil.

Um Nobel de literatura para o rock: a crise do grande divisor

O surgimento do álbum como suporte físico tornou possíveis experiências estéticas mais radicais na produção da música popular, sobretudo no rock, na esquina das décadas de 1960 e 1970. Sintonizados com os legados das vanguardas artísticas, músicos e compositores do gênero, como Bob Dylan (*Highway 61 Revisited* – 1965), Beatles (*Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* – 1967) e Rolling Stones (*Beggars Banquet* – 1968) produziram álbuns conceituais que alçaram o rock ao status de arte, fazendo a experiência estético-sonora ascender além da tradicional colagem de *singles*. Sintomaticamente, Dylan, na sua mutação de “cantor *folk* de protesto” para o rock eletrificado e dissonante, incorporou procedimentos formais do alto modernismo literário; Os Beatles fundiram referências literárias do *nonsense* de Lewis Carroll e da prosa experimental de James Joyce à música concreta e experimental de Luciano Berio e Pierre Boulez; Os Stones levaram os marginais românticos da *Ópera dos mendigos* de John Gay e a “parte maldita da literatura”, na definição de George Bataille (2015), para as ruas da *Swinging London*¹. Esses são apenas três exemplos canônicos que elevaram “as letras de canção popular ao estatuto de poesia” (Cunha, 2020, p. 18). De certo modo, como sugere Connor (1992), a emergência dessas produções em diálogo com níveis culturais diferentes constituiu em si “um fenômeno pós-moderno, por ser a marca do apagamento de fronteiras, efeito da explosão do campo da cultura, na qual o cultural, o social e o econômico deixam de ser facilmente distinguíveis uns dos outros (p. 149).

Pode-se afirmar que a história interna do rock é uma narrativa privilegiada da emergência de “sensibilidades pós-modernas”, assim como aconteceu em outras áreas culturais. Não por acaso, Fredric Jameson, importante teórico do contemporâneo,

¹ *Sympathy for the devil*, por exemplo, foi inspirada no grande romance *O Mestre e Margarita*, do escritor russo Mikhail Bulgákov (1986). No livro, Lúcifer desce a Moscou, sob o regime de Stálin, apresenta-se, como na canção (*Pleased to meet you/ Hope you guess my name*), e conta aos ouvintes sobre a sua “presença” em vários fatos sangrentos da história.

afirma serem os Beatles e os Rolling Stones “o grande momento modernista” da cultura de massas (*apud* Connor, p. 149). Entretanto, seria redutor explicar o fenômeno da gaia ciência na cultura do rock apenas pelos intertextos que compositores fizeram da alta literatura sem se levar em conta a via de mão dupla dessa relação. Também a literatura devorou as inovações da música popular, a ponto de reinventar-se em um estilo que se convencionou chamar de “literatura pop ou pós-moderna”, ou seja, escritores que incorporaram as experimentações da canção popular, tanto como temática quanto forma estética. Alguns exemplos ilustrativos: Salman Rushdie em seus romances aproxima sem hierarquias arquétipos da tradição greco-latina ao culto moderno do artista do rock; Hanif Kureishi é autor de *O Álbum Negro* (1995), romance que funde a música de Prince, a cena *rave* em gestação e as tensões étnico-religiosas; Nick Hornby criou seu universo ficcional referenciado nos circuitos das subculturas musicais de Londres; no Brasil, Fausto Fawcett foi quem melhor transitou nas convergências da alta literatura, a estética *cyberpunk* e a produção fonográfica radiofônica. Por fim, os exemplos são infinitos e essa questão comporta discussões mais sutis.

Entre meados e fins dos anos de 1960/70, houve a emergência - aqui entendida não como “a origem” mas como o princípio singular -, de uma aparição: o surgimento do poeta-letrista (Patti Smith, Jim Morrison, Karen Dalton, Nick Drake), o compositor-poeta (Lou Reed, Bob Dylan, Joni Mitchell) e o poeta-intelectual-público (John Lennon, Leonard Cohen, Bono Vox) que problematizaram a relação de forças daquilo que Andreas Huyssen (1996) chama de “O Grande Divisor”: o discurso hierárquico que fixava distinções categóricas entre Alta Cultura e Cultura de Massa. Ainda segundo o teórico alemão, a compreensão desse “divisor” (ou dessa dialética oculta do modernismo) é a condição teórica e histórica fundamental para entendermos a passagem que distingue o modernismo do pós-modernismo. Tal dicotomia, afirma Huyssen, foi sendo posta em xeque pelos desenvolvimentos das artes, da música popular, do cinema, da literatura, da arquitetura e crítica, já mesmo a partir dos anos de 60, desembocando nos debates acerca da pós-modernidade nas décadas seguintes.

O caso da atribuição do Prêmio Nobel de Literatura conferido a Bob Dylan em 2016, assim como a celeuma em torno da maior honraria do campo literário dada a um compositor popular, é sintomático da persistente separação dos campos musicais e literários no imaginário. Àquela altura, Dylan já era um dos autores mais estudados em diversas universidades do mundo e não apenas por pesquisadores da área da música, mas pelo contrário, por grandes *scholars* da teoria e crítica literárias. Contudo, o tom dominante da notícia na grande mídia foi de estupefação e, em alguns casos, de indignação pela premiação de um compositor de música popular.

Por enquanto, ilustremos, rapidamente, alguns motivos que colocaram a obra de Dylan como condensação dessas mudanças na cultura musical-literária. Na sua “fase folk”, o compositor encarava sua produção como canções-poemas que articulava a tradição da canção popular vernacular e a poesia engajada de Woody Guthrie, Leadbelly, do *talking blues* e das literaturas orais afroamericana e cancionero folclórico irlandês. Após a polêmica “ruptura” com a cena folk e sua “adesão” revolucionária à música pop, Dylan abandona a “transparência” das letras de “protesto” pela “opacidade da poética modernista”, amalgamando, no nível rítmico e harmônico, o rock e, no plano da letra, a experimentação literária da poesia de Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Dylan Thomas e a mitologia da estrada da literatura beat. Dylan foi acusado de “traidor” pelos puristas por abandonar o discurso político e moral em voga: a discriminação é ruim, a guerra é maligna, a paz é o caminho da fraternidade etc. Contudo, outra política passa a frequentar as letras das canções, entre acústicas e eletrificadas: o efeito de estranhamento estético e a construção de uma “galeria de vagabundos” e figuras minoritárias. Portanto, ao contrário do lugar comum, Dylan não descartou a política, mas a transportou para a tópica da balada das estradas. Deixando o humanismo-marxista difuso do movimento folk, o compositor optou pelo anarquismo da *viagem* em sentido mais amplo e metafórico, como deslocamento espacial, mas também temporal, libertário, numa poetização dos espaços e estradas como metáfora da “liberdade *anti-establishment*”. Dylan indaga: após a crise das utopias, depois do sonho hippie, quais experiências, os caminhos que se deve percorrer até a “felicidade”? Agora, na gaia ciência de Dylan não há um caminho em linha reta nas canções e nem o vento sopra as respostas.

Em *Highway 61 Revisited*, Dylan rompeu também com o formato tradicional da canção radiofônica, dando vazão a temas de longa duração (entre 6 e 11 minutos) e letras expandidas. Talvez por conta da densidade dos versos, seus leitores/ouvintes começaram a chamar suas obras de canções-poemas. *Desolation Row* se estende por 11 minutos e estabelece diálogos surrealistas, como demonstra Greil Marcus, com *Anjos da Desolação*, de Jack Kerouac, e o poema-chave do modernismo “A Terra Desolada”, de T.S. Eliot. Contudo, enquanto o notável poema de Eliot embute alguma resignação diante da desolação espiritual, a composição de Dylan emana insurreição. Ambientado em uma paisagem estranha, burlesca e absurda, a montagem fragmentada funde imagens de “cartões postais de enforcamentos”, “Cinderelas em prantos”, “circos e malabaristas”, “Caim, Abel e o Corcunda de Notre-Dame” e “Cantores de Calipso que riem de Ezra Pound e T. S. Eliot”. Apesar do poema deste último ser modelar para a forma da letra, o poema-canção de Dylan afirma em tom irado que tudo estará perdido na estrada desolada se não houver transformações.

Enfim, como exemplo de gaio saber, um tipo de produção de conhecimento entre discursos sem hierarquias valorativas, a obra de Bob Dylan exige do ouvinte-leitor a mesma concentração necessária à leitura de um poema “mais denso”. A digressão acima é um traçado indispensável para melhor entendermos a “paisagem cultural” – a música popular como gaio saber – na qual a obra de Vange Leonel se insere, como veremos mais adiante.

No campo específico da música popular no Brasil, a neutralização dos mecanismos hierárquicos do grande divisor emerge com a Bossa Nova e a “passagem” de Vinícius de Moraes, intelectual do “livro” e poeta da Geração de 45, à condição de astro pop da música brasileira. Em 1940, Vinícius começou a transpor o mito grego de Orfeu para os morros cariocas, projeto somente concluído em 1956, em parceria com Oscar Niemeyer e Tom Jobim, com a encenação do musical *Orfeu da Conceição*. Esse acontecimento não apenas mixava sem divisões de valor a mitologia grega e o samba urbano das favelas brasileiras, como traçava, na parceria Tom e Vinícius, o plano-piloto da revolução estética da Bossa Nova. Em seguida, com a explosão construtivista da Tropicália e sua proposta de inserir-se no campo da cultura de massa, incorporando informações das vanguardas, elementos da cultura folclórica e da música pop, as divisões estanques entre níveis valorativos da cultura foram esmaecidas.

Vange Leonel: primeiros acordes

A compositora-letrista-cantora-dramaturga-prosadora Vange Leonel ocupa um lugar ambivalente na “história oficial” do rock brasileiro, aquele lócus que se convencionou chamar de “marginal ou maldito”, termos ônibus que acomodam “gigantes e gigantas” da música, os quais por não terem (ou não quiseram) chegar ao *mainstream* figuram entre os mais cultuados em “pequenos” nichos. Nesse quesito Vange está bem (ou mal) acompanhada ao lado de Angela Rô-Rô, Itamar Assumpção, Cida Moreira, Arrigo Barnabé, Mercenárias, Fellini, Taciana Barros, Cabine C, Volkana etc. Por isso é necessário aqui tratar de sua biografia e nos determos em alguns biografemas de sua vida grafada.

Nascida sob o sol de Touro, em 04 de maio de 1963, a paulista *Maria Evangelina Leonel Gandolfo* (1963 – 2014), ou apenas Vange, como se apresentava, encontrou no respeito e acolhimento familiar a ancoragem necessária para ser e estar no mundo de forma autêntica e espirituosa. Na década de 1970, no contexto da abertura política no Brasil, quando da construção de movimentos afirmativos de identidade homossexual (Macrae, 2018), Vange, ainda na adolescência, passou a integrar esporadicamente as reuniões do Grupo de Afirmação Homossexual (SOMOS) e as atividades do ainda subgrupo lésbico-feminista (LF), conforme atesta João Silvério Trevisan (2023). No

contato com as militantes do LF, Vange pôde levantar questionamentos sobre como a lesbianidade se insere nas relações sociais, sendo integrada ou marginalizada nos discursos e representações narrativas.

Durante anos, Vange teve aulas de canto lírico e popular com Nancy Miranda, educadora vocal que acompanhou cantores de rock, tais como Marcos Nasi (Ira!), Julio Cesar (Gueto), Taciana (Gang 90) e Supla (Tokyo). Adolescente, Vange circulou por diversos grupos musicais, sendo um dos primeiros a banda de reggae Os Camarões, fundada por seu primo Nando Reis, em 1979. Juntos, a dupla compôs a canção “O Cheiro da Beterraba”, escrita para o Festival da Feira da Vila Madalena – edição 1980. Apesar da boa receptividade da canção, Os Camarões não saíram vitoriosos do Festival, mas foram premiados pela gravação de “O Cheiro de Beterraba” no LP promocional do evento, lançado naquele mesmo ano pela gravadora Continental. Entre os concorrentes que também compuseram o disco, destacam-se as canções “Nêgo Dito”, do notável Itamar Assumpção; “Improviso nordestino”, do multi-instrumentista Celso Machado; “Cool Jazz”, uma parceria de Cacá Mendes e da e Lucia Nagib, e “Desenho”, composição de Paulo Miklos e Arnaldo Antunes. No ano seguinte ao Festival, formou-se a banda Titãs do Iê-iê.

Em 1981, aos 18 anos, Vange ingressa no curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Entre os corredores da universidade e respirando a boemia da vanguarda paulistana, Vange passou pela Banda Estéreos Tipos, até que, em 1984, surge o grupo Fix-Pá, em parceria com Laura Finocchiaro. A banda foi criada com o intuito de participar do festival de música GLS, na extinta Boate Hunter's, no qual inscreveram a canção “Garota Ilustrada”, parceria de Vange e Fernando Figueiredo.

Após o festival, o Fix-Pá seguiu breve carreira pelo circuito de danceterias de São Paulo, com músicas que tinham por estética a combinação de estilos e gêneros diversos, sempre marcadas por *riffs* de guitarra e linhas *groovadas* de baixo. Vange, anos depois, chegou a definir o Fix-Pá como “uma banda *Queer Pop*”, devido a sua formação com integrantes gays, lésbicas e simpatizantes.

Seguindo o percurso da implicação político-social na produção de uma arte empenhada, mas sem deixar de ser um *saber gaiato*, Vange dividia a rotina entre o grupo teatral XPTO de Osvaldo Gabrieli e uma nova banda, junto com o parceiro Mauro “Tad” Sanches. Em julho de 1985, então, é gravada a fita demo da Banda Nau, composta por Vange Leonel nos vocais e guitarra, Mauro na bateria, Zique na guitarra de chumbo e Alberto “Beto” Birger no baixo. A demo teve boa receptividade nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, o que gerou o convite de gravação para duas das faixas no LP *Não São*

Paulo Vol. 2 (1986), produzido pelo selo Baratos Afins. As duas faixas escolhidas pela banda são de autorias de Vange: “Madame oráculo” e “Sofro”, sendo esta a releitura do poema “Sofro, Lídia, do Medo do Destino” (1918), de Ricardo Reis. Eis uma das características do *corpus* sonoro de Vange Leonel: o uso da musicalização de poemas do cânone literário e, em grande parte, daqueles escritos pela sua companheira, a jornalista Cilmar Bedaque. Dessa relação com a poesia, surgiram algumas das canções de seu gaio saber: “Vida, vida, vida” (Sony, 1991), que utiliza como parte da letra a leitura do poema *Fevereiro*, de Ana Cristina César; e a faixa “Copo de Café” (1997), que incorpora elementos da obra de Sylvia Plath, a qual, não por acaso ou destino, teve parte da sua obra traduzida para o português por Ana Cristina César. Após o lançamento da coletânea, o baterista Mauro “Tad” Sanchez precisou ser afastado por questões de saúde, sendo substituído por Dany Roland, da Banda Metrô. Bem entrosado, o novo baterista estabeleceu contato com o produtor Luiz Carlos Maluly, famoso pela produção do Rádio Táxi e RPM. A partir da parceria com Maluly, a Banda Nau gravou em 1987 seu primeiro disco pela CBS.

Com faixas majoritariamente autorais, o álbum NAU chamou atenção por mesclar estilos, em canções que iam da valsa ao *blues*, mas embasadas na sonoridade pós-punk. As aberturas e malabarismos vocais de Vange Leonel, a quem Zique definiu como sendo “uma instrumentista vocal” (Peta, 1987, p.04b), fizeram com que o trabalho fosse acompanhado de um grande *frisson* entre os críticos musicais, chegando a ser considerado a grande revelação do pop/rock brasileiro naquele ano. A cantora Marina Lima, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (edição de 8 de fevereiro de 1988, p. 30), após ser indagada sobre a escolha de melhor cantora brasileira de 1987, disse considerar Vange a grande merecedora do título. Apesar do sucesso entre classe artística e críticos musicais, o álbum não teve uma comercialização positiva, vendendo uma média de quinze mil cópias e com circulação restrita ao público paulista. Com o desinteresse da gravadora, a banda NAU se desfez em 1989, sem que fosse lançado o já produzido segundo disco da banda. Encerrado o ciclo, Vange Leonel partiu para carreira solo, lançando seu primeiro álbum: *Vange* (1991), tendo Nando Reis como produtor. Fruto de composições em parceria com a jornalista e companheira Cilmar Bedaque, o disco estourou nacionalmente com a faixa *Noite Preta*, cujo videoclipe permaneceu por semanas no top 10 MTV, além de ser música tema de abertura da telenovela *Vamp* da Rede Globo, em 1991. A faixa *Esse Mundo* também alcançou notoriedade ao integrar a trilha sonora da novela *Perigosas Peruas*, sendo tema da personagem Maria, interpretada por Silvia Buarque. Ainda em 1992, Vange Leonel recebeu o prêmio Sharp na categoria cantora revelação feminina no gênero pop/rock.

De acordo Marcelo Rubens Paiva (2000), Vange vivenciou com o seu primeiro disco solo a superexposição midiática e, com isso, os conflitos provenientes do contrato com uma gravadora *major*: a demanda por uma música “mais comercial e palatável” que recalcesse os temas políticos relacionados à homossexualidade, ao que Vange se opôs veementemente. Com letras muito mais contundentes, em 1996 aparece o segundo e último álbum: *Vermelho*, agora produzido na Medusa Records, gravadora independente fundada pela própria Vange e Cilmara Bedaque. Álbum conceitual, *Vermelho* é atravessado por temáticas afins como abuso sexual infantil, violência contra mulher, censura jurídica e econômica da indústria fonográfica e relações lesbianas. Durante os anos seguintes, Vange dedicou-se à produção literária, escrevendo peças teatrais, colunas de crônicas jornalísticas e um romance. Entre estes destaca-se *Grrrls: Garotas Iradas* (2001), cujo título inspira-se nos grupos femininos de rock, as *Riot Grrrls*, tematizando a atitude de enfretamento da objetificação feminina e uso da agressividade como força legítima de resistência. *Grrrls* é um livro de crônicas, composto exclusivamente por artigos que versam sobre a homo(lesbo)cultura, mesclando assuntos cotidianos, como cinema, novelas, séries de TV, música, notícias de jornal e a história da lesbianidade, a partir de uma escrita crítica e opinativa, com características “pós-punk e pós-feminista” (Leonel, 2001, p. 12), de acordo com a própria autora.

Seguindo o percurso político de militância lesbofeminista, em junho de 2013, Vange foi convocada para assumir o cargo de representante da sociedade civil por notório conhecimento e atuação na área de cultura LGBT², cujos integrantes foram indicados pelo Ministério da Cultura (MinC). No entanto, em julho de 2014, Vange aposentou os coturnos e desfez o nó da gravata. O seu falecimento foi noticiado pelos principais meios de comunicação do país. Amigo de longa data e um dos fundadores do grupo SOMOS, o escritor João Silvério Trevisan também fez questão de grifar, em homenagem, que:

Casada com Cilmara Bedaque durante muitos anos, Vange era afável e inquieta ao pesquisar o que poderia constituir uma cultura lésbica. Ela sempre manteve um olhar acurado e sofisticado sobre o lesbianismo enquanto história, estilo de vida e visão de mundo. Tinha admiração legítima por lésbicas em tempos pioneiros, que levaram até o limite o seu desejo e sua liberdade. Vange era uma lésbica que amava amar as mulheres. Pretendia trazer ao seu feminino aquisições do masculino. “Por que não?”, perguntava. Isso podia ser considerado sacrílego para certas correntes da militância lésbica e feminista que, dentro e fora do Brasil, propugnaram o separatismo de gêneros. Vange gostava de se pensar fora dos esquemas consagrados, inclusive na luta pelos direitos femininos. Não que estivesse preocupada em ser uma “intelectual” do

² Diário Oficial da União (DOU) - Portaria N° 53, de 19 de junho de 2013.

lesbianismo. Simplesmente amava ser o que era. Não se preocupava em seguir o *mainstream*, nem se integrar a grupinhos com tendências X ou Y. Ela preferia estar na contracorrente, longe de qualquer posicionamento dogmático (Trevisan, 2014, p. 10).

A então Ministra da Cultura, Marta Suplicy, divulgou nota de pesar, na qual afirmava que “Vange enfrentou com arte e coragem o preconceito e a intolerância. Os movimentos feminista e LGBT perdem uma ativista de peso. Perdemos também uma artista”.

Lesbianidades e guitarra elétrica

A linguagem responde a um campo político de disputas de poderes e é a partir dela, a linguagem, que se dão as tensões entre forças que atravessam a multiplicidade constante da realidade social. É no conhecimento produzido por forças que a ordem dos discursos e seus poderes podem ser subvertidos, apresentando diferentes formas de compreender e escrever os mundos: o que se vive, e o mundo que se deseja. Nietzsche, atento aos caminhos e impasses que o saber científico encontra para se desenvolver, propôs um olhar atento ao que se diz nas praças e ruas da cidade: interessava-lhe, ao contrário do racionalismo metafísico em que a ciência se metera no século 19, os saberes populares (sem populismo nacionalista), um saber alegre, inspirado pela leveza da música dos trovadores provençais dos séculos 12 e 13, mas cujas linhas de forças ainda estavam (e estão) ativas na cultura ocidental. Assim, é retomando a “arte de trovar”, que se articula na relação entre melodia e letra, ou seja, como canção, que o filósofo retoma a expressão “gaia ciência”, utilizada pelos trovadores populares provençais para designar sua própria arte. De modo bem redutor, podemos dizer que Gaia Ciência é o conjunto de forças – estéticas, éticas, filosóficas, culturais – do “conhecimento” e dos “saberes alegres”, portanto, produzidos pela potência da música popular.

Antes de retomar o gaio saber dos poetas e músicos provençais, Nietzsche já havia intuído na tragédia da antiguidade grega a ideia da arte como ferramenta de mediação entre o saber e as emoções, na tensão entre Apolo e Dioniso, assim como alternativa ao entendimento exclusivamente racionalista dos fenômenos e sua compulsão em fazer cessar o sofrimento humano. Nietzsche vislumbra no surgimento dos ritos ao deus Dioniso, recalcado pelo Ocidente em nome da Razão, a potencialidade social da arte, que tanto consola quanto dá sentido à existência trágica, gerando linhas de fuga possíveis para as mais diversas dolorosas situações. Por esse viés, a arte potencializa a relação do humano com o mundo, possibilitando saídas criativas, porém sempre imanentes e não transcendentais, para o sofrimento e a exclusão.

