



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
ÁREA DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CHRISTIANO RANGEL DOS SANTOS

# **O REVIVAL DOS ANOS 80**

MÚSICA, NOSTALGIA E MEMÓRIA

Niterói  
2018

**CHRISTIANO RANGEL DOS SANTOS**

**O *REVIVAL* DOS ANOS 80: MÚSICA, NOSTALGIA E  
MEMÓRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: **Profa. Dra. Giselle Martins Venancio**

Niterói  
2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S237r Santos, Christiano Rangel dos  
O revival dos anos 80: música, nostalgia e memória /  
Christiano Rangel dos Santos ; Giselle Martins Venancio,  
orientadora. Niterói, 2018.  
274 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,  
2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2018.d.05465343680>

1. Música popular. 2. Indústria musical. 3. Nostalgia. 4.  
Anos 80. 5. Produção intelectual. I. Título II.  
Venancio, Giselle Martins, orientadora. III. Universidade  
Federal Fluminense. Instituto de História.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

**CHRISTIANO RANGEL DOS SANTOS**

O *REVIVAL* DOS ANOS 80: MÚSICA, NOSTALGIA E MEMÓRIA

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Giselle Martins Venancio** – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

**Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann** – Arguidor  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Prof. Dr. Eduardo Vicente** – Arguidor  
Universidade de São Paulo

**Profa. Dra. Karla Guilherme Carloni** – Arguidora  
Universidade Federal Fluminense

**Profa. Dra. Janaína Martins Cordeiro** – Arguidora  
Universidade Federal Fluminense

SUPLENTES

**Profa. Dra. Karoline Carula** – Arguidora  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

**Prof. Dr. Norberto Osvaldo Ferreras** – Arguidor  
Universidade Federal Fluminense

## **Agradecimentos**

Muitas pessoas, de maneira mais direta ou não, foram importantes para a trajetória que me levou à entrada no e à conclusão do doutorado. Citar todas é praticamente impossível. Por isso, dirijo aqui meus agradecimentos aos com quem mantive uma relação mais próxima nos quatro anos de curso e aos profissionais da academia e do meio artístico que contribuíram para este trabalho de pesquisa.

Sendo assim, gostaria de agradecer especialmente:

Aos professores Micael Herschmann, Eduardo Vicente, Janaína Cordeiro e Karla Carloni, membros da banca de defesa, pelas críticas, dicas e sugestões que muito me ajudaram a pensar o objeto de pesquisa e vários aspectos importantes relacionados a ele. E ainda à professora Denise Rollemberg, que integrou a banca de qualificação, juntamente com Micael Herschmann, ambos me brindando nessa etapa avaliativa com uma leitura perspicaz e propositiva de meu trabalho.

À minha orientadora, Giselle Martins Venancio, pela paciência, pelo diálogo e sua dedicação na orientação desta tese de doutorado.

A Marciano Paveck e Augusto Borges, meus queridos colegas de moradia, em Niterói (na república Gragoatá) ou no Rio (apartamento da Tijuca), e que gentilmente me hospedaram nas várias vezes que precisei quando já não estava mais morando em nenhuma dessas cidades. Sem vocês, minha passagem pelo Rio ficaria bem menos fraterna e menos divertida. E ficaria incompleto se eu deixasse de mencionar três outros seres com quem também habitei o mesmo teto e com os quais tive a agradável oportunidade de conviver: me refiro a Guilherme Miranda, Herson Herbster e Leonardo Camelo.

A Roberta Ferreira, Nayara Galeno, Mariana Tavares, André Furtado e Valério Negreiros, com os quais pude vivenciar muito desse modo de estar tão peculiar, o de doutorando, partilhando alegrias, expectativas, aflições e a mesma orientadora.

A Leon Kaminski, parceiro de conversas acadêmicas e sobre muitos outros assuntos. E a Alexandre Rodrigues, sempre solícito e o responsável por me socorrer inúmeras vezes no entendimento e no cumprimento das exigências burocráticas do curso.

Aos artistas e produtores culturais que me concederam entrevistas e que foram muito importantes para o entendimento do incrível universo de culto à música dos anos 80: os cantores Leo Jaime, Byafra, Sylvinho Blau-Blau, Cícero Pestana (Dr. Sylvana), Marcelo Hayena (Uns e Outros); os DJs, produtores e criadores das três principais festas anos 80 do

país, Marcos Vicente (*Autobahn*), Tonyy (*Trash 80's*), Luciano Vianna (*Ploc 80's*); e ainda Chris Dortas (vocalista da banda cover Perdidos na Selva) e Wander Yukio (DJ da festa *Trash*).

Aos professores que, por meio de suas disciplinas, propiciaram que eu acompanhasse ricas e empolgantes discussões sobre música ou historiografia: Simone Pereira Sá, Renán Silva e Giselle Venâncio, e Marieta Moraes de Ferreira — que ministraram, respectivamente, os cursos *Cultura material, performance e afeto na cultura da música* (que assisti apenas como ouvinte) e *Perspectivas de investigação e desafios para o historiador no século XXI*, ambos na UFF, e *Historiografia, história do tempo presente e história oral*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos que permitiu que eu dispusesse de uma condição em que pudesse cumprir atividades e realizar a pesquisa com maior dedicação.

Aos amigos de sempre e de jornada mais longa: Tadeu Pereira, Diogo Brito, Caroline Rizzotto, Eduardo Warpechowski e Sandra Fiuza, que, mais uma vez, tiveram que me suportar falando, às vezes excessivamente, sobre meu tema de pesquisa.

E, por último, às duas mulheres da minha vida: Ana Lúcia, minha mãe, por todo o apoio e imensurável esforço para propiciar as condições para que eu prosseguisse com os estudos, e Mary, minha companheira, que esteve ao meu lado nas muitas alegrias e frustrações relacionadas ao processo de pesquisa e de escrita deste trabalho.

## Resumo

O objetivo desta tese é analisar o *revival* da música dos anos 1980 que eclodiu no Brasil, com ênfase em seu período de maior intensidade, entre 2002 e 2014, considerando os seus múltiplos aspectos: as festas anos 80, as músicas e os artistas celebrados, sua repercussão na mídia e como ele se manifestou em outros setores da indústria cultural. O foco é voltado para a memória trazida à tona pelo *revival* e sua relação com as representações sobre a música da década de 1980. Entre os principais pontos examinados — alguns apenas pontualmente — estão a indústria musical e a recepção de artistas e segmentos nessa época e as representações posteriores sobre a música dos anos 1980 na imprensa, na bibliografia e em outros meios de memória, com destaque para as que emergiram e se evidenciaram na onda revivalista. Esse *revival* é uma experiência nostálgica, de cunho mais celebrativo, que trouxe uma apropriação seletiva das músicas que fizeram sucesso no período, explicitando, ao mesmo tempo, facetas das paradas de sucesso daquele decênio que foram ignoradas ou abordadas de maneira incompleta ou com lacunas significativas pela imprensa e bibliografia da música popular. Por outro lado, canções que nunca foram relegadas ao esquecimento, que continuaram marcando presença em espaços de memória importantes, tiveram reafirmadas a força que possuem na memória afetiva de muitos brasileiros. Essa celebração oitentista gerou uma onda memorialística que contemplou, sobretudo, os segmentos do rock nacional, do pop internacional, da música romântica, da música dita “brega” e da música infantil, tudo de maneira seletiva, não da mesma forma e com significados diferentes.

**Palavras-chave:** música popular, indústria musical, nostalgia, memória, anos 80

## Abstract

This thesis aims to analyze the *revival* of the 1980s music that broke out in Brazil with emphasis on the period of greatest intensity between 2002 and 2014. This work considers its multiple aspects: the 1980s parties, famous songs and artists, its repercussion in the media and the way this *revival* happened in other sectors of the cultural industry. The focus is on the memory brought to light by the *revival* and its relation to representations of the 1980s music. Among the main aspects examined, some only when they arose, are the music industry and the reception of artists and segments at that time and the later representations of the 1980s music in the press, in the bibliography and in other means of memory, especially those that emerged and were evident in the revivalist wave. This *revival* is a nostalgic and more celebratory experience that has brought a selective appropriation of the songs that were successful in that period. And at the same time it shows the facets of that decade topping charts that were ignored or approached in an incomplete way or with significant gaps by the press and bibliography of popular music. On the other hand, songs that were never forgotten and continued to be performed in important memory spaces, showed their strength in the affective memory of many Brazilians. This celebration of the eighties generated a wave of memorialism that above all, contemplated the segments of national rock, international pop music, ballads, so-called "tacky" music and children's songs all selectively, in different ways with different meanings.

**Keywords:** popular music, music industry, nostalgia, memory, 1980s.

## LISTA DE FIGURAS

1	Material de divulgação da festa <i>Autobahn</i> .....	61
2	Material de divulgação da <i>Ploc 80's</i> .....	74
3	Cartaz de divulgação da <i>Trash 80's</i> .....	88
4	Material de divulgação da <i>Ploc 80's</i> .....	94
5	Material de divulgação da <i>Ploc 80's</i> .....	95

## LISTA DE QUADROS

1	Músicas contidas no vídeo com trechos de hits dos anos 80 .....	64
2	Músicas preferidas pelos <i>trashers</i> .....	82
3	Lista de músicas mais tocadas na <i>Trash 80's</i> .....	83
4	Músicas mais tocadas em programas da rádio 98 FM .....	167
5	Músicas mais tocadas nas rádios 98 FM e FM 105 .....	169
6	Músicas mais tocadas nas rádios FM (26 dez. 1986/01 jan. 1987) .....	174
7	Músicas mais tocadas nas rádios FM (2 a 8 jan. 1987) .....	175
8	Músicas mais tocadas nas rádios FM (9 a 15 jan. 1987) .....	175
9	Músicas mais tocadas nas rádios FMs (mar. 1986/mar. 1987) .....	176
10	Músicas mais tocadas nas rádios FM (22 a 28 maio 1987) .....	178
11	Músicas mais tocadas nas rádios FM (29 maio/4 jun. 1987) .....	178
12	Músicas mais tocadas nas rádios FM (5 a 11 jun. 1987) .....	179
13	Audiência mensal de rádio AM/FM .....	182
14	Segmentos mais presentes dentre os 50 álbuns mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo (1980-1989) .....	183
15	Participações no programa <i>Globo de Ouro</i> (1980-1989) .....	193
16	Participações no programa <i>Cassino do Chacrinha</i> (1982-1988) .....	198
17	Participações no programa <i>Cassino do Chacrinha</i> em dias específicos .....	200

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Cap. 1 – Música, memória e história .....</b>	<b>33</b>
1.1 Nostalgia, memória e história .....	34
1.2 A música do passado em pesquisas brasileiras .....	48
<b>Cap. 2 – Festas anos 80 e nostalgia: clássicos, “bregas” e muito mais .....</b>	<b>52</b>
2.1 Festas de flashback .....	55
2.2 Na pista com o Projeto Autobahn .....	59
2.3 <i>Trash 80’s</i> e <i>Ploc 80’s</i> : o “melhor” e o “pior” dos anos 80 .....	70
2.4 Outras festas e o mercado de shows .....	98
2.5 O público e a nostalgia .....	103
<b>Cap. 3 – O “brega” oitentista: entre o gosto popular e a rejeição da imprensa .....</b>	<b>106</b>
3.1 Críticos, jornalistas e a objeção à música “brega” (e romântica) .....	108
3.2 Os reabilitados: bregas, românticos, dançantes .....	121
3.2.1 Sidney Magal: o amante latino .....	122
3.2.2 Rosana: como uma deusa .....	134
3.2.3 Sylvinho: o ursinho Blau Blau .....	140
3.3 Visíveis e invisíveis: a força da seletividade .....	149
<b>Cap. 4 – Muito além do rock: rádio, tevê e as paradas de sucesso na década de 80 ....</b>	<b>151</b>
4.1 Gravadoras e o mercado fonográfico .....	152
4.2 Rádios FM e o público jovem .....	154
4.3 FMs “populares” e a segmentação radiofônica .....	165
4.4 A força de outros segmentos .....	183
4.5 TV, a grande vitrine nacional: <i>Globo de Ouro</i> e <i>Cassino do Chacrinha</i> .....	189

<b>Cap. 5 – O rock dos anos 80, agora “clássico”</b> .....	<b>204</b>
5.1 Acústico MTV: um pré-revival .....	204
5.2 Efervescência cultural e seu impacto .....	217
5.3 Rock e imprensa.....	222
5.4 Álbuns “clássicos” do rock nacional: o culto .....	224
<b>Considerações finais</b> .....	<b>238</b>
<b>Fontes</b> .....	<b>244</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>246</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>253</b>
ANEXO A: Lista de músicas da <i>Autobahn</i> .....	253
ANEXO B: Lista de músicas da <i>Trash 80's</i> .....	263
ANEXO C: Lista de músicas da <i>Balonê</i> (Geral) .....	270
ANEXO D: Lista de músicas da <i>Balonê</i> (Março de 2018).....	274

## Introdução

Por volta de 2005, uma forte celebração da cultura dos anos 80 ocorria com tamanha intensidade que era difícil não ser notada. A década era homenageada em festas temáticas, almanaques, programas de tevê, séries especiais, compilações musicais e em reedições de filmes da época, o que, muitas vezes, era traduzido em *slogans* como os “Os anos 80 estão de volta” e “De volta aos anos 80”. A imprensa, que já havia percebido essa movimentação nos anos anteriores, passou a dedicar mais atenção ao assunto, tornando-o pauta de muitas reportagens. Não era para menos, porque eventos e lançamento de produtos relacionados aos anos 80 ocupavam, com destaque, as seções de anúncios de muitos veículos de comunicação.

Estava em curso um *revival* da década de 80, que viria a surpreender por tornar-se ainda mais expressivo nos anos seguintes e por um tempo que superaria até mesmo as expectativas mais otimistas sobre sua duração. Pode-se afirmar que ainda hoje, 2018, existe um resquício desse *revival*, mas nada que se compare à sua fase de maior intensidade, entre 2002 e 2014.

As festas anos 80, como ficaram conhecidos os eventos temáticos que celebram a década, contribuíram muito para impulsionar a onda revivalista. Três delas em particular: a *Autobahn*, a *Trash 80's* e a *Ploc 80's*, sendo as duas primeiras da cidade de São Paulo e a última do Rio de Janeiro. Essas festas, embora tivessem como carro-chefe a música, surgiram com uma proposta mais ampla, como projetos de culto à cultura dos anos 80, o que foi viabilizado em seus próprios espaços, celebrando sobretudo a música, o cinema e a tevê do período, com homenagens às produções e a cantores e grupos, atores e apresentadores de programas televisivos — incluindo o universo adulto, o adolescente e o infantil, não ficando de fora nem mesmo brincadeiras e games. Eram projetos que se completavam com o uso da internet, fosse para a comunicação de eventos e a interação de frequentadores ou para postagens relacionadas à cultura audiovisual da década nos seus respectivos sites.

Foi, entretanto, a enorme repercussão da *Trash 80's* e da *Ploc 80's* a grande responsável por chamar a atenção da mídia e colocar os holofotes nos anos 80, impulsionando ainda mais o *revival*. Surgida em 2002, a *Trash 80's* apareceu com o propósito de ser um evento no qual se pudesse apreciar “o melhor do pior” dos anos 80,

um espaço onde fosse possível ao público assumir e compartilhar preferências musicais que tinha, muitas vezes, vergonha de admitir que gostava. A ideia de “melhor do pior” foi convertida em slogan, fartamente trabalhado no material de divulgação dos eventos, sendo assim enquadrado certo repertório nacional oriundo especialmente da música brega, infantil e romântica — os três denominados genericamente de “bregas”.<sup>1</sup> Mais do que uma mera desqualificação, é uma maneira lúdica de cultuar essas músicas, ainda que com uma dose de ironia.

Quando a *Ploc 80's* surgiu, em 2004, seguiu uma linha semelhante à da sua coirmã de São Paulo. Somados os eventos realizados pelas duas, elas foram responsáveis por um impressionante número de festas anos 80, mais de 2.600 mil entre 2002 e 2014. O êxito e a repercussão que atingiram logo nos anos iniciais influenciaram o surgimento de muitas outras festas que passaram a acontecer por todo o país. Se acrescentadas as realizadas pelo Projeto Autobahn, que aconteceram com bastante regularidade, aos finais de semana, nesse período, o número alcançado somente por essas três festas ultrapassa as 3 mil edições dedicadas à música dos anos 80.<sup>2</sup>

A festa *Autobahn* era mais antiga, existindo desde 1993, e passou a ter uma repercussão maior a partir de 1998. Sua diferença em relação às outras duas é que a *Autobahn* tinha, e continua tendo, um público mais específico — em parte, de aficionados —, sendo uma proposta mais séria e que exclui o dito lado “brega”; por isso, nem sempre ganhou muita visibilidade midiática, sendo, no entanto, muito forte no circuito de apreciadores do som produzido nos anos 80 e seu site é referência para o conhecimento da música e de outros aspectos da cultura daquela década. Sua programação musical é mais voltada para o pop internacional, além de não se abrir para shows como as duas primeiras.