Atento ao lugar fundamental que o gênero canção ocupa na formação cultural da (pós-)modernidade, o ensaísta e compositor José Miguel Wisnik (2004) faz outra dobra no *insight* nietzschiano, trazendo-o como uma chave conceitual para iluminar as relações entre música popular e literatura no âmbito social brasileiro. É, como diz, a partir de “uma nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental” (p. 218), que se torna possível vislumbrar outra forma de conhecimento da trágica e cômica vida social e cultural brasileira. Ou seja, a música popular como um campo sofisticado do saber que se entrelaça fortemente com a literatura e que se constitui enquanto espaço de produção de um devir dos saberes que independe da formação acadêmica e “da besta séria” proprietária da “moral e verdades eternas”. É o saber nômade e anônimo inventado “ali onde há riso e alegria”, nas ruas, nos inferninhos de rock, nos bares mal afamados, nos terreiros e batuques, na tragicômica vida cotidiana e nos diálogos entre as artes que a música popular faz circular entre as fronteiras de classes e identidades, inclusive, ou principalmente, através dos canais de entretenimento massivo. Conforme Nietzsche (2016, p. 315),

O intelecto é, sobretudo, uma máquina complicada, sinistra e rangedora, difícil de ser acionada; as pessoas chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham com essa máquina e querem pensar bem – ó como deve ser difícil para elas pensar bem! A amável besta humana parece perder o bom humor, todas as vezes em que pensa bem; ela fica “séria”. E ali “onde há riso e alegria, o pensamento não presta”: – é o que diz o preconceito dessa besta séria contra toda a “gaia ciência” – Vamos lá! Mostremos que se trata de um preconceito!

Na hipótese de Wisnik, o gaio saber da música popular “no Brasil” (por isso não reduzível apenas à MPB), então, tem como característica primeira a produção de uma práxis artística que transita entre a cultura do livro e a música massiva, estabelecendo-se para além do entretenimento banal. Para o crítico e compositor, em seu ensaio *A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil*, “dizer que a música popular brasileira é forte e bela é mais verdade do que novidade, mas pouco ajuda, dentro ou fora do Brasil, a entender aquilo que distingue”. Em seguida, Wisnik (2021, p. 15) sublinha um dos traços dessa arte:

[...] a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop

internacional, da vanguarda experimental, travando às vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral.

A citação é longa mas esclarecedora para a compreensão da obra de Vange Leonel. Quanto à “permeabilidade” do gaio saber, seu traspasse entre as culturas literária e popular massiva, Vange não separava, mas, ao contrário, aproximava o trabalho com a canção à poesia erudita, enquanto dedicava-se à escrita de *Balada para meninas perdidas* (2003), romance de grande qualidade literária, segundo a crítica, ambientado na cena *clubber* de jovens lésbicas, nas baladas de noites pretas. Os mesmos temas permeiam sua produção musical. A clara permeabilidade dos temas e formas se dá tanto no álbum *Vermelho* quanto em sua experiência como dramaturga *As Sereias de Rive Gauche* (2002), sobre duas escritoras lésbicas canônicas, Radclyffe Hall e Djuna Barnes, e as recepções de seus polêmicos romances *O Poço da Solidão* e *Almanaque das Senhoras*, respectivamente, ambos publicados em 1928, que discutiam ficcionalmente a lesbianidade. Os livros e discos de Vange, principalmente por conta da permeabilidade que os caracteriza, ganham muito quando “lidos em relação”, pois criados nos interstícios entre a alta cultura literária e a produção de consumo do rock, formando um campo de cruzamentos contrapontual, “difícilmente inteligível à luz da distinção usual” entre música popular e literatura. Este saber alegre se contrapõe à mistificação de tradições hegemônicas e às construções discursivas que naturalizam significados e valores. É com esse saber gaiato, como Compagnon (2010, p. 34) sublinha, que “cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição)”

Apesar de ignorar as classificações sexistas e não se limitar ao nicho *rock de mina*, a presença de Vange Leonel em espaços de militância lesbofeminista e bandas de rock subverte o senso comum de que mulheres, sobretudo as lésbicas, são silenciosas – e por isso mesmo ocultas nos textos da História.

Vange Leonel optou politicamente pela disseminação das lesbianidades durante o processo de reabertura política (1979-1985), no qual mesclavam-se o bafo fétido do moralismo militar, *riffs* de guitarra e a consagração cultural da Música Popular no país, que de acordo com Wisnik (2002), “atravessou os períodos mais obscuros dos anos 70 com grande força, opondo à repressão uma poética da afirmação da vida e pela assunção do corpo pleno, extraíndo a sua força política do Eros dançante e da beleza do canto” (p. 123). Nessa mesma toada, Cunha (2011) afirma que a renovação poética da literatura brasileira se deu a partir da MPB e, posteriormente, dos álbuns do Brock, cuja arte de combinar palavras e sons revive os trovadores provençais que inventaram a gaia ciência musical. Neste cenário, o palco e os fanzines, produzidos em grande parte por

grupos de punk e hardcore, passam a ser manuseados como objetos das artes literária e musical, nos quais uma plêiade de letristas-poetas fizeram uso do livreto como suporte da sua poesia. Diante do exposto, não é difícil concordar com Liz Yorke (1994): reivindicar uma identidade, um ‘eu’ lésbico, que a cultura ensinou a desprezar, requer uma enorme revalidação de valores pessoais e culturais” (Santos; Botelho, 2013, p. 74, *apud* Yorke, 1994). É possível, então, afirmar que em sua práxis artística, no trânsito entre poesia, canção, crônica, romance e teatro, Vange Leonel fez uso da escrita e dos sons como uma das vias possíveis de elaboração da socialização e formação cultural de um grupo minoritário, mas principalmente sobre o desejo de ser e estar no mundo.

Referências

BATAILLE, G. **A parte maldita**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

BULGÁKOV, M. **O Mestre e Margarita**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

CAMPOS, A de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CUNHA, M. A. de M. “A Geração dos Discos”. **Eutomia** – Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da UFPE, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 82-83, 2012.

CUNHA, M. A. de M. A canção move o mundo: Os encartes dos discos de vinil. **RIOS** – Revista Científica do Centro Universitário do Rio São Francisco, Paulo Afonso, v. 14, n. 24, 2020.

HUYSEN, A. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LEONEL, V. **GRRRLS**: Garotas Iradas. São Paulo: Summus, 2001.

MACRAE, E. **A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”**. Salvador: EDUFBA, 2018.

MARCUS, G. **Like a Rolling Stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

PAIVA, M. R. Vange Leonel estréia peça sobre lésbicas dos anos 20. **Jornal Folha de São Paulo Online**, São Paulo, 20 jun. 2000. Ilustrada.

PETA, R. Nau: o rock flutua sofisticado. **Jornal do Brasil**, 24 abr. 1987.

SANTOS, T. N. dos; BOTELHO, D. Sinais de luta, sinais de triunfo: traduzindo a poesia negra lésbica de Cheryl Clarke. **Revista Língua & Literatura**, [S. l.], n. 24, p. 49-72, 2013.

SCHLESNER, A. H. **Hegemonia e cultura**: Gramsci. 3. Ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

TATIT, L. **Revisão dos Cem anos da canção Brasileira**. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

TREVISAN, J. S. Vange admirava o masculino, sacrilégio para certas correntes: Morta na segunda-feira (14), ativista e cantora escolheu a contracorrente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 94, 14 jul. 2014.

WISNIK, J. M. **A Gaia Ciência**: literatura e música popular no Brasil. Lisboa: Oca Editorial, 2021.

WISNIK, J. M. Algumas questões de Música e política no Brasil. In: BOSI, A. (org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 2002.

Nazismo sonoro: o rock fascista e a antiarte como documento histórico

Pedro Carvalho Oliveira*

Introdução

“Eu voto em [Donald] Trump por um motivo, apenas: suas políticas, se implementadas, diminuiriam a desapropriação dos brancos nos Estados Unidos”. Esta declaração foi feita pelo supremacista branco estadunidense Jared Taylor, em entrevista feita às vésperas das eleições presidenciais nos EUA, em 2016¹. Taylor explicita como alguns estadunidenses brancos se sentiam vítimas de uma privação, como se estivessem ameaçados. Se resgatarmos a agenda política de Donald Trump naquela ocasião teremos uma visão mais clara disso.

O então candidato Donald Trump disse seguidas vezes que os árabes e muçulmanos eram um perigo e precisavam ser vigiados para garantir a segurança do país. Nesta mesma linha, insistiu no discurso de que os imigrantes pobres eram pessoas com potencial criminoso, responsáveis por tensões internas no país. A construção de um muro que separaria os EUA do México foi uma de suas promessas de governo. Destacou também o que pensava sobre o movimento negro: “eles estão à procura de problemas”².

Não por coincidência, sete meses após a sua posse ocorreu em Charlottesville, na Virgínia, sul dos EUA, o maior comício da extrema-direita estadunidense desde os anos 1930. Seu ponto central foi a remoção da estátua de Robert E. Lee de uma praça. Lee fora um herói dos Estados Confederados do Sul durante a Guerra de Secessão, considerado um mártir na defesa do sistema escravocrata. Os grupos reunidos em Charlottesville protestavam justamente contra a desapropriação de uma cultura branca (Oliveira, 2019).

Sempre que há uma crise econômica de largas proporções, a classe dominante busca instrumentos para proteger seus privilégios. Desde a primeira metade do século

* Professor Adjunto do Colegiado de História da Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf).

¹ Huang's World Season 2 - Washington D.C. Inauguration - 2017 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=necw5LPJKrs>.

² Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/eleicoes-nos-eua/2016/noticia/2016/11/o-que-pensa-trump-30-propostas-e-declaracoes-polemicas-do-presidente-eleito-dos-eua.html>.

XX, com o esfacelamento estrutural da Europa no pós-Primeira Guerra Mundial e com a realidade da revolução comunista de 1917 na Rússia, o fascismo tem sido um instrumento privilegiado para isso (Konder, 2009). Posteriormente, na Alemanha dos anos 1930, foi a classe dominante que alçou Adolf Hitler ao posto de chanceler (Ferraz, 2024). Nos anos 1970, quando problemas agudos no setor petrolífero levaram a Europa ao caos econômico e ao desemprego estrutural (Hobsbawm, 1995), organizações como o *National Front* (NF) e o *British National Party* (BNP) ganharam popularidade com agendas neofascistas, apoiados pelas elites financeiras.

A eleição de Donald Trump, bem como a de outros governos autoritários de extrema-direita (na Polônia, na Hungria, na Itália e no Brasil, para citarmos apenas alguns exemplos), coincide com os efeitos devastadores da crise econômica internacional cujo epicentro fora o fechamento do banco Lehman Brothers, em 2008. Novamente, vemos os fascismos e seus simpatizantes crescerem em profusão tanto nas instituições políticas quanto à margem delas. Isto ocorre a reboque e concomitantemente ao declínio de governos progressistas em grandes potências ou em países emergentes, nos quais cresceu o interesse pela participação das classes e sujeitos mais vulneráveis na sociedade.

A ascensão dos fascismos na Europa durante os anos 1970-80 possui certos paralelos com a ressurgência dos fascismos hoje. No passado, os fascistas se fizeram de um instrumento interessante para tocar os mais jovens: a música. O rock fascista se tornou lugar de idealização, resgate e difusão dos fascismos. Atualmente, torna-se novamente atraente pelo seu potencial aglutinador. Este capítulo examina o rock fascista como ferramenta de mobilização dos fascismos, sendo, portanto, um documento sobre as transformações e as vicissitudes desta forma de enxergar a realidade.

O rock fascista: instrumento político para o radicalismo de direita

Conforme mencionado anteriormente, os anos 1970 foram um período no qual a Europa vivenciou o drama econômico da crise capitalista internacional, somado ao crescimento substancial da imigração. Uma vez que países como a Inglaterra estavam acostumados a ocupar, e não a receberem ocupantes, isso resultou em tensões galvanizadas pela extrema-direita regional (Oliveira, 2018).

O NF foi uma frente ampla da extrema-direita britânica, o que pressupõe a presença de fascistas em suas linhas. Sob a égide do lema *Make Britain Great Again*, defendia a expulsão compulsória de imigrantes acusando democratas de serem permissivos quanto à presença de estrangeiros pobres na Grã-Bretanha. Ao mesmo

tempo, o NF criticava a presença de imigrantes porque eles supostamente maculavam a identidade branca europeia. Não estranha que, movidos por essa mentalidade, partidos como o BNP tenham ido às ruas pedir “direitos para os brancos” (Copsey, 2004).

Um jovem inglês chamado Ian Stuart Donaldson foi contagiado pelo discurso radical do NF. Filho de operários, Donaldson se convenceu de que os culpados pela carestia e pelas incertezas sociais deveriam ser violentamente atacados. Passou a militar pela ala jovem da organização e logo converteu sua banda de rock, a *Skrewdriver*, em carro-chefe de um movimento musical fascista em toda a Europa. Com músicas de ritmo acelerado, simples e com letras afinadas aos discursos da NF, a banda gravou diversos álbuns.

Em 1984, a *Skrewdriver* lança seu primeiro álbum, *Hail the new Dawn*. Uma das músicas que compõem o disco é *Europe Awake* (“Despertar da Europa”), na qual ouvimos:

Europa, o que precisamos fazer
Para que você volte à vida?
O que houve com a herança
Que um dia foi sua e minha?
[...]
Europa, acorde – pelo bem do homem branco
Europa, acorde – antes que seja tarde demais
Europa, acorde – acorde agora!
Precisamos estar juntos
E tomarmos nossas nações de volta³.

A música considera uma Europa convalescente, decadente. Os compositores evocam a perda de uma herança compartilhada, de uma identidade que parece perdida. A instabilidade política e econômica gera incertezas e inseguranças que são alvo da música, um manifesto pela Europa como berço da raça branca, agora ameaçada. A banda ainda insufla o nacionalismo e o associa a questões raciais. Um discurso que se alia ao do NF e do BNP, tão difundido naqueles tempos.

Outra música do mesmo álbum, intitulada *Free my land* (“Liberte minha terra”), segue a mesma tônica: “Eu paro e vejo meu país hoje/É tão fácil ver que ele está sendo levado embora/Por todos os imigrantes e suas mentiras de esquerda/Por que ninguém

³ SKREWDRIVER. Europe awake. In: **Hail the new Dawn**. Alemanha: Rock-O-Rama, 1984, faixa 09.

pergunta a razão disso?”⁴. A banda culpa os imigrantes por tomarem a nação, discurso típico da extrema-direita em ascensão na Grã-Bretanha e na Europa como um todo. A questão migratória é associada à esquerda, como se ideias progressistas fossem coniventes com a presença de imigrantes na região.

Vários países da Europa ocidental viveram essas tensões. Na França, o *Front National* converteu a agenda antimigratória e racista em instrumento para combater uma democracia frágil, que aparentemente não correspondia aos anseios de um país em crise. O líder do partido, Jean-Marie Le Pen, era um ávido entusiasta do nazismo e defendia abertamente um Estado forte e autoritário, que destruísse os inimigos da nação francesa.

A banda francesa *Bunker 84* demonstra simpatia a isso, como vemos na música *Le paria*, do álbum *Libertè!*: “Mesmo aqui onde você nasceu, eles te tratam sem cuidado/[...] Existe apenas o nacional-socialismo para tirá-lo do fundo do abismo/Para restaurar seu lugar/Nesse antigo país que era seu”⁵. Aqui, o nacional-socialismo – ou nazismo – é lembrado como único meio para eliminar o problema de sentir-se um estrangeiro em sua própria nação. Evidentemente é um exagero: os franceses não deixaram de desfrutar de seus direitos e privilégios; porém, esse discurso vitimista é funcional aos fascismos que necessitam sempre de inimigos a serem combatidos (Eco, 2008).

É sabido que para os fascismos, especialmente para o nazismo, o medo dos imigrantes resulta de preocupações com a pureza nacional e racial, já que as duas coisas possuem fortes relações. Se o chamado pangermanismo⁶ era uma das pedras fundamentais do nazismo, devemos dar atenção ao fato de que a convicção sobre a superioridade da raça ariana, supostamente legada aos germânicos pelos povos escandinavos, pressupõe a submissão de outras raças (Teixeira da Silva, 2000).

Em 2017, banda estadunidense *Heathen Hammer* lançou o álbum *White spirit – Black mask*, no qual aparece a regravação de uma música da *Skrewdriver*. Também nele aparece uma versão da música *Fatherland* (“Pátria”), da banda polonesa *Warhead*. Ela diz: “Eu luto por você, minha pátria/Nunca deixarei você cair/Será uma honra defender a raça dos meus ancestrais/Vejo a força da luz entre os brancos/E o

⁴ SKREWDRIVER. Free my land. In: **Hail the new Dawn**. Alemanha: Rock-O-Rama, 1984, faixa 14.

⁵ BUNKER 84. Le paria. In: **Libertè!** França: Rebelles Européens, 1988, faixa 10.

⁶ Movimento nacionalista que, desde o século XIX, pretendia unificar os povos germânicos da Europa Central. A identificação com a cultura, a língua e o passado germânico eram elementos fundamentais para a identificação dos povos germânicos.

desaparecimento de outras raças”⁷. Existem alguns paralelos entre este contexto e o da Europa nos anos 1970.

No caso do grupo estadunidense, pesa sobre o discurso a ascensão da extrema-direita no país, num processo que tornou o extremismo político uma constante. Se os principais representantes do país professaram ódio racial e às minorias como os imigrantes, pessoas distantes dos lugares de poder se sentiram empoderadas para agir abertamente contra os inimigos que possuem em comum.

Se para além destas duas bandas analisarmos outros milhares que existem tanto na Europa quanto nos EUA, observaremos uma miríade de discursos de supremacia racial, antimigratórios e nacionalistas. Isto ocorre porque, no caso dos EUA, por exemplo, a constituição de seu processo colonizador não apenas garantiu um sistema escravocrata, mas também uma sólida segregação posterior à abolição. Não houve, como em outros países escravocratas, políticas de branqueamento das populações; pelo contrário, nos EUA a separação entre negros e brancos foi rígida e articulada. Com isso, predomina entre os brancos inclinados ao supremacismo a ideia de haver uma pureza racial que justifique suas filiações com o nazismo. O que acontece, então, em regiões nas quais isto não ocorreu?

A estranha face dos fascismos latino-americanos

No ano de 2005, Arim Soares do Bem publicou um importante exame sobre a insustentável identidade dos *skinheads* nazistas brasileiros. Para ele, com quem concordamos, a evidente complexidade racial do Brasil impediria qualquer coerência para estabelecer diretrizes de pureza racial no país. Desta forma, a busca dos supremacistas seria inócua. Muitos buscaram conexões de hereditariedade com a Europa, insistindo no discurso de continuidade da cultura europeia nas Américas, compartilhada entre os brancos. O mesmo ocorreu entre os fascistas de diferentes regiões da América Latina.

Discutimos esta questão em livro publicado em 2018 (Oliveira, 2018). Para os fascistas latino-americanos do final do século XX era importante encontrar ou fabricar vínculos com uma pretensa ancestralidade europeia, para justificar o alinhamento ideológico. As bandas de rock fascista, que começaram a surgir no continente em meados dos anos 1980, registram isto na mesma medida em que documentam as contradições da adaptação de discursos fascistas para países distantes da Europa.

⁷ HEATHEN, Hammer. Fatherland. In: **White spirit – Black mask**. EUA: Resistance Records, 2017, faixa 09.

Antes de prosseguirmos nesta discussão, é relevante fazermos duas observações. A primeira incide sobre a questão racial para os fascismos. Embora nem todos os fascistas sejam racistas, convém lembrar que a etnia italiana, tão engendradora nos anos 1920-1930, possuía vínculos com as teorias do darwinismo social e da eugenia, modais entre pseudointelectuais racistas da época. Muitas das diretrizes racistas do nazismo foram adaptações de modelos italianos (Paxton, 2007). A segunda observação é menos óbvia: a miscigenação comum aos processos de colonização da América Latina não é impeditiva para a existência do supremacismo racial fascista. A incoerência da ideia de superioridade racial em países predominantemente miscigenados não atrapalha a prática da violência racial.

Dito isso, é comum observarmos entre as bandas de rock fascista latino-americanas o mesmo eixo discursivo sobre raça e nação. É justamente a busca por uma conexão ancestral com a Europa. Vejamos a música *14 Palabras*, da banda argentina *Nüremberg*, presente no disco *Camarada* (2009):

Guardião de nossa estirpe, cultura e tradição
As defenda com sua vida, com paixão e amor
Herdeiro de uma história, continua sua evolução
Seus filhos lutarão da mesma forma que você
Devemos assegurar a existência de nossa raça
E um futuro para as crianças brancas⁸.

O nome da música e as duas últimas linhas acima transcritas se referem às 14 Palavras de David Lane, supremacista estadunidense membro da organização nazista *The Order* e teórico da hereditariedade europeia nas Américas. Seus estudos pseudocientíficos abordam a continuidade étnica dos europeus (Moyano, 2004). A banda *Nüremberg*, como muitas outras, resgata esse discurso e o associa à necessidade de defesa de uma raça branca latino-americana. Segundo a música, eles compartilham de “estirpe, cultura e tradição” que precisam ser protegidas também fora da Europa.

Quem as protege, então? Via de regra, os *skinheads* são saudados nas músicas como verdadeiros guerreiros na defesa dos ideais delineados pelas composições – em sua grande maioria, feitas também por *skinheads*. Os *skinheads* formam uma subcultura surgida na Grã-Bretanha dos anos 1960. Oriundos da classe operária, foram atraídos pelos discursos antimigratórios da extrema-direita, pois foram convencidos de que o

⁸ NÜREMBERG. 14 Palabras. In: **Camarada**. Alemanha: Gjallarhorn Klangschmied, 2009, faixa 06.

desemprego estrutural era responsabilidade do sistema democrático e de sua permissividade com os imigrantes (Kollmann, 2001).

A identidade *skinhead* é também uma ponte entre a Europa e a América Latina, ou ao menos é isso que o rock fascista tem nos mostrado. Vejamos a música *Culto skin*, da banda colombiana *Orgullo Nacional*: “Passam anos, passam dias/E seguimos com nosso estilo de vida/Por isso escute esta canção sobre a classe operária/Estendida desde a Europa, estacionando nas ruas de nossas vidas”⁹. Antes de mais nada, devemos destacar que a capa do álbum ao qual pertence a música (*Al combatente*) é ilustrada com uma imagem de Ian Stuart Donaldson. Já a composição busca criar um elo de continuidade entre a subcultura *skinhead* europeia e a latino-americana, como se elas fossem parte de uma coisa só, o que novamente estimula a ideia de continuidade étnica.

Vemos o mesmo quando passamos ao caso brasileiro. A banda paulistana *Locomotiva* lançou a música “Sangue e raça”, no CD “São Paulo Pátria”:

Sangue e raça, querida São Paulo
Honro minha estirpe, a estirpe branca
Do sangue nobre, justo e glorioso
Glorioso e valioso como a Hakenkreuz¹⁰
Poder, autoridade e determinação
Pilares de uma forte e grande nação
Submetidos aos desejos de uma nobre bandeira
A bandeira nacional, nacional-socialista¹¹.

Novamente emerge a identificação com uma “estirpe branca”. Estirpe é um termo que se refere à origem que determina uma raça; portanto, alude a um passado longínquo que conecta pela história diferentes povos de diferentes gerações. Outros dois elementos presentes na música merecem atenção. O primeiro está na referência a São Paulo, que define uma escala menor de comunidade a ser exaltada. Mais adiante lidaremos com isto, pois antes faz-se necessário tratarmos do segundo elemento: a conversão da bandeira nazista a bandeira nacional.

O que podemos auferir disto é que, para a banda, a nação idealizada não é a brasileira, mas sim uma nação nazista. Se pensarmos no conceito de nacionalismo como, a partir do século XIX, uma instrumentalização dos sentimentos de identidade

⁹ ORGULLO Nacional. *Cult skin*. In: **Al combatiente**. Espanha: Bicefala Records, 2004, faixa 11.

¹⁰ Suástica, em alemão.

¹¹ LOCOMOTIVA. *Sangue e raça*. In: **São Paulo Pátria**. São Paulo: Independente, 1991, faixa 01.

transnacional, que une sujeitos localizados em diferentes regiões do planeta e cria um lugar – geográfico ou não – de convergência mental (Bosworth, 2007), observamos isto claramente na música da banda Locomotiva. Ela é a recusa do Brasil como nação, pois certamente considera a vastidão de identidades e o processo de miscigenação que compromete o ideal de raça pura. É uma das características mais marcantes do nazismo brasileiro.

A singularidade do nazismo brasileiro

Quando dizemos nazismo brasileiro, não queremos nos referir à forma como ele foi replicado no Brasil. Desejamos manifestar a compreensão de que, ao ser replicado em nosso país, o nazismo foi apropriado e transformado pelos brasileiros, ganhando características particulares que resultam, evidentemente, das imposições contextuais de nosso país. O rock fascista documentou estas transformações, típicas de um objeto propenso à análise histórica.

Durante o Terceiro Reich, os nazistas estabeleceram para a Alemanha uma legislação que definia, com cortes muito claros, quem pertencia ou não à nação. Como o pangermanismo era um dos motores do nazismo, o Estado celebrava a germanidade na mesma medida em que distinguia negativamente os “não-arianos”. Isto motivava os nazistas a conquistarem outros territórios, pois argumentavam que as raças superiores deveriam submeter as que consideravam inferiores. Por isso, o imperialismo nazista foi em muito movido por estas ideias. Contudo, ao contrário do que os nazistas classificavam geralmente como “não-arianos”, os judeus alemães viviam lado a lado com os seus conterrâneos supremacistas, o que potencializou o antijudaísmo nazista (Ferraz, 2024).

No Brasil, pelo mesmo motivo, os discursos de ódio do rock fascista atacam principalmente a população negra. Isto ocorre porque nosso país viveu um processo colonizador dentro do qual a hierarquia racial foi definida, principalmente, pela dualidade brancos descendentes de europeus (os colonizadores) e africanos (escravizados). O racismo contra negros é predominante em nosso país, sendo uma permanência do passado escravocrata que influencia diretamente o nazismo brasileiro.

Por isso, temos músicas como “Peste negra”, da banda paulistana Brigada NS¹², uma das faixas do álbum “O Retorno da Velha Ordem” (1997):

¹² A sigla NS se refere às iniciais de nacional-socialismo, uma das denominações formais do nazismo.

Negro, negro, vê se te manca
Cai fora do meu país
Levando junto teu samba
Negro, negro, cai fora da minha nação
Para baixar o índice de ladrão
Já estou cansado de te aturar
E o teu fedor ter que respirar
Ainda és escravo e não pode reclamar
Abaixe a cabeça senão vai apanhar¹³.

A banda se refere aos negros como “peste”. A peste é algo que adoece o que contamina. Associam os negros à criminalidade e a estereótipos racistas que conversam com aspectos biologicamente negativos supostamente comuns aos negros. Ameaçam os negros que não obedecem, buscando no passado escravista uma referência. Atacam o samba por ser parte da identidade negra, indicando um certo conhecimento sobre a cultura brasileira; porém, negam essa mesma cultura quando pedem que os negros deixem a nação. O Brasil e sua identidade nacional, como bem sabemos, não podem ser entendidos sem a cultura afro-brasileira. Portanto, cabe indagarmos: qual é a nação que estes sujeitos idealizam?

Antes de respondermos, vamos a mais um exemplo de como o ideal de nação dos nazistas brasileiros esbarra no contexto social e racial em que vivem. A música “América Sul”, da banda porto-alegrense Zurzir, diz:

Ouviram os gritos e brados de guerra
Rompendo as fronteiras da América Sul
Cruzando aos milhares com garra e coragem
Herança dos mares e a terra alcançou
Hinos de glória rompantes na história
Espanha, Portugal, Alemanha e Itália
Assim desse esforço em campos de batalha
Surgiram então heróis que a esperança ganhou

Sáudem os bravos de extrema coragem
Orgulho dos mares e de sangue azul
Respeito aos deuses das nações altaneiras
Sáudem a América Sul¹⁴.

¹³ BRIGADA NS. Peste negra. In: **O Retorno da Velha Ordem**. São Paulo: D-18 Records, 1997, faixa 01.

¹⁴ ZURZIR. América Sul. In: **The same blood, the same race**. Polônia: Homo Superior, 2012, faixa 01.

Herança é a pedra fundamental do nazismo brasileiro. Sem ela, ao que parece, torna-se difícil justificar a adesão ao nazismo. Aqui ela sugere a existência de uma América Sul, que seria a consubstanciação das nações sul-americanas descendentes dos países europeus listados na música, ou que herdaram sua cultura e sua identidade. Não obstante as bandas do sul do Brasil constantemente abraçarem a imagem da região como diferenciada cultural e racialmente – por possuir vínculos com a colonização italiana e alemã, principalmente –, o discurso estende isto ao Cone Sul.

O que ocorre é que com esta manobra a escala da nação é reduzida para servir à “defesa” de um território específico, no qual haveria uma comunidade muito distinta do restante – brancos puros. Esta lógica passa pelo chamado nacionalismo territorial ou nacionalismo étnico, quando “grupos que rejeitam o atual conceito jacobino de Estado-nação” o modificam e “atribuem essa categoria à comunidade orgânica de idêntica etnia, cultura ou língua” (Florentin, 1994, p. 73).

É por esta razão que os nazistas brasileiros costumam odiar os nordestinos. Para adentrarmos nesta discussão, vale considerarmos o que Norbert Elias (2000) chama de “socio-dinâmica da estigmatização”. É a prática que determina um conjunto de condições por meio das quais um grupo social consegue lançar estigmas sobre outro. Tais estigmas estabelecem o que é ruim e desprezível em um povo específico, chegando a desumanizá-lo. Trata-se de um processo coletivo, longo e praticado também fora dos círculos nazistas.

Voltemos à banda Brigada NS, agora para examinarmos a música “Migração”: “Dia após dia, migrando do Nordeste/Centenas de imundos que são uma grande peste/Nossa histórica cultura está sendo esquecida/Nosso povo se mistura com essa espécie apodrecida”. Novamente, o termo peste vem à baila. Ele se conecta à “espécie apodrecida” à qual a música se refere quando alude aos nordestinos, o “outro conveniente” (Gay, 1999), o imigrante que ameaça os estabelecidos. Também aparece aqui o medo de uma desapropriação cultural, resultante da mistura entre identidades. A estrofe se encerra com: “Não, não migração! /São Paulo está ficando pequeno demais”¹⁵. Outra vez, a escala da nação é reduzida a um fragmento territorial.

Nos anos 1990, quando a música foi gravada, a Região Metropolitana de São Paulo observou um crescimento significativo da migração de nordestinos, com um volume de fluxo de 36% (Dedecca; Cunha, 2004). No momento em que o Brasil acompanhava o desenlace de políticas liberais que deixavam de lado importantes questões sociais,

¹⁵ BRIGADA NS. Migração. In: **O Retorno da Velha Ordem**. São Paulo: D-18 Records, 1997, faixa 10.

privilegiando as iniciativas privadas e contemplando as elites, a participação do Estado no saneamento de problemas que amenizassem esse fluxo migratório foi minimizada.

Soma-se a isto o fato de que desde o início do século XX, ideólogos e teóricos como Oliveira Vianna e Dionísio Cerqueira ajudaram a construir historicamente a imagem do Nordeste e dos nordestinos como exemplos de degeneração racial. Consideravam suas características uma consequência do encontro entre um habitat desfavorável e a mestiçagem. Neste sentido, a superioridade de São Paulo não seria uma invenção, pois, para eles, “o Nordeste era inferior por sua própria natureza” (Albuquerque Jr., 2009, p. 56).

O nazismo brasileiro é antibrasileiro e regionalista. O que podemos concluir é que o esforço dos nazistas brasileiros para se conectar com uma ancestralidade branca europeia talvez seja uma de suas maiores contradições. Embora possamos supor que tentam se inserir entre os povos abraçados pelo pangermanismo, devemos lembrar que apesar do que foi preservado da cultura europeia no Brasil, ela inevitavelmente se imbrica com outras culturas. Insistimos em dizer que isto não impede a prática da violência contra os “antípodas” da nação idealizada. Porém, sinaliza para as suas singularidades e para a historicidade dos fascismos.

Considerações finais

A música é uma forma de arte que, como as outras, expressa sentimentos e visões de mundo que dialogam com os contextos nos quais são produzidas. É uma manifestação da criatividade humana, na busca incessante pela concretização de um ideal de harmonia e beleza. Exprime a habilidade dos seres humanos em tornar acessível uma subjetividade humana. O rock participa disso, na medida em que manifesta sentimentos de rebeldia. Tem participado da construção de um mundo com menos amarras. O rock fascista é o contrário disto. Ele defende o autoritarismo e a violência contra outros seres humanos, a destruição do substrato da história.

Por meio dele é possível percebermos a trajetória e as transformações do nazismo ao longo da segunda metade do século XX, que permitiram a sua presença nos dias atuais. Ele serviu como discurso antimigratório em meio à crise econômica dos anos 1970, associada a uma crise de identidade e referências. Foi apropriado pelos latino-americanos como meio de buscar conexões raciais com a Europa. E especificamente pelos brasileiros para acentuar diferenças internas, duelando – sem sucesso – contra estruturas culturais robustas.

O rock fascista é um documento sobre como o nazismo, por sua incoerência intrínseca, é cheio de contradições. Maleável, se adapta a diferentes contextos servindo

como instrumento para a perseguição e a violência contra “o outro”, aqueles que não se encaixam em um padrão ideal de nação ou comunidade. A ideia de raça superior e sub-raças ganha singularidades impostas pelos contextos nos quais o nazismo atuou, comprovando sua faceta utilitária. Não importa quem, os nazistas sempre odiarão alguém.

Por estar atrelado a uma ideia de rebeldia, o rock fascista representa um perigo. Ao resgatar o passado para dar sentido a um presente em transformação, instrumentaliza a música para criar laços entre sujeitos ressentidos que pertencem às diferentes alas da direita. Ao discursarem contra o mundo moderno por acolher a diversidade, criam estratégias para imaginar comunidades onde o diferente não exista. Assim, o rock fascista pode ser uma ponte entre a direita considerada mais moderada e o nazismo. Afinal, ambos os lados certamente compartilham inimigos em comum.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: Editora Massagana, 1999.
- BOSWORTH, R. J. B. **Nationalism**. New York: Routledge, 2007.
- COPSEY, N. **Contemporary british fascism**: The British National Party and the quest for legitimacy. New York: Palgrave Macmillia, 2004.
- DEDECCA, C. S.; CUNHA, J. M. P. Migração, trabalho e renda nos anos 90: O caso da região metropolitana de São Paulo. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 49 66, 2004.
- ECO, U. **O fascismo eterno**. São Paulo: Editora Record, 2008.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FERRAZ, F. C. **A Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Editora Contexto, 2024.
- FLORENTIN, M. **Guia da Europa Negra**: sessenta anos de extrema direita. Portugal: Publicações Europa América, 1994.
- GAY, P. **O cultivo do ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOLLMANN, R. **Sombras de Hitler**: La vida secreta de las bandas neonazis argentinas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- MOYANO, A. **La seducion de la svastica**: en busca del IV Reich. Madrid: Nowtillus, 2004.
- OLIVEIRA, P. C. **O som do ódio**: o rock neofascista e os neofascismos no tempo presente. Curitiba: CRV Editora, 2018.

OLIVEIRA, P. C. Charlottesville e o neonazismo em marcha nos Estados Unidos. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 411-433, maio/ago. 2019.

PAXTON, R. O. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz & Terra, 2007.

TEIXEIRA DA SILVA, F. C. Os fascismos. In: ARÃO REIS, D. A. *et al.* (org.). **O século XX**: o tempo das crises – volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 109-164.

“The battle for deliverance is over”: Interculturalidade e Conversão Semiótica no Heavy Metal da Rhegia

Lucas de Souza Maximim*

Introdução

Este trabalho tem por objetivo discorrer sobre minha experiência analisando a banda de heavy metal paraense Rhegia, por meio da análise de dois shows da banda, uma entrevista com seu fundador, Saulo Caraveo, e demais produções da Rhegia, como o EP *Shadow Warrior* (2019), o álbum *The Battle Of Deliverance* (2023), e um livro lançado em 2024, intitulado “The Battle Of Deliverance – O Livro”. Utilizando dessas fontes, meu intuito é compreender a relação da banda com os conceitos de interculturalidade, proposto por Nestor García Canclini, importante antropólogo argentino, em sua obra intitulada “Diferentes, desiguais e desconectados: Mapas da interculturalidade”, e conversão semiótica, de autoria do pesquisador Paes Loureiro (2007), pois a Rhegia, ao utilizar de elementos da cultura e musicalidade indígena nas suas composições, seja na parte lírica ou instrumental, faz com que seja possível a aplicação destas proposições acadêmicas

Metodologia

Nesta pesquisa, utilizarei de alguns conceitos propostos pela antropologia e comunicação para a análise de campo, como a descrição densa, proposta por Geertz, a anteriormente citada interculturalidade, de Canclini, o conceito de sociabilidade, segundo Simmel, e autores como Jedder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá, com seu conceito de cenas musicais. Para além destes, serão utilizados autores como Wisnik, com sua obra “O som e o sentido”, e Marcos Napolitano, importante historiador brasileiro com ampla produção sobre o uso de música como fonte histórica.

Iniciaremos nossa análise compreendendo que enquanto pesquisador, faço parte da cena de heavy metal, seja em Belém, seja em Macapá, cidade onde nasci e vivo

* Bacharel em História e Mestre em História Social pela Universidade Federal do Amapá (Unifap). Atualmente, é estudante de Doutorado em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (Ufpa). Além disso, desenvolve pesquisas nas áreas de história do rock, heavy metal, política cultural, cultura pop e patrimônio cultural.

majoritariamente minha vida. Dito isso, é necessário compreender o conceito de Fã-pesquisador, proposto por Napolitano, onde o autor afirma que é necessário interligar a sua identidade enquanto fã de determinado gênero musical, e conseqüentemente, um membro daquela cena, e o fato de seu ofício estar diretamente atrelado a pesquisa sobre tal lugar, para então "[...] sistematizar uma abordagem que faça jus a estas duas facetas da experiência musical" (Napolitano, 2002, p. 8).

Ou seja, pensar a história da música enquanto um pesquisador que está diretamente inserido no cenário artístico que a investigação se propõe a analisar é em certa medida desafiador, pois a observação não pode ser "fria", de maneira a somente dispor as fontes, sem nenhuma profundidade, e em contraposição, o envolvimento demasiado pode enviesar a pesquisa, levando o pesquisador a romantizá-la, ou omitir informações que de algum modo possam trazer mais problemas de análise para o trabalho.

Outro conceito aqui proposto é o de Cenas Musicais, de Janotti Jr e Pereira de Sá, que consideram como Cena um modo de construir espaços de sociabilidade, com a participação de músicos, fãs, pesquisadores, ilustradores e todos os sujeitos que compõem este lugar não material que é a Cena. Portanto, pode-se concluir que "Cena musical é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes" (Janotti Jr.; Pereira de Sá, 2013, p. 5).

Concomitantemente ao conceito de Cenas Musicais, sendo este um refinamento específico para pensar o mundo da música, disponho aqui o conceito de Sociabilidade, de Georg Simmel (2006), que demonstra que "Quando os homens se encontram em reuniões econômicas ou irmandades de sangue, em comunidades de culto ou bandos de assaltantes, isso é sempre o resultado das necessidades e de interesses específicos.", e "Esse impulso leva a essa forma de existência e que por vezes invoca os conteúdos reais que carregam consigo a sociação em particular", pois "[...] o "impulso de sociabilidade", em sua pura efetividade, se desvencilha das realidades da vida social e do mero processo de sociação como valor e como felicidade, e constitui assim o que chamamos de "sociabilidade" em sentido rigoso" (Simmel, 2006, p. 64).

As proposições de Simmel nos auxiliam na compreensão dos encontros destes sujeitos, ou seja, os fãs de heavy metal em locais como shows, praças e demais espaços. O trabalho de Victor Vasconcellos nos ajuda a compreender algumas destas questões ligadas a importância dos espaços para as cenas de heavy metal, demonstrando que "As casas de shows, por sua vez, talvez sejam os espaços mais importantes para a organização de grupos ligados a um gênero musical", haja vista que "[...] ir a um show

significa sentir-se parte grupo. O show é o momento mais importante para a comunicação entre os membros da cena musical". Esse sentimento de participação no coletivo se dá não somente por fãs ouvintes de uma banda de heavy metal, pois não é incomum encontrar em shows do underground, isto é, a cena independente de arte (Neste caso, música), pessoas do público que estão ali para "apoiar a cena". Vasconcellos destaca nesta mesma passagem isso da seguinte maneira: "[...] uma fala muito comum nas cenas de Heavy Metal de várias cidades que visitei é que "devemos ir aos shows para fortalecer o underground" ou é "preciso comprar materiais para ajudar as bandas undergrounds" (Vasconcellos, 2015, p. 44-45).

Dito isso, podemos destacar que nos shows que serão analisados aqui, sendo um destes em formato acústico, numa sala do Museu do Estado do Pará (MEP), e o outro em formato elétrico, no Teatro Experimental Waldermar Henrique (Tewh), foi possível encontrar membros presentes no público que estavam ali como participantes de uma programação governamental no MEP, e prestigiaram a Rhegia ao longo de sua performance experimental, e no segundo show, haviam não somente os fãs de heavy metal e do trabalho da banda, como amigos e familiares, não necessariamente ligados a cena de heavy metal.

A questão da Interculturalidade é colocada aqui devido a utilização de elementos da música e história indígena pela Rhegia, em suas composições. Aqui fora privilegiado o conceito de Canclini, porque "[...] Para milhões, o problema não é manter "campos sociais alternativos", mas ser incluídos, chegar a se conectarem, sem que isto atropale sua diferença nem os condene à desigualdade. Em suma, ser cidadãos em sentido intercultural" (Canclini, 2009, p. 66).

Com isso, podemos compreender que sendo o Heavy Metal um gênero musical popularmente conhecido por surgir na Inglaterra, e posteriormente teve seus grandes nomes da indústria do ramo surgindo nos Estados Unidos da América (EUA), se torna dificultoso para bandas do gênero surgidas no Brasil enfatizar sua produção e colocá-la no mercado junto a estes cânones, majoritariamente criados nas décadas de 1970 e 1980. Logo, inserir elementos de música indígena, afro-brasileira ou quaisquer outros elementos musicais brasileiros no heavy metal é uma maneira destes "Diferentes, desiguais e desconectados" se afirmarem nas suas diferenças, e produzir uma expressão musical com fortes marcadores de uma identidade brasileira, e no caso da Rhegia, uma identidade amazônica.

No que diz respeito as fontes que serão utilizadas nesta pesquisa, temos algumas referências teóricas a serem dispostas nesta seção. A primeira diz respeito a história oral, pois "Quando realiza entrevistas, certamente o historiador deve trabalhar segundo

suas técnicas próprias, mas também deve ter em mente outros dois procedimentos, tomados de empréstimo a disciplinas vizinhas" (Voldman, 2006, p. 38). Isso demonstra que a observação do local onde a entrevista está sendo realizada, as expressões que o colaborador demonstra ao longo da conversa, e até mesmo os silêncios e não ditos daquele que está sendo entrevistado são de fundamental importância para se compreender aquele momento como um todo. É neste momento em que o historiador se comunica com disciplinas vizinhas, como a etnografia, antropologia, psicologia, comunicação e artes, por exemplo.

Concomitantemente, a etnografia enquanto uma forma de analisar a experiência que é objeto desta pesquisa é uma maneira de compreender os processos de interculturalidade da banda Rhegia, pois não há espaço aqui para discutir questões relacionadas a arranjos musicais e execuções técnicas e proficientes dos instrumentos musicais que compõem a estrutura da banda. Sobre a etnografia podemos compreender que "O método etnográfico diz respeito ao trabalho de campo: ato de descrever e interpretar determinada cultura. Para alguns autores, trata-se de se despir da própria cultura para se apropriar da cultura do outro" (Norberto; Woitovicz, 2016, p. 7)

Sobre a análise das canções, pensemos a reflexão de Wisnik, onde o autor afirma que "O jogo entre som e ruído constitui a música.", pois "O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação" (Wisnik, 1998, p. 33) Considerando as colocações do autor, é possível entender como os gêneros musicais se configuram de maneiras diferentes, se apropriando destas frequências irregulares e lhes concebendo formas distintas, células rítmicas variadas, e outras questões referentes a timbres, como exemplo.

Utilizando dos conceitos aqui propostos, iniciarei meu relato de experiência enquanto observante do campo onde a Rhegia fizera seus dois shows analisados aqui neste trabalho. Na seção seguinte, os escritos são frutos de constantes anotações de observação da minha convivência com Saulo Caraveo, guitarrista e fundador da banda.

Analisando a entrevista com Saulo Caraveo e entendendo Interculturalidade e Conversão Semiótica

Minha incursão na cidade de Belém iniciou com o intuito de realizar algumas entrevistas, para a construção de uma pesquisa. Uma delas foi com Saulo Caraveo, que será aqui analisada. Realizei esta entrevista na escola G2 Muhsica, da qual o colaborador em questão é proprietário. Nossa conversa iniciou com questões relacionadas a sua infância e juventude, seguindo um modelo de entrevista semiestruturada com base em

sua história de vida, para que progressivamente fossemos adentrando ao tema das composições da Rhegia. Com isso, foi possível verificar que a história de vida do entrevistado é marcada por uma sociabilidade na periferia de Belém, assim como o ingresso em cursos de graduação o qual não concluiu, mas posteriormente, com o retorno do artista após um período na cidade de São Paulo, onde cursou Guitarra Fusion no Instituto de Guitarra e Tecnologia (IG&T), sua vida foi direcionada para a criação de sua escola de música, assim como a continuidade de seus estudos, com graduação em licenciatura em música, e mestrado e doutorado em artes.