Em 2009, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou a lista das 20 músicas<sup>3</sup> mais apreciadas na *Trash 80's*, reproduzindo uma eleição realizada pelos seus organizadores junto aos frequentadores, estando entre elas “Ilariê” (Xuxa), “Sandra Rosa Madalena” (Sidney Magal), “Fogo e paixão” (Wando), “O amor e o poder” (Rosana), “Conga

---

<sup>1</sup> A noção de segmentos populares costuma ser usada pela indústria fonográfica brasileira para fazer referência aos gêneros de maior apelo popular, consumidos em maior medida pelas camadas sociais de menor poder aquisitivo. E assim são trabalhados em termos de mercado. Entram nessa designação gêneros como o forró, o pagode, a axé-music, o sertanejo e o romântico. A MPB e o rock, por terem como público-alvo a classe média, são concebidos à parte, embora sejam também populares.

<sup>2</sup> Essa quantidade de eventos é explicada em maiores detalhes no segundo capítulo.

<sup>3</sup> A lista completa pode ser vista no segundo capítulo.

Conga Conga” (Gretchen), “Take on me” (A-ha), “Footloose” (Kenny Loggins), “Freedom ‘90” (George Michael), “Like a prayer” (Madonna), “What a feeling” (Irene Cara). Com exceção da primeira, todas as outras canções foram grandes hits da década de 80, sendo as brasileiras incorporadas ao evento como músicas “bregas”.

*Trash 80's* e *Ploc 80's* foram responsáveis por mostrar a existência de um gosto por canções antes tidas como de menor valor artístico ou tratadas de maneira pejorativa. A repercussão que alcançaram e a abertura para shows contribuíram para que vários artistas nacionais, de diferentes gêneros musicais, que já haviam abandonado completamente a carreira por não conseguirem mais viabilizá-la no mercado, voltassem à ativa.

Por ter sido o lado “brega” delas o que ganhou mais visibilidade, mais destaque na imprensa, até porque, em certa medida, era o que mais chamava atenção pela sua forte relação com os aspectos mais performáticos das festas, a exemplo de fantasias e coreografias, as duas festas ficaram muito associadas a essa característica, não sendo incomum serem chamadas, pelo menos informalmente, de “festas bregas”. Entretanto, a programação musical delas não se reduz a isso. As músicas “bregas” são apenas parte do repertório, sendo que o rock nacional e o pop internacional correspondem a mais da metade do que é tocado nas pistas, com parte significativa deles nunca tendo desaparecido dos programas de *flashbacks* das rádios ou das emissoras mais especializadas em músicas do passado. Das muitas festas anos 80 que surgiram Brasil afora, a maioria pouco ou nada explorou esse lado “brega”.

Em 2004, um livro que teve grande repercussão já sinalizava essa onda revivalista. Trata-se de *O Almanaque dos anos 80*, escrito pelos jornalistas Luiz André Alzer e Mariana Claudino<sup>4</sup>, que se tornou rapidamente um *best seller*, figurando na lista de mais vendidos por vários meses. A obra informa o que, na avaliação dos autores, houve de mais marcante na década, reunindo seções dedicadas à televisão, ao cinema, ao universo infantil, à música e a outros segmentos culturais. O objetivo é celebrar a cultura da época, contaminada pela ideia de “década perdida” atribuída ao período, da qual os autores do *Almanaque* discordam, pelo menos no que diz respeito ao que o livro traz em suas páginas.

---

<sup>4</sup> ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Certa mácula pairava sobre a memória da cultura dos anos 80 como fruto da generalização da ideia de “década perdida”, criada originalmente para fazer referência ao baixo crescimento econômico do Brasil no período, e que, não raro, veio posteriormente a ser aplicada a todos os aspectos do decênio. Era uma visão negativa que considerava a cultura dessa época pouco relevante. Essa questão aparece novamente em outro livro publicado em 2004 — apenas alguns meses depois do lançamento do *Almanaque dos anos 80* —, de autoria de Guilherme Bryan<sup>5</sup> e intitulado *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*. A obra é uma espécie de guia factual da década de 80, com um impressionante volume de informações coletado na imprensa e por meio de entrevistas. Bryan narra os fatos, guiando-se, em grande parte, pela trajetória do rock nacional, e mostra como, nos anos 80, esse gênero musical se imbricava ao que ocorria em outras manifestações artísticas, como o teatro, o cinema, a televisão e as artes plásticas, apresentando a rede de relações que havia entre artistas e profissionais da área que circulavam por Rio de Janeiro e São Paulo.

O livro visa mostrar a riqueza da cultura da época e, logo no primeiro parágrafo, Bryan ironiza a noção de “década perdida”, sugerindo que sua discordância em relação a ela foi um ponto de partida para a escrita da obra: “Este livro só foi possível graças à colaboração de inúmeras pessoas que acreditaram em sua realização e à professora que declarou, numa aula, que a década de 80 foi ‘perdida’ para a cultura brasileira”<sup>6</sup>.

Convidado para fazer o texto de apresentação que aparece na orelha do livro, o antropólogo Hermano Vianna destaca a existência de uma visão negativa sobre o período, com a qual não concorda, confessando-se um pouco surpreso com o *revival* dos anos 80, com uma celebração que imaginava que nunca fosse existir:

Por um tempo achei que os anos 80 iriam definitiva e irremediavelmente passar para a História como uma década perdida, careta, reacionária, cuja principal contribuição para o mundo seria ter inventado os yuppies e a aids. Eu sabia que isso não era a verdade, mas quem disse que o que fica para a História é a verdade? De tanto ouvir, em tantos os lugares, acusações desse tipo, já tinha desistido de dar minha versão dos fatos. Até que Guilherme Bryan começou a me perturbar com a ideia de *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80*. Eu ficava me perguntando como um garoto que não tinha vivido os anos 80 poderia ter furado o bloqueio da imagem “oficial” da década e se interessado por

---

<sup>5</sup> BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. São Paulo: Record, 2004.

<sup>6</sup> Guilherme Bryan, 2004, p. 15.

um tempo que todo mundo dizia só ter produzido besteiro. Quase não dei a entrevista, desconfiado.<sup>7</sup>

Nos últimos anos, a década de 80 tem sido cada vez mais estudada, o que contribui para que a classificação “década perdida” seja vista hoje de forma mais crítica.<sup>8</sup> Mas os dois livros citados e que passaram a ser usados inclusive para alimentar a onda revivalista, municiando produtores culturais de informações, não têm a intenção de realizar uma análise que dê conta de tudo o que aconteceu no período, ficando de fora, por exemplo, boa parte da produção musical ligada aos segmentos populares também apreciada no universo das festas anos 80.

Mas o *revival* oitentista não ficou restrito ao universo das festas. Ele foi comemorado e alimentado por vários outros setores da indústria cultural. No mercado editorial, almanaques e livros foram lançados<sup>9</sup>; no mercado fonográfico, além das tradicionais reedições de discos, muitas coletâneas de sucessos dos anos 80, em áudio (CD) e vídeo (DVD), foram colocadas à disposição dos consumidores; nas rádios, programas especiais em homenagem à década foram veiculados; e na internet, um vasto arquivo da cultura audiovisual foi disponibilizado e compartilhado, ofertando inclusive materiais raros que existiam apenas em acervos pessoais — ficando tudo ali, à distância de um clique.

---

<sup>7</sup> VIANNA, Hermano. [orelha do livro]. In: BRYAN, Guilherme, 2004. Irmão de Herbert Vianna, vocalista do grupo Os Paralamas do Sucesso, Hermano participou ativamente do universo retratado por Bryan por estar integrado ao circuito social narrado e em virtude de seu trabalho como jornalista e antropólogo, além de ser autor do primeiro estudo sobre o funk carioca — sua dissertação de mestrado, publicada em forma de livro em 1988: VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

<sup>8</sup> Esse aspecto pode ser observado na coletânea de artigos organizada pela historiadora Samantha Viz Quadrat e na qual diferentes temas referentes à sociedade brasileira da década de 1980 são tratados. A obra tem o sugestivo título *Não foi tempo perdido*, frase da música do grupo Legião Urbana, usada no livro como forma de sugerir que não existiram apenas os aspectos negativos. Ver QUADRAT, Samantha Viz. *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

<sup>9</sup> Nas biografias e autobiografias de artistas nacionais publicadas até 2014, o rock foi bastante contemplado: RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008; GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2010; GESSINGER, Humberto. *Mapas do acaso: 45 variações sobre um mesmo tema*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2011; ALZER, Luiz André; MARMO, Herica. *Titãs: a vida até parece uma festa*. Rio de Janeiro: Record, 2002; LIMA, Marina. *Maneira de ser Marina Lima*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013; BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *A ira de Nasi*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012; FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso*. São Paulo: Editora 34, 2003; OLIVEIRA, Vanessa. *Tudo de novo: biografia oficial do Roupas Nova*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013; MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: revelações por minuto*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007; LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio Julio. *Lobão: 50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Os anos 80 também vieram à tona no mercado de filmes, que reeditou em DVD grande parte de toda a produção cinematográfica do período, trazendo junto o som da época que integra as trilhas sonoras das produções. Muitos desses filmes foram reexibidos incontáveis vezes na tevê e vários documentários nacionais foram produzidos, voltados especialmente para o rock nacional e o universo que o compreende.<sup>10</sup>

As emissoras de tevê participaram dessa onda comemorativa de várias outras maneiras, com programas especiais, homenageando a época, convidando artistas da música para se apresentarem em programas de auditório e com reportagens sobre o culto à década de 80. O canal de tevê paga *Viva*, em particular, reexibiu edições dos dois programas que eram as principais paradas de sucesso no decênio, *O Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha*, e também o *Mixto Quente*, um programa que à época foi criado com o propósito de ser um meio de divulgação e de popularização do rock nacional, e *Chico e Caetano*, produção homônima comandada pelos dois astros da MPB. O canal fez muito mais que isso, reexibindo várias novelas (*Água viva*, *Que rei sou eu*, *Vale tudo*, *Roque Santeiro*), minisséries (*O tempo e o vento*, *Anos dourados*) e os humorísticos (*Armação ilimitada*, *TV pirata*, *Viva o gordo*). Em tempos de internet, o fato de o canal ser restrito a assinantes, por ser pago, não impediu que os programas fossem copiados — a despeito da não autorização da emissora e da infração de direitos autorais — e disponibilizados largamente em sites de compartilhamento de vídeo, atingindo, assim, uma audiência maior.

No Brasil, em sua maior parte, o *revival* dos anos 80 no âmbito da música consistiu na celebração dos sucessos da época, do som que fez parte das paradas de sucesso no rádio e na tevê. As coletâneas lançadas pelo mercado fonográfico que comemoram a década expressam bem isso, porque são majoritariamente compostas por hits, assim como a maior parte da cobertura da mídia é voltada para os artistas de grande êxito no período. E mais, existe outra peculiaridade: em inúmeras situações, é a música

---

<sup>10</sup> Érica Magi (2017) lista vários deles: *A farrá do circo*. Direção: Roberto Berliner e Pedro Bronz. Brasil, 2014; *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Direção: Gastão Moreira. Brasil, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/0VJEU4>> (Youtube); *Lira Paulistana: a vanguarda paulista*. Direção: Riba de Castro. Produção Independente, 2013; *Napalm: o som da cidade industrial*. Direção e Roteiro: Ricardo Alexandre. Documentário exibido no canal de televisão BIS. Ano: 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/UgowgC>> (Youtube); *São Paulo em Hi-Fi*. Direção: Lufe Steffen. Brasil, 2014. *Titãs: a vida até parece uma festa*. Direção: Oscar Rodrigues Alves e Branco Mello. Brasil, 2009. Ver MAGI, Érica. *Metrópole em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

que é celebrada, não necessariamente o artista. Muitas músicas tocadas nas pistas das festas, que integram as compilações (em CD), que são executadas em especiais de rádio ou em programas de videoclipes na tevê, são de artistas que tiveram um único hit — e no caso dos artistas internacionais, chegando ao ponto de eles não terem ficado conhecidos nem mesmo durante a década, apesar de a música ter sido um sucesso. No meio musical existe até uma expressão usada para fazer referência aos artistas de um hit só, que é “*one hit wonder*”.<sup>11</sup>

O significado que a mídia e a indústria cultural atribuem ao termo *revival* corresponde à sua acepção mais comum, que o associa a ideia de retorno, de ressurgimento, de uma onda nostálgica na qual o passado é revivido no presente. Trata-se de um aspecto que, na maioria das vezes, é compreendido como uma forma de nostalgia, mas num sentido positivo, como uma experiência agradável de reviver o passado.<sup>12</sup> Mas esse sentido, considerado estritamente, poder ser bastante reducionista. O *revival* acionou a memória sobre a música do período numa amplitude que extrapolou, e muito, essa lógica do retorno, do ressurgimento — o que parece ser algo inevitável devido à sua dinâmica de funcionamento —, em muitos casos, conferindo maior visibilidade ao que nunca havia sido esquecido e que ainda estava presente no cotidiano dos brasileiros. Isso porque, findada a década de 80, a música dessa época permaneceu com impressionante força em importantes espaços de memória musical, como festas de *flashback*, em rádios, na imprensa, em revistas especializadas e nos muitos lançamentos feitos pela indústria fonográfica, a ponto de não ser exagero dizer que, no conjunto, era a década que mais prevalecia desde os anos 90. Contudo, são espaços seletivos e a onda *revivalista* expôs toda uma produção musical excluída ou que não recebia maior atenção neles.

---

<sup>11</sup> No site da *Trash 80's*, na seção de rádio, havia um canal intitulado “*one hit wonder*”, onde era possível ouvir esses hits. O canal de TV paga, *VH1*, veiculou um programa com esse mesmo nome, que repercutiu bastante e que trazia os “100 artistas de um hit só”.

<sup>12</sup> Bastante usada no Brasil, a palavra *revival*, uma expressão estrangeira, não consta em todos os dicionários de língua portuguesa, mas pode ser verificada em dois deles, no Dicionário Online de Português e no Dicionário Michaelis, que a associam à ideia de retorno, de ressurgimento. Ver REVIVAL. Dicionário online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 05 fev. 2017; e em REVIVAL. Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 05 fev. 2017. Esses dois dicionários replicam o mesmo sentido atribuído pelos de língua inglesa, como o Oxford e o Collins Cobuild. Conferir em: REVIVAL. Collins Cobuild Advanced Dictionary of American English. New York, HaperCollins Publishers, 2007. (Dicionário Eletrônico); REVIVAL. Oxford Living Dictionaries. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com>>. Acesso em: 13 fev. 2017. Em todas essas definições consultadas, a palavra nostalgia não aparece, mas no uso diário da imprensa e na academia é comum associar *revival* à ideia de nostalgia.

É importante contextualizar o *revival* oitentista na década de 2000, porque esse decênio foi marcado por uma forte nostalgia por referenciais culturais de várias décadas, de 50 a 80, englobando a música, o cinema, a moda, a decoração. Entretanto, a demanda pelos anos 80 foi consideravelmente maior, com destaque para a música.

A imprensa fez, dessa reverência à cultura dos anos 80, notícia, atuando de duas formas: uma mais técnica, simplesmente informando eventos e produtos lançados, e a outra, realizando uma cobertura mais analítica, ora discutindo o tema de maneira mais profunda, ora em múltiplas e fragmentadas intervenções nas quais trata de assuntos relacionados, e, em muitas ocasiões, apresentando concepções, às vezes de maneira involuntária, sobre o que foi a música desse período.

Ocorre que já havia, nesse momento, uma concepção de música dos anos 80 cristalizada na imprensa escrita e na bibliografia da música popular e vinculada à ideia de que foi o período em que prevaleceu no Brasil o rock nacional e o pop internacional. Ela é tão enraizada que, mesmo com as festas explicitando a existência do apreço do público também por artistas de outros segmentos musicais, nas representações sobre a música do período, a ênfase é quase sempre nos dois segmentos mencionados. Essa visão é a reproduzida por vários almanaques comemorativos lançados sobre a cultura da época, quase todos escritos por jornalistas.<sup>13</sup>

Os livros mais panorâmicos, com um olhar mais amplo sobre a música brasileira ao longo de várias décadas de história da música popular, contribuem para corroborar essa perspectiva. Essas obras procuram associar os anos 80 ao rock nacional, não dando importância para outros segmentos ou a artistas ligados a eles e que foram muito populares no decênio em questão, às vezes chegando a considerar um ou outro a mais. Esse tipo de livro costuma ser bastante valorativo ou segue uma linha que tende a privilegiar os artistas e gêneros que seus autores consideram os mais relevantes para a

---

<sup>13</sup> Os almanaques: ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana, 2004; COSTA, Marcelo. *Revivendo os ícones dos anos 80*. São Paulo: Discovery Publicações, 2014; RUDIGER, Rodrigo. *Anos 80 de A a Z*. São Paulo: Universo dos livros, 2005. Alzer e Claudino assinaram o texto de um CD, *Discoteca brasileira do século XX: 80*, um título com sucessos do período e que inclui músicas de outros segmentos; porém, de 14 canções, 10 são do rock nacional. O texto de autoria da dupla, nesse caso, fica condicionado pelo repertório do álbum, mas eles ponderam sobre a força de outros gêneros na década, diferentemente do que fizeram no *Almanaque dos anos 80* de 2004. Ver ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Discoteca brasileira do século XX: 80*. Rio de Janeiro: Infoglobo, 2007.

música nacional. Como são voltados para a música brasileira, a música internacional, nesse caso, praticamente não é abarcada.<sup>14</sup>

Por outro lado, o rock brasileiro dos anos 80 tem sido mais contemplado como tema de estudo por jornalistas e acadêmicos, o que tem se tornado público por meio de livros publicados ou de teses e dissertações defendidas nas universidades a partir da segunda metade da década de 90. Parte dessa bibliografia tem mostrado que essa produção musical nem sempre gozou de prestígio por parte significativa da crítica e que somente foi adquirindo maior reconhecimento com o passar dos anos.<sup>15</sup>

O apreço do público por outros segmentos e artistas pouco valorizados, e lembrados, no âmbito da imprensa e na bibliografia sobre a música do período, não é por acaso. Na década de 80, além de ter existido forte presença da música pop internacional e do rock nacional, outros estilos musicais atingiram grande êxito, como a música infantil, a romântica e o samba (com ênfase na vertente do pagode).<sup>16</sup> Como as festas mostram, músicas oriundas de artistas desses segmentos continuaram a fazer parte da memória afetiva de muitas pessoas — sentimento partilhado não apenas no ambiente dos eventos, mas também via rede mundial de computadores. Mas elas, assim como o *revival* como um todo, têm um caráter seletivo, não celebrando todos os sucessos e vertentes musicais da época, o que vale tanto para o caso do rock nacional quanto para a música pop internacional.

Na cobertura da celebração oitentista, como já foi dito, a mídia optou por destacar a música brasileira. O fato de os eventos comemorativos que incluem shows serem de apresentações de artistas nacionais certamente influenciou nessa escolha, porque boa parte das matérias a respeito foi para noticiar essas ocasiões, muitas vezes

---

<sup>14</sup> Os mais conhecidos são: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004; MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. Editora 34, 1998.

<sup>15</sup> Alguns desses trabalhos: ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002; DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995; MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao 'mainstream'*. São Paulo: Alameda, 2013; RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do "rock brasileiro anos 80"*. São Paulo: Annablume, 2009; ROCHEDO, Aline. *"Derrubando reis": a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Luminaria, 2014.

<sup>16</sup> Embora seja pouco abordada a força desses outros segmentos na bibliografia da música popular sobre o período, esse aspecto aparece no livro de Eduardo Vicente, que é um estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, com o autor dedicando um capítulo ao mercado fonográfico desse decênio. Ver VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014, cap. 3.

em função da cobertura da agenda de eventos. Além disso, como a mídia do país tem como praxe elaborar representações sobre o passado sustentadas em depoimentos, os artistas nacionais são mais acessíveis, facilitando seu trabalho.

A atuação da imprensa escrita, em particular, deve sempre ser observada com muita atenção. Ela é simplesmente o meio que, no Brasil, historicamente, produz mais informações relacionadas à música popular. Muitas pesquisas se tornariam inviáveis sem os dados que ela disponibiliza, relacionados a eventos e álbuns lançados, crítica de discos, números e análises do mercado e entrevistas com diversos artistas e profissionais do setor. É por meio de abordagens mais analíticas, da exposição de relatos dos artistas, e de repetição de ideias — ainda que muitas vezes fragmentadas — que ela vai construindo e consagrando certas interpretações. No caso do Brasil, os maiores jornais e revistas do país, por realizarem uma cobertura mais ampla da produção musical e contarem com um corpo de profissionais mais especializados, tornaram-se não apenas a maior fonte de dados, como também adquiriram um enorme poder de influência, inclusive pautando outros veículos da imprensa escrita e eletrônica. Não bastasse isso, grande parte dos livros sobre música popular escritos no Brasil é de autoria de profissionais que atuaram (ou atuam) nesses veículos como críticos, cobrindo a área musical.

Isso fez dela a principal base de consulta para jornalistas e outros profissionais da mídia ao realizarem pesquisas para matérias informativas e outros fins relacionadas ao *revival*.<sup>17</sup> Além disso, os principais veículos de comunicação foram os que mais se dedicaram a analisar ou fazer abordagens mais explicativas sobre a celebração oitentista, com uma autoridade construída e um poder de influência que fez vários de seus profissionais, atuais ou que nela fizeram carreira, serem também importantes fontes de consulta na cobertura de outros meios midiáticos sobre o assunto, muitas vezes participando com depoimentos, trabalhando diretamente na produção de programas de tevê e na elaboração de conteúdos diversos lançados pela indústria cultural.

---

<sup>17</sup> O *revival* aconteceu num período de facilitado acesso ao acervo dos quatro maiores jornais do país (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*) e da revista de maior circulação (*Veja*), que se encontra digitalizado e pode ser acessado via internet. Não é demais lembrar, como é bastante conhecido, que os veículos de comunicação costumam ter seus próprios setores de pesquisa, aos quais recorrem para a elaboração de matérias de cunho histórico ou sempre que necessário para buscar informações sobre o passado. Em geral, a maior parte do arquivo é composta por matérias escritas e publicadas pelos próprios meios. Isso contribui para levar muitas representações publicadas pela imprensa a serem reiteradamente replicadas ao longo do tempo, o que aumenta ainda mais a penetração de certas visões do passado.

Ironicamente, os dados produzidos na cobertura cotidiana da imprensa, quando revisitados, permitem, com frequência, verificar lacunas e distorções nas representações posteriores sobre os acontecimentos do passado feitas por ela mesma e as contidas em outros espaços de memória.

Os vários setores da mídia se interpenetram e se pautam em maior ou menor medida, tendo, cada um, suas especificidades de linguagem, de conteúdo e de interação com o público. No caso do *revival*, os veículos de comunicação lidaram com variados níveis de intensidade e colocaram em evidência a memória da música dos anos 80, sendo esse o seu traço mais marcante.

O *revival* oitentista celebrou basicamente alguns segmentos populares (o brega, o romântico e o infantil), o rock nacional e a música pop internacional e também colocou em evidência as representações sobre a música dos anos 80 presentes em espaços de memória mais institucionalizados, nos quais há ausência desses segmentos populares, mesmo com eles tendo alcançado o topo das paradas de sucesso da época, enquanto concebem a década como marcada pelo predomínio do rock nacional. Isso porque essas representações integram a dinâmica de funcionamento do *revival*, sendo tomadas como referência para apresentações ou explicações sobre o que foi o som da época e para a confecção de produtos diversos lançados pela indústria cultural. De certa maneira, a celebração contribuiu para colocar em xeque o conhecimento sobre a produção sonora do período, expondo as lacunas existentes, além de propiciar que memórias de situações e momentos distintos se entrecruzassem.

O objetivo desta tese é analisar o *revival* da música dos anos 1980 que eclodiu no Brasil, com ênfase em seu período de maior intensidade, entre 2002 e 2014, considerando os seus múltiplos aspectos: as festas anos 80, os artistas e músicas celebrados, sua repercussão na mídia e como ele se manifestou em outros setores da indústria cultural. O foco é voltado para a memória trazida à tona pelo *revival* e sua relação com as representações sobre a música da década de 80. Entre os principais pontos examinados, alguns apenas pontualmente, estão a indústria musical da década de 80, a recepção de artistas e segmentos na época e as representações posteriores sobre a música do período na imprensa, na bibliografia e em outros espaços de memória, alcançando as que emergiram e se destacaram na onda revivalista.

A pesquisa se volta pouco para as motivações dos consumidores, mas consegue captar as músicas e artistas mais celebrados e o perfil do público, especialmente no

âmbito das festas anos 80. Esses eventos temáticos receberam ampla cobertura da imprensa, porém, as informações disponíveis em suas páginas oficiais na internet não são suficientes para um exame mais aprofundado. Foi necessário, então, para desenvolver este estudo, consultar várias outras fontes, como reportagens da imprensa, seções de anúncio de jornais, sites de festas e materiais de divulgação disponíveis na internet, além de coletar dados, por meio de entrevistas, a fim de investigar o perfil e a trajetória dos artistas e segmentos musicais de maior sucesso na década de 80. Afinal, essa é a referência do que posteriormente continuou a ser lembrado ou não. A tarefa não foi simples, por causa da escassez de dados importantes, demandando uma abordagem mais extensa sobre a indústria fonográfica e a construção de sucessos musicais naquele período. Ambos os casos são tratados em capítulos individuais. E esses dois movimentos, com seus desdobramentos, contribuíram para que o estudo realizado, ainda que norteado pela investigação de aspectos mais específicos, ofereça uma abordagem bastante ampla sobre o que foi a onda revivalista que marcou a celebração da música dos anos 80 no Brasil.

A opção foi por trabalhar o recorte cronológico de duas formas: primeiro examinando o período no qual esse *revival* ocorreu de maneira mais intensa (2002-2014), e depois, a partir de um enfoque mais pontual, mirando aspectos relevantes da década de 80 e as representações posteriores a ela relacionadas. Esse primeiro recorte não é trabalhado de maneira estritamente fechada, sendo usadas informações e dados de anos anteriores e posteriores que têm relação direta com ele e ajudam a compreendê-lo.

As fontes escolhidas para esta pesquisa são múltiplas. Em jornais impressos (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*), revistas especializadas (*Rolling Stone*, *Billboard*), almanaques (comemorativos) e programas de tevê, foram obtidas desde representações sobre a música dos anos 80 até dados referentes ao *revival*. De anúncios de festas anos 80 (coletados na internet e na imprensa), CDs e DVDs comemorativos e programas de tevê (*Globo de Ouro*, *Cassino do Chacrinha*) foram extraídas informações que permitiram identificar o repertório musical cultuado. Os depoimentos de profissionais do meio musical e artistas constituíram importantes fontes de informação e foram obtidos em consulta a variados canais e veículos de comunicação (jornais, revistas, tevê, sites) e por meio de entrevistas diretas com artistas e produtores culturais. Essas são apenas as fontes principais, pesquisadas mais sistematicamente, mas muitas outras foram usadas com o intuito de

obter informações complementares e constarão também listadas na parte final deste trabalho, na seção que lista todas as referências citadas na tese.

O eixo teórico principal da pesquisa se baseia nos nexos entre nostalgia, memória e história. A noção de nostalgia adotada aqui não se atém à sua acepção mais comum (e ainda muito presente em dicionários), que é a de uma relação sentimental com o passado associada à ideia de melancolia, de tristeza, ou de um excessivo apego ao passado que expressa uma dificuldade de o indivíduo relacionar-se com o presente.<sup>18</sup> A perspectiva trabalhada é outra: está mais alinhada com a corrente que visa mostrar uma relação afetiva com o passado sem essa carga negativa, considerando os seus aspectos positivos e o seu potencial criativo, o que se enquadra melhor no tipo de experiência cultural estudado, que tem um caráter mais celebratório.<sup>19</sup>

No que tange à relação entre memória e história, considerar as distinções entre as duas e como elas se interpenetram é um procedimento salutar, pois a mídia e diversos outros intermediários culturais, na maior parte dos casos, lida de maneira precária com a memória, como se ela fosse equivalente à história, o que traz uma série de limites e problemas para muitas representações do passado que elaboram. Isso pode ser verificado num dos principais procedimentos que usam para construir versões sobre o passado, que é narrar a “história” usando basicamente depoimentos, atribuindo-lhes toda uma legitimidade, pelo fato de os entrevistados terem “vivenciado aquela experiência”, por “estarem lá” quando tudo aconteceu.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Definição presente nos dois principais dicionários de língua portuguesa editados no Brasil, o Aurélio e o Houaiss. Ver NOSTALGIA. Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa. Versão 6.0. 4. ed. São Paulo: Positivo, 2008. (Dicionário Eletrônico); e NOSTALGIA. Dicionário Houaiss. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2009. (Dicionário Eletrônico).

<sup>19</sup> Esse é apenas um tipo específico de relação com o passado para o qual estudos mais recentes sobre a nostalgia têm chamado a atenção, procurando mostrar que não há somente aspectos negativos no tipo de experiência com o passado proporcionado por ela. Essa perspectiva pode ser encontrada em ANGÉ, Olivia; BERLINER, David (org.). *Antropology and nostalgia*. London/New York: Berghahn Books, 2015; BOYM, Svetlana. *Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001; DAUNCEY, Hugh; TINKER, Chris. Popular music nostalgia. Introduction. *Volume!*, Paris, v. 2, p. 08-17, 2014; SCANLAN, Sean. Introduction: Nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies*, Iowa, v. 5, p. 3-9, 2004. A nostalgia é um tema ainda com pouca penetração entre historiadores, que costumam concebê-la de maneira bastante negativa. Um dos primeiros historiadores a fazer uma análise de maior repercussão que aponta outro lado da nostalgia foi Raphael Samuel, no livro *Theatres of memory: past and present in contemporary culture*, publicado em 1994. Ver SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. Uma discussão mais aprofundada sobre a nostalgia e os estudos sobre ela é feita no primeiro capítulo desta tese.

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo faz uma consistente crítica a essa forma de trabalhar os relatos como se fossem história. Ver SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 15.

De modo diferente, a perspectiva adotada nesta pesquisa é a de que a “história” elabora representações do passado, submetendo-o à análise crítica, confrontando versões, enquanto a “memória” está mais relacionada a fins identitários, à forma como indivíduos, grupos sociais e instituições querem ser reconhecidos a partir da versão do passado que apresentam. Por outro lado, a “memória” pode ser usada pelo historiador como uma fonte que dispõe de uma maneira de conceber o passado.<sup>21</sup>

Inicialmente, surgiu a hipótese de que a exclusão dos segmentos populares das representações sobre o que foi a música dos anos 80 tinha relação com a pouca, em alguns casos nenhuma, admiração que críticos e jornalistas tinham por eles. A rejeição de grande parte desses profissionais já era conhecida — assunto tratado por vários autores —, porém, a bibliografia nem sempre se volta para casos referentes à música da década em questão, não sendo possível ter uma dimensão mais precisa desse posicionamento, o que demandou verificação. Outra questão se apresentou: a existência de uma diferença em relação ao rock nacional e a música pop, que era o fato de essas vertentes musicais comporem um universo no qual o passado é um valor cultural forte, o que se traduz num volume expressivo de publicações especializadas, documentários, livros, no culto a álbuns tidos como “clássicos”, todos dedicados a elas, conseguindo, assim, imporem-se na indústria cultural e em espaços de memória importantes. As duas hipóteses se confirmaram, mas os seus desdobramentos, associados a outros elementos, apresentaram nuances e aspectos que não haviam sido cogitados.

A rejeição aos segmentos populares de maior sucesso foi facilmente percebida, mas nada que se compare ao ataque da crítica à música romântica, que a desqualificava de todas as maneiras, a ponto de um jornalista, Miguel de Almeida, criar uma teoria sustentando que a música brasileira estava em perigo devido a uma suposta “conspiração brega” comandada pelos compositores Michael Sullivan e Paulo Massadas, mais o diretor da gravadora RCA, Miguel Plopschi. A reação era uma resposta à força da música romântica nas paradas de sucesso, que vigorou em praticamente toda a década, mas que passou a ser dominante em seus anos finais.

---

<sup>21</sup> Essa é uma discussão feita em maior profundidade no capítulo 1, referenciada nos seguintes trabalhos: POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989; ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998; HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2000; SARLO, Beatriz, 2007; RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Sullivan e Massadas eram um dos principais alvos por serem os compositores de grande parte dos sucessos presente nas rádios e nos programas de tevê. Nesse decênio, a expressão “música romântica” passou a ser comumente usada, sobretudo na imprensa escrita, como sinônimo de “música brega”, que nos anos 70 era classificada como “música cafona”, com semelhante carga pejorativa. Um adendo, porém, é necessário ser feito: alguns jornalistas e críticos optavam por usar a expressão, mas sem a carga negativa, pelo menos em algumas situações.

Não há como deixar de considerar que as avaliações negativas contaminam as representações sobre a música do período, porque parte importante da bibliografia da música popular é bastante valorativa, da mesma forma com que a crítica musical lida com o passado. Seguindo o que o historiador Paulo César de Araújo<sup>22</sup> fez no seu livro *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, sobre a dita música “cafona” dos anos 70, consultei manuais de referência, como a *Enciclopédia da música brasileira: popular erudita e folclórica*<sup>23</sup> e o projeto *Depoimentos para a posteridade*, do Museu da Imagem e Som (MIS)<sup>24</sup>, do Rio de Janeiro, e foi possível observar a ausência de muitos artistas vinculados aos segmentos populares e que alcançaram enorme sucesso na década de 80.