Ao entrarmos no assunto do surgimento da Rhegia, Saulo me conta que algumas ideias do que fora gravado em *Shadow Warrior*, o primeiro EP da banda, eram ideias de arranjos que ele já havia escrito em quase vinte anos de estudo e carreira, mas que foram aprimoradas conjuntamente durante o processo de gravação.

A Rhegia ela sempre existiu na minha cabeça, apesar de não esse nome. A gente não tinha um nome. Tanto é que esse primeiro EP da Rhegia, sei lá, acho que 90%, saiu de coisas que eu já tocava, de ideias que eu já vinha tocando desde sei lá, 2000, e saiu o disco em 2019. *Shadow Warrior* já era uma coisa que eu já vinha compondo algum tempo, e é interessante falar sobre isso. *Dream War* eu compus aquela parte da introdução em São Paulo, eu morava em São Paulo, eu tive um sonho, acordei e peguei o violão e fiz a introdução e aquilo ficou. Eu escrevi os arranjos, eram meio diferentes ainda na época, mas o embrião está tudo lá. Talvez a música mais recente seja *The March* que eu já fiz pra cá para a banda. *Eyes of Fire* era uma música que o Soledad já tocava então eu resolvi colocar ali para os fãs do Soledad, porque era uma música que fazia muito sucesso, resolvi colocar porque é uma versão, não é uma música do Soledad, é um arranjo que o Ricardo fez e eu dei uma força também no arranjo.

Um dos pontos a serem abordados aqui neste trabalho é justamente a interculturalidade presente nos arranjos instrumentais e letras das canções da Rhegia. Na fala acima, gostaria de destacar a canção *Eyes of Fire*, que embora fosse uma canção já executada pela antiga banda de Saulo, a Soledad, ganhou uma nova versão com a Rhegia, e para além disso, Saulo destaca outros pontos das canções *The March* e *Dream War*.

Interessante, ali o primeiro EP da Rhegia, *Eyes of Fire* é uma música, como eu te falei é uma versão de uma música que se chamava olhos de fogo, que é uma versão de uma música do Alfredo Reis que fala sobre a cobra grande, a *Dream War* fala sobre a história da Vitória Rhegia, *The March* conta a história da invocação dos espíritos e tal do cacique na hora de uma guerra, então é a marcha para a guerra [...]

A letra da música *Eyes of Fire* fala sobre o mito da cobra grande, que também é conhecida pelo nome de Boiúna. Sobre isso, destaco a seguinte estrofe da canção: “E a fúria, sente o desafio/ Sente o fogo a me ferir/ Ferida, mergulha no rio/ A Boiúna vai fugir” (Rhegia, 2019). O verso é o único em língua portuguesa na canção, e narra justamente o fim de uma batalha contra a Boiúna, cuja história é narrada de maneiras diferentes por cada povo indígena, haja vista que o mito da Cobra Grande é pertinente nas culturas indígenas de povos localizados na Amazônia.

Exemplo disto é o texto de Alves e Monteiro, que diz: “Cada etnia tem sua narrativa sobre essa história. Entretanto, vale ressaltar que, as versões escolhidas em português para análise deste artigo, são aquelas que constam no livro de Lux Vidal.”, pois “Essas histórias foram contadas por indígenas de cada povo, porém, a leitura que será apresentada é aquela que foi transcrita pela antropóloga”, haja vista que “[...] Importa destacar que neste texto, não se pode afirmar, exatamente, que essas versões são conhecidas ou são contadas da mesma forma por todos os indígenas de cada povo [...]” (Alves; Monteiro, 2019)

As autoras seguem discorrendo sobre as diferentes maneiras de se contar a história da Cobra Grande. Outro modo de se contar a história da Cobra Grande é história da Cobra-Norato e Maria-Kaninana, que pode ser encontrada no livro de Yamã.

Há muito tempo, uma mulher Mawé, pertencente ao clã Sateré, da região do Tapajós, engravidou misteriosamente quando estava tomando banho na beira do rio durante um temporal. Ela começou a sentir tonteira, e seu corpo ficou todo liso e melado. Toda vez, quando chegava a boca da noite, ela se contorcia toda e brigava porque queria sair correndo e se jogar no rio. Seus parentes é que não deixavam. Chamaram alguns pajés e feiticeiros para curá-la, mas nada deu certo. Sua barriga começou a crescer e ninguém sabia quem era o pai daquela criança. Os pajés acharam que tinha sido obra de Ahiag, mas, pelas características do encantamento, era mais certo dizer que aquilo era obra de Sukuyú wéra, a mãe das cobras, espírito das águas. Passou-se tempo, até que chegou o dia em que a mulher deu à luz um casal de gêmeos. Quando os viu, a parteira quase morreu de susto. A mulher começou a chorar. Seus filhos não tinham forma humana. Eram duas serpentes escorregadias que deslizavam das mãos da parteira. A mulher deu a eles os nomes portugueses de Honorato e Maria. Depois, como os filhos não poderiam viver na terra, a mulher jogou-os no rio, para se criarem. Muito tempo se passou, as duas cobras cresceram pelos lagos e rios da região. Todo o mundo ficou sabendo do acontecido, mesmo aqueles que não eram índios e que moravam nas cidades de Santarém, Óbidos e Parintins, e as pessoas chamavam os irmãos de Cobra-Norato e Maria-Kaninana (Yamã, 2004, p. 59-60)

Consideradas as colocações aqui expostas, podemos notar que a canção da Rhegia se assemelha com uma das versões contadas no artigo de Alves e Monteiro, sendo esta a primeira narrativa apresentada. Destaca-se o seguinte trecho:

Há 500 anos, havia uma Cobra Grande na montanha Tipoca (situada entre o rio Urucaú e Uaçá). Aquela montanha era cheia de gente morando. A Cobra apareceu de repente, em uma praia, onde se tomava banho. Os índios não sabiam da existência da Cobra. Ela começou a fazer desaparecer muita gente. Ficaram se perguntando como poderiam matar a Cobra. Tinham medo, eram mansos e bestas (Vidal *apud* Alves; Monteiro, 2009, p. 18-19).

Uma narrativa de guerras e batalhas travadas contra a Cobra-Grande, ou Cobras-Grandes é pertinente nas duas maneiras de se contar a história que foram aqui apresentadas. De todo modo, o objetivo aqui é demonstrar a relação da Rhegia com essa história e historiografia dos povos indígenas, utilizando de suas histórias como recursos literários para a produção de canções. Outra canção sobre a Cobra-Grande é presente no segundo disco, *The Battle Of Deliverance*, e recebe o título *The Boiúna Is Back*, dando uma ideia de continuidade da primeira canção, *Eyes of Fire*.

Já no livro que fora lançado de modo posterior ao álbum *The Battle Of Deliverance*, no trecho em que é mencionada a canção *The Boiúna Is Back*, a história segue da seguinte forma:

Diz a lenda que embaixo de uma das cidades mais antigas da Amazônia habita uma imensa criatura ancestral e que, como forma de encantamento, sobre a sua cabeça e cauda foram construídas duas igrejas que a mantêm adormecida. A Boiuna, como é conhecida, é uma enorme cobra que está sob o efeito de um antigo encantamento e que adormece nas profundezas das terras do Norte (Caraveo, 2024, p. 22).

Considerando a descrição dada pela obra de Saulo, podemos notar que há uma outra compreensão da Cobra-Grande, mas que em alguma medida, também dialoga com as percepções de Vidal e Yamã. Com isso, é possível notar que existem diversas versões sobre uma mesma narrativa acerca de uma entidade como a que fora aqui descrita.

A entrevista segue, e ao questionar Saulo sobre possíveis questões relacionadas a apropriação cultural, o entrevistado reconhece que se trata de uma pessoa não-indígena, e por isso, não somente ele enquanto principal compositor da Rhegia, assim como os demais membros da Rhegia, busca utilizar os temas relacionados a história e

culturas indígenas com base em bibliografias de referência. É interessante enfatizar uma questão relacionada ao pertencimento e identidade quando Saulo destaca que um dos motivos para não tratar de outras questões é que "Não tem cabimento eu falar de dragão, de espada porque não sou eu, cara. É muito bacana, é do caralho tu ouvir por meio do heavy metal a cultura de fora", e segue dizendo: "Muito bacana tu saber que houve guerra, cruzadas e tudo o mais, eu acho do caralho, só que esse cara não sou eu, está ligado?".

Teóricos como Stuart Hall estabelecem a representação como "a produção do sentido pela linguagem", pois "Na representação, argumentam os construtivistas, nós usamos signos, organizados em linguagens de diferentes tipos, para nos comunicar inteligivelmente com os outros", haja vista que "Linguagens podem usar signos para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo 'real'" (Hall, 2016, p. 53). Isso demonstra que essas referências utilizadas pela Rhegia nas suas composições dialogam diretamente com aquilo que é entendido como real e presente no cotidiano das vidas de quem escreve as canções da banda.

Desse modo, podemos compreender que o surgimento da Rhegia e a escolha por tratar de questões referentes a história dos povos indígenas na Amazônia é resultado das vivências de Saulo enquanto pesquisador de pós-graduação e músico que conviveu com o cotidiano de uma infância na periferia de Belém, despertando seu interesse em tocar guitarra e seguir profissionalmente no ramo. Portanto, pensemos agora as observações de campo nos dois shows da Rhegia que pude presenciar.

Notas sobre a observação em campo

Esta observação inicia com o show em formato acústico, que fora realizado primeiro, nas dependências do Museu do Estado do Pará (MEP). Ao chegar no local, peço informações sobre onde estava localizada a sala onde ocorreria tal performance, e após instruções, subo as escadas e vou ao encontro do espaço onde seria realizado o show, fico sentado observando os preparativos para a performance que haveria logo mais, e vejo questões como o aquecimento de Saulo no violão, conjuntamente a Naoto Shibata, baixista da Rhegia, que naquela ocasião estaria tocando um segundo violão, para acompanhar Saulo. Na sequência, adentram o salão Amanda Alencar, violoncelista da banda, e Bianca Palheta, atual vocalista da Rhegia. Por último, entra Celso Lavosier, que toca bateria no conjunto.

Reparo que todos os cinco integrantes estavam maquiados, e em suas caracterizações, para além de cosméticos tradicionais nas integrantes mulheres da banda, Naoto, Celso e Saulo continham produções artísticas em seus rostos, que faziam

alusão a características manifestadas nos corpos indígenas, enquanto Bianca continha em sua roupa ombreiras com penas de aves, na cor preta, e brincos com penas de ave, na cor branca, já Amanda não apresentava detalhes tão específicos em relação a maquiagem quanto os outros quatro.

Após a abertura oficial da programação daquela noite, proferida pelos formandos do curso de gestão cultural, e organizadores do concerto, é apresentado um vídeo de abertura, produzido pela Rhegia, com um discurso que conta breves noções do processo de colonização lusitana nas terras do Brasil, fazendo algumas análises até o tempo presente. Após a execução do vídeo, a banda entra no salão, e é fortemente aplaudida.

Após todos se sentarem em seus respectivos lugares no espaço reservado para a execução das músicas, ao lado de um piano de cauda, a Rhegia inicia seu show, tocando a canção *Beyond The Last Bend of The River*, que abre o disco mais recente da banda, porém, com a letra em português brasileiro, diferente de sua versão em formato elétrico, registrada em *The Battle Of Deliverance*. Pude notar que em formato acústico, a banda apresentava algumas de suas canções com novos arranjos, e no caso desta performance no MEP, um artista plástico produzia uma pintura durante o show da banda, propondo uma nova experiência visual.

O segundo evento aqui analisado é a data do show de lançamento do *The Battle Of Deliverance*. O local escolhido, Teatro Waldemar Henrique, local historicamente conhecimento por ser um dos palcos mais importantes para a história do rock na cidade de Belém.

Ao me aproximar do Teatro, consigo ouvir um pouco do som da banda vazando. Fico um pouco triste, por não ter conseguido chegar antes da banda subir ao palco. Entro no prédio, me identifico na bilheteria, pego minha pulseira, e sigo para o salão do teatro, enquanto a banda finalizava a execução de *Beyond The Last Bend Of The River*, dessa vez em língua inglesa, idioma utilizado no registro do álbum para esta canção. Na sequência, tocam *Cocares*, minha canção preferida do *Battle Of Deliverance*, e fico feliz de não ter perdido muito do show, uma vez que a proposta era tocar o álbum na íntegra, e *Cocares* era a terceira faixa do disco, que conta como primeira o tema de abertura intitulado *Forest Whispers*. Consigo notar pessoas de todas as faixas etárias no show, desde crianças a pessoas mais idosas, que poderiam ser filhos e demais familiares dos integrantes da banda. O curioso é que independente da faixa etária, conseguia visualizar diversas pessoas vestindo camisas da banda, assim como eu. Entretanto, algo me chamou muita atenção: O fato de o show ser realizado numa sala de teatro fez com que

o público estivesse prestigiando a performance sentado, algo completamente incomum em um show de heavy metal.

Após a execução de Cocares, Bianca deseja boa noite ao público, que responde, mas não em alto volume, então a vocalista brinca: "Olha, a gente tá gravando, então vamo reforçar esse 'Boa noite!'", e o público responde com mais energia. Na sequência, a vocalista pede para que o público fique em pé e se aproxime do palco, pois nas palavras dela: "Tô me sentindo tão sozinha aqui na frente", e com isso, a plateia se levanta e vai ao encontro da vocalista. Por chegar atrasado, acabei me sentando ao fundo do palco inicialmente, e após o pedido, resolvi me aproximar, ficando na direção onde Saulo estava posicionado no palco, afinal, queria ver de perto como ele executava as canções de um disco o qual gosto bastante. Na sequência, a banda foi executando as músicas do disco, e em determinado momento, Saulo anuncia que farão uma pausa. Achei isso um fato curioso, pois não somente se tratava de um show de heavy metal realizado em um teatro, como também, a realização de pausas, tal qual concertos de ópera, ou outros espetáculos teatrais. Durante esse intervalo, encontrei um assento na segunda fileira de cadeiras, diferente do início, pois estava em pé ali perto, e foi conveniente me sentar ali, pois se tratava de um lugar privilegiado para visualizar o show.

Enquanto o público aguardava o retorno da banda, um vídeo curto era exibido numa projeção de tela que cobria parte do palco, que certamente servia naquela situação como uma espécie de cortina, para que a equipe técnica de roadies e a direção de palco pudessem dispor o equipamento a ser utilizado no segundo bloco do show. Reparei que o cenário ao fundo, disposto atrás da bateria, continha uma arte da capa do álbum estampada no bumbo. Era um tecido muito grande, com a capa do álbum, e o nome da banda, conforme o que é apresentado no disco, disponível em formato físico e em plataformas de streaming.

No segundo bloco, o show ganhou formato acústico, semelhante ao que fora apresentado no MEP, em setembro, mas com menor duração, e acréscimo de outras canções, presentes no trabalho anterior, *Shadow Warrior*. Há uma mudança de figurino em Bianca, de deixa de usar corset, camiseta e calça jeans, e passa a usar um vestido, dessa vez com suas ombreiras de penas negras. Nesse momento do show, o público permaneceu sentado, e entoava os coros com a vocalista, sempre que solicitados a interagir. Foi um momento propício ao show, pois algumas canções do álbum mesclam momentos acústicos e elétricos, que nessa situação, ganharam formato completamente acústico. Um bloco curto, que ao final, anuncia um segundo intervalo, com o mesmo vídeo e vinheta utilizados no primeiro intervalo. Foi interessante notar que *Eyes of Fire* fora executada no formato acústico, e cantada em língua portuguesa.

Iniciando o terceiro bloco, o público volta a ficar em pé nas proximidades do palco, e a banda resgata canções como Shadow Warrior e The March, presentes no EP que leva o título da primeira música citada, e Dream War, contando com a participação do Moita, vocalista da banda de Thrash Metal denominada Retaliatory, que gravou a participação na versão em estúdio, e fora convidado para executá-la com a banda nesse show. Um ponto interessante é que o solo de guitarra em The March fora executado ao vivo no violoncelo, por Amanda Alencar, que entrou na banda somente durante a gravação do segundo disco.

A banda seguiu executando as canções presentes em ambos os seus trabalhos, e na canção I'm The Universe, contou com Amanda Alencar e Bianca Palheta dividindo as linhas de voz da canção, que na versão gravada em estúdio conta com as participações de Mayara Puertas (Vocalista da banda de Thrash Metal Torture Squad, de São Paulo), Hanna Paulino (Vocalista da banda Zymera, de Macapá), Angel Sberse (Vocalista da banda de Hard Rock Malvada, de São Paulo), e Yaka Hunikuin (Nome artístico de Edi Sales Hunikuin, da etnia Hunikuin, Artista Plástica e Comunicadora, do Acre). Durante o trecho pré solo da canção, entra mais uma vocalista, Dannai Marques, com figurino fazendo alusão a Matinta Perera, entidade conhecida na cultura da região amazônica. A vocalista em questão reproduz as linhas de voz com a técnica do gutural, que na versão de estúdio fora executada por Mayara Puertas.

O show segue com a execução das demais canções do disco, e devido a questões de horário estabelecido para o encerramento, e posterior entrega do espaço para o locatário, a banda deixou de tocar duas canções, sendo estas Sand Of Time, do primeiro EP, e The Boiúna Is Back, do disco lançado em 2023. Ao fim do show, a banda convida o público presente para se reunir nas proximidades do palco, para que fosse registrada uma foto com todos os que foram prestigiar a Rhegia naquela noite. No saguão, reparei na banca com o merchandising da banda exposto para venda, e um mural a frente, onde os interessados estavam tirando fotos individuais com o grupo.

Considerações

O objetivo deste trabalho fora analisar a produção de heavy metal da banda Rhegia, da cidade de Belém, surgida em 2019, e com dois discos gravados, integralmente com canções autorais, e seus dois formatos de performances (Shows) ao vivo, acústico e elétrico, assim como a entrevista realizada com Saulo Caraveo, e duas obras literárias, como "The Battle Of Deliverance – O Livro" e "O Caçador de Histórias".

Parte significativa dessa observação de campo somente fora possível devido ao fato de minha amizade e relação com Saulo Caraveo ser boa, e além disso, no período

de realização dessa observação, estive como estudante de guitarra em sua escola de música, recebendo aulas particulares com ele, e desse modo, pude notar que o comportamento das pessoas é diferente com o gravador ligado e desligado, pois no momento em que sou apenas um estudante de guitarra e amigo de Saulo, conseguimos conversar sobre diversos assuntos com fluidez e tranquilidade. Mas no momento de nosso primeiro contato, sendo um diálogo entre pesquisador (Eu) e colaborador (Saulo), há uma relação de poder ali estabelecida, e mesmo com a felicidade de Saulo em poder contribuir com as reflexões que eu buscava na época, até mesmo me presenteando com merchandisings da Rhegia e produções autorais dele na área de estudos dirigidos para guitarra, no momento em que não há microfones captando nossos diálogos, consigo notar um relaxamento e maior disposição para tocar em temas sensíveis, por exemplo.

Dito isto, é possível concluir que a produção de heavy metal da Rhegia é singular e pertinente para auxiliar em alguma medida na compreensão e difusão de questões relacionadas a temática dos povos indígenas na Amazônia, e sendo realizada com respeito, os riscos de apropriação cultural podem ser considerados menores, haja vista que não há a pretensão dos artistas em tomar protagonismo diante de questões da luta dos indígenas, a título de exemplificação.

Somado a estas questões e proposições conceituais para analisar a obra da Rhegia, podemos também acrescentar o conceito de Conversão Semiótica, de Paes Loureiro, onde o autor diz que esta questão "[...] Trata-se do contínuo processo de trocas simbólicas com a realidade [...]", uma vez que "[...] Não há mudança material sem que haja uma correlata mudança simbólica" (Loureiro, 2007, p. 12).

Deste modo, é possível compreender que a transformação de um gênero musical como o heavy metal, majoritariamente europeu, numa experiência sonora que não deixa de incorporar estes elementos, mas soma com questões da musicalidade e cultura dos povos indígenas, está diretamente atrelada ao conceito proposto pelo autor. Com isso, produzir heavy metal com estes elementos no Brasil, especificamente em Belém do Pará, é uma maneira de demonstrar novas possibilidades de composição, e inovar dentro de um gênero musical consolidado desde a década de 1970, e demonstrar com isso a força da cultura e identidade dos povos da Amazônia.

Referências

ALVES, M. J. dos S.; MONTEIRO, Y. N. Yakaikanĩ na cultura dos povos indígenas Galibi Marwono e Palikur: Narrativas e Identidades. **Afluente: Revista de Letras e Linguística, Bacabal**, v. 4, n. 10, p. 216-235, 2019.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CARAVEO, S. **Rhegia**: the battle of deliverance: o livro. [Ilustração: Romulo Dias]. 1. ed. Belém: Paka-Tatu, 2024.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

JANOTTI JR., J.; DE SÁ, S. P. (org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

NAPOLITANO, M. **História e Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORBERTO, M.; WOITOVICZ, K. J. Ir a campo: contribuições do método etnográfico para o desenvolvimento da pesquisa em jornalismo. **Revista Cadernos da Escola de Comunicação**, [S. l.], v. 1, n. 14, p. 3-17, 2016.

PAES LOUREIRO, J. de J. A **Conversão Semiótica**: na arte e na cultura. Belém: EDUFPA, 2007.

RHEGIA. **Eyes of Fire**. [S. l.]: Shadow Warrior, 2019.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

VASCONCELLOS, V. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de Heavy Metal do Brasil. [S. l.]: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

VOLDMAN, D. Definições e usos. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

YAMÃ, Y. As duas cobras encantadas (Mói wató sehay). In: YAMÃ, Y. **O caçador de histórias** = Sehay ka'at haria. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 59-64.

“Família”: feminismo e antifascismo da *Petals Blade* pela sua produção Audiovisual (2019-2021)

Bernard Arthur Silva da Silva*

Feminilidade, masculinidade, cena musical, heavy metal, neoconservadorismo, extrema-direita: exibindo a problemática

No dia 28 de dezembro de 2022, pela parte da tarde, depois do almoço, peguei um ônibus no Terminal Rodoviário de Belém, que fazia a linha Belém-Castanhal. Castanhal é um município da Região Metropolitana de Belém (RMB), localizado à 75km de distância da capital paraense. Com essa viagem, minha intenção era entrevistar Norielly Magalhães (Nascida em 23 de novembro de 1999 (município de Castanhal, Região Metropolitana de Belém), 25 anos, mulher, cisgênero, lésbica, negra, solteira, sem filhos, Educação Básica completada na EEEFM Clotilde Pereira, estudante do curso de Graduação em Educação Física na UNIFAEL (Conego Luis Leitao, N°2168, bairro Estrela, CEP: 68742755, Castanhal-PA), moradora do bairro Nova Olinda (periferia) em Castanhal, desde a sua infância até hoje), a musicista que ajudou Alana a fundar a *Petals Blade*, ocupando as posições de baterista e letrista da banda. A banda existe desde 2015 e, é oriunda do município. Em 2019 estreou com “*Holocausto*” sua primeira demo, soltou “*Sob a Pena de Satã*” seu primeiro single no mesmo ano, gravou remotamente um show ao vivo no *Brutal Tone Festival* em 2021, apresentou o polêmico “*Família*” primeiro videoclipe de 2021 e mostrou “*Exploração*” em 2024 seu último single. Desde o começo, a banda mostrou-se feminista e antifascista, em suas composições, shows e plataformas digitais. Por conta dessas características, fui motivado a entrar em contato com Norielly e pedir para ela me conceder uma entrevista, que seria usada na minha tese de doutorado. Que, de fato aconteceu.