Entretanto, ao fazer esse tipo de constatação, há sempre o risco de cair na armadilha da vitimização, o que tentei evitar. A forma como uma obra ou determinada produção musical será lembrada posteriormente passa por muitas variáveis, como o reconhecimento de sua qualidade ou contribuição (ainda que em processos de reavaliação) — e não apenas do sucesso que fez à época em que foi lançada — e a forma como é lembrada e cultuada pelo público. Não é demais lembrar que os segmentos populares, desde os anos 70 pelo menos, sempre tiveram muita força e, a partir dos anos 90, passaram a ser hegemônicos. O ponto delicado é que também não dá para desprezar todas as críticas feitas a artistas desses segmentos, porque, em meio aos muitos ataques depreciativos, há abordagens mais sérias e fundamentadas, ainda que sejam críticas e, como quaisquer outras, passíveis de questionamento. E isso vale para outras vertentes musicais, embora nem todas sejam atingidas por ataques

---

<sup>22</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2002.

<sup>23</sup> MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

<sup>24</sup> MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. *Depoimentos para a posteridade*. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>>. Acesso em: 09 out. 2016.

desqualificativos na mesma proporção. Mas o fato é que os segmentos populares tendiam a ser suprimidos das representações sobre a música da década de 80, o que começou a mudar com o *revival*. Não se trata aqui do valor das obras produzidas, mas pelo menos de um reconhecimento, já que fizeram parte do panorama musical da época de forma marcante.

O rock nacional, apesar de mais lembrado, não foi uma unanimidade de crítica na década de 80 e a relação entre artistas do gênero e críticos musicais muitas vezes se demonstrou bastante conflituosa. Acontece que sua intrínseca relação com o sistema simbólico do pop internacional fez com que ele incorporasse muitos códigos e formas de valoração oriundos dele, compondo um universo de apreciação no qual o passado costuma ser um valor cultural significativamente mais forte do que no âmbito dos segmentos populares. E isso se traduz numa infinidade de artefatos de memória produzidos, como um grande volume de livros publicados, de publicações especializadas, de programas de tevê e documentários sobre a história do gênero e de artistas, do consumo de reedições de discos antigos, bem como na celebração dos álbuns tidos como “clássicos” em todos esses meios. Outra característica desse universo é a constante reavaliação de legados artísticos e intensas disputas em torno do estabelecimento do que melhor o gênero produziu, com a imprensa escrita sendo o principal palco desses confrontos.

No decorrer da pesquisa, outras peculiaridades relacionadas ao rock dos anos 80 surgiram de maneira mais clara, demonstrando exercer influência no espaço que o gênero ocupa em importantes espaços de memória. Além de vários músicos terem se tornado profissionais que atuam na mídia, o rock nacional integrou um vigoroso movimento que envolvia outras artes e linguagens (literatura, teatro, cinema, televisão), muito disso ocorrendo em torno da dinâmica cultural catalisada pelo Circo Voador, no Rio de Janeiro, e pelo circuito underground de casas noturnas de São Paulo. Entre os muitos jovens que vivenciaram essa movimentação, estavam artistas e profissionais dessas outras áreas (atores, dramaturgos, escritores, cineastas, roteiristas), que passariam a ocupar posições-chave na produção cultural brasileira, levando consigo suas memórias afetivas e suas relações com o rock nacional e o pop internacional.

A necessidade de ter que trabalhar com as paradas de sucesso trouxe algumas dificuldades. Há carência de dados sistematizados e completos sobre elas, assim como de estudos que se detenham mais no assunto. A exceção é o trabalho de Eduardo

Vicente, que usou, em sua tese de doutorado defendida em 2002, as listas de vendas do instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem) e material da imprensa para identificar os artistas e os segmentos de maior êxito no mercado fonográfico brasileiro. O autor mostrou que eles indicavam a força dos segmentos populares no consumo de títulos musicais no período.<sup>25</sup> Os dados auferidos pelo Nopem eram usados pelas gravadoras e outros setores do mercado musical, mas tinham a limitação de contemplarem apenas o eixo Rio-São Paulo, o que não é pouco, se considerarmos que se trata da região que mais consumia discos no Brasil, sendo a principal referência para o mercado.

Nos anos 80, atingiam o sucesso popular os artistas que estivessem tocando nas rádios e aparecendo na televisão, que garantiam maior visibilidade e o acesso a um público mais amplo. Os programas *Globo de Ouro* e *Cassino do Chacrinha*, reexibidos na onda revivalista, tinham como característica englobar ambos os veículos de comunicação. Essas duas famosas paradas musicais da tevê usavam, como principal critério para escolher os artistas que delas iriam participar, a frequência com que suas músicas eram tocadas em rádio, considerando também as vendas, que tinham peso menor no processo de seleção. Esses programas davam visibilidade nacional imediata, força que o rádio não tinha naquele momento, embora as emissoras que operavam em rede conseguissem chegar a várias capitais. A análise dessas duas produções da Rede Globo se tornou relevante não apenas pela celebração oitentista, mas também pelo que informam sobre os segmentos e artistas de maior sucesso naquele decênio.

Por outro lado, não havia como fazer isso sem compreender o percurso até chegar a esses programas, ou seja, o caminho percorrido para atingir-se o ápice do sucesso. E pela função central exercida pelo rádio, foi necessário aprofundar o exame de seu papel — procedimento nem um pouco simples, por causa da inexistência de dados sistematizados e confiáveis sobre as músicas mais tocadas pelas emissoras. Alguns dos principais jornais nacionais publicavam, com frequência, listas das músicas mais tocadas, baseando-se em informações dadas pelas emissoras ou reproduzindo os dados fornecidos por institutos de pesquisa. Processá-las para gerar uma tabela mais completa, que informasse as músicas mais executadas anualmente, seria difícil, mas a leitura das listas publicadas e a associação delas com outras informações permitiu compor um

---

<sup>25</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Em 2014, esse trabalho foi publicado em livro: Ver VICENTE, Eduardo, 2014.

panorama de atuação das rádios e ter uma visão mais ampla do que as emissoras tocavam. Foi possível compreender a importância das FMs “populares” — aspecto muito pouco abordado na literatura sobre rádio, mais voltada para as rádios “pop” e “rock”. E mais: verificar a enorme penetração do rock nacional e do pop internacional, tocados fartamente, inclusive pelas emissoras AM e FM que seguiam uma linha mais popular no dial das capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que mostra que o consumo de artistas desses segmentos não se restringia às camadas médias, chegando aos estratos sociais abaixo dela.

Quanto ao *Globo de Ouro* e ao *Cassino do Chacrinha*, verifiquei que as seções de programação da tevê, contidas nos quatro maiores jornais do país, traziam a escalação dos artistas que se apresentavam nos programas, em número suficiente para processar esses dados e obter um quadro com uma amostragem significativa dos artistas e segmentos que mais participaram das exibições, cobrindo praticamente todo o período em que os programas foram veiculados originalmente e não somente o das edições reapresentadas pelo canal *Viva*. Foram também usados como fonte os vídeos dos programas disponíveis no site oficial do *Viva* e em outros espaços da internet. Esses dados, somados aos verificados sobre as rádios, mais os das listas do Nopem, permitem assegurar que, na década de 80, houve três gêneros predominantes nas paradas de sucesso: o rock, a MPB e a música romântica (concomitantemente na maior parte do tempo), e uma participação considerável da música infantil e do samba. Portanto, é coerente afirmar que rock não foi o gênero que predominou isoladamente, como certo senso comum sobre a música da época sustenta, e a MPB teve uma importância mercadológica que é pouco reconhecida ou lembrada.<sup>26</sup>

Apesar de pouco lembrados em espaços mais institucionais de memória, artistas ligados aos segmentos populares tiveram suas músicas mantidas vivas na memória afetiva de boa parte do público, e foi o que as festas anos 80 e outras manifestações do *revival* mostraram. Suas canções não ficaram totalmente inacessíveis ao público, podendo ser ouvidas no rádio e adquiridas em títulos musicais vendidos pelo mercado oficial e pelo pirata. É verdade que muitos não conseguiram mais viabilizar suas carreiras, mas outros tantos o fizeram, nem sempre em boas condições, tendo que

---

<sup>26</sup> A década de 80 costuma ser vista como um período em que a MPB perdeu força, não tendo a mesma relevância para o mercado que havia alcançado anteriormente. Mas isso é reducionista na medida em que não leva em conta que nos anos 80 houve uma expansão do mercado e que foi incorporada uma variedade maior de segmentos.

aceitar apresentações com baixos cachês e com estrutura técnica de som muitas vezes precária. Porém, isso não é exclusividade dos segmentos populares. Num mercado competitivo, dominado por grandes corporações do disco — papel hoje exercido por grandes empresários e seus escritórios de agenciamento —, manter-se com sucesso e visibilidade nacional sempre foi muito difícil. Além disso, sempre há a concorrência com novos artistas que surgem o tempo todo.

O rock nacional e a MPB, por exemplo, nunca mais tiveram a força, como segmento, que alcançaram na década de 80, com muito da sua produção musical encontrando mais espaço, em termos de um acesso direto ao público, em programas de *flashback*, nas rádios “populares” e “pop”, e nas rádios do segmento adulto-contemporâneo, que têm uma programação composta, em sua maior parte, por sucessos do passado, notadamente por hits que atingiram maior sucesso em décadas anteriores.<sup>27</sup>

O *revival* acionou a memória da música popular em um nível que extrapolou, e muito, a lógica do “retorno”, “da volta” de artistas que viviam o ostracismo ou haviam desistido da carreira ou de suas músicas. Parte significativa da produção musical da década de 80 sempre esteve presente em importantes espaços de memória, mas, com a onda comemorativa, passou a ter mais visibilidade, promovendo, assim, uma celebração mais ampla do som do período, sobretudo daquilo que foi sucesso no rádio e na tevê. São aspectos diferentes que se entrelaçam de uma forma que nem sempre é possível separá-los, mas há que se considerar que, mesmo nesses casos, o caráter seletivo da memória se impõe.

Também, em muitas situações, não é possível separar claramente se o artista voltou aos holofotes única e simplesmente por causa do *revival* ou pelas oportunidades propiciadas pela internet. A popularização da rede mundial de computadores durante a década de 2000 a fez tornar-se um eficiente canal de comunicação, permitindo que artistas que não conseguiam se posicionar mais no mercado — ou tendo muitas dificuldades para isso —, pudessem mostrar que estavam ativos, disponíveis para shows e até lançando novos trabalhos, muitos deles de modo independente. Nesse momento, a internet possibilitou escapar do bloqueio dos canais de divulgação controlados pelas

---

<sup>27</sup> Esses são os dois principais espaços de memória das rádios FM no Brasil, que seguem um padrão de programação composto majoritariamente por antigos sucessos de três segmentos musicais, a MPB, o rock nacional e a música pop internacional, e que promovem uma apropriação bastante seletiva do que foi produzido na órbita desses três segmentos, optando especialmente pelas canções menos agitadas e as românticas. Esse padrão é dominante, preponderando mesmo na maior parte das FMs “populares”.

grandes gravadoras, visto que, fora delas, era muito difícil para os artistas divulgarem seus trabalhos e muitos viviam o drama de não mais interessar às companhias fonográficas. Não são poucos os músicos e cantores que acumularam vários hits na carreira e a internet possibilitou que eles se reconectassem a antigos fãs ou a um público que ainda estava disposto a assistir a seus shows — audiência que muitos deles sabiam que tinham, por suas músicas ainda serem tocadas em rádio, mesmo que em espaços mais específicos, e continuarem a ser reeditadas em coletâneas, lançadas em grande quantidade pelas gravadoras. Antes essa alternativa de divulgação não existia.

Por onde andavam os artistas que estavam “sumidos”? Qual foi a trajetória deles até serem resgatados pelas celebrações? São perguntas feitas com frequência em muitas reportagens sobre o assunto, cujos autores preferem delegar ao próprio artista a tarefa de fornecer a explicação, sintetizada em poucas palavras, prevalecendo, em grande medida, a versão do entrevistado. São indagações que, se analisadas com maior profundidade, apresentam aspectos que de outra maneira não apareceriam. Por isso, optei por analisar mais detidamente alguns casos. Mas quais artistas escolher? O critério foi eleger três artistas que pareciam ser os mais emblemáticos dentre os nomes de maior destaque no universo das festas anos 80: Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau. Os casos de algumas bandas do rock nacional são abordados, com ênfase na maneira como voltaram a ter visibilidade por meio de discos acústicos, a maior parte dentro do projeto *Acústico MTV*, entre elas Titãs, Capital Inicial e Ira!, e fora do projeto, o Roupas Nova. Outros casos são descritos de modo pontual, sem necessariamente estar dentro da lógica das festas. Em geral, artistas não gostam muito de falar dos períodos de baixa na carreira, evitando tocar no assunto, suprimindo-os de seus relatos ou distorcendo os fatos, mas alguns falam com uma impressionante franqueza, chegando a assumir seus próprios erros, não depositando toda a responsabilidade no mercado ou na relação ruim com as gravadoras.

Num âmbito mais amplo, o *revival* envolve uma forma de a sociedade brasileira relacionar-se com o passado por meio da nostalgia. Há, entretanto, uma superposição de memórias, a das experiências nostálgicas de maneira mais ampla e as memórias evocadas por profissionais da mídia e de outros setores com o propósito de “conhecimento” ou de apresentar ao público o que foi a música dos anos 80, incidindo aqui a questão da relação entre história e memória. Mas, para a maior parte do público que movimentou o *revival*, trata-se apenas de uma experiência cultural com um passado

relativamente recente, na qual rememoram as músicas que fizeram parte de suas vidas, sem a pretensão de conhecer o passado ou a história — uma forma de relação com o passado analisada nesta tese, assim como outras ensejadas pela celebração oitentista.

No **primeiro capítulo**, *Música, memória e história*, a análise é dedicada tanto a uma discussão teórica que é central para a pesquisa — a relação entre nostalgia, memória e história — quanto para uma apresentação de trabalhos sobre música e memória. Ele começa com a parte teórica, explicando-se as variações de significado da palavra nostalgia desde o seu surgimento e mostrando-se como alguns historiadores, cientistas sociais e pesquisadores de outras áreas trabalham com a palavra, para em seguida justificar-se a concepção de nostalgia adotada neste estudo. Em seguida são discutidos os nexos entre história e memória, apontando-se a forma como a mídia trabalha com os dois conceitos, tratando-os como se fossem a mesma coisa e impondo limites e problemas às representações do passado que elabora. Por último, são apresentados alguns trabalhos de pesquisa sobre música e memória no Brasil que trazem uma abordagem que pouco trabalha com o conceito de memória, mas informam muito sobre as experiências culturais dos brasileiros com a música do passado.

As festas anos 80 são o tema principal do **segundo capítulo**, intitulado *Festas anos 80 e nostalgia: clássicos, “bregas” e muito mais*. Nele, esses eventos são analisados, mostrando-se sua dinâmica de funcionamento, os símbolos e práticas que movimentam e o mercado que formam. Mais do que isso: é feito um esforço para identificar as músicas, os artistas e os segmentos musicais ouvidos nas festas ou mais apreciados num universo mais amplo que elas delinham. Todavia, antes mesmo de começar o exame das festas anos 80, num tópico que o antecede, é mostrado como o *revival* também acontece em outros tipos de festas que não levam a alcunha de “80”. Trata-se das tradicionais festas de *flashback*, que existiam anteriormente e não deixaram a celebração oitentista passar em branco. Nesses espaços, os anos 80 já ocupavam certo lugar na programação. Na sequência, as três principais festas anos 80 do país são analisadas de forma mais detalhada. São elas: *Autobahn*, *Trash 80's* e *Ploc 80's*. Os sites dessas festas receberam atenção especial por conterem muitas informações sobre os eventos realizados e servirem como plataformas de culto à década de 80, estando repletos de informações, curiosidades, vídeos e músicas disponíveis para acesso.

O **terceiro capítulo**, *O “brega” oitentista: entre o gosto popular e a rejeição da imprensa*, traz uma discussão sobre a forte rejeição de jornalistas e críticos à dita música

“brega” (especialmente a romântica) na década de 80, além de abordar como segmentos e artistas de muito sucesso no período estão ausentes de importantes espaços de memória musical. E ainda nessa parte do trabalho são examinados três casos específicos de artistas que estão entre os que mais se destacam no universo das festas anos 80: Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau. A ideia é analisar mais detalhadamente a trajetória desses artistas, dos anos 1980 ao *revival*, passando pelas fases de sucesso, ostracismo e de resgate nas celebrações da música da década.

Em *Muito além do rock: rádio, tevê e as paradas de sucesso na década de 80*, **no quarto capítulo**, a análise se volta para a maneira como as paradas de sucesso foram construídas, mais especificamente o caminho que o artista teve que percorrer até chegar ao ápice do sucesso, que era estar presente nas duas principais vitrines musicais televisivas da época, *O Globo de Ouro* e *Cassino do Chacrinha*. E isso exige mostrar como funcionava o mercado fonográfico e o sistema midiático da época e, com isso, identificar os segmentos musicais de maior êxito e os artistas de maior sucesso, o que é importantíssimo para verificar a apropriação dessa produção musical no *revival* dos anos 80.

No **quinto capítulo**, *O rock dos anos 80, agora “clássico”*, é analisado como o rock nacional dos anos 80 ressurgiu dentro da onda *revivalista*, com parte importante dele saindo de um período de esquecimento para ser efusivamente celebrado. Para tanto, é especialmente examinado o papel que o projeto *Acústico MTV* teve para isso, propiciando que muitos artistas da época voltassem a ter visibilidade e adquirissem certo prestígio. Em seguida, a efervescência cultural que marcou a cena alternativa do Rio de Janeiro e São Paulo nos anos 1980 é abordada, mostrando-se sua relação com o rock nacional que emergiu no período e sua importância para diversas pessoas que viriam a trabalhar com produção cultural e imprensa. Por último, discute-se o culto ao rock nacional por meio da celebração dos álbuns tidos como “clássicos” e como isso também cumpre uma função de memória.

Uma **seção de anexos** foi incluída na parte final deste trabalho, com listas das músicas que integraram a programação musical de três das principais festas anos 80 do país, com o propósito de mostrar ao máximo o repertório musical tocado em suas pistas e usado por elas na interação com o público por meio de suas páginas eletrônicas oficiais. Essas músicas, dispostas em *playlists* na plataforma do Spotify — um serviço de *streaming* de música —, trazem, em sua maior parte, as tocadadas com mais frequência

nas pistas dos eventos. Duas delas são oficiais, podendo ser acessadas a partir dos sites das empresas, no caso das festas *Autobahn* (SP) e *Balonê* (RS). Quanto à lista da *Trash 80's* (SP), foi incorporada uma não oficial — visto que a festa não tem uma nessa plataforma —, elaborada por um fã com o propósito de apresentar as principais músicas tocadas no evento. Chequei com um dos produtores e DJs da *Trash* (Tonyy), que afirmou ter ela um grau de correspondência bastante elevado em relação ao que tocava na festa.<sup>28</sup> No caso da *Autobahn*, embora oficial, seu produtor, Marcos Vicente, apenas ponderou que algumas músicas, especialmente as mais lentas, por não serem dançantes ou mais adequadas para a pista, são exploradas apenas no site. De qualquer maneira, seja no site ou nas pistas, essas listas são uma boa referência do que é o universo musical cultuado no âmbito das festas anos 80, que em grande parte se reproduz também fora desses espaços. São canções que, em sua maioria, fizeram muito sucesso na década de 80, sendo muito executadas em rádio, na tevê (neste caso sobretudo as nacionais), nas casas noturnas, além de parte significativa ter integrado trilhas sonoras de novelas e de filmes.

Apresentei, nesta introdução, apenas alguns dos principais aspectos discutidos ao longo da tese, que serão analisados mais detalhadamente nos capítulos, assim como vários outros que compõem a experiência cultural estudada. Investigações sobre a nostalgia no Brasil são raras, ainda mais quando o foco se dirige para formas de relação com o passado com características semelhantes às que são examinadas neste estudo, sendo essa a principal contribuição deste trabalho, que oferece ainda uma análise de como as experiências analisadas passam pelas relações entre memória e história.

---

<sup>28</sup> Verifiquei ainda, com outro DJ da *Trash 80's*, Wander Yukio, a correlação entre essa lista e o repertório das festas anos 80 e ele indicou um grau de correlação grande, mas informou que, por ter trabalhado muito tempo na filial dessa casa noturna, em alguns momentos não acompanhou o que rolava na matriz, no centro.

## Capítulo 1

### Música, memória e história

Nas duas últimas décadas, observa-se no Brasil uma notória celebração do passado, sobretudo no âmbito da indústria cultural, o que não se resume ao caso da música. Algo semelhante acontece com a moda, a decoração, a arquitetura, o cinema, e inclui símbolos e referenciais especialmente da década de 60 em diante. As novas tecnologias digitais de armazenamento de informações (de áudio, vídeo e imagem), mais a popularização da internet, contribuíram muito para esse comportamento social de culto ao passado, que tomou uma dimensão tão expressiva que levou a imprensa a produzir inúmeras matérias relacionadas ao assunto. O *revival* da cultura dos anos 80 faz parte disso, ocorrendo numa intensidade que o colocou em evidência.

Esse comportamento, em grande parte das matérias da imprensa sobre o assunto, foi classificado como “nostálgico”, mas num sentido positivo, que faz referência à agradável experiência de reviver a cultura de outra época no presente. Não está vinculado, assim, ao significado negativo que a palavra “nostalgia” carregou por séculos e que ainda hoje se encontra em dicionários e mesmo em trabalhos acadêmicos recentes. Na sua acepção mais comum, nostalgia é associada à melancolia e a um excessivo apego ao passado que dificulta ao indivíduo relacionar-se com o presente. A conexão da imprensa com a indústria cultural, cobrindo o lançamento de produtos e serviços, poderia suscitar o questionamento sobre seu tom positivo ao tratar do tema e o uso da expressão, acusando-a de estar contaminada pelos interesses do mercado. Ocorre que uma concepção positiva do tipo de relação com o passado que o termo implica já existe há algum tempo, contribuindo, para isso, pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que têm procurado romper com o sentido negativo da palavra “nostalgia”, apontando seus limites e ressignificando-o.

O interesse em pesquisar os processos nostálgicos cresceu especialmente a partir do *boom* dos estudos sobre memória desenvolvidos por autores como Pierre Nora, que colaborou para tornar o assunto objeto de discussão a partir da série *Lieux de Mémoire*

(1984, 1986, 1992)<sup>29</sup>. A partir dos anos 2000, esse interesse aumentou, porém, com sua penetração entre historiadores continuando, ainda hoje, pequena.

Nostalgia, memória e história são questões centrais para o exame do *revival* musical dos anos 80 proposto nesta tese de doutorado e, por isso, esses temas serão discutidos logo na primeira parte deste capítulo. Num segundo momento, o foco da análise se voltará para os trabalhos sobre música que não necessariamente enveredaram por debates mais aprofundados em relação ao uso desses conceitos, mas que são importantes por, de outra maneira, também mostrarem a experiência cultural dos brasileiros com a música do passado.

### 1.1 Nostalgia, memória e história

A palavra nostalgia foi usada pela primeira vez em 1688 numa dissertação médica escrita pelo suíço Johannes Hofer para fazer referência à dor sentida diante da impossibilidade de voltar para casa. Etimologicamente, foi criada a partir de duas palavras gregas, “*nostos* (voltar para casa) e *algos* (sofrimento, uma condição dolorosa)”<sup>30</sup>. Assim, foi concebida para denominar uma doença, inicialmente tida com uma peculiaridade dos soldados suíços que, distantes de casa — e impossibilitados de voltar ao lar —, tenderiam a apresentar diferentes sintomas que poderiam levá-los inclusive à morte ou ao suicídio. Ao longo do século XVIII, essa doença passou a ser vista como uma enfermidade que também acometia militares de outros países e que podia atingir qualquer outro indivíduo que estivesse longe de casa e não tivesse, por algum motivo, como regressar. Assim, outro fator que vários médicos começaram a apontar era a saudade de uma pessoa em específico.<sup>31</sup>

No século XIX, a nostalgia passou a ser entendida como um problema típico da modernidade, de uma sociedade na qual os deslocamentos eram cada vez mais comuns e que se transformava rapidamente, alterando modos de vida e tradições, surgindo as dificuldades de adaptação (ou resistência) a essas mudanças. Aos poucos, a ideia de doença foi sendo abandonada, firmando-se a concepção de que nostalgia é um excessivo

---

<sup>29</sup> NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Quarto Gallimard, 1997. V. 1-3. Volumes publicados originalmente em 1984, 1986 e 1992.

<sup>30</sup> NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006, p. 18.

<sup>31</sup> BOYM, Svetlana. *Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, cap. 1; NATALI, Marcos, 2006, p. 17-28.

apego ao passado ou um estado de melancolia, de tristeza pela perda de algo que não se pode mais recuperar.<sup>32</sup> Essa noção chegou com considerável força ao final do século XX, sendo essa a acepção mais comum da palavra, não deixando, porém, de ter uma conotação ainda negativa.

A exploração da relação afetiva com o passado como forma de adesão a projetos políticos, no âmbito de governos ou de grupos sociais, ou simplesmente como maneira de provocar o consumo de produtos culturais, também contribuiu para que essa carga simbólica negativa preponderasse sobre a expressão.

Na década de 80, ao constatar que havia um *boom de memória* na sociedade contemporânea, o historiador Pierre Nora tinha como uma de suas preocupações centrais não somente o preservacionismo, que era uma resposta à aceleração do tempo e às rápidas transformações sociais, mas também o crescimento do uso da memória como itinerário preferencial para o conhecimento do passado em detrimento da história. Porém, para Nora, a memória não possui o rigor crítico e metodológico da história. Ela é fragmentada, passível de distorções, e pode ser manipulada para atender interesses políticos. Ele argumenta que, desde meados do século XIX, está em curso um processo de institucionalização da memória por meio de fundações, memoriais e museus. Nora não se detém na teorização sobre a nostalgia, mas se refere a ela como forma de mobilizar a afetividade em prol de determinados projetos de memória.<sup>33</sup> Esse autor concebe a nostalgia como um atrativo de memórias construídas, propiciando uma relação sentimental com o passado que, no âmbito do procedimento historiográfico, não cabe ou se torna objeto de reflexão crítica.

O argumento de Pierre Nora referente à diminuição da importância da história para o conhecimento do passado, em relação à memória, é também discutido pelo historiador David Lowenthal, que, de maneira ainda mais crítica, aponta o quanto problemática pode ser a busca do conhecimento do passado por meio da memória, que comporta representações do passado sujeitas a inúmeras distorções, falhas e interesses sociais diversos. Lowenthal dedica, em seu livro *The past is a foreign country*<sup>34</sup>, um capítulo inteiro à nostalgia, no qual demonstra como ela está presente no cotidiano, na decoração de ambientes, em lojas especializadas em objetos retrô, em museus, no

---

<sup>32</sup> BOYM, Svetlana, 2001, cap. 2; NATALI, Marcos, 2006, p. 30-41.

<sup>33</sup> NORA, Pierre. *Lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008. O autor mantém a distinção entre memória e história feita por Maurice Halbwachs; às vezes, de maneira até mais radical.

<sup>34</sup> LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: University Press, 1985.

cinema, em programas de tevê e na internet. Ele sustenta que as décadas mal acabam e não demora muito para que aconteça um *revival* delas e que a nostalgia é cada vez mais referente a um passado recente. A seu ver, há uma banalização do passado. O autor ressalta que as “memórias nostálgicas” constroem visões romantizadas, suprimindo as coisas desagradáveis, as dores e os fracassos, a ponto de existir, por exemplo, lembranças boas de períodos conturbados, como a Segunda Guerra Mundial, ou de momentos de severa austeridade econômica.<sup>35</sup>

David Lowenthal é um dos poucos historiadores a deter-se especificamente numa discussão mais aprofundada sobre a nostalgia. Todavia, poucos anos antes da primeira edição de seu trabalho, em 1994, outro historiador, o inglês Raphael Samuel, dedicou grande parte do livro *Teatros de la memoria*<sup>36</sup> ao assunto. Sua concepção sobre a nostalgia não é negativa e ele a insere numa discussão sobre as múltiplas formas de relação com o passado, especialmente as que acontecem por meio da memória. Considerando a nostalgia um dos principais modos dessa relação, o autor a vê não como uma maneira negativa de lidar com os tempos de outrora, mas como uma forma dotada de criatividade, fantasia e ironia.

Samuel se interessa sobretudo pela nostalgia que se expressa no âmbito do mercado, a que denomina “retrochic” e que é a prática de reviver, no presente, objetos, símbolos e práticas do passado recente. O termo, oriundo da França, começou a ser usado na Inglaterra nos anos 70. A tecnologia, diferentemente de outras formas de *revival*, teve papel fundamental para a expansão do “retrochic”, contribuindo para que os objetos antigos fossem reproduzidos com bastante semelhança e em maior escala.<sup>37</sup> Ele encampa diversas áreas, como moda, música, cinema, publicidade, design, decoração, turismo e culinária, e tem como característica também valorizar objetos e práticas que, à sua época, foram desprezados ou considerados de pouco valor, com alguns vindo a ganhar a aura de “clássicos”. O surgimento do “retrochic” na Inglaterra ocorreu entre fins dos anos 60 e começo dos 70, quando passou a ser vivenciado em

---

<sup>35</sup> LOWENTHAL, David, 1985, p. 22-26. O autor lançou em 1985 a primeira edição desse livro, que teve grande repercussão. Três décadas depois, em 2015, publicou uma nova edição reescrita, com modificações e ampliações, mas seus argumentos a respeito da nostalgia não mudaram substancialmente. Ele incluiu, nessa nova versão, a internet como um meio de memória.

<sup>36</sup> SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

<sup>37</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 105.

ampla escala. Anteriormente, era cultivado por um público mais restrito, com maiores poder aquisitivo e grau de escolaridade.

Em relação à música, Samuel escreve que o som de outra época é revivido de modo variado, como nas reedições de álbuns musicais do passado, em coletâneas de sucessos, na celebração da música dos anos 60 em clubes, em revistas de rock voltadas para o público adulto (como as publicações inglesas *Q* e *Mojo*), sendo que o envelhecimento de apreciadores de *hard rock* e de *heavy metal* tem desencadeado o que o autor chama de “uma verdadeira onda nostálgica”<sup>38</sup>. O pop e o rock podem ser apontados, como sugere o autor, como exemplos destacados de “historicização instantânea”<sup>39</sup>, movimentando um comércio não só de reedições, mas também de discos usados e de produções raras ou inéditas, com as gravações podendo gozar de tanta estima como as de títulos novos.<sup>40</sup>

Segundo o autor, o “retrochic” não busca a autenticidade e nem procura imitar o passado. Ele propicia uma relação lúdica com passado e uma postura de ironia, o que Samuel sintetiza da seguinte maneira:

Como cabe deduzir de tudo que foi dito até agora, quando o retrochic imita ou se apropria do passado, a princípio o faz com tom de burla. O modo como se apropria de toda a classe de artefatos, e os usa como ícones ou emblemas, resulta lúdico e teatral. [...] Se mostra irreverente com o passado e não leva tudo a sério em si mesmo. Não se interessa pela restauração do detalhe original, como o conservacionista, e sim pelo efeito decorativo. [...] Em síntese, não pretende enganar a ninguém provocando um sentimento alucinatório de identificação com o passado; pelo contrário, cultiva um ar de desapego e de distância irônica. Nessa perspectiva, o retrochic não está obcecado com o passado; ao contrário, o trata com indiferença.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 132.

<sup>39</sup> Com “historicização instantânea”, Samuel faz referência ao fato de existir o culto à música de um período muito recente, inclusive da década que acabou de terminar, como, no caso, a de 1980.

<sup>40</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 113. Samuel tem como referência a situação do mercado fonográfico da época em que escreveu o livro e que, desde meados dos anos 80, vivia uma fase de colocar no mercado álbuns e gravações do passado antes lançados em formato de *long-playing* (LP) em *compact disc* (CD). No Brasil, por exemplo, um grande investimento nos relançamentos foi feito somente a partir do começo dos anos 90.

<sup>41</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 120-121. Texto da edição em espanhol: “Como cabe deducir de todo lo dicho hasta hora, cuando lo retrochic imita o se apropria del pasado a menudo lo hace con tono de burla. El modo en que se apropria de toda clase de artefactos y los utiliza con iconos o emblemas resulta lúdico y teatral. [...] Se muestra irreverente con el pasado y no se toma del todo en serio a si mismo. No se interesa por la reutaráción del detalle original, como el conservacionista, sino por el efecto decorativo. [...] En resumen, no pretende enganar a nadie provocando un sentimiento alucinatório de identificación con el pasado; al contrario, cultiva un aire de desapego y de distância irônica. Desde esta perspectiva, lo retrochic no está obsesionado con el pasado; al contrario, lo trata con indiferencia”.

A intenção de Samuel, em grande parte, é também confrontar leituras e críticas relacionadas ao patrimônio, como a consagrada por Pierre Nora, e tem como objetivo valorizar outras formas de relacionar-se com o passado, como a nostalgia. Outro ponto importante é que, para ele, a memória não está destituída da capacidade de propiciar uma reflexão crítica sobre o passado e as experiências vivenciadas, resguardadas as suas limitações e situações. Samuel considera a memória como um objeto que compõe o rol de fontes do historiador. Indica a própria prática da nostalgia como capaz de gerar material de pesquisa histórica ao qual, subsequentemente, historiadores poderão recorrer, como, por exemplo, consultar os arquivos de colecionadores de gravações musicais.<sup>42</sup> O autor conclui sua abordagem sobre o “retrochic” com uma observação provocadora sobre a disciplina história: “Em todo caso, nossa obra é sempre uma reconstrução imaginativa do passado, jamais — por mais elaboradas que sejam nossas notas de pé de página — uma simples imitação”<sup>43</sup>.