Durante a entrevista, Norielly foi sincera e confirmou que “a gente até deixou de tocar em evento, por saber que ia ter uma banda que, nessa banda, tinha integrante que, o integrante já tinha ameaçado mulher, que era gente que era bolsominion. A gente deixou mesmo, entendeu?” (Magalhães, 2022)¹. A resposta dela não deixou nenhuma dúvida quanto à oposição e resistência às bandas com posições bolsonaristas ou integrantes que as compartilhavam. São críticas e contrariedade a este “ser homem”,

* Doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFPE).

¹ NORIELLY MAGALHÃES. Entrevista concedida à SILVA, B. A. S. Belém, 28 de dezembro de 2022.

defendido pela extrema-direita bolsonarista que, governou o país entre 2019 e 2022, por parte da *Petals Blade*. Um tipo de masculinidade predominante na cena *heavy metal* de Belém-PA. É um panorama local, constataador do avanço neoconservador inicial, no cenário *heavy metal* nacional que, remonta à 2010, nos discursos de oposição aos governos petistas de Lula e Dilma, tendo escalado ainda mais, a partir das Jornadas de Junho de 2013 e do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (Tavares, 2022, p. 111-117)

A problemática aqui, revela-se com as seguintes perguntas: quais elementos definem essa masculinidade, amplamente vigente, na cena *heavy metal* belenense e como ela conecta-se com a extrema-direita bolsonarista? Quais são os aspectos das resistências dessas feminilidades? E, por quais maneiras, elas resistem à referida masculinidade da cena local?

Cena musical, *heavy metal*, feminilidades, masculinidades, neoconservadorismo, extrema-direita e mídias: conceitos e metodologias

Eu estou tratando das relações de gênero existentes na cena *heavy metal* de Belém-PA, entre músicos homens e musicistas mulheres. O cerne é a análise da dinâmica relacional entre a masculinidade da extrema-direita bolsonarista e feminilidades feminista e antifascista do universo musical metálico belenense. Para o meu artigo, de largada, opto em pensar a cena local, como conceituaram Janotti Jr. e Pereira de Sá (2013, p. 5) “é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes”.

Acerca dessa música, se eu considerar que, o gênero musical *heavy metal*, teve seu discurso moldado e estabelecido historicamente, desde sua origem entre o final dos anos 60 e começo dos 70, pelo patriarcado norteado por uma masculinidade hegemônica branca, operária, heterossexual, oriunda dos EUA e Inglaterra (Vasan, 2011, Walser, 1993; Weinstein, 2009) então, o que pode ser definido como “*heavy metal*” e, quem pode ser denominado de “*headbanger*”, o apreciador desse tipo de música, partem de definições masculinas, logo, vários elementos que “fogem à norma”, são vistos enquanto desviantes, como a questão do feminino (Batista; Santos, 2020; Pacheco, 2006).

Essas definições ligadas às dimensões sonoras (o “poder”, a “força” e a “agressividade” vindo do volume da música e guitarra, contrabaixo, bateria e vocal como fontes dessa sonoridade), visual (calça *jeans*, jaqueta de couro e camisa preta estampada com o emblema da banda favorita ou com a capa do disco dela, cabelos longos, corpos tatuados e cheios de *piercings*) e verbal (comunicação via palavras, podendo ser nomes

das bandas, letras das músicas, títulos dos álbuns, palavras e frases) (Weinstein, 2000, p. 21-43), constroem as identidades do *heavy metal* e *headbangers*, além das alteridades, dos “outros”, dos “desviantes”, dos que “não são do *heavy metal*”, “não são *headbangers*” (Pacheco, 2006).

Meus trajetos de *headbanger*, historiador/professor de história e leitor da literatura sobre a cena local de *heavy metal*, mostraram-me uma masculinidade branca dominante – mas, não exclusiva – na “música pesada” paraense, desde a metade dos anos 70 até hoje. Seus participantes são homens, brancos, cis, heterossexuais, oriundos de famílias classe média/média alta com pais estabelecidos enquanto advogados, juizes, defensores públicos, políticos, servidores públicos e comerciantes, além de morarem em bairros centrais da capital, educação básica feita em escolas privadas do centro da cidade e possuírem nível superior completo, alguns até, com algum nível de pós-graduação (Machado, 2004; Silva, 2010; Silva, 2014). Conjuntamente, um significativo número de músicos e adeptos negros desse gênero musical, cis, heterossexuais, classe média baixa, com pais sem nível superior completo, só ensino médio terminado, muitos atuavam em ocupações informais. Eles, são moradores de bairros periféricos, muitos terminaram a sua educação básica em escolas públicas não chegando a ingressar em universidades, resultando em poucos com nível superior completo. Suas movimentações também se fizeram presentes e, ainda fazem, nessa cena (Silva, 2010; Silva, 2014).

Joe Ferry (homem, branco, cis, heterossexual, 50 anos, ensino médio completo, estudou em escola privada, morador do bairro Telégrafo) músico da cena, atuante em bandas desde o fim da década de 80, disse em entrevista “Cara, as mulheres vão me perdoar, mas o *Metal* nunca foi e nunca será pra mulher, cara. O *Metal* é pra homem, cara. Não existe” (Ferry, 2008; 2009). Suas colocações coadunam-se com a fala de Norielly da *Petals Blade* e, são sintomas da sublinhada masculinidade hegemônica.²

² A masculinidade hegemônica é sempre construída em relação à várias masculinidades subordinadas, assim como, em relação às mulheres. A relação entre diferentes formas de masculinidade é uma importante parte de como uma ordem social patriarcal funciona (Connell, 1987; 2005). Ambas as características, relacional e legitimação, são centrais, ao ponto de envolverem uma certa forma de masculinidade em relações desiguais com a feminilidade enfatizada e masculinidades não hegemônicas (cúmplice, subordinada, marginalizada e de protesto). A masculinidade hegemônica não tem significado algum, fora das suas relações com a feminilidade enfatizada e as masculinidades não hegemônicas ou aquelas formas de feminilidade que são praticadas em relações complementares, compatíveis, acomodadas e subordinadas com a masculinidade hegemônica. E, é a legitimação dessa relação de superordenação e subordinação pelas quais os significado e essência da masculinidade hegemônica são revelados (Messerschmidt, 2018, p. 28).

“Rocker Old School Conservador (de valores, honra e respeito) é Verde e Amarelo!... A despeito de algumas lacrações de outras bandas, a maior do mundo mostrou respeito pelo Brasil. Iron continua foda!”. Roosevelt Bala (homem, branco, cis heterossexual, morador do bairro central Campina, 60 anos, bacharel em processamento de dados e ciências da informática pela UFPA, concluiu curso técnico antiga Escola Técnica Federal, hoje IFPA e, foi brevemente, funcionário da Petrobrás), um dos fundadores, líderes, baixista e vocalista da Stress, banda precursora do *heavy metal* paraense e iniciadora do cenário metálico nacional na década de 1980, enalteceu a homenagem que Bruce Dickinson, vocalista da *Iron Maiden*, fez ao país, quando empunhou a bandeira do Brasil, em um momento do show em Ribeiro Preto (SP), na Arena Eurobike. Isso fez parte de uma publicação no seu *facebook*, no dia 4/09/2022, instante também, do momento do 2º turno das eleições presidenciais, disputadas por Lula, candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT, esquerda) e Jair Bolsonaro o então presidente e candidato pelo Partido Liberal (PL, extrema-direita). No “Ditador do Metal” (10/10/2020), videoclipe de uma das músicas de sua carreira solo veiculado por seu canal oficial do *youtube*, bem antes de 2022, Bala cantava em uns dos versos: “Querem me dizer o que eu posso ouvir/ Querem me dizer o que eu devo vestir/Ousam desfazer da minha fé/Querem decidir o que você é/Yeahh!/Peguem suas malditas regras e enfiem fundo!/Yeahh!/O Metal é liberdade pra todo mundo!” (Bala, 2020). E, no dia 6/05/2022, próximo das eleições presidenciais, Bala escreveu mais uma vez no seu *facebook*: “A diferença é que eu não sou mais Esquerdistas, não compactuo com os atos, ideologias e valores que esse espectro revelou...caiu a ficha” (Bala, 2022). Discursos alinhados com a agenda de pautas neoconservadoras defendidas pela extrema-direita bolsonarista: direita cristã (católicos e evangélicos conservadores), defesa da família patriarcal, sionismo, militarismo, idealismo punitivo e neoliberalismo (Barreira, 2022; Lacerda, 2018).

Dessa defesa da família patriarcal, vem a preservação do poder masculino, da masculinidade patriarcal. No fundo, é um modelo de traços regressivos hipermasculinos³.

A hipermasculinidade neoconservadora da extrema-direita bolsonarista existe em relação às feminilidades da cena. Nesse estudo de caso, somado à Norielly, Alana

³ A hipermasculinidade é o protótipo de uma exagerada performance masculina, de modo que o “homem estereotipado” frequentemente performa seu gênero através da hostilidade, dominação das mulheres, e insensível comportamento sexual. Hipermasculinidade enfatiza a conquista heterossexual das mulheres como um importante aspecto da performance da masculinidade tradicional [...] Hipermasculinidade pode se estender além do reino sexual, tanto que hipermasculinidade endossa ideias tradicionais sobre a necessidade de homens de serem altamente respeitados e ganharem esse respeito ao serem agressivos e não femininos (Shafer et al., 2018, p. 45).

Fernandes guitarrista e a outra fundadora da *Petals Blade* (mulher, branca, cis heterossexual, educação básica em escola pública, formada em Administração, trabalha em consultório veterinário, moradora de Castanhal [RMB]). Estou diante de feminilidades não-hegemônicas: feminilidade pária⁴ e feminilidade alternativa⁵.

Afora capa de *single*, letras de músicas, entrevistas gravadas, shows, entrevistas para blogs, a *Petals Blade* também escoou sua produção audiovisual (clipe de “Família” (2021), suas participações em shows locais com pautas progressistas organizados por coletivos antifascistas, aparecimento em coletâneas digitais capitaneados por páginas antifascistas de *punk* e *metal*, aparecimento em listas nacionais de bandas de *metal* antifascistas organizadas por *blogs* antibolsonaristas) pelas YouTube e Facebook, plataformas digitais. Assim como os pontos do neoconservadorismo da extrema direita bolsonarista adentraram nos discursos de músicos da cena belenense e espalharam-se para os ambientes digitais, as feminilidades metálicas feminista e antifascista da *Petals Blade* responderam opostamente a essa extrema-direita bolsonarista metálica, via ações nesses mesmos espaços digitais⁶.

⁴ A feminilidade pária diz respeito a adoção mal-sucedida de valores, atitudes e comportamentos que usualmente pertencem a masculinidade hegemônica. Enquanto homens são esperados exibirem tais características, mulheres são estigmatizadas quando elas fazem a mesma coisa (Schippers, 2007, p. 96). Feminilidade pária pode ameaçar a ordem de gênero se ela passasse despercebida, pois isso comprometeria o acesso exclusivo de homens às características que garantem suas posições na hegemonia de gênero (Schippers, 2007, p. 95). Esse seria o caso de Alana.

⁵ A subversão e o potencial disruptivo, debruçam-se sobre a noção de feminilidade alternativa. Como a masculinidade alternativa, feminilidade alternativa rejeita discursos de gênero normativos e não reproduz hegemonia de gênero. Não é nem vantajoso para homens nem prejudicial para mulheres, porque não situa feminilidade como inferior à masculinidade. Schippers (2016, p. 32) tenta exemplificar: “mulheres podem coletivamente implantar formas transgressivas de feminilidade ou significados contra-hegemônicos de “coisas de garotas” como uma tática discursiva para quebrar hierarquias de gênero. Retrabalhando e/ou implatando feminilidade em vez de rejeitá-la é uma estratégia efetiva para enfraquecer o patriarcado”. Para Schippers (2016), configurações alternativas de gênero tem o potencial de quebrar desigualdades de gênero e dão novos significados para masculinidade e feminilidade. Norielly encaixa-se nessa segunda configuração de feminilidade não-hegemônica.

⁶ Essa “sociedade da plataforma” (Van Dijck, 2019) refere-se “...à inextricável relação entre plataformas online e estruturas sociais. Muitos dos nossos setores sociais, seja transporte, saúde, educação ou jornalismo, têm se tornado quase inteiramente dependentes das infraestruturas digitais providenciadas pelas cinco grandes empresas de plataformas dos Estados Unidos: Google (Alphabet), Amazon, Facebook, Apple e Microsoft. Eles arquitetaram suas infraestruturas de acordo com os mecanismos de plataforma que nós definimos como dataficação, mercantilização e seleção algorítmica. Gradualmente, devido às nossas dependências em relação a determinadas infraestruturas, esses mecanismos começam a estruturar nossas vidas inteiras. Por exemplo, as organizações jornalísticas estão cada vez mais dependentes dos mecanismos de distribuição online possuídos e operados por Facebook e Google. As escolas e universidades começaram a reestruturar seus currículos a partir dos ambientes personalizados de aprendizado fornecidos por Google, Amazon, Facebook e Microsoft.

As justificativas desse trabalho, são as seguintes: poucos trabalhos que discutem a relação masculinidades, feminilidades, audiovisual e *heavy metal* e, as masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, ainda não foram devidamente inquiridas, além da inexistência de literatura específica; é um caminho para criticar a “expressão essencialista do *heavy metal*” alicerçada pelas “construções das formas branca, heteronormativa da masculinidade”, para criticar essa “triade identitária do *metal*” (Kahn-Harris, 2016, p. 27) e, abrir espaço para visualizar, considerar e estudar outras masculinidades, que não essa hegemônica e, sim, “masculinidades de protesto” e feminilidades; tornar-se-á viável uma “história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem” (Albuquerque Jr., 2013, p. 23) e ser mulher, as memórias presentes nas narrativas dos relatos metálicos desses(as) músicos de *metal*/musicistas/*headbangers* em torno das relações de poder masculinas da cena belenense de *heavy metal* em relação às femininas; nessa esteira, finalmente, esse trabalho, justifica-se também por buscar mostrar o quanto as masculinidades são relacionais, estabelecem-se em relação às feminilidades.

O objetivo é fazer de modo interdisciplinar a etnografia digital⁷ conectada à história social (Hobsbawm, 1998; Castro, 1997)⁸ do *heavy metal* (Brown; Spracklen;

⁷ Notei que, para apresentar, divulgar, circular e consumir a produção audiovisual metálica local, as bandas/músicos de metal, recorriam as plataformas digitais (YouTube, Facebook, Instagram) e seu funcionamento em rede. Para eu coletar os dados delas, trabalho com as técnicas da etnografia digital e etnografia multilocal. Entendendo, por isso, que a internet e as plataformas, tornam-se lugares de investigações, campos de trabalho, nos quais, as dimensões off-line e on-line estão integradas nas práticas sociais. Assim como a própria internet promove uma experiência incorporada que é gerada dia-a-dia e que está incorporada em estruturas de ação e significado (BÁRCENAS BARAJAS; PREZA CARREÑO, 2019, p.136). A etnografia digital é uma imersão pessoal na interação mediada, plataformizada, ou seja, aonde as práticas sociais são mediadas pela internet, pelas plataformas, sites e blogs. A observação é dada mediante a participação secreta, observando as bandas, os músicos e seus comportamentos nas plataformas digitais e coletando dados publicados (HINE, 2004, p.82). Devo mencionar que, por ser um insider dessa cena, em muitos casos, não todos, sou amigo deles(as) no facebook, inscrito em seus canais do youtube e seguidor dos seus Instagram. A minha coleta de dados está sustentada em informação a partir de materiais das redes sociais, quer dizer, mediante uma análise das publicações nessas plataformas. E, a etnografia multilocal é exercitar o mapeamento de um terreno, cartografar a mudança social (MARCUS, 2001, p.113; TILLY, 1998). Assim, pois, a coleta de dados seria via as plataformas digitais e outras fontes na internet, da onde sigo as pessoas, observando as bandas, os músicos e suas significações estratégicas mais a metáfora do âmbito do discurso e signos (MARCUS, 2001, p.118-119).

⁸ Usamos a observação de Hobsbawm (1998), que afirma ser impensável a atividade do cientista social sem levar em consideração a relação existente entre estrutura social e transformações, ou seja, a História das Sociedades. Hebe Castro (1997) corrobora essa visão explicando ser o problema central da História Social o modo de constituição dos atores históricos coletivos (as classes, os grupos sociais, as categorias socioprofissionais) e suas relações que conformavam historicamente as estruturas sociais. No caso, os(as) *headbangers* (traduzindo “batedores de cabeça”, adeptos do Heavy Metal que, nos shows desse gênero musical, balançam a cabeça com seus cabelos longos, freneticamente, executando assim, a sua “dança”)

Kahn-Harris; Scott, 2016; Chacon, 1985; Friedlander, 2008; Hobsbawm, 1989)⁹ para descrever as práticas sociais dessas masculinidades e feminilidades evidenciadas nas referidas fontes e mostrar como elas operam enquanto oposição ao regime hipermasculino neoconservador dominante.

Ao mesmo tempo, também exibo interdisciplinarmente, as metodologias que escolhi usar para cada uma das fontes de pesquisa. Sendo que, por eu estar lidando com a produção audiovisual da cena *heavy metal* belenense (videoclipe), veiculada pelas plataformas digitais (YouTube, Facebook) em rede, as metodologias da Antropologia, Estudos de Plataformas e Estudos de Som, Música e Entretenimento, tais como, “Etnografia Digital ou Netnografia”, “Videoclipe Pós-MTV”¹⁰, “Escutas Conexas”¹¹ e

e suas relações com a sociedade e espaços da capital paraense, sejam eles físicos ou digitais, durante o século XXI.

⁹ Portanto, por entendermos que o Heavy Metal estava sendo gestado e produzido historicamente no âmago do tecido social (Hobsbawm, 1998; Castro, 1997), usamos as observações de Hobsbawm (1989), retiradas de seu estudo sobre o jazz no século XX, para quem a História Social da Música não a analisa como um fenômeno em si mesmo, uma paixão e muito menos um hobby, mas como um elemento da vida moderna. Tal perspectiva é corroborada por Paulo Chacon (1985) e Paul Friedlander (2008), que alertam os historiadores para o internacionalismo, interação com o público e caráter mercadológico (produto e mercado consumidor), além dos elementos da produção musical do rock (letra, histórico do artista, contexto social e performance), tão encrustados na sociedade. Os estudos de heavy metal é um estudo de uma área de conteúdo. Portanto, acontece aqui, uma aplicação de disciplinas múltiplas, métodos múltiplos e paradigmas teóricos múltiplos (Brown; Kahn-Harris; Spracklen; Scott, 2016, p. 11). Daí, a procedência de entrelaçar história social do rock com os estudos de heavy metal para resultar numa “história social do heavy metal”. Isso visar levar em consideração, a constituição dos (das) headbangers na cena metálica belenense e suas práticas sociais que lapidam suas masculinidades e feminilidades no século XXI.

¹⁰ Por “Videoclipe Pós-MTV”, Pereira de Sá (2016, p.61) refere-se “a um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do Youtube, espalhando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos audiovisuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos “profissionais” que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos)”. Alargando os dizeres de Sá (2017, p.10), para quem “o videoclipe que circula no YouTube é um ator enredado numa rede afetiva e sociotécnica distinta daquele do videoclipe da Era MTV”. Isto é, Janotti Jr e Alcantara (2018, p. 7) fazendo coro, assistir um videoclipe hoje significa “adentrar um mar de indicações automáticas, comentários, likes e dislikes” e, navegar pelas plataformas stream de produtos audiovisuais, “fica-se atrelado a um sistema de recomendações quase infinito, e que não deixa de ser outro modo de enredamento do fruidor”.

¹¹ O conceito de “escutas conexas” liga-se, pelas palavras de Janotti Jr. (2020, p. 30) aos “[...] elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas

“Audiovisual em Rede”¹², são indispensáveis e primordiais. As entrevistas gravadas, revistas, fanzines, letras das músicas e capas (álbuns, EP’s, *demo-tapes* e *singles*), são enquadradas, metodologicamente, pela História Oral¹³ e Estética.

digitais”. A ideia de “escuta conexa” é indispensável por considerar justamente a recepção, o consumo dos vídeos por parte dos(as) usuários(as) e, suas mais diversas e diferentes reações ao ouvirem, audiovisualizarem esses produtos midiáticos. A própria ambientação comunicacional da plataforma YouTube há de ser levada em consideração nessa observação. E, por estes motivos, lanço o conceito de Escutas Conexas (JANOTTI JR, 2020) para compreender os aspectos sociais da música em ambientações digitais - as quais, como todo processo comunicacional, estão assentadas em sociedades caracterizadas por cortes de classe, idade, gênero, raça e nação e abrigam tanto “partilhas em torno de um comum, como violências marcadas por exclusões” (Janotti Jr., 2020, p. 14).

¹² A noção de “audiovisual em rede” é compreendida “Enquanto fenômeno enredado que integra o vídeo musical em si a botões de curtir, descurtir, comentários e uma cadeia de expressões produzidas pelos próprios artistas e seus fãs, as materialidades audioverbovisuais são técnicas porque abordadas enquanto mediações e mutações culturais. Paisagens visuais/sonoras são relacionadas a redes de afetos, identidades, narrativas e formas de constituição de sujeitos. Videoclipe, portanto, conforma-se sempre em rede. E são essas redes (o tecido material da mediação) que nos permitem ver fluxos (identitários, afetivos, geográficos, temporais etc.)” (GUTMANN, 2021, p.75). Quando “falamos de audiovisuais em rede enquanto técnicas, tomamos como materialidades suas formas expressivas, audioverbovisuais que também são culturais (e historicamente construídas). E quando nos relacionamos com sites de redes sociais, nos colocamos enquanto corpos em interação a partir de likes, dislikes, compartilhamentos, trajetórias de leituras, rankings, memes, paródias, stories, selfies, textos e textões, planos, enquadramentos, gestos, vestimentas etc. Defendo aqui que há uma dimensão corporificada da experiência visual – o lugar do corpo e o sentido de conectividade têm sido pistas importantes, nesse sentido” (Gutmann, 2021, p. 77-78).