Em trabalhos mais recentes sobre a memória há uma leitura de que existe significativa expansão de um comportamento social altamente preservacionista, como sintoma de uma tentativa de proteger-se da intensa compressão espaço-temporal ensejada pela globalização e pelas novas tecnologias de comunicação. Nessa perspectiva, uma das análises mais influentes é a de Andreas Huyssen, que diz ser essa uma das características do mundo contemporâneo pós-1980, que tem como marca uma obsessão pelo passado, o medo do esquecimento<sup>44</sup> — o que ele avalia como um paradoxo, pois considera que a mesma sociedade que está obcecada pela preservação do passado vive imersa na cultura de consumo e “cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência”<sup>45</sup>. Isso faz com que surja uma poderosa indústria da nostalgia, sendo a música, o cinema, os documentários, a televisão, a imprensa e os quadrinhos importantes meios de acesso ao passado e amplamente explorados pelo mercado de memória. No que diz respeito especificamente à indústria cultural, Huyssen toma o cuidado de observar que não se trata de um

---

<sup>42</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 143.

<sup>43</sup> SAMUEL, Raphael, 2008, p. 144-145. “Em todo caso, nuestra obra es siempre una reconstrucción imaginativa del pasado, jamás — por más elaboradas que sean nuestras notas a pie de página — una simple imitación”.

<sup>44</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2000.

<sup>45</sup> HUYSEN, Andreas, 2000, p. 75.

comportamento social inventado por ela, por ser algo mais complexo e que a extrapola.  
46

Segundo o autor, essa “obsessão pelo passado” também se expressa no âmbito do Estado e de várias outras instituições, como museus, memoriais e comemorações. Isso coloca a sociedade num dilema, que é o de saber dosar a preservação e o esquecimento.

As próprias estruturas da memória pública midiaticizada ajudam a compreender que, hoje, a nossa cultura secular, tal como ela é, está também de alguma maneira tomada por um medo, um terror mesmo, do esquecimento. [...] Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer. Um ponto em questão é a distinção entre passados usáveis e dados disponíveis.<sup>47</sup>

A nostalgia em si, para o autor, não é um problema. Huyssen entende que a nostalgia não anula uma relação reflexiva com o passado e que, de certa maneira, ela é uma busca por referenciais identitários mais estáveis num mundo que se transforma cada vez mais rápido. Ocorre que tem o outro lado, que é todo esse movimento de reter o passado, que ele considera excessivo, entrando a nostalgia aqui como uma das mais importantes formas de adesão a esse propósito. Huyssen, em seus estudos, ocupa-se mais com esse segundo aspecto, porque tem como alvo principal investigar como as instituições lidam com a memória, não poupando críticas à maneira como a maior parte delas cumpre esse papel.

Trabalhos de pesquisa relacionados à nostalgia no campo da música popular têm sido publicados nos últimos anos, com boa parte procurando ressaltar os aspectos positivos das formas de apreciação da música do passado. Entretanto, o tema nostalgia e música popular se tornou mais visível a partir da grande repercussão do livro, que abarca o assunto, do crítico musical inglês Simon Reynolds. Muito respeitado como crítico musical, com textos publicados em diferentes publicações de prestígio, como *Rolling Stone*, *Melody Maker*, *The New York Times*, *The Village Voice*, *The Guardian* e *The Wire*, Reynolds lançou, em 2011, o livro *Retromania: pop culture's addiction to its*

---

<sup>46</sup> HUYSSSEN, Andreas, 2000, p. 26.

<sup>47</sup> HUYSSSEN, Andreas, 2000, p. 19-20.

*own past*<sup>48</sup>, que ganhou destaque na imprensa de vários países, inclusive na brasileira. O título sugestivo indica bem do que se trata, ou seja, do que se entende ser “uma obsessão da cultura pop pelo seu próprio passado”. Mas a obra não é uma simples celebração da nostalgia musical e sim uma densa e complexa análise crítica que dialoga com autores acadêmicos.

O autor define esse apelo ao passado no âmbito da música pop como uma “retromania”, termo que basicamente tem o mesmo sentido da ideia de “retrochic” usada por Raphael Samuel, citado em várias passagens do livro. Sua análise é sobre a onda retrô na década de 2000, que ele vê como dominada por uma retrospectiva “interminável”, tomada por volumosos lançamentos de artefatos de memória, como biografias, memoriais, edições comemorativas de revistas, pelo retorno de bandas que haviam se separado para “turnês nostálgicas”, como Led Zeppelin, The Police e Pixies, que, em sua opinião, voltaram com objetivo de faturar ou engordar ainda mais suas contas bancárias.<sup>49</sup> Esse tom adotado na introdução, de cara, indica um não (ou pouco) otimismo de Reynolds com a nostalgia musical. Porém, ele busca fazer uma abordagem equilibrada, mostrando múltiplas formas de nostalgia que ensejam diferentes tipos de relação com o passado.

Reynolds faz observações importantes sobre a experiência com a música nos tempos atuais, marcados pela grande quantidade e pela velocidade das informações às quais os indivíduos estão expostos. Uma delas se refere à internet, que deixou o passado musical à distância de um clique, sendo o site de compartilhamento de vídeos, o *Youtube*, a janela para os tempos de outrora. Argumenta que nunca foi tão fácil acessar a música do passado. Ao mesmo tempo, constata que a relação com a música não é a mesma dos tempos anteriores à internet. A seu ver, a música não ocupa o lugar de importância na vida do jovem como antes, dividindo, hoje, espaço com muitas outras opções de lazer e a própria forma de relação que se constrói com ela pela internet é menos intensa, seja pelo imenso volume de informação musical que a rede fornece, seja pela facilidade em desfazer-se dos arquivos musicais, que, por não terem sido

---

<sup>48</sup> REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's adicction to its own past*. New York: Faber and Faber, Inc., 2011. Esse livro, mesmo sem tradução no Brasil, repercutiu na imprensa nacional.

<sup>49</sup> REYNOLDS, Simon, 2011, p. 12.

comprados, tendem a não ser cuidados da mesma forma que se faz quando se paga por um CD.<sup>50</sup>

O autor sustenta que emergiu uma poderosa indústria do patrimônio do rock, viabilizada em museus, comemorações, documentários, programas de tevê, o que ele demonstra, inventariando essa indústria relacionada ao universo da música pop. Entretanto, o crítico se assume um modernista e revela seu enorme desconforto com o excesso de reverência ao passado, não escondendo que sua visão da música é mais “progressista”, o que sempre o leva a desejar o novo. Assim, considera que, nesse sentido, os anos 2000 são decepcionantes porque, ao contrário do que ocorreu nas décadas anteriores, praticamente nenhum gênero novo surgiu.<sup>51</sup>

Para ele, a presentificação constante do passado é um problema:

Dado que a história da música se desenrola como uma variedade atemporal, em que os sons de todas as épocas diferentes da história estão à disposição do ouvinte, a presença do passado no presente aumenta muito. Porém, essa espacialização do tempo tem feito desaparecer a profundidade histórica; o contexto do sentido original da música se mostra irrelevante e difícil de recuperar. [...] Ao perder sua qualidade de remoto, o passado perde inevitavelmente grande parte da sua magia e mistério.<sup>52</sup>

Na visão de Reynolds, há um esvaziamento do passado e, embora ele não elimine a possibilidade de apreciação estética da música desconectada do passado, reclama do abandono da experiência musical que leve em conta o contexto histórico.

O percurso mostrado até aqui sobre as acepções da ideia de nostalgia tem como objetivo salientar a carga negativa sobre ela depositada por muito tempo, ainda que existindo poucos movimentos contrários ou que, muitas vezes, essa negatividade surgisse apenas indiretamente em análises mais amplas sobre a memória. O tema da nostalgia não é exclusivo dos historiadores e, além de ter sido uma preocupação da área médica, estudiosos de muitos outros campos do conhecimento, como psicologia, sociologia, filosofia, antropologia e teoria literária, demonstraram interesse e refletiram

<sup>50</sup> REYNOLDS, Simon, 2011, cap. 2 e 3.

<sup>51</sup> REYNOLDS, Simon, 2011, p. 415-417

<sup>52</sup> REYNOLDS, Simon, 2011, p. 435. “Because music history is splayed out as an atemporal smorgasbord, with sounds from every different era of history equally available as current music, the presence of the past in the presente is massively increased. But this spatialisation of time causes historical depth to drop out; the original context or meaning of the music becomes irrelevant and harder to recover. Music becomes material, to use as you choose, as a listener or as an artist. Losing its remoteness, the past inevitably loses much of its mystery and magic”.

acerca do assunto. Mesmo assim, o número de trabalhos que abordam em maior profundidade a questão da nostalgia é ainda relativamente pequeno.<sup>53</sup> Entretanto, a partir do começo do século XXI, quando as discussões sobre memória ficaram ainda mais candentes e a expansão da rede mundial de computadores passou a disponibilizar, a um grande contingente de pessoas, um inimaginável acervo de memórias e arquivos do passado, o tema começou a despertar o interesse de muitos pesquisadores.

Desde o início dos anos 2000, edições especiais de revistas voltadas para o tema da nostalgia, assim como livros que compilam pesquisas relacionadas ao assunto, têm sido lançados. Chama a atenção o fato de alguns deles, logo nas apresentações, informarem que o objetivo é romper com a perspectiva negativa imputada ao tipo de relação com o passado de ordem mais sentimental que é encampado pela palavra nostalgia, embora não sejam negados os aspectos problemáticos relacionados a determinadas práticas nostálgicas, sobretudo no que tange a certos usos políticos — tanto que eles também aparecem em pesquisas reunidas nessas publicações. Fica claro, então, que um dos principais propósitos é buscar os aspectos positivos da nostalgia, entender como ela pode propiciar uma relação criativa com o passado, não deixando de reconhecer-se sua importância para a luta política e a composição de identidades, ou seja, a nostalgia não tem apenas um lado negativo. Outros pontos a serem destacados em relação a essas publicações são seu caráter multidisciplinar — elas reúnem pesquisadores de diversas áreas do conhecimento — e a variedade de temas que contemplam.

As observações feitas em duas dessas publicações permitem ter uma ideia desse propósito. Logo na apresentação da edição dedicada à nostalgia pelo *Iowa Journal of Cultural Studies*, de 2004, Sean Scanlan ressalta que nostalgia não equivale mais a uma memória ruim e destaca que pressupostos importantes dos anos 90 relacionados ao tema estão sendo reconsiderados. Afirma, num tom meio irônico, que na perspectiva presente nos ensaios que compõem a publicação, o nostálgico não precisa perder mais nada,

---

<sup>53</sup> A penetração das discussões sobre nostalgia entre historiadores é consideravelmente pequena. Svetlana Boym afirma que muitos deles chegam a tratar nostalgia com desdém, concebendo-a de maneira negativa, a ponto de considerar que se trata de uma falha ética e estética. BOYM, Svetlana. Nostalgia and its discontents. *The Hedgehog Review*, Virginia, v. 9, n. 2, 2007, p. 9.

podendo simplesmente desejar um estilo do passado ou ser afetado por uma canção retrô.<sup>54</sup>

Outro exemplo que pode ser citado é a introdução do livro *Antropology and nostalgia* (2016), na qual Olivia Angé e David Berliner, organizadores da coletânea, acentuam a existência de múltiplas formas de nostalgia, sendo um dos principais objetivos da publicação, justamente, mostrá-las. Ressaltam que, no campo da antropologia, não são muitas as etnografias que envolvem a questão da nostalgia e sublinham que a concepção de nostalgia e até o aparato teórico-metodológico usado pelos autores também pode variar. No conjunto, os trabalhos apontam as diferentes formas de nostalgia que existem, entre elas a que propicia uma relação com o passado mais reflexiva e crítica, não se limitando, portanto, a cultivar um sentimento melancólico e simplesmente saudosista.<sup>55</sup>

Um livro, em especial, tem exercido grande influência nas discussões sobre nostalgia feitas no pós-2000. Trata-se de *The future of nostalgia*<sup>56</sup>, publicado em 2001, no qual Svetlana Boym mostra que a relação com o passado por meio da nostalgia não se restringe a um simples sentimento de saudade, de perda e melancolia. Ela pesquisou como os russos lidam com as memórias que possuem do período em que o país, assim como parte da Europa, vivia sob o regime soviético. Russa, radicada nos Estados Unidos, escreveu uma densa etnografia na qual expõe que as práticas nostálgicas expressam diferentes formas de conceber o passado, entre as quais, a de uma postura crítica a ele. Segundo a autora, essas distintas maneiras de ver podem variar entre indivíduos, grupos sociais e instituições. Ela entrevistou compatriotas que viviam em seu país de origem e nos Estados Unidos, além de examinar como a nostalgia era retratada na obra de três escritores russos — Vladimir Nabokov, Joseph Brodsky e Ilya Kabakov — radicados em solo estadunidense, onde foram parar, fugidos da repressão política. Analisou, ainda, como três capitais europeias — Moscou, São Petersburgo e Berlim — gestam a memória em rituais comemorativos, na preservação de monumentos e na arquitetura, podendo existir posturas tanto nostálgicas como antinostálgicas.

---

<sup>54</sup> SCANLAN, Sean. Introduction: nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies*, Iowa, v. 5, p. 3-9, 2004.

<sup>55</sup> ANGÉ, Olivia; BERLINER, David (org.). *Antropology and nostalgia*. London/New York: Berghahn Books, 2015.

<sup>56</sup> BOYM, Svetlana. *Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Svetlana Boym criou duas categorias principais de nostalgia para dar conta das peculiaridades que encontrou em sua pesquisa. A primeira, a “nostalgia restauradora”, corresponde ao desejo de restabelecer símbolos e práticas do passado, considerando-os melhores. Nela, o passado é tido como verdade e tradição, ambos entendidos como valores universais, assim como família e pátria. A segunda, a “nostalgia reflexiva”, consiste numa relação mais crítica com o passado que, embora seja também de ordem emocional, não inclui o irrevogável desejo de restabelecê-lo, usando a leitura que se tem dele para uma melhor compreensão das transformações pelas quais passa a sociedade, numa posição muitas vezes fragmentada e irônica.<sup>57</sup> A sobreposição entre esses dois tipos de nostalgia pode ocorrer quando coincide de terem como referência os mesmos gatilhos de memória e símbolos, sendo, entretanto, diferentes as narrativas e os elementos identitários.<sup>58</sup> Ao fazer essa abordagem, criando essas duas categorias, a autora indica a existência de múltiplas formas de nostalgia — aspecto que muito tem influenciado outros trabalhos sobre nostalgia, com seus autores, muitas vezes, optando por não se prenderem apenas a essas duas categorias, com a intenção de evidenciar maneiras de relacionar-se com o passado que, às vezes, vão além delas.

Toda essa discussão sobre a nostalgia apresentada até agora neste capítulo não esgota as muitas faces do tema, que tem uma longa literatura, mas segue um fio condutor que são as questões que passam, diretamente ou indiretamente, pela relação entre memória e história.

A influência e a contribuição de nomes como Maurice Halbwachs e Pierre Nora na análise da memória social é inegável e, ainda hoje, relevante. Entretanto, a defesa que ambos fazem de uma radical oposição entre memória e história, e por serem as análises que empreendem bastante específicas — o primeiro focando especialmente os grupos sociais e o segundo, o Estado-Nação francês —, apresentam certas limitações, mas não cabe discuti-las a fundo nesta pesquisa. A perspectiva adotada para este estudo segue historiadores e cientistas sociais que têm procurado superar essas limitações e encampar outras experiências de memória que nem sequer se colocavam na época em que os dois autores realizaram seus estudos. Nomes como Michael Pollak, Henry

---

<sup>57</sup> BOYM, Svetlana, 2001, cap. 4 e 5.

<sup>58</sup> BOYM, Svetlana, 2001, p. 25.

Rouso, Andreas Huyssen, Beatriz Sarlo e Paul Ricoeur têm discutido memória e história nos termos apresentados a seguir.<sup>59</sup>

A memória é o passado no presente, é uma representação do passado construída a partir de demandas do presente. É uma forma de relação afetiva com o passado e um elemento constituinte da identidade. A memória é a prática de lembrar e esquecer, no âmbito individual e coletivo, de experiências vivenciadas e atua de maneira seletiva. O silêncio é um recurso da memória, o que não implica esquecimento. Nem toda experiência é relatada e o silêncio é o modo de lidar com situações traumáticas vivenciadas e evitar inconvenientes sociais e políticos.<sup>60</sup> A memória pode ser mediada por diferentes meios e linguagens, como livros, cinema, monumentos, museus e ritos de comemoração.

A história é outra forma de relação com o passado. Ela procura apreender o passado a partir de evidências empíricas e, submetendo-o a uma análise crítica, fundamentar o máximo possível suas interpretações com provas documentais, levando em consideração os múltiplos discursos sociais.