¹³ A História Oral é minha guia metodológica e a entrevista é a técnica investigativa que uso em consequência de no “tempo presente, trabalhos com entrevistas ou com memória viva, oral, são alternativas para o entendimento da dinâmica social e para o trabalho de consciência dos cidadãos” (Meihsy; Ribeiro, 2011, p. 46-47). Ao serem utilizadas, no texto, as falas registradas via entrevistas gravadas por aparelhos eletrônicos, de músicos(cistas) de metal, blogueiros, youtubers, fotógrafos, produtores(as) e diretores(as) de conteúdo audiovisual, estou mexendo com a História Oral. A História Oral, aqui usada, é “um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas”. E, eles continuam dizendo que o projeto “prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (Meihsy; Holanda, 2011, p. 15). Então, a História Oral, é uma maneira de investigar o objeto analisado e a problemática ligada a ele, partindo das evidências materializadas em entrevistas transformadas “para o estado de linguagem escrito, e devidamente legitimado pelo entrevistado”. Relaciona-se com ideia, na qual, ela “é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita”. E, assim, baseia-se na “realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente”. Elas são inerentes, à pergunta criada para entender algum aspecto da sociedade e, dos tempos vividos por ele (o conjunto de pessoas). Essa conexão com o retorno dessa pesquisa e de todo o seu material colhido para as pessoas participantes dela, é inquebrável, imprescindível e necessária (Alberti, 2011, p. 155).

O feminismo e o antifascismo da *Petals Blade* na cena e pelas plataformas digitais



Figura 1 – *Petals Blade* com sua formação atual, da esquerda para a direita: Leonardo (vocal), Norielly (bateria), Alana (guitarra) e João (baixo)

Fonte: PETALS BLADE. *Petals Blade* (2013-2024), nossa atual formação. Fotos de *Petals Blade*. *Petals Blade* (10/06/2024). Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1245798770105949&set=pb.100040275135501.-2207520000&type=3>. Acesso em: 30 out. 2024.

Norielly chegou no encontro originador da banda, já tendo tocado em bandas de indie rock e new metal em eventos escolares junto com Leonardo Souza, seu colega da EEEFM Clotilde Pereira (Castanhal-PA). Agregou-se a isso, incentivo paterno e as primeiras orientações para tocar bateria vindas do marido de sua irmã mais velha. E, algumas técnicas da bateria de *heavy metal*, como a de pedal duplo, Norielly emprestava o equipamento de um amigo em comum, que tocava em banda, via videoaulas no canal de Meytal Cohen no youtube, baterista israelense radicada em Los Angeles, Califórnia (EUA) e, mesmo admirando Joey Jordison da *Slipknot* e Nicko McBrain da *Iron Maiden*, bateristas homens, não deixou de lado uma inspiração feminina, de desde sua adolescência: Meg White, baterista do duo norte-americano de rock *The White Stripes*.

Aprendizado musical informal e referências profissionais masculinas, sim. Porém, nesse interim, nunca deixou de buscar espelhos femininos para melhorar sua performance de baterista. Os anos foram passando (2014, 2015 até hoje) e de acordo com mais apresentações da banda na cena local, outras mulheres bateristas viraram

modelos a serem seguidos. Luana Dametto da *Crypta*, banda brasileira feminina de *Death Metal*, é uma das que Norielly escuta.

Ser uma banda totalmente feminina e tocar som pesado, era o que a *Petals Blade* queria. Ou, nas explicações de Norielly “No início, era essa ideia, de ser um *Thrash/Death*”. O que a *Petals Blade* queria era ser uma banda de *Metal Extremo* só de mulheres. Entretanto, gravidez precoce e oportunidades de trabalho em outra capital, fizeram a banda ficar restrita ao núcleo Norielly e Alana. Forçaram-nas a mesclar a formação com integrantes homens. Alana, ao falar sobre o nome da banda na conversa com Debora Losna do site “Cultura Em Peso” em 21 de março de 2021, colocou justamente o protagonismo feminino e o seu caráter ativo na criação da música pesada, em vez da passividade esperada por muitos do meio da cena local, quantidade grande de homens: “O que gosto de passar através do nome (para a Norielly e eu) é que podemos ser delicadas, mas preferimos não ser (risos)”¹⁴.

Nesses primeiros andamentos da *Petals Blade*, Norielly não deixou de descrever os comentários sexistas e machistas vindos de homens, quanto à performance de Meg White, musicista que lhe ensinou muito sobre o instrumento que tinha escolhido para tocar: “Eles chamavam ela de, tipo assim, de “uma inútil” na bateria. Eu já vi uns caras que fazem esse tipo de comentário. Mas, é por quê, ela chega a ser esse “inútil?” (Magalhães, 2022).

A “inutilidade” de Meg White como baterista, pelo prisma dos homens que fizeram comentários sobre ela à Norielly, recai sobre a “ausência de agressividade”, por Meg “não tá torando, triturando lá, com pedal duplo”, a “facilidade nos movimentos ao se tocar” porque “ela tá fazendo a virada muito difícil? É, só aquele ali”, a “falta de grandeza em relação aos itens de seu instrumento” em função de “Mas, é, só o básico. Dizer assim, que a bateria dela, é só um bastão, um chimbau, uma caixa e o bumbo. É, e, um prato de corte. É só aquilo ali” (Magalhães, 2022) e a “inexistência de um som mais cheio, mais sujo” vindo da bateria dela. São todos, parâmetros masculinos, dominantes na cultura do *heavy metal*. Ter uma mulher em um posto de músicos homens, perturba e ameaça a ordem das coisas metálicas, a ordem patriarcal da “música pesada”. Além de, retirar os homens das suas posições de poder dentro de uma banda de *heavy metal*, como a de baterista.

¹⁴ LOSNA, D. Mulheres na cena. Guitarrista Alana Fernandes da *Petals Blade* fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. *Cultura em Peso*. Entrevistas (26/03/2021). Disponível em: <https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimento-das-mulheres-na-cena/>. Acesso em: 28 set. 2022.

Sob essas lentes masculinas, as mulheres bateristas de *heavy metal*, para “serem aceitas” nesse universo musical, deveriam seguir o regimento dos bateristas homens: serem constantemente agressivas, total domínio sobre as técnicas usadas para se tocar bateria, ter o máximo de itens possíveis para se montar a bateria e com isso sempre tirar um som cheio, complexo, menos simples. No fim, as mulheres bateristas deveriam se masculinizar para exercer o ofício dessa posição musical.

Norielly, nessa seara, foi bem contrária e defendeu a maneira de tocar de Meg White, falando “Não precisa ela fazer, todo aquele arruaço na bateria, basta. [...] E, a música fica foda, entendeu? Então, eu não deixo de admirar ela, como baterista” (Magalhães, 2022). E, Alana, fez a crítica e foi mais adiante, dando uma importância maior para o feminismo. Ela o viu como uma prática valorosa para romper com os entraves patriarcais postos às mulheres, na cena *underground* do *metal extremo*, ao responder à pergunta de Debora do “Cultura Em Peso”:

5 – CEP – De que forma o feminismo, no teu ver, pode incentivar a ter mais gurias a tocar numa banda?

Alana Fernandes – O feminismo dentre as mulheres tem uma base especial que é o apoio. Fomos ensinadas que sempre estaremos em uma disputa, e quando conseguimos quebrar essa ideia formada, mostramos que o espaço é para dividir e apoiar, o que incentiva mais minas a quererem estar lá, e que elas não estarão sozinhas, isso abre um espaço para fazer por vontade e prazer (Fernandes *apud* Losna, 2021).

Quando o ano de 2015 chegou e a formação se estabilizou mais, em 2016, no dia 26 de março, a *Petals Blade* debutaria no palco do Bar Centro Histórico, no bairro da Cidade Velha. “*Calcinhas do Metal Fest II*” foi o evento, no qual, tocaram. Teria sido mais um festival *underground* a acontecer no centro de Belém, com bandas de *heavy metal*, *hardcore* e *rock* em geral. Entretanto, não foi. O festival foi realizado pela produtora *Valkyrias Rock Brasil*, de propriedade de Aline Menezes, então jovem produtora de eventos e futura baixista da *Klitores Kaos*. A inserção, o apoio e o protagonismo femininos, tão sublinhados por Alana em sua entrevista ao falar de feminismo, lapidaram a proposta do evento, que dizia assim em sua página do *facebook*, no dia 17 de fevereiro de 2015, algumas semanas antes de sua primeira edição:

A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta...NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. É isso aí ROQUEIROS e ROQUEIRAS de Manga City... Um evento IDEALIZADO por CALCINHAS, PRODUZIDO por CALCINHAS e adivinhem... Só com banda de CALCINHAS!!!!... Heheheeh!! O line up contemplará DEZ bandas com a maioria esmagadora formada por CALCINHAS que vão fazer o maior CAOS

no Centro Histórico e deixar todos os presentes ensandecidos, sejam CUECAS ou CALCINHAS a ordem da noite é curtir até o FIM com as gatas... vão ser 22 CALCINHAS mandando ver no MELHOR do ROCK feminino do estado do Pará!!¹⁵

No momento em que a *Petals Blade* apresentou-se no *Calcinhas do Metal Fest II*, colocou em ação a posição feminista da banda e filiou-se a um evento prestigiador de bandas formadas por mulheres com iniciativa feminista.



Figura 2 – Cartaz do Calcinhas do Metal Fest II, evento debut da banda

Fonte: VALKYRIAS ROCK BRASIL. A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta... NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. Os Eventos. Valkyrias RockBrasil (17/02/2015). Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691827647710644&set=a.1710127399214002>. Acesso em: 30 out. 2024.

¹⁵ VALKYRIAS ROCK BRASIL. A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta...NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. Os Eventos. Valkyrias Rock Brasil (17/02/2015). Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691827647710644&set=a.1710127399214002>. Acesso em: 30 out. 2024.

Desse evento em diante, a banda apresentou-se em outros, por Belém, Icoaraci, Santa Izabel, Castanhal, Bragança e Portel. Tanto RMB quanto municípios do interior do estado. Dividiu palco com bandas locais, nacionais e internacionais. Com uma experiência aumentada, em 2019 lançaram “Holocausto”, seu primeiro CD-demo, com seis faixas. Nele, as violências de gênero, violências contra as mulheres, foram pautadas na faixa “Violada”: “Uma violada/Sob o chão/Todo o seu sangue/Escurrendo pelas mãos/Está condenada/Esperando morrer/Está agonizando/Sempre vai sofrer/Você pode até gritar/Você pode até sorrir/Perdida em algum lugar/Sem ninguém te ver/Com as mãos amarradas/Esperando pra morrer/Em seu corpo, várias marcas/Sem ninguém te ver/Ninguém ouve seu soluço/Ninguém pode te escutar/Quanto mais você quer/Mais consegue se afogar/Uma violada sob o chão”.¹⁶

Acerca do estupro seguido de morte cometidos contra as mulheres, os quais a letra da música “Violada” sinaliza, um estudo publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) no mês de março de 2023, concluiu que o Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro por ano, dois por minuto. Somente 8,5% chegam ao conhecimento da polícia e 4,2% são identificados pelo sistema de saúde. Os parceiros e os ex-parceiros, os familiares (sem incluir as relações entre parceiros), os amigos/conhecidos e os desconhecidos são os quatro principais grupos de pessoas que cometem o ato criminoso¹⁷. Em outra pesquisa do Ipea, de anos atrás, 2014, já advertia que, à medida que a idade da vítima aumentava, o agressor desconhecido passava a configurar como principal autor do estudo, respondendo por 61% dos casos de estupro de pessoa adulta.¹⁸

A *Petals Blade*, pelo conteúdo da letra de sua música, criticou e acautelou no tocante ao alto nível de desconhecimento da polícia dos casos, a baixa identificação deles pelo sistema de saúde e o caráter incógnito dos estupradores. Sintetizando, a invisibilidade e a impunidade do estupro.

A banda prosseguiu com seu *Metal Extremo*, um *Thrash/Death metal* e sua militância feminista na cena local. No dia 7 de outubro de 2020, a página do *facebook* *Motim Underground*, politicamente à esquerda e antifascista, um “Projeto de divulgação

¹⁶ PETALS BLADE. *Petals Blade - Holocausto (DEMO) 2019*. Petals Blade (13/02/2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pEvbKCrGY84&t=456s>. Acesso em: 30 out. 2024.

¹⁷ IPEA. Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro a cada ano, dois por minuto. IPEA – Desenvolvimento Social (2/03/2023). Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13541-brasil-tem-cerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-por-minuto>. Acesso em: 30 out. 2024.

¹⁸ AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Violência sexual. Dossiê Violência Contras as Mulheres. Instituto Patrícia Galvão. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/>. Acesso em: 30 out. 2024.

da música autoral independente brasileira em atividade desde 2017” (MOTIM UNDERGROUND, FACEBOOK, APRESENTAÇÃO), anunciava o lançamento da coletânea “A Cena é Delas – Vol.2”, na qual, a *Petals Blade* contribuía com uma música de “Holocausto”. Assim dizia a *Motim Underground*:

Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS – VOL.2 está pronta! 33 faixa de 31 grandes bandas de diferentes subgêneros ao redor do Brasil com grandes mulheres em sua formação pra mostrar que a cena é delas! Nessa edição, contamos com: BadTrip, Carnal Atrocity, Continue, Devastadoras, Diagnose, Distúrbio Sub-Humano, Estamira, Exsim, Fataar, Inhuman Penitence, Klitores Kaos, Kultist, Lili Carabina, Losna, Mariana Camelo, Mau Sangue, Banda Maryllusion, Banda Medit, Messias Empalado, Nuclêar Fröst, Petals Blade, Prayana, S.U.C, SURFACE, Tara Bipolar, Trachoma, The Damnation, Untraps, V.I.F – Violence Increases Fear, Vasen Käsi & VermEnoise¹⁹.



Figuras 3 e 4 – Capa da coletânea “A Cena é Delas – Vol. 2” (2020), lançada pela Motim Underground e publicação da *Petals Blade* em sua página do facebook

Fonte: MOTIM UNDERGROUND. Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS - VOL. 2 está pronta! Fotos de Motim Underground (7/10/2020). Disponível em:

<https://www.facebook.com/motimunderground/photos/a.344255445987943/1006308373115977/>.

Acesso em: 28 set.2022; PETALS BLADE. Estamos marcando presença nessa coletânea feita pela galera do Motim Underground. Publicações (7/10/2020). Disponível em:

<https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid025VJq7curujCkL7SBUYh1QvgVcPARJ27P25jm7ECdZrdwqyurQSyvrZk9m8wCiRBRL>. Acesso em: 31 out. 2024.

¹⁹ MOTIM UNDERGROUND. MOTIM UNDERGOUNRD. Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS – VOL.2 está pronta! Fotos de Motim Underground (7/10/2020). Disponível em: <https://www.facebook.com/motimunderground/photos/a.344255445987943/1006308373115977/>. Acesso em: 28 set. 2022.

Esse mesmo apoio feminista, citado por Alana, essencial para quebrar com ideia preconcebida pelo patriarcado e discurso machista, tão inerentes ao *heavy metal*, de fragmentação e disputa entre as mulheres nesse lugar, vai além do desejo de estar lá e fazer a música metálica. Chega ao ponto da articulação dessa produção musical e sua divulgação no mercado fonográfico, como bem explica Alana, mencionando a inserção da *Petals Blade* em uma coletânea que continha mulheres em sua formação:

8 – CEP – Também participaram da coletânea do Motim Underground intitulada “A Cena é Delas” em que há bandas com mulheres na formação. Na sua opinião, Alana, qual é o valor da participação de coletâneas como essa para o fortalecimento da mulher na cena?

Alana Fernandes –É o que consegue alavancar as bandas com integrantes mulheres, muitas das vezes perdemos oportunidades em eventos, e quando nós mulheres nos apoiamos, nós conseguimos nos levantar e mostrar que nós estamos aqui para trabalhar um som de qualidade (Fernandes *apud* Losna, 2021).



Figura 5 – Publicação do cartaz do evento “Rock Contra a LGBTFOBIA”, na página do facebook da *Petals Blade*

Fonte: PETALS BLADE. Dia 22 de junho nós estaremos em Belém, no “Rock Contra a LGBTFOBIA”.

Fotos de Petals Blade (9/05/2019). Disponível em:

<https://www.facebook.com/petalsblade/photos/a.1580988335348840/2160156104098724/>. Acesso em: 28 set. 2022.

A banda que, desde os seus primeiros dias, quis ser formada toda por mulheres e fazer um som extremo, incorporou à sua prática feminista outra pauta para apoiar e defender: o movimento LGBTQUIA+. A partir disso, a *Petals Blade* não produzia o seu

thrash/death metal exclusivamente para lutar em prol da igualdade de direitos para as mulheres na cena local e sociedade. Sua batalha, usando sua música pesada, tinha e, tem até hoje, a igualdade de gênero, como seu destacado objetivo. No dia 9 de maio de 2019, em outra publicação da sua página no *facebook*, ela anunciava sua participação no “Rock Contra a LGBTFOBIA”, evento que aconteceu na Praça Floriano Peixoto em frente ao Mercado Municipal de São Braz, no centro de Belém, bairro de São Braz. Foi um feito do *Fórum do Rock Paraense*. Criado em 2 de abril de 2019, tem o objetivo de fazer programações “em defesa da cultura AUTORAL, em defesa dos direitos humanos, da educação pública, contra as opressões sociais e contra discursos de ódio” e elas “NUNCA serão com o propósito de “escutar o rock pelo som”, nossos eventos são e sempre serão atos políticos em defesa dos direitos políticos democráticos”²⁰.

A reunião de bandeiras sociais, em torno da *Petals Blade*, ajudou-a a manifestar, mais firmemente sua postura antifascista, postura contrária à subida das pautas neoconservadoras defendidas pela extrema-direita bolsonarista. Manifestações vistas em seu *facebook*, por três oportunidades. Na primeira delas, do dia 16 de maio de 2019, mostrava seu orgulho em figurar numa lista de bandas antifascistas *underground* do blog “Colecionador – Música Independente!



Figura 6 – Publicação da Petals Blade em que figura em uma lista de bandas antifascistas *underground*

Fonte: PETALS BLADE. Temos muito orgulho de fazer parte dessa lista. Publicações (16/05/2019). Disponível em:

<https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid0vgrsKavMYorFEiBKCXXBKy1dHfN6q769WvpbGA22k5s29Ji1tA4Tth7zxZbfpHpl>. Acesso em: 28 set. 2022.

²⁰ FÓRUM DO ROCK PARAENSE. Comunicado. Fotos de Fórum do Rock Paraense (25/04/2019). Disponível em: <https://www.facebook.com/forumdorockparaense/posts/pfbid02EfAKNcUJ4uV7vgKMePcbVrFRh9XqgWVtEfnvTSxiqyeadh1kosUre69RHqgcaxBl>. Acesso em: 31 out. 2024.

A segunda, no dia 1 de julho de 2019, como mostram as publicações abaixo, a banda dizia o que pensava da situação do *Facada Fest III* feito em Belém no dia 6 de julho de 2019 e as pautas defendidas por ele. Expressou seu total apoio ao *Facada Fest*, um “evento de caráter *underground* autoral antifascista”, que se colocava contra o, então vigente, Governo Bolsonaro, considerado e já traçado aqui, como governo de extrema-direita detendo forte teor neoconservador.



Figuras 7 e 8 – Publicação da Petals Blade e sua posição em relação ao Facada Fest III (6/07/2019)

Fonte: PETALS BLADE. Total apoio ao Facada Fest! Publicações (1/07/2019). Disponível em: <https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid02Qsj5osq2ohGsUWC16xMGRwFYHCAfLD8mR6sakPmYdnzdPrgG9GKNxQVPNAhQNcAol>. Acesso em: 28 set. 2022.

Na terceira e última publicação do facebook, a *Petals Blade*, no dia 5 de agosto de 2019, de novo, vangloriava-se de integrar um conjunto de bandas, posicionadas como antifascistas, pelo site *Headflow*, um site que também tem conta no Instagram e canal no YouTube, praticante de um “jornalismo político-cultural que visa conscientizar a classe trabalhadora e aproximar cada vez mais os artistas de suas audiências. Conteúdos midiáticos são divulgados aqui de forma espontânea e direta para um público apreciador de música, cultura e arte em geral”. Bem progressista, à esquerda e, antifascista, o *Hedflow*. Tanto que, nas entrevistas com os músicos, as musicistas, políticos, atores, atrizes, todos(as) fazem parte desse mesmo espectro político, a exemplo de Fernanda Lira (Crypta, ex-Nervosa), Prika Amaral (Nervosa), João Gordo (Ratos de Porão), Moyses Kolesne (Krisiun) e Charles Gama (Black Pantera).



Figura 9 – Publicação da Petals Blade sobre fazer parte de uma lista de bandas antifascistas feita pelo site Hedflow

Fonte: PETALS BLADE. Uma grande honra fazer parte dessa lista. Publicações (5/08/2019). Disponível em:

<https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid022wSNESe7jkE1wo4taZacvwz3TtNCmHccuMkViuFtEJrJ1U31U4QDUhcL1PHDJs9HI>. Acesso em: 28 set. 2022.

Nos mesmos passos da chegada ao poder da extrema-direita bolsonarista e seu posterior aparelhamento do estado brasileiro, a *Petals Blade* intensificou, expandiu e inseriu mais posições políticas no seu fazer metálico extremo pela cena e circuito locais mais as plataformas digitais, entre 2019 e 2020, a ponto de virá-lo um fazer metálico extremo feminista e antifascista. Ficou bem explícito nesse último aspecto, as conexões da *Petals Blade* com as iniciativas locais páginas do facebook Valkyrias Rock Brasil, Fórum do Rock Paraense e Facada Fest, além das páginas nacionais Motim Underground e Hedflow, todas de linhas políticas progressistas, de esquerda e antifascista.

Em 2021, a *Petals Blade* lançou o single “Família” e um videoclipe de promoção dele. Foi o trabalho audiovisual-emblema do seu fazer metal extremo feminista e antifascista.

“Família”: crítica do *metal extremo* feminista e antifascista à hipermasculinidade neoconservadora branca da extrema-direita bolsonarista

No dia 13 de setembro de 2021, a *Petals Blade* anunciava a chegada às suas plataformas digitais, YouTube, Spotify, Deezer e Soundcloud, do single “Família”. Dois meses depois, dia 13 de novembro de 2021, era lançado o seu videoclipe no canal da banda no YouTube. Nesse lançamento, a legenda dizia assim: “Nosso primeiro vídeo clipe já se encontra disponível. COMPARTILHEM, ESPALHEM ESSE GRITO CONTRA O FASCISMO!”. O single veio junto com uma capa.

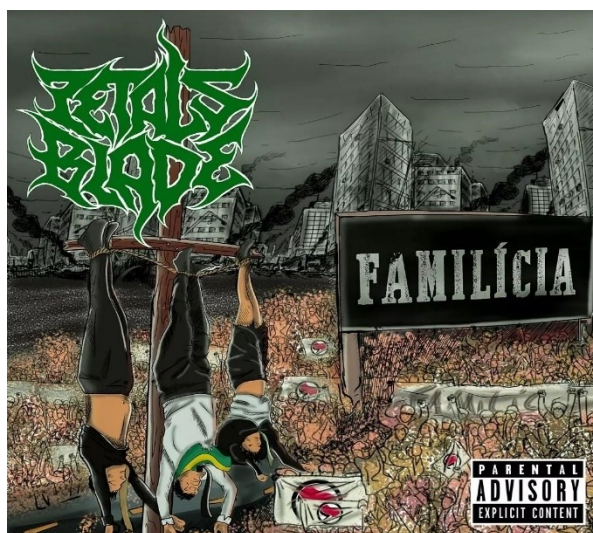


Figura 10 – Capa do single “Família” da *Petals Blade*, lançado em 13 de setembro de 2021

Fonte: PETALS BLADE. ATENÇÃO! ATENÇÃO! Fotos de Petals Blade (23/08/2021). Disponível em: <https://www.facebook.com/petalsblade/photos/pb.100040275135501.-2207520000/4234176096696704/?type=3>. Acesso em: 28 set. 2022.

Nela, vemos o desenho de uma cidade, tomada por uma multidão. Pelo caminho, nas ruas entre os prédios, saem fumaças negras, como se alguns objetos tivessem sido ateados fogo (carros, ônibus, pneus, papéis, lixo). Mais à frente dessa cidade, na sua saída, em uma rodovia tomada pelas milhares de pessoas, portando bandeiras cheias de símbolos antifascistas, no alto de um poste de luz, balançam mortos e pendurados de cabeça para baixo, no centro o presidente do Brasil e, nos seus lados direito e esquerdo seus filhos. Segurando uma faixa branca retangular grande, no fundo do canto inferior direito, com a palavra pichada “FAMÍLIA”, as pessoas protestam e se revoltam. Como se isso não fosse o suficiente, um outdoor com essa mesma palavra, foi erguido. Não considero errado, concluir que a cidade é Brasília (DF), a capital federal e que, as pessoas

mortas no poste, são o ex-presidente Bolsonaro e seus filhos políticos. O povo ensandecido, pela incompetência de sua administração em várias áreas, a corrupção na qual sua família envolveu-se e sem esquecer o desastre genocida da pandemia de COVID-19 com mais de 700 mil mortes²¹, sentenciou-os e executou-os. Mostrou a força da máxima antifascista, imortalizada na fala do revolucionário, anarquista e sindicalista espanhol Buenaventura Durruti “O fascismo não é para ser debatido, é para ser destruído!” (Durruti *apud* Bray, 2017, p. 5).

Em relação ao videoclipe, vi a passagem da “herança” hipermasculina branca cis heterossexual militarizada e violenta para os demais membros da família Bolsonaro, como os seus três filhos e, as maneiras como suas práticas extremistas e corruptas se espalharam por vários espaços públicos – os discursos do ex-presidente Bolsonaro na reunião da Organização das Nações Unidas (ONU), nos EUA, durante o começo do seu governo; do deputado federal Eduardo Bolsonaro, seu segundo mais velho, na Câmara Federal; e de Carlos Bolsonaro, o filho mais novo, vereador na Câmara Municipal do RJ –, confirmando essa hegemonia masculina, retratadas pela *Petals Blade* em “Família”. Uma hegemonia masculina, ofensiva e impedidora das mulheres de adentrarem neles.



Figuras 11, 12 e 13 – Cenas do videoclipe “Família” (2021) da *Petals Blade*

Fonte: PETALS BLADE. *Petals Blade – Família* (Vídeo Clipe Oficial). *Petals Blade* (13/11/2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY>. Acesso em: 1 nov. 2024.

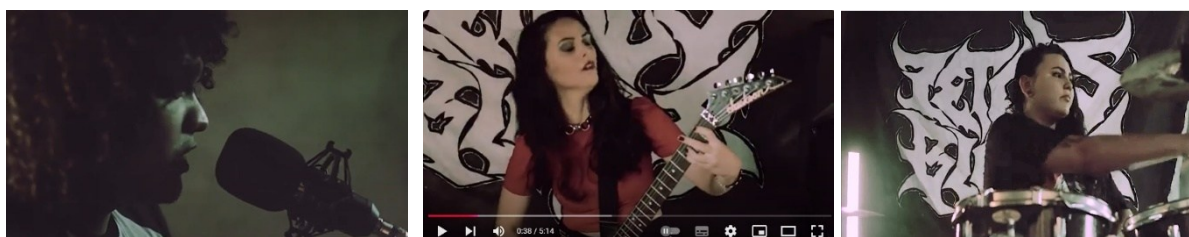
Outra performance dos Bolsonaros nessas cenas, refere-se à hipermasculinidade branca neoconservadora. Os homens dominam os atos públicos. Eles discursam. O feminino está excluído dessa atividade. Falas alongadas junto a rompantes verbais berrados, opressivos, misóginos, racistas e homofóbicos, contra pessoas negras, comunidade LGBTQIA+, povos indígenas e mulheres.²² Elas conformam essa

²¹ MENDES, V. Por que covid-19 ainda mata tanta gente no Brasil. *BBC News Brasil*. *BBC News* (27/02/2024). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd198wnyqgeo>. Acesso em: 4 nov. 2024.

²² EL PAÍS. O que Bolsonaro já disse de fato sobre mulheres, negros e gays. *Brasil. Eleições 2018* (7/10/2018). Disponível em:

comunidade de políticos como mais uma comunidade de fala masculina. Uma comunidade de fala masculina branca cis heterossexual. Que, com a família Bolsonaro no poder entre 2018-2022, catapultou mais a hostilidade às mulheres e a desigualdade em sua participação nos espaços políticos²³.

A letra da música corre no clipe e, eu destaco aqui, duas partes. Os primeiros versos: “Porcos mascarados/convocam seus capachos/um mar de hipocrisia/dos defensores da família/são todos da mesma laia/com armas prontas pra matar/salivando o seu ódio/adorado por fascista”. E, os posteriores a esses: “eles gostam de falar/que a mamata vai acabar/mas eles tão lá no poder/só pra lhes favorecer/coberto de arrogância/formando uma aliança/em prol de sua ganância/espalhando a intolerância”. Elas conectam-se com o propósito antifascista do clipe e, mais a postura da própria banda. E, nesse sentido, é de suma importância, falar das performances de Leonardo (vocalista e baixista, no clipe), Alana e Norielly.



Figuras 14, 15 e 16 – Cenas do videoclipe “Família” (2021) da *Petals Blade*

Fonte: PETALS BLADE. Petals Blade – Família (Vídeo Clipe Oficial). Petals Blade (13/11/2021).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY>. Acesso em: 1 nov. 2024.

A recorrência no *metal extremo* da cena belenense (*Thrash Metal* e *Thrash/Death Metal*), de uma rachadura no perfil corporal tido como convencional de um clipe de *heavy metal*, a saber, corpos masculinos brancos cis heterossexuais classe operária – o

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/06/politica/1538859277_033603.html. Acesso em: 5 nov. 2024.

²³ Os dados estatísticos referentes à participação feminina não me deixam mentir. Em pleno 2024, a deputada federal Taliria Petrone (PSOL-RJ), em matéria do site Brasil de Fato, levantou números dessas assimetrias e publicou que “Hoje, na Câmara dos Deputados, há 423 homens e 90 mulheres. Ou seja, mais de 80% de homens” e, nas “eleições de 2024, as mulheres são apenas 1 em cada 5 pré-candidatos às prefeituras das capitais. Ao menos 172 pré-candidatos são cotados para concorrer à prefeitura nas capitais dos 26 estados. Destes, apenas 37 são mulheres, o equivalente à 20% do total”. Ver: PETRONE, T. Onde estão as mulheres na política? É preciso enfrentar a colonialidade e o patriarcado para a política também ser feminina. Opinião (Artigo). Brasil de Fato (19/07/2024). Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/07/19/onde-estao-as-mulheres-na-politica-e-preciso-enfrentar-a-colonialidade-e-o-patriarcado-para-a-politica-tambem-ser-feminina>. Acesso em: 5 nov. 2024.

comum em muitos clipes de *heavy metal* dos anos 1980, de bandas da América do Norte e Europa – e corpos masculinos brancos cis heterossexuais classe média/média alta – o hegemônico em clipes de *heavy metal* de Belém-PA – já que, Leonardo é um homem negro cis heterossexual classe média baixa, Alana uma mulher branca cis heterossexual classe média e Norielly uma mulher negra cis lésbica classe média. São corpos rachando o patriarcado, a heterossexualidade e a branquitude amplas da cena local.

Considerações finais

Em meio a esse avanço do neoconservadorismo da extrema-direita bolsonarista e sua hipermasculinidade violenta na cena metálica belenense, a *Petals Blade* mostrou-se ser um exemplo, dentro do *metal extremo* local, de feminilidades feministas, antibolsonaristas. Feminilidades essas que, além de se aliarem à pautas progressistas na cena e nos ambientes digitais, puseram em sua estética, âmbitos visual e verbal, mais composição da banda, suas posições feministas e antifascistas.

Referências

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Dossiê Violência Contra as Mulheres. [S. l.]: Instituto Patrícia Galvão, s. d. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/>. Acesso em: 30 out. 2024.

ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C. B. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011.

ALBUQUERQUE JR., D. M. **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALCÂNTARA, J. A.; JANOTTI JR, J. (orgs.). **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

BALA, R. Ditador do metal. YouTube, 10 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU>. Acesso em: 6 ago. 2021.

BARAJAS, K. B.; CARREÑO, N. P. Desafíos de la etnografía digital en el trabajo de campo online. **Virtualis – Revista de Cultural Digital**, Monterey, Mexico, v. 10, n. 18, p. 134-151, 2019. Disponível em: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/287>. Acesso em: 30 dez. 2023.

BARREIRA, C. da S. **El culto a la masculinidad** – Las prácticas de las masculinidades en los repertorios políticos en los grupos neoconservadores en Brasil. Maestria (Tesis em Ciências Sociales con mencion em Género y Desarrollo) – FLACSO Ecuador, Departamento de Sociología y Estudios de Género, Quito, 2022.

BATISTA, M. R. R.; SANTOS, M. M. dos. Discutindo os rituais: as afirmações masculinas em shows de *heavy metal* (Campina Grande-PB). In: 32ª Reunião Brasileira de Antropologia: saberes insubmissos – diferenças e direitos, 32., Rio de Janeiro. **Anais** [...] Rio de Janeiro: Eduerj, 2020. p. 1-22. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/32RBA/files/33_2020-12-03_3503_23933.pdf. Acesso em: 25 jun. 2021.

BRAY, M. **Antifa**: o manual antifascista. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

BROWN, A. R.; SPRACKLEN, K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N. W. R. Introduction: global metal music and culture and metal studies. In: BROWN, A. R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N. W. R.; SPRACKLEN, K. (ed.). **Global metal music and culture**: current directions in metal studies. London: Routledge, 2016. p. 1-21.

CASTRO, H. História Social. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHACON, P. **O que é rock**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CONNELL, R. W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge: Polity Press, 1987.

CONNELL, R. W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Los Angeles: University of California Press, 2005.

DIGILABOUR. **A sociedade da plataforma**: entrevista com José van Dijck. [S. l.]: Laboratório de Pesquisa DigiLabour, 2019. Disponível em: <https://digilabour.com.br/a-sociedade-da-plataforma-entrevista-com-jose-van-dijck/>. Acesso em: 24 fev.2023.

EL PAÍS. O que Bolsonaro já disse de fato sobre mulheres, negros e gays. [S. l.]: El País, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/06/politica/1538859277_033603.html. Acesso em: 5 nov. 2024.

FRIEDLANDER, P. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GUTMANN, J. F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2021.

HINE, C. **Etnografia digital**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBSBAWM, E. J. **Sobre história**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

IPEA. **Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro a cada ano, dois por minuto**. [S. l.]: IPEA, 2023. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-asnoticias/noticias/13541-brasil-tem-cerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-por-minuto>. Acesso em: 30 out. 2024.

JANOTTI JR, J. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2020.

JANOTTI JR., J. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. In: AMARAL, A.; JANOTTI JR., J.; SÁ, S. P. de (org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFGM, 2020. p. 23-40.

JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de. Apresentação. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S. P. de (org.). **Cenas musicais**. Guararema: Anadarco, 2013. p. 5-6.

KAHN-HARRIS, K. ‘Coming out’: realizing the possibilities of metal. In: HEESCH, F.; SCOTT, N. (org.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinary approaches. London; New York: Routledge, 2016. p. 26-38.

LACERDA, M. B. **O neoconservadorismo de periferia**: articulação familista, punitiva e neoliberal na Câmara dos Deputados. Tese (Doutorado em Ciência Política) – CCS, IESP, PPGCP/UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

LOSNA, D. **Mulheres na cena**. Guitarrista Alana Fernandes da Petals Blade fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. [S. l.]: Cultura em Peso, 2021. Disponível em: <https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimento-das-mulheres-na-cena/>. Acesso em: 28 set. 2022.

MACHADO, I. **Decibéis sob mangueiras**: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80. Belém: Grafinorte, 2004.

MEIHY, J. C. S. B.; RIBEIRO, S. L. S. Colaboração em história oral. In: MEIHY, J. C. S. B.; RIBEIRO, S. L. S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.

MESSERSCHMIDT, J.W. **Hegemonic masculinity**: formulation, reformulation and amplification. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2018.

MENDES, V. **Por que covid-19 ainda mata tanta gente no Brasil**. [S. l.]: BBC News Brasil, 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd198wnyqgeo>. Acesso em: 4 nov. 2024.

PACHECO, L. T. "Som de macho": uma reflexão sobre identidade, masculinidade e alteridade entre os headbangers. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: GÊNERO E PRECONCEITO, 7., Florianópolis. 2006. **Anais [...]** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: UDESC: Instituto Federal de Santa Catarina: IEG, 2006. p. 1-8. Disponível em: http://www.wvc2017.eventos.dype.com.br/fg7/artigos/L/Leonardo_Turchi_Pacheco_01.pdf. Acesso em: 25 jun. 2021.

PETRONE, T. **Onde estão as mulheres na política?** É preciso enfrentar a colonialidade e o patriarcado para a política também ser feminina. [S. l.]: Brasil de Fato, 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/07/19/onde-estao-as-mulheres-na-politica-e-preciso-enfrentar-a-colonialidade-e-o-patriarcado-para-a-politica-tambem-ser-feminina>. Acesso em: 5 nov. 2024.

SÁ, S. P. de. Cultura digital, vídeos e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: COMPÓS, 6 a 9 de junho de 2017. p. 1-24. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/cultura-digital-videos-e-a-consolidacao-da-rede-de-musica-brasileira-pop-pe?lang=pt-br>. Acesso em: 30 dez. 2023.

SÁ, S. P. de. Somos todos fãs e haters?: cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites das redes sociais. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5421. Acesso em: 30 dez. 2023.

SCHIPPERS, M. Masculinity and femininity, theories of. In: NAPLES, N. A.; HOOGLAND, R. C.; WICKRAMASINGHE, M.; WONG, W. C. A. **The wiley blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2016. p. 1-6.

SCHIPPERS, M. Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. **Theory And Society**, Berlin, v. 36, n. 1, p. 85-102, fev. 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227187516_Recovering_the_Feminine_Other_Masculinity_and_Femininity_and_Gender_Hegemony. Acesso em: 13 dez. 2024.

SHAFER, A.; ORTIZ, R. R.; THOMPSON, B.; HUEMMER, J. The role of hypermasculinity, token resistance, rape myth, and assertive sexual consent communication among college men. **Journal of Adolescent Health**, EUA, n. 62, p. 44-50, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2017.10.015>. Acesso em: 3 dez. 2022.

SILVA, B. A. S. da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) -UFPA, Belém, 2014.

SILVA, B. A. S. **Metal city**: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). Monografia (Graduação em História) - UFPA, Belém, 2010.

TAVARES, G. D. S. **Controvérsias e ativismos digitais nas cenas brasileiras de rock e heavy metal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ/PPGCOM, Rio de Janeiro, 2022.

VASAN, S. The price of rebellion: gender boundaries in the death metal scene. **Journal For Cultural Research**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 333-335, jul. 2011. Disponível em: <http://libgen.gs/scimag/ads.php?doi=10.1080/14797585.2011.594587>. Acesso em: 25 jun. 2021.

WALSER, R. **Running with the devil**: power, gender and madness in heavy metal music. Hannover: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, D. **Heavy metal**: the music and its culture. New York: Da Capo Press, 2000.

WEINSTEIN, D. The empowering masculinity of british heavy metal. In: BAYER, G. **Heavy metal music in britain**. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009. p. 17-33.

“Eu possuo muitas coisas, nada disso, me possui!”¹ – O “Carnapitty” em Salvador

Andreza Cerqueira*, César Belém**, Mariana Ribeiro***

“E eu vim lá da Bahia pra ir devagar?”

(Pitty em registro original da gravação do ACN em 2003)

Pitty hoje é uma cantora de grande projeção nacional, mas a celebração de 20 anos do seu álbum retoma a um momento em que, apenas era uma garota de Salvador tentando a sorte como cantora de rock no Sudeste. Recentemente, com sua projeção, Pitty realizou um show em setembro de 2023 em Salvador-Bahia, sua terra de origem tão cantada e comentada em toda sua carreira artística.

Na primeira parte do artigo, abordaremos brevemente quem é Pitty e um pouco da história do seu primeiro (e lendário!) disco. Na segunda seção, traremos alguns impactos referenciais do dia do show (como patrocínio, espaço, trânsito) e como isso foi observado a nossos olhos. Na terceira parte, falaremos um pouco do rock baiano - que sim existe - e de como ele sempre teve muito a dizer sobre o self baiano. Por fim, na última seção, faremos uma análise pontual sobre impactos generificados da presença de Pitty e sua relação com os Feminismos.

O texto está permeado por músicas e trechos de entrevistas que servem para elucidar um pouco da persona “Pitty”, mas também nortear sobre o ser soteropolitano. Importante observar também que este é um artigo escrito a três mãos, somos amigos e estivemos juntos neste show, então este relato não é apenas uma construção acadêmica, mas uma memorabilia experiencial da nossa amizade.

¹ Referência à música “Só de Passagem”, faixa número nove do álbum “Admirável Chip Novo” de Pitty.

* Mulher Negra Soteropolitana. Doutoranda em Ciências Humanas (UFSC), atualmente em doutorado sanduíche na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (UFBA), Bacharel em Relações Públicas (UNEB).

** Homem negro Soteropolitano. Mestrando em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (UFBA), Bacharel em Estudos em Gênero e Diversidade (UFBA), Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Relações Públicas (UNEB).

*** Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN-UNEB). Atualmente, é integrante do Grupo de Pesquisa Interinstitucional Áfricas (UERJ-PUC-Rio). Foi coorganizadora do livro Pedagogias Decoloniais, Ensino de História da África e Literaturas Africanas (Autografia, 2023).

Quem é Pitty, e por que o Admirável Chip Novo

Priscilla Novaes Leone, ou para o grande público Pitty, é uma cantora baiana, nascida em Salvador, e apesar de seguir a tradição de grandes músicos, cantores e compositores da Bahia, ela foge de um aspecto tradicional dos músicos baianos que é o ritmo que ela canta e compõe. Pitty se denomina como “mulher no rock”², sua jornada na música e com o rock começou profissionalmente no ano de 1997 atuando como baterista da banda Shes. Após essa primeira inserção na música como baterista a música começou sua vida de vocalista na banda de hardcore punk baiana Inkoma. Na Inkoma, ela gravou seu primeiro disco e ficou conhecida na cena de punk e rock da Bahia, calçando os primeiros passos do seu futuro sucesso musical. No ano de 2022, a cantora recebe o convite para gravar seu primeiro álbum solo, o *Admirável Chip Novo*, lançado pelo selo *Deckdisc* no ano de 2023³. Esse álbum destacou-se no cenário nacional, de forma que:

Assim é apresentada a cantora Pitty em 2003, ano de lançamento de seu primeiro CD “Admirável Chip Novo”. A mesma matéria ressalta: “Pitty atirou uma pedra no panorama predominantemente ‘fofo’ do pop brasileiro”; e posiciona seu “surpreendente” bom desempenho “por uma razão principal: ela é a anti-Sandy, um contraponto às cantoras bonitinhas e comportadas, que, até agora, pareciam ter a preferência da garotada”. Nos trechos acima, os três pontos principais para a celebridade da música popular são expostos: gênero musical, performance e público-alvo (Ribeiro; Bakker; Favoretto, 2007, p. 4).

E foi no *Admirável Chip Novo* que Pitty teve seu primeiro *single* de sucesso, a música “Máscara”, com um rock autoral e com a assinatura carregada da personalidade, a música ajudou a cantora a se popularizar no país, o disco tornou-se o álbum de rock mais vendido do Brasil em 2002, com 250 mil cópias comercializadas, além de exibição constante nas rádios.

No disco, ela narra um hipotético futuro em que as pessoas são pré-condicionadas biologicamente e condicionadas psicologicamente a viverem em harmonia com as leis e regras sociais, dentro de uma sociedade organizada por castas⁴. O disco também

² Pitty diz como é ser mulher no rock: ‘Não ser vista como objeto é difícil’. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2024/11/11/pitty-diz-como-e-ser-mulher-no-rock-nao-ser-vista-como-objeto-e-dificil.htm>. Acesso em: 28 jan. 2025.

³ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pitty>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁴ Há 15 anos, Pitty lançava o clássico “Admirável Chip Novo”. 2015. Disponível em: <https://1023.clicrbs.com.br/blogda1023/2018/05/10/ha-15-anos-pitty-lancava-o-classico-admiravel-chip-novo/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

ganhou uma turnê nacional, com cerca de 20 shows por mês por todo país⁵. Ao todo a cantora lançou nove álbuns ao vivo e de estúdio, são eles: *Casulo*; *Matriz*; *Turnê SETEVIDAS Ao Vivo*; *SETEVIDAS*; *A Trupe Delirante no Circo Voador*; *Chiaroscuro*; *{Des}concerto: ao Vivo*; *Anacrônico* e o *Admirável Chip Novo*⁶.

Pitty é mãe de Madalena, que nasceu em 2016, anunciou no início de 2025 que seu casamento com Daniel Weksler, também baterista da sua banda⁷, havia acabado e que, além disso, daria uma pausa criativa na carreira para marcar um novo ciclo⁸. A baiana, além cantar, tocar e compor, participou como co-apresentadora do programa feminino do canal GNT, *Saia Justa*, entre os anos de 2017 e 2021⁹. No programa, ela debatia temas diversos da sociedade e do universo feminino e feminista, trazendo relatos sobre suas experiências e perspectivas à luz dos temas apresentados.

17 de setembro de 2023: aspectos referenciais

O show de Pitty começou bem antes do dia 17 de setembro. Ao ser anunciado nas redes sociais pela própria artista, em 2 de agosto de 2023, a juventude soteropolitana que cresceu ouvindo os clássicos da roqueira, em meio à toda diversidade musical baiana, foi à loucura.