História e memória são distintas, mas não se excluem. Elas se interpenetram. A memória, diferentemente da história, constrói uma relação com o passado com fins identitários. Por intermédio dela, indivíduos, grupos sociais próximos e distantes, e mesmo instituições, procuram estabelecer interpretações do passado por meio das quais querem ser reconhecidos. A história, por outro lado, submete qualquer representação do passado ao seu aparato crítico, às regras de produção do conhecimento. Dessa maneira, faz da memória seu objeto de investigação, buscando compreendê-la na comparação com outros discursos e fontes documentais.<sup>61</sup> A história, portanto, não se interessa apenas por uma única memória, mas pelos múltiplos discursos de memória existentes na sociedade e por aqueles discursos que, como bem salienta Michael Pollak<sup>62</sup>, estão em

---

<sup>59</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, CPDOC-FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989; ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 93-101; HUYSSSEN, Andreas, 2000; SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

<sup>60</sup> É importante mencionar a importância de Michael Pollak (1989) no Brasil para a reflexão sobre o tema, e mais recentemente a de Paul Ricoeur (2007).

<sup>61</sup> Sobre a relação entre história e memória, ver: DOSSE, François. *A história*. Bauru, SP: Edusc, 2003, p. 284-286; RICOEUR, Paul, 2007, p. 395-404; ROUSSO, Henry, 1998, p. 97-98; SARLO, Beatriz, 2007, 41-44.

<sup>62</sup> POLLAK, Michael, 1998, p. 4.

disputa. Como afirma Ricoeur, “a história exerce sua função corretiva de verdade em relação a uma memória que exerce incessantemente, a seu respeito, sua função matricial”<sup>63</sup>.

Esses autores têm também contribuído para, entre outras coisas, a observação da importância de se considerarem as múltiplas linguagens (literatura, música, cinema, artes plásticas) e os vários espaços (museus, monumentos, arquivos, sites) como meios de memória, cada um com convenções próprias e estabelecendo formas diferentes de relação com o passado. Essas distintas maneiras de lidar com o passado são incorporadas pela mídia, que tem a característica de ser um espaço altamente complexo por exercer a função de elo do público e diversos intermediários culturais com as linguagens mencionadas e esses outros espaços de memória.

Entretanto, entre os autores citados, apenas Andreas Huyssen e Beatriz Sarlo examinam especificamente o papel da indústria cultural nos processos de construção da memória social. Ambos veem a mídia como um espaço de memória de enorme influência.<sup>64</sup> Sarlo chega a dizer que “jornais, televisão, vídeo, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança da experiência vivida, e muitas vezes se confundem com ela”<sup>65</sup>.

A maneira como o passado é abordado pelos meios massivos é objeto de reflexão de Beatriz Sarlo, na obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, que concebe os meios audiovisuais como detentores de uma hegemonia simbólica e um dos principais veículos do que chama de “história de grande circulação”<sup>66</sup>. A história de circulação massiva, diferentemente da história acadêmica, não se atém aos conflitos de interpretação, propondo visões do passado que “não apresentam contradições com o senso comum de seus leitores, mas o sustentam e se sustentam nele. Ao contrário da boa história acadêmica, não oferece um sistema de hipóteses, mas certezas”<sup>67</sup>.

Mais importante do que essa observação de Sarlo, e às vezes excessivamente niveladora, é a discussão que ela empreende sobre a supervalorização dos relatos

---

<sup>63</sup> RICOEUR, Paul, 2007, p. 403.

<sup>64</sup> SARLO, Beatriz, 2007, p. 93; HUYSSSEN, Andreas, 2000, p. 29.

<sup>65</sup> SARLO, Beatriz, 2007, p. 93.

<sup>66</sup> A autora desenvolve suas principais considerações a esse respeito no primeiro capítulo de seu livro.

<sup>67</sup> SARLO, Beatriz, 2007, p. 15.

testemunhais usados como equivalentes à história e não problematizados. Esse é um ponto muito relevante e que pode ser visualizado nos diversos espaços (midiáticos) de memória musical selecionados para a pesquisa, que costumam encarar a história e a memória como se fossem a mesma coisa e ainda se propõem a contar “a história”, em inúmeras situações, usando apenas depoimentos dos envolvidos, daqueles que vivenciaram diretamente a experiência narrada.

Posto isso, cabe salientar a concepção de nostalgia adotada para esta pesquisa. Admite-se que se trata de uma relação afetiva (ou sentimental) com o passado, mas que não consiste em uma experiência negativa, ruim. Dado o caráter de celebração da música do passado que incide sobre esta investigação, o foco estará voltado para os aspectos mais positivos da nostalgia, reconhecendo-se, porém, os negativos (ou problemáticos) quando for o caso.

Por outro lado, a mídia e outros locais de realização do *revival* dos anos 80 se encontram no âmbito da indústria cultural e, por esse motivo, a perspectiva teórica traduzida no conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>68</sup> traz contribuições significativas, mas não sem algumas ponderações importantes. Muito se discutiu sobre as limitações do conceito de indústria cultural, mas, a despeito da teoria estética de Adorno, bastante problemática em alguns pontos, a forma como ele compreende a dinâmica de funcionamento da indústria da cultura é ainda hoje pertinente e de grande força analítica.<sup>69</sup>

Por essa razão, autores como Marcos Napolitano, Renato Ortiz, Jesús Martín-Barbero, Stuart Hall, Simon Frith, Andreas Huyssen e Micael Herschmann têm mantido o conceito de indústria cultural, procurando incorporar com mais ênfase o papel das mediações culturais na relação entre produtores e consumidores — aspecto pouco

---

<sup>68</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Esse conceito, usado pela primeira vez em 1947, no livro *A dialética do esclarecimento*, é resultado de uma longa e densa reflexão, feita inclusive em vários trabalhos anteriores de Adorno, o que dificulta definições taxativas, como bem observa Martín-Barbero, que chega a ser irônico ao mencionar as definições pinçadas de alguma frase solta do trabalho dos autores. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 65.

<sup>69</sup> Esse argumento tem sido desenvolvido especificamente por vários autores. Ver: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, p. 13; HERSCHMANN, Micael, *Indústria da música em transição*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 38; TROTTA, Felipe da Costa. *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 42.

desenvolvido em Theodor Adorno e Max Horkheimer.<sup>70</sup> Sendo assim, esta pesquisa segue essa reconsideração do conceito feita pelos autores mencionados. Nessa perspectiva, a relação entre indústria e consumidor é vista de maneira não dicotômica, mas relacional.

A indústria não atua simplesmente de cima para baixo. Ela procura, a seu modo, fazer uma leitura do que seja a expectativa do público em relação a um artefato cultural. Com frequência, incorpora manifestações culturais que emergem fora dela, submetendo-as, é claro, à sua lógica de mercado, que, sem romantismos, é perversa em diversas situações, embora seja equivocada uma visão fatalista desse processo. Os diversos setores da indústria cultural (mídia eletrônica, jornais impressos, revistas especializadas) exercem a função de mediadores culturais e, nessa dinâmica, o produto cultural incorpora signos, fazendo parte de uma rede de produção de sentidos que não se encerra na criação do produto, mas se estende aos espaços pelos quais ele vai circular. Tais espaços, por sua vez, possuem formas diferentes de interação com o público consumidor. Esses setores se relacionam entre si em níveis de intensidade que variam de um caso para outro.

## 1.2 A música do passado em pesquisas brasileiras

No Brasil, praticamente não existem trabalhos sobre música com o foco voltado para a nostalgia. Mesmo os que contemplam memória e música são poucos e nem sempre optam por aprofundar uma discussão teórica sobre memória, não deixando de contemplar, contudo, a experiência cultural com a música do passado, a maneira como o som de outrora é vivenciado no presente.

Em sua tese de doutorado, *Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte*<sup>71</sup>, Rita Ribeiro analisa o encontro que ocorre aos sábados no

---

<sup>70</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988; HUYSSSEN, Andreas, 2000; MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1997; HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003; FRITH, Simon, 1998; HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

<sup>71</sup> RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado em Geografia) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

centro de Belo Horizonte, onde as pessoas se reúnem desde 2004 para dançar ao som da *black music* dos anos 70. A análise feita pela autora é voltada para o uso dos espaços sociais como forma de sociabilidade e afirmação da identidade. Ela observa que a música é um elemento identitário fundamental do encontro, a ponto de os participantes, que na maioria têm em média 45-50 anos, irem trajados com a típica indumentária dos artistas da *black music* da década de 70. O espaço é usado como lugar de reencontro pelos participantes, muitos deles frequentadores dos bailes da *black music* em Belo Horizonte naquela época.

Em seu trabalho sobre os bailes da saudade que acontecem dentro do circuito bregueiro de eventos de Belém, Antônio Maurício da Costa analisa os espaços onde os frequentadores se reúnem para dançar ao som das décadas de 50 e 60, embalados por gêneros como o bolero e o merengue. O assunto é tratado no artigo final, um pós-escrito, inserido na reedição de seu livro *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*<sup>72</sup>. Acontecem muitos desses eventos em Belém e eles cresceram consideravelmente em número durante a década de 2000, a ponto de surgir um circuito de bailes da saudade que ocorre regularmente. Embora sejam inspirados em festas de décadas passadas, esses eventos surgiram nos anos finais da década de 90. Costa argumenta que a música do passado é, assim, vivenciada no presente. É usada como forma de rememorar tempos de outrora. Mas sua análise se volta pouco para a experiência com a música, pois o seu objetivo maior é entender como os bailes estão inseridos no circuito de festas do mercado bregueiro paraense.

Já Micael Herschmann e Felipe Trotta analisam, em um artigo, como a memória é usada nas estratégias de legitimação social de dois gêneros musicais coirmãos, o samba e o choro, e que, convertida num discurso de “tradição” e “autenticidade”, foi sendo construída com a participação de diversos mediadores culturais, como jornalistas, pesquisadores (acadêmicos e não acadêmicos), que fizeram circular suas opiniões na imprensa e em livros, e da comunidade de músicos ligados a esse universo cultural. Essa memória está na base da valoração simbólica que faz esses gêneros gozarem de certo prestígio na hierarquia sociocultural brasileira. Os autores argumentam que a bibliografia que contribuiu para o estabelecimento dessa “tradição” privilegia, em sua maior parte, a música da primeira metade do século XX, período que coincide com a

---

<sup>72</sup> COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2. ed. Belém: Eduepa, 2009.

fase de estabelecimento do samba e do choro no âmbito da incipiente indústria fonográfica brasileira.<sup>73</sup>

Felipe Trotta, um ano antes, havia defendido em sua tese de doutorado, lançada em livro em 2011 com o título *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*, o embate entre “tradição” e “renovação” do samba, com os tradicionalistas usando o discurso da “autenticidade” para deslegitimar o pagode dos anos 90 que havia, nessa década, alcançado grande projeção no mercado fonográfico nacional, incorporando elementos musicais de outros gêneros e, por isso, distanciando-se da sonoridade tida como a “tradição” do samba. Trotta mostra como esse confronto chega à imprensa, um espaço no qual intelectuais e artistas defensores da vertente mais tradicionalista, historicamente, costumam ter inserção, fazendo circular seus pontos de vista. Contando com ajuda de jornalistas que são adeptos da mesma concepção, esses intelectuais e artistas atuaram para desqualificar publicamente o pagode. Ele acentua que objeção semelhante acometeu certa produção do pagode dos anos 80.<sup>74</sup>

Quanto às relações entre mídia, música e memória, a musicóloga Heloísa de Araújo Duarte Valente é quem tem procurado investigá-las com mais ênfase. Ela tem escrito importantes artigos, alguns mais ensaísticos, que tratam do tema. Suas abordagens são bastante pontuais e ricas em *insights*. A partir da análise semiótica, a autora tem examinado aspectos como as releituras de clássicos da música popular nacional e internacional, a apreciação da música do passado no presente e a sua presença na mídia.<sup>75</sup> Além disso, aproximando-se mais do procedimento dos historiadores, Valente tem estudado como a música tradicional portuguesa (o fado) e a italiana sobrevivem como referencial identitário para os imigrantes italianos e portugueses e seus descendentes em eventos e nas rádios AM de São Paulo, embora

---

<sup>73</sup> HERSCHMANN, Micael; TROTTA, Felipe da Costa. Memória e legitimação do samba & choro no imaginário social. In: FERREIRA, Lúcia Maria Alves; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 71-92.

<sup>74</sup> TROTTA, Felipe da Costa, 2011.

<sup>75</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Da duração do reinado do hit, no império da mídia (mais questões sobre a memória da canção). *Communicare*, São Paulo, v. 7, p. 55-61, 2007; Idem, Play it again, Sam! (ou, como pela mídia a canção vence a morte). *Ghrebh*, São Paulo, v. 17, p. 86-97, 2011.

constate que as novas gerações das famílias desses imigrantes têm se interessado cada vez menos por essa tradição musical.<sup>76</sup>

No que diz respeito à atuação da imprensa ao lidar com a memória musical, numa parte de seu artigo *Play it again, Sam!*, Valente aponta o quanto podem ser problemáticos determinados tipos de matérias comemorativas, como, por exemplo, as publicadas sobre o cinquentenário da bossa nova, comemorado em 2008. Ao analisar como a *Folha de S. Paulo* cobriu o show em homenagem ao gênero, que juntou no mesmo palco Caetano Veloso e Roberto Carlos, verifica que, no conjunto dos textos, preponderaram os fatores extramusicais, como fofocas, ênfase em celebridades ou dificuldades para a aquisição dos ingressos. E chega a uma conclusão pouco animadora:

Curioso é observar que, ao fim e ao cabo, pouco se fala de música, tampouco de sua receptividade, sua linguagem, sua história. O cinquentenário da Bossa Nova servirá então, como mais uma atitude em prol da rememoração, sim! — mas de algo que já não é mais como dantes. Desdenha-se a capacidade de análise do leitor, inserindo-o numa categoria de fruidor de banalidades, de voyeur de celebridades, ávido para mexericos.

É claro que esse é um caso bastante específico, mas permite chamar a atenção para uma forma de atuar da imprensa que está longe de ser um caso isolado.

A música é uma das principais manifestações artísticas trabalhadas pela indústria cultural e não se limita a gravações e shows. Ela também integra as mais diferentes formas de linguagens convertidas em produto (cinema, novelas e séries televisivas). Ocupa lugar nas mais variadas atividades cotidianas e em outras linguagens, como o teatro e a dança. É carregada de valores e constitui um forte componente das identidades sociais. Considerando sua importância e amplitude, analisar como a música de outrora é vivenciada pode trazer novos dados e informações valiosas sobre como a sociedade se relaciona com o passado.

---

<sup>76</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. A canção italiana, na cidade de São Paulo: memória e nomadismo. *XXII Congresso Anual da Anppom - Anais*, v. 1, p. 2378-2386, 2012; NUNES, Mônica Rebecca Ferrari; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Trago o fado nos sentidos: canção, memória portuguesa na rádio paulista. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 72-83, 2011.

## Capítulo 2

### Festas anos 80 e nostalgia: clássicos, “bregas” e muito mais

“Feliz(es) anos 80”, “Um brinde aos anos 80”, “Geração anos 80 relembra os bons tempos”, “Invasão dos anos 80”, “A noite é dos anos 80”, “Ombreiras em verde-limão: anos 80 até quando?”.<sup>77</sup> Esses são títulos de algumas das muitas matérias veiculadas em jornais brasileiros em 2005. O assunto era o *revival* da música dos anos 80, que podia ser percebido não apenas nas matérias, mas também nas seções de anúncios das publicações, que informavam o grande número existente de festas que celebravam o som da década, ofertando-as como opção de diversão aos leitores.

Uma efervescência maior em torno da música da década de 80 chamava a atenção da imprensa nos três anos anteriores, mas era abordada com menor destaque. A quantidade de festas crescia sem parar, especialmente nas duas maiores capitais brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, movimentando suas noites, os mercados de shows, fonográfico e editorial. Nesse momento, a tendência já dava sinais de que se expandia por todo o Brasil, o que veio a confirmar-se posteriormente. A imprensa e outros setores da mídia não ficaram indiferentes ao fenômeno, com os jornais diários demonstrando ser um meio privilegiado para o acompanhamento dos eventos em razão da cobertura cotidiana que faziam da agenda cultural.

O ano de 2005 chegou ao fim com apenas as três maiores festas anos 80 do país, a *Autobahn* (SP), a *Trash 80's* (SP) e a *Ploc 80's* (RJ), tornando-se responsáveis por mais de 350 edições.<sup>78</sup> E não eram as únicas opções nas duas cidades. Muitas outras ocorriam concomitantemente. No Rio de Janeiro havia, por exemplo, a *Arquivo 80* no Hard Rock Café, a *Go Back 80* na Boate São Thomé, a *Roxy Roller Ploc* no Vivo Rio e

---

<sup>77</sup> GOULART, Gabriela. Feliz(es) anos 80. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Rio Show, p. 24; UM BRINDE aos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Programa, p. 27; RÉ, Adriana Del. Geração anos 80 relembra os bons tempos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 2005. Caderno 2, p. 8; DIAS, Paula. Invasão dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 2005; CARDOSO, Monique. A noite é dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2005. Caderno B, p. 2; FRADKIN, Eduardo. Ombreiras em verde-limão: anos 80 até quando? *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago. 2005. Segundo Caderno, p. 2.

<sup>78</sup> A *Trash 80's* realizou em 2005 um número alto de eventos, 276 edições; enquanto a *Autobahn* ocorreu com regularidade aos finais de semana. Em relação à *Ploc 80's* é possível estimar tranquilamente que a festa promoveu não menos do que 50 edições nesse ano. Mais adiante, apresenta-se uma explicação detalhada desses números.

a *Hi-Fi*, itinerante. Em São Paulo eram promovidas a *Funny 80's* na Boogie Disco e a *Playmobil* no Dart Jones, com casas noturnas, como a *Limelight* e a *Nias*, dedicando um dia da semana exclusivamente para as músicas dos anos 80. Havia ainda, na capital paulista, o conhecido Projeto Autobahn, promotor de festas que celebravam a década desde o decênio anterior. E não se encerra por aí. Duas famosas casas paulistanas dos anos 80 tinham voltado à ativa, motivadas pela efervescência oitentista, a *Madame Satã* e a *Rose Bom Bom*, integrando esse rol de opções.

Essas são apenas algumas das festas realizadas em 2005, pois nem todas eram anunciadas nos jornais, mas elas dão uma medida do que o *revival* dos anos 80 atingiu. A forte celebração dos anos 80, que começara algum tempo antes, aconteceu com grande intensidade entre 2002 e 2014. Em todo esse período, o número de eventos foi impressionante. No Rio de Janeiro, por exemplo, além das que foram citadas, houve muitas outras festas, como *Noites Cariocas*, *Beat Acelerado*, *Dead Men's Party*, *Cabaret*, *80's Party*, *Back to the 80's* e *Festa Geração 80*.<sup>79</sup>

Uma movimentação desse porte nas duas maiores cidades do país, que abrigam os mais influentes meios de comunicação, repercutiria com grandes chances de tornar essa onda comemorativa de dimensão nacional. Foi o que aconteceu.

As festas paulistanas *Autobahn* e *Trash 80's* e a carioca *Ploc 80's* alcançaram uma posição proeminente na celebração da música da década de 80, tornando-se as três maiores do país. Entretanto, surgidas respectivamente em 1993, 2002 e 2004, deram uma contribuição que não se limitou apenas à música, pois atuaram com uma proposta mais ampla, a de rememorar a música e todo um vasto espectro de ícones e práticas sociais do período, como filmes, programas e séries televisivos, games e brincadeiras — ainda que a música fosse o produto principal oferecido ao público. Dessas três, apenas a *Trash 80's* não existe mais, tendo encerrado suas operações em março de 2018.

O *revival* dos anos 80, entre 2002 e 2014, encampou todo esse conjunto de práticas e linguagens elencados, ou seja, ocorreu de maneira mais ampla, sendo

---

<sup>79</sup> Uma matéria sobre as quatro primeiras pode ser vista em MATTOS, Ulisses. Saudade dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 2004. Programa, p. 17. O nome “Festa Geração 80” ficou conhecido por ser dado a um projeto de Leo Jaime e Alexandre Ktenas que celebrava o pop e o rock nacional da década de 80 em formato de show e que circulou pelo Brasil. Mas a *Festa Geração 80* em questão foi a organizada por Ricardo Ceda e que ganhou destaque numa edição do jornal *O Globo*, em 2014, quando havia completado oito anos e acontecia no bairro de Padre Miguel, Zona Oeste do Rio de Janeiro. MARSAL, Nathália. Hora de voltar no tempo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jul. 2014.

empreendido também por outros setores sociais que geraram um sistema de rememoração que atuou, em grande parte, em sinergia com o criado pelas festas — e vice-versa. A onda revivalista, que aos poucos vinha se arrefecendo, manteve-se com considerável força até 2014. A partir daí, *Trash 80's* e *Ploc 80's* passaram a inserir mais ostensivamente nos eventos — o que até então era feito mais timidamente — a celebração da cultura da década de 90, mas com os anos 80 permanecendo ainda como o carro-chefe e, em muitos casos, dando ênfase às duas décadas juntas. De qualquer maneira, os 80 perderam exclusividade, exceto no caso da *Autobahn*.

Parte significativa do pop internacional e do rock nacional dos anos 80 sempre ocupou lugar de destaque nos principais espaços de memória de música popular, como rádios, jornais, revistas especializadas em música e nas festas de *flashback*. Portanto, isso não era novidade. O que havia de novo era o espaço que as músicas “brega”, infantil e romântica ocupavam no âmbito dos alguns eventos temáticos. Era uma linha musical de culto aos anos 80 cujas criação e consolidação tinham a *Trash 80's* e a *Ploc 80's* como as grandes responsáveis. Quase tudo isso era concebido, no âmbito desse tipo de festa, como “brega”.

Nesse universo, a questão do “brega” foi tratada de maneira lúdica, sem necessariamente romper com seu sentido pejorativo, embutido na sua acepção mais comum, a de mau gosto, e com definições que se situam numa difusa fronteira entre a brincadeira e a mais profunda ironia. Gostar de músicas de apelo sensual, excessivamente sentimentais e infantis (quando adulto) era uma atitude considerada “brega”, e as festas cumpriram exatamente esta função: a de ser um lugar para apreciar esse repertório de “preferência duvidosa” sem sentir vergonha, e ainda onde se podia compartilhar essa experiência com outras pessoas. Surgiu, assim, o conceito das festas bregas, que se expressou em *slogans* como “o melhor do pior” (*Trash 80's*) e o “melhor e o pior” (*Ploc 80's*) dos anos 80.

Ao mesmo tempo, boa parte do repertório da música pop internacional e nacional consagrado teve espaço nas festas anos 80 que também contemplam o “brega”, tocando fartamente nas pistas e sem a classificação de “brega”. Os organizadores jogaram o tempo todo com essas definições, trabalhando-as extensivamente no material de divulgação das festas.

Alguns eventos que celebraram os anos 80 não tiveram um objetivo mais amplo de rememorar a cultura do período. Nesse caso, todo o foco foi direcionado para a

música, restringindo-se a colocar nas pistas o som da época. O dito repertório “brega” não integrou a trilha sonora da maioria dos eventos temáticos. Isso ocorreu até mesmo nas tradicionais festas de *flashback*, especializadas na música do passado, nas quais os anos 80 concorreram com as décadas de 70 e 90. Nesses espaços preponderava o pop internacional, que dominou a seleção musical, seguido do rock nacional. Como se tratava de festas, as músicas dançantes eram as que mais se sobressaíam.

De qualquer maneira, eventos com esse viés contribuíram para colocar novamente em evidência todo um repertório que estava fora de importantes espaços de memória musical, incluindo canções de muito sucesso popular na década de 80, muitas vezes desprezadas pela crítica musical e pouco contempladas na bibliografia sobre música popular. O *revival* dos anos 80 e sua repercussão permitiram não apenas que alguns artistas voltassem a ter certa visibilidade na mídia da qual estavam excluídos, mas também a reavaliação do legado musical de artistas e vertentes musicais, com a imprensa musical tendo que lidar com o fato de determinada produção historicamente avaliada de forma pejorativa por críticos musicais e jornalistas de cultura estar ainda, depois de tanto tempo, viva na memória coletiva.

O objetivo deste capítulo é mostrar a influência das festas temáticas para o *revival* da música dos anos 80. A análise é voltada para o período em que a celebração da década ocorreu de maneira mais intensa, entre 2002 e 2014, com foco nas três principais festas oitentistas, a *Autobahn*, a *Trash 80's* e a *Ploc 80's*. A abordagem mostrará o amplo repertório musical que esses eventos abrangeram e as particularidades nas formas de contemplá-lo. Antes, na parte mais inicial do capítulo, é feito um pequeno adendo para mostrar um espaço no qual a celebração da música da década de 80 já existia, precedendo inclusive essa onda revivalista, mas que era um lugar de comemoração que englobava mais de uma década, ou seja, no qual os anos 80 não eram celebrados com exclusividade. Trata-se das festas de *flashback*. Elas, todavia, são importantes para perceber a força da música do período, os gêneros, as canções e os artistas mais apreciados.

## **2.1 Festas de *flashback***

Existe ainda hoje no Brasil uma tradição de festas de *flashback* que acontecem em grande quantidade por todo o território nacional pelo menos desde os anos 80. Elas

celebram a música de décadas anteriores e, à medida que se entra num novo decênio, aos poucos a produção musical do anterior vai sendo incorporada. O número desse tipo de evento se expandiu na década de 90, quando ocorreu um forte *revival* dos anos 70 e, no caso da música, especialmente o da *disco music* — gênero que nunca mais deixou de ser apreciado de maneira significativa em todo o país.<sup>80</sup> Mas as festas de *flashback* foram se tornando híbridas, contemplando mais de uma década no mesmo evento. Desde os anos 2000, grande parte delas tem celebrado os anos 70, 80 e 90 juntos. Contudo, ao observar o material de divulgação desses eventos, é verificável, por meio da observação dos nomes de artistas citados, que mesmo no caso em que a trilha sonora abarca as três décadas, as duas primeiras são as que recebem maior destaque. Não bastasse isso, boa parte dos eventos se detém apenas nas duas primeiras.

Na rede mundial de computadores esses eventos são facilmente encontrados. A partir do exame de anúncios e do material de divulgação disponíveis on-line, identifiquei a realização de mais de 170 deles entre 2002 e 2014. Os eventos encontrados aconteceram em praticamente todos os estados brasileiros, grande parcela deles abrangendo apenas duas décadas, mas quase nunca sem a de 80 — pode ser 70 e 80 ou 80 e 90. Esse número de edições permite inferir que muitas festas são promovidas há vários anos e seguem um calendário semanal ou mensal.<sup>81</sup>

Nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo existe um circuito de festas de *flashback* e a internet é bastante usada para divulgá-las. Uma única página do Facebook, por exemplo, informou a realização de 76 eventos no Rio entre 2011 e 2014. Nessa página eletrônica, intitulada “Circuito *Flashback* RJ”, duas festas se destacam por aparecerem em maior número. A primeira é a *Nossa Época*, promovida em Vila Valqueire (RJ, capital), e a outra, o *Baile das Antigas*, organizado em Duque de Caxias,

<sup>80</sup> Ao longo de praticamente toda a década de 90 houve um forte *revival* dos anos 70, da moda, música e cinema do período. No caso da música, foi celebrada especialmente a *disco music*. Muitas matérias sobre o assunto foram publicadas nos jornais, entre elas, as seguintes: O REINO do “flash back”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1991. Segundo Caderno, p. 2; ROCHA, Camilo. Excessos dos anos 70 estão de novo entre nós. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1992. Ilustrada, p. 4; DJ REVIVE época da ‘disco music’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1992. Jornal de Bairro, p. 48; ELIAS, Jô. Os embalos de quinta à noite. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 fev. 1993. Caderno 2, p. 1; PINHEIRO, Augusto. A volta dos embalos de sábado à noite. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1997. Folhateen, p. 6; VEIGA, Hebe; Werner, Luciana. Nos embalos da década de 70. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 fev. 1998. Rio Show, p. 16; ALMEIDA, Carlos Helí de. A festa reciclada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1998. Segundo Caderno, p. 1.

<sup>81</sup> Na seção de “fontes”, disposta no final da tese, serão informados os endereços eletrônicos pesquisados. As agendas culturais ou seções de anúncios de eventos dos jornais publicadas desde os anos 80, devido ao número de festas divulgadas, permitem perceber um amplo apreço pelos *flashbacks* anteriormente ao recorte cronológico que é objeto de estudo desta pesquisa.

região metropolitana do Rio, ambas com dezenas de edições nesse período.<sup>82</sup> Fica claro que a intenção, com o uso da internet, é divulgar eventos que são menos badalados ou que não ganham destaque nas páginas da grande imprensa, que, por mais que noticie um número considerável de festas, não anuncia muitas outras de perfil semelhante.

O mercado de casas noturnas costuma ser bastante volúvel; muitas delas duram pouco. A abertura e o fechamento de estabelecimentos são constantes.<sup>83</sup> Contudo, isso não é um fator que impeça que os *flashbacks* tenham um espaço cativo. Eles continuam a fazer parte da programação de novas casas noturnas, clubes e bares que abrem, até porque a maioria desses locais abriga diferentes propostas musicais, com dias específicos dedicados a cada uma delas, que pode permanecer na agenda durante toda a semana ou por temporadas.

A capital paulista tem um circuito maior e mais consolidado de casas noturnas que se dedicam quase que exclusivamente aos hits do passado. São elas: Limelight em Vila Olímpia, Memphis Rock Bar em Moema, Boogie Disco em Vila Olímpia, Clube Caravaggio no Centro, Akbar Lounge & Disco em Vila Madalena, The History em Vila Olímpia e Le Revê Club na Consolação.<sup>84</sup> Essas quatro últimas são ambientes bastante requintados e, atualmente, apenas a Boogie Disco (2004-2013) não existe mais. Mas os *flashbacks* integraram, dentro do período estudado, a programação de várias outras casas noturnas, embora com dias específicos dedicados a eles, como é o caso dos

---

<sup>82</sup> Circuito *Flashback* RJ. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/CIRCUITOFLASHBACKRJ/208799572512668>>. Acesso em: 30 jun. 2015. A página deixou de ser atualizada em setembro de 2014.

<sup>83</sup> A volatilidade do mercado de casas noturnas é um dos assuntos abordado em: RIBEIRO, Lúcio. A festa nunca termina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2003. Ilustrada, p. 7.

<sup>84</sup> A Limelight e a Akbar Lounge & Disco passaram a funcionar nos bairros mencionados em 2009; antes estavam instaladas em outros locais. O período de atuação das casas noturnas citadas é o seguinte: Limelight (1991-), Memphis Rock Bar (2000-), Clube Caravaggio (2003-), Boogie Disco (2004-2013), Akbar Lounge & Disco (2007-), The History (2008-), Le Revê Club (2013-). Duas matérias abordam o circuito de festas de *flashback* e de espaços voltados para o público mais maduro: GIOVANELLI, Carolina. Baladas de flahsback. *Veja*, São Paulo, 19 nov. 2010. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br>>. Acesso em: 30 jun. 2015; GEISHOFER, Renan. 5 baladas *flashback*: liberar a nostalgia em São Paulo. *El Hombre*, São Paulo, 12 jan. 2015. Disponível em: <[www.elhombre.com.br](http://www.elhombre.com.br)>. Acesso em: 26 jan. 2015. Foram também usados para a obtenção de dados os sites oficiais dessas casas: ([www.limelight.com.br/site/](http://www.limelight.com.br/site/)); ([memphisrockbar.wix.com/memphis](http://memphisrockbar.wix.com/memphis)); ([www.clubecaravaggio.com.br/](http://www.clubecaravaggio.com.br/)); ([www.akbar.com.br/](http://www.akbar.com.br/)); ([www.thehistory.com.br/](http://www.thehistory.com.br/)); ([www.lereveclub.com.br/](http://www.lereveclub.com.br/)).

seguintes espaços: Massivo, Smoove, Asia 70, Alôca, Bubu Lounge Disco, Cantho, Salamandra e Hotel Cambridge.<sup>85</sup>

A celebração da música dos anos 80 se dá por meio da rememoração, que, como toda forma de lembrança, é seletiva. E como diz Stuart Hall, todo processo de seleção é também uma forma de exclusão.<sup>86</sup> Os organizadores de cada festa escolhem o repertório musical que será tocado, privilegiando determinados artistas e descartando outros. No conjunto das fontes analisadas nesta pesquisa fica evidente que, em relação à música dos anos 80 tocada, o pop internacional e o rock nacional integram a trilha sonora de praticamente todas elas, sejam de *flashback* ou não, com as canções estrangeiras sendo, na maioria delas, mais executadas do que as nacionais. As variações incidem na preferência ou não por certos nomes, sendo os critérios de escolha resultantes de uma conjunção de interesses dos promotores com a leitura que fazem do gosto dos frequentadores. A preferência dos clientes tem um peso grande, até porque o sucesso do evento depende deles.

Nem todo evento temático toca música “brega”, mas a grande maioria toca sucessos do pop internacional e do rock nacional. Mesmo com a existência de variações, há um “núcleo duro” de hits que alimentam o som de ambos os tipos de festas, as de *flashback* e as temáticas voltadas para os anos 80, e que são dos seguintes artistas: Michael Jackson, Madonna, Cindy Lauper, New Order, Depeche Mode, Erasure, Pet Shop Boys, A-ha, B-52's, Soft Cell, The Smiths, The Cure, Culture Club, Duran Duran e Information Society. Entre os nacionais estão Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Lulu Santos, Legião Urbana, Os Paralamas do Sucesso, RPM, Titãs e Ultraje a Rigor. São as músicas desses artistas as que frequentam as aparelhagens sonoras de praticamente todos