Havia tempos que Priscilla Leone não fazia um show no Rio Vermelho, bairro onde começou sua carreira. Além disso, o evento em comemoração aos 20 anos de lançamento de seu álbum de estreia *Admirável Chip Novo* fez parte da programação do Festival da Primavera de 2023, promovido pela Prefeitura de Salvador.

O show foi marcado para ocorrer em um domingo, a partir das 19h, de forma gratuita, num dos principais redutos da noite soteropolitana: o Rio Vermelho. O bairro, extremamente ligado à juventude de classe média da cidade, é bastante associado à boemia, sobretudo devido aos seus bares e casas de show.

⁵ Pitty: *Admirável ano novo para quem não tem teto de vidro*. 2004. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/shows/001159-pitty.html>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁶ Discografia Pitty. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/pitty/discografia/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁷ Pitty anuncia divórcio de Daniel Weksler: ‘Respeito à nossa história’. 2025. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/celebridades/noticia/2025/01/pitty-anuncia-divorcio-de-daniel-weksler.gh.html>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁸ Pitty explica pausa na carreira após série de shows: “mudanças profundas”. 2025. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/musica/pitty-explica-pausa-na-carreira-apos-serie-de-shows-mudancas-profundas/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁹ Saia Justa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saia_Justa. Acesso em: 30 jan. 2025.

O Rio Vermelho abriga uma das festas mais tradicionais da capital baiana, a Festa de Iemanjá, em 2 de fevereiro, sendo também conhecido por ter sido, durante muito tempo, a morada do ilustre casal de escritores Jorge Amado e Zélia Gattai. Contudo, diferente de outros espaços famosos de Salvador, como o Pelourinho, cuja imagem logo é associada à cultura negra da cidade e a ritmos como o Samba Reggae, dentre outros, o Rio Vermelho está muito relacionado à cultura urbana alternativa, com destaque para a cena do Rock.

Nesse contexto, a escolha do local é emblemática, tanto por ter sido o lugar de início da carreira da artista como pelo fato de que o público que frequenta esse bairro potencialmente tem um gosto musical mais afinado com a produção artística de Pitty. Sobre isso:

No início da carreira, provavelmente com a intenção de se firmar na cena do rock brasileiro, Pitty costumava se distanciar da imagem de roqueira baiana. Em uma reportagem da revista *Época*, publicada em 21 de maio de 2004, sob o título “A anti-Sandy”, declarou: “De baiana, só tenho o sotaque. Detesto quando se referem a mim dizendo coisas do tipo ‘tem dendê no rock’” (Velloso, 2004). A declaração é ríspida, no entanto, compreendemos que foi pronunciada por uma mulher que estava iniciando sua trajetória artística e tentando abrir espaço para a sua musicalidade num espaço como o rock nacional, que é marcado por performances masculinas e sulistas (Macêdo, 2019, p. 30).

Atualmente, enquanto uma artista consolidada no cenário nacional, Pitty não tem mais a necessidade de “renegar” suas origens a fim de se afirmar artisticamente, pelo contrário. O fato de ela ser uma mulher baiana e roqueira é mais um elemento que compõe a sua identidade. Assim, voltar para Salvador para comemorar os 20 anos do lançamento do seu álbum de estreia torna-se ainda mais emblemático.

A partir daqui traremos um pouco da nossa perspectiva atendendo inclusive uma demanda das Epistemologias Feministas, de tornar experiências pontos de partidas de produção acadêmica como afirma Joan Scott (2001): “quando a evidência oferecida é a evidência da ‘experiência’, ganha mais força a noção de referencialidade – o que poderia ser mais verdadeiro, afinal, do que o relato do próprio sujeito sobre o que ele ou ela vivenciou?” (Scott, 2001).

Iniciativa patrocinada

A Saltur, Empresa de Salvador e Turismo, a partir da Secult, Secretaria de Cultura e Turismo, opinou sobre o Show de Pitty, realizado no Festival da Primavera:

O show foi incrível. Vimos aqui no Rio Vermelho um momento pra guardar na memória. O público tomou o Largo da Mariquita e entoou cada verso das músicas. É muito bacana poder trazer pra cidade um espetáculo como esse, cheio de emoção”, afirmou o presidente da Empresa Salvador Turismo (Saltur), Isaac Edington¹⁰.

O Festival da Primavera costuma acontecer em setembro na cidade de Salvador e tem palcos espalhados por toda a cidade, de forma gratuita, para celebrar a chegada da primavera. Obviamente, os royalties de recebimento do artista ficam à cargo da prefeitura. Normalmente, até pela dinâmica da cidade, estamos acostumados com o fato de que, durante o Festival da Primavera, temos contato com todo tipo de som e de música, inclusive muitas bandas menos conhecidas ou undergrounds.

Saber que havia um show de Pitty gratuitamente na Mariquita foi uma sensação inexplicável. Ao ser divulgado nas redes sociais da prefeitura de Salvador, o evento foi amplamente compartilhado. A percepção de estar no show também era bem próxima de estar inclusive no Carnaval de Salvador, dado a sua dimensão onde todas as pessoas conhecidas estão compartilhando o mesmo curto espaço.

É sem dúvida uma reconfiguração de padrões termos um show de rock, na cidade do axé, patrocinado pela prefeitura, em um festival que acontece anualmente. Por isso o alvoroço.

Trânsito

O show foi realizado no bairro do Rio Vermelho, reduto do rock baiano, como explicado por Farias e Cardoso Filho:

A vinculação entre o rock e o bairro também entrecruza desigualdades sociais e territoriais. A maior parte dos shows deste gênero musical continua ocorrendo em espaços privados no Rio Vermelho, o que acaba sendo um limite para a presença frequente de moradores de bairros afastados nesses eventos, principalmente pelas dificuldades de mobilidade, embora também seja um fator central acionado e, ao mesmo tempo, motivador para a ocupação de espaços e criação de casas de show em outros lugares (Farias; Cardoso Filho, 2019, p. 42).

No dia do show, popularmente conhecido como “Carnapitty”, visto a quantidade de pessoas, o acesso ao Rio Vermelho – principalmente para as pessoas advindas da periferia de Salvador – estava bastante reduzido. Realizado no Largo da Mariquita, ainda

¹⁰ Com Largo da Mariquita lotado, Pitty faz show histórico no Festival da Primavera. 2022. Disponível em: <https://saltur.salvador.ba.gov.br/com-largo-da-mariquita-lotado-pitty-faz-show-historico-no-festival-da-primavera/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

na Rua do Canal, que é sua via principal, carros já não conseguiam circular. Chamar um carro de aplicativo era praticamente impossível.

No dia do show, enfrentamos dificuldades de chegar ao Rio Vermelho, mais especificamente ao Largo da Mariquita, local onde estava o palco. O Rio Vermelho ficou intransitável, mesmo com carro de aplicativo, foi muito complicado chegar ao local do show. Naquele dia, tivemos que descer do transporte muito antes do ponto de desembarque, porque o trânsito estava caótico e, percebemos que era mais rápido chegar a pé ao local do que insistir em se manter no carro.

A sensação que deu é que, ainda que Pitty seja grata ao espaço – ela mencionou no show que seu início de carreira foi naquele bairro – talvez a praça mais adequada para receber esse evento não fosse aquela, pois todo trânsito de uma das zonas mais movimentadas de Salvador estava caótico, mesmo em um domingo, o que nos leva ao próximo ponto:

Espaço e lotação

O espaço, mesmo a céu aberto na orla de Salvador, não conseguiu dar conta da quantidade de pessoas que foi assistir ao show da roqueira. Aquela não era a primeira vez que um show do Festival da Primavera, promovido pela Prefeitura de Salvador, ocorria no Largo da Mariquita. Contudo, certamente a prefeitura subdimensionou o tamanho e a força da cantora baiana.

Por conta disso, demoramos para encontrar nossos amigos no meio da multidão, nos comunicávamos pelo *Whatsapp* a fim de tentar entender onde estava cada um para finalmente nos acharmos em um ponto de encontro. Isso demorou mais tempo do que se supunha, tendo em vista que o largo em que o show foi realizado não é um espaço tão grande. Contudo, naquele dia, a quantidade de pessoas presentes no local dificultava nosso encontro.

Qualidade sonora

Ainda não conseguimos identificar o porquê, mas talvez devido à curta extensão do espaço, aliado à grande quantidade de pessoas, o som estava um pouco baixo e ruim. Para nós, que estávamos atrás, era muito difícil de escutar. Não conseguimos atribuir isso a um mal planejamento da prefeitura, mas creio que tenha algo relacionado a não imaginar que haveria tanta gente para cobrir aquele espaço completo de extensão.

Além disso, as caixas de som não tinham a potência necessária, ou, talvez, tivessem sido colocadas em uma posição e/ou quantidade errada, dificultando que quem estava mais distante do palco ouvisse com nitidez os instrumentos e a voz da cantora. O fato

de estar na orla marítima talvez tenha dificultado devido ao vento, que pode não ter sido levado em consideração pelos técnicos de som.

Ver o show também foi um grande desafio, mesmo com um telão ao lado do palco, as pessoas menores tinham que subir em lugares improvisados para conseguir enxergar. Sem falar que, muitas vezes, a cantora não aparecia na imagem que estava sendo transmitida. Ainda assim, o show virou registro e está disponível no Youtube.

E tem rock na Bahia?

Apesar de ser um estado reconhecido por ser celeiro de grandes artistas da música brasileira, com nomes como Caetano, Bethânia, Gil, Gal, João Gilberto, Ivete, Daniela, Brown, Margareth, dentre tantos outros, a música baiana, no cenário nacional, acaba sendo resumida aos ritmos associados ao carnaval, como Axé, Samba Reggae, Pagode etc.

Contudo, a diversidade musical da Bahia vai muito além desse estereótipo. A respeito do Rock, ritmo que, no Brasil, é muito associado aos espaços urbanos do centro-sul do país, a exemplo das famigeradas bandas de Brasília, Rio e São Paulo, já na década de 1960 e início dos anos 1970, existia na TV *Itapoan*, atual *Record Bahia*, o Programa *Poder Jovem*, que era voltado para o rock na capital baiana.

[...] o programa Poder Jovem e o Cine Roma eram os principais espaços para o rock em Salvador, durante a década de 60 e início dos 70. Além destes espaços, o autor cita que outras bandas, como Celibato, Os Cremes e Mar Revolto realizavam alguns shows em teatros, como a Concha Acústica do Teatro Castro Alves e o Teatro Gamboa. A banda Mar Revolto e Os Cremes conseguiram tocar em outras cidades, como Rio de Janeiro. A primeira chegou a registrar um disco, depois de um relativo sucesso em Salvador (Rebouças, 2009, p. 114).

Apesar de o cenário do rock baiano nos anos 1960 e 1970 ser efervescente, com várias bandas em atividade simultaneamente, não havia uma profissionalização das mesmas. A maioria delas tocava em escolas, de forma amadora, sem infraestrutura adequada, sobretudo relacionada à qualidade do som, e, além disso, era comum que fossem reprimidas pela censura da época (Rebouças, 2009).

Fato que não se pode negar é que, quando se fala em Rock na Bahia, e até mesmo no Brasil, ecoa uma frase em nossas cabeças “*toca Raul*”. O roqueiro baiano é a referência mais icônica quando pensamos no Rock baiano, entretanto, o cenário musical baiano vai muito além de Raul Seixas. O cantor, compositor e instrumentista

soteropolitano falecido em 1989 foi um dos grandes nomes da música brasileira, antes mesmo de o Axé Music ser inventado e dominar o cenário musical baiano.

Com a sua irreverência, letras memoráveis e hits consagrados, Raul Seixas abriu as portas do cenário nacional para muitos roqueiros baianos, dentre eles, a banda Camisa de Vênus e seu líder Marcelo Nova¹¹. Nova e Raul lançaram, poucos dias antes da morte do pai do Rock brasileiro, um álbum em conjunto intitulado *A Panela do Diabo*.

Outro destaque no cenário musical brasileiro foram os Novos Baianos, banda surgida nos finais dos anos 1960, cuja maioria dos membros eram originários da Bahia. Apesar de serem um grupo que ultrapassa as delimitações de estilo musical, misturando ritmos brasileiros como Samba, Bossa Nova, dentre outros, com o Rock ‘n’ Roll, essa banda influenciou gerações com a sua maneira de levar a vida e de produzir arte.

No início dos anos 1990, mais precisamente em 1992, surge outra importante referência para o Rock baiano: a banda Cascadura¹². Poucos anos depois, na virada dos anos 1990 para os anos 2000, nasce a banda Scambo¹³.

É justamente no contexto do início da década de 2000 que a cena soteropolitana vê a aparição do grande nome feminino do rock baiano e uma das referências no Rock Nacional: Priscilla Novaes Leone, a Pitty. Nessa mesma década, em 2006, nasce, em Salvador, a banda Vivendo do Ócio.

Em um estudo sobre mulheres no Rock Brasileiro, Cristiane Pawlowski fala sobre a carreira da cantora baiana. Antes mesmo de sua carreira solo, Pitty fez parte da banda Inkoma¹⁴, uma banda de hardcore baiana formada em meados dos anos 90, à qual Pitty se integrou posteriormente. Segundo Pawlowski (2013), a cantora teve muita inspiração no movimento Punk, contudo:

Das ideologias punk, Pitty não se apropriou apenas da agressividade e despojamento do estilo, da transgressão e do discurso de revolta, mas também identificou-se com a urgência de viver e arriscar-se, com os sentimentos de liberdade. Ironicamente, na adolescência, Pitty foi censurada pelo MAP - um

¹¹ Camisa de Vênus. 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/capitulo-rock/2024/06/28/camisa-de-venus>. Acesso em: 26 jan. 2025.

¹² História do Rock Baiano – (Dr.) Cascadura. 2017. Disponível em: <https://www.bahiarock.com.br/historia-do-rock-baiano-dr-cascadura/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

¹³ ‘Achava que não tinha o perfil’, diz músico do Scambo sobre SuperStar. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/musica/noticia/2015/05/achava-que-nao-tinha-o-perfil-diz-musico-do-scambo-sobre-superstar.html> Acesso em: 26 jan. 2025.

¹⁴ História Do Rock Baiano – Inkoma. 2017. Disponível em: <https://www.bahiarock.com.br/historia-do-rock-baiano-inkoma/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

Movimento Anarco-Punk de Salvador que desautorizava pessoas que não fossem membros do grupo falar sobre punk e hardcore – por cantar em um show um refrão que dizia que “hardcore é diversão” (Pawlowski, 2013, p. 99).

Após sua estreia, Pitty tornou-se uma das artistas mais requisitadas do Brasil, febre entre os jovens nos anos 2000. Seus álbuns tornaram-se sucesso de venda, tendo músicas em novelas da Globo logo nos primeiros anos de sua carreira, com especial destaque para o seriado de TV da mesma emissora voltado para o público jovem, *Malhação*, consolidando ainda mais a relação da roqueira baiana com esse grupo.

Assim, a trajetória musical dessa artista não está desassociada da cultura musical baiana. Pelo contrário, Pitty é um exemplo da diversidade musical do estado, sobretudo da cidade de Salvador, que desde 2016 ostenta o título de “cidade da música”, concedido pela UNESCO.

Reposicionando gênero: Pitty

“Ele está errado! ele não tem que achar ou não achar nada, quem tem que fazer o que você quer é você, cara” (Pitty em resposta a Anitta, no Programa Altas Horas em 2014)¹⁵

O fato de hoje certos comportamentos terem nome, e também o fato dos recortes dentro do feminismo terem adquirido uma atenção maior é uma evolução. O feminismo é plural diverso, não é o mesmo para mulheres brancas, negras, ricas, pobres, hétero, trans. Sem olhar esses recortes, ficamos na superfície e nas questões individuais (Pitty, G1, 2015)¹⁶.

Disfarça e segue em frente, todo dia, até cansar (uhu!) / E eis que de repente ela resolve então mudar

Vira a mesa, assume o jogo, faz questão de se cuidar (uhu!) / Nem serva, nem objeto, já não quer ser o outro, hoje ela é um também¹⁷.

¹⁵ Rolling Stone. 2014. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/pitty-comenta-discussao-com-anitta-e-esclarece-feminismo-e-sobre-igualdade-nao-supremacia/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

¹⁶ ‘Feminismo não é o mesmo para mulheres brancas, negras, ricas, pobres, hétero, trans’, diz Pitty. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/08/18/feminismo-nao-e-o-mesmo-para-mulheres-brancas-negras-ricas-pobres-hetero-trans-diz-pitty.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

¹⁷ Letras de. Desconstruindo Amélia. Disponível em: <https://www.letras.com/pitty/1524312/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Em muitos momentos de sua carreira, Pitty já se posicionou enquanto uma cantora feminista, ou ao menos uma mulher comprometida com a equidade de gênero. Em falas, letras de músicas e por ser uma mulher enunciativa em um ritmo tão masculino, Pitty é de fato uma pioneira para o rock brasileiro.

Além disso, como apresentamos anteriormente, há uma ideia errônea de que na Bahia não tem rock, e até hoje, em que lembramos de nomes de mulheres como cantoras de axé – Ivete Sangalo e Margareth Menezes, por exemplo –, ou de cantores de rock, como Raul Seixas, o nome do rock feminino da Bahia é sim de Priscila Leone. Sua influência enquanto ícone pioneiro já foi observada em outros momentos:

Pitty é um ícone feminino “de atitude”: além do visual e do comportamento, “compõe e canta o próprio repertório e ainda toca guitarra nos shows”, destoando do que era comum nos meios de comunicação nacional. Além disso, proclama a necessidade de “ser você mesmo, mesmo que seja bizarro” (Pitty, 2003), e ainda faz apologia à masturbação feminina no videoclipe de Equalize, música de seu primeiro CD Admirável Chip Novo, de 2003 (Ribeiro; Bakker; Favoretto, 2007, p. 7).

Para nós, compreender e analisar Pitty sempre foi como um ícone revolucionário em todas as camadas a que se propõe, articulando gênero e territorialidade. Ser uma mulher baiana de grande exposição nacional foi de extrema relevância, e retornar à Bahia neste show tem todo um tempero especial.

Liderança sempre bandas formadas exclusivamente por homens em sua carreira solo, e desafiando o ritmo que sempre tratou mulheres de forma sexista, a presença de Pitty naquele palco, linda e literalmente brilhante em suas roupas com glitter, sendo uma mulher de 45 anos à época e mãe, não apenas é um atravessamento feminista potente, mas um reconhecimento de sua trajetória como mulher que abriu portas para tantas outras.

Ao mesmo tempo, imaginar que este também foi um show patrocinado pelo governo prova como apostar naquele momento foi um deleite para nós, ver mulheres alcançando espaços de visibilidade em sua própria cidade, ainda que não viva em Salvador há muito tempo.

Pitty naturalmente se apresenta assim, como uma mulher transgressora em essência, e regressar a Salvador neste show é um momento de celebração a todas nós. Em suas próprias palavras:

Estou muito feliz em lançar esse registro, que vejo como uma conquista coletiva, pensar que esse sonho do rock estar nas ruas de Salvador, em praça pública, se realizou. Sempre foi uma luta para encontrar espaços para tocar rock na cidade e poder fazer um show desses no Rio Vermelho, bairro onde a cena se formou, para uma plateia enorme, provando mais uma vez que nunca foi por falta de público, foi uma emoção muito grande (Pitty, 2024).¹⁸

Gloria Anzaldúa (2000) afirma que “escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. [...] uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (Anzaldúa, 2000, p. 234). Se uma mulher que escreve é temida, o que dizer de uma mulher que canta, toca e grita o que escreveu?

Considerações finais

E o Rio Vermelho me carregou/Cada viela, cada beco me levou/Prum quarto dos fundos em Salvador/Carcará quis explorar/ Retirante cultural da seca do meu lugar/E pra quem nasceu de asa, o pecado é não voar/ Nunca é tarde demais/ Pra voltar pro azul que só tem lá/Eu vim de lá/Eu vim de lá mas não posso mais voltar (*Bahia Blues*, Pitty)¹⁹

A citação acima é de uma música de Pitty mais recente, chamada *Bahia Blues*, lançada em 2019. Pitty aqui reflete além do Rio Vermelho – bairro citado anteriormente e de grande influência para sua vida e para o contexto do rock baiano – como o azul da Bahia, só existe na Bahia. Ao ter que sair do seu estado para alçar novos voos, ela sente que não pode mais voltar ainda que carregue consigo essa nostalgia. Essa música de certa forma pode ser ela fazendo as pazes com as declarações que deu no passado, em que em algumas delas a cantora dava a impressão de sequer querer ser reconhecida como baiana.

Escolher analisar o chamado “Carnapitty” emerge da necessidade de demonstrar – para além de como há público e rock na Bahia – como as dinâmicas de trânsito e consumo sonoro de uma cidade podem ser modificadas por um evento específico que tenha o ritmo rock como pano de fundo. Analisamos alguns pontos a partir de nossa percepção de fã, mas acima de tudo como soteropolitanos transformados por esta experiência única.

¹⁸ Em praça pública, Pitty faz história na Bahia com novo DVD “ACNXX Ao Vivo em Salvador”. 2024. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2024/02/02/pitty-dvd-ao-vivo-salvador/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

¹⁹ Bahia Blues: Pitty. Disponível em: <https://www.letras.com/pitty/bahia-blues/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

O artigo se soma a muitos outros que reconhecem como a Bahia é um território de efervescência artística a tudo que se propõe, mas também da especialidade de ter nesse bojo, uma mulher baiana que dentre muitas escolhas retorna a sua cidade e encontra sua aclamação em números, em investimento e em público.

Referências

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

FARIAS, D.; CARDOSO FILHO, J. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 37-61, 2019.

MACEDO, M. N. **“Vem sem cantar de galo que eu não vou admitir”**: enfrentamento ao patriarcalismo nas canções de Pitty e Karol Conka. 2019. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Letras Vernáculas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35947/1/TCC%20-%20MAIZA%20NUNES%20MACEDO.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2025.

PAWLOWSKI, C. **As mulheres no rock: as identidades femininas e o sujeito pós-moderno em letras de Rita Lee, Fernanda Takai e Pitty**. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Centro Oeste, Guarapuava, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35947/1/TCC%20-%20MAIZA%20NUNES%20MACEDO.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2025.

REBOUÇAS, D. O rock na Bahia: uma construção de História Social do rock. **Revista de História**, [S. l.], Salvador, v. 1, n. 1, p. 103-118, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/26634/15978>. Acesso em: 8 jan. 2025.

RIBEIRO, A; BAKKER, B.; FAVORETTO, J. Pitty: Imagem midiática e celebridade da indústria fonográfica no mercado juvenil. In: INTERCOM JÚNIOR – JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM COMUNICAÇÃO, 3, Santos. **Anais [...]** Santos: Intercom, 2007.

SCOTT, J. W. Experiencia. **Revista de estudios de género**: La ventana, [S. l.], v. 2, n. 13, p. 42-74, 2001.

Editora CLAE

2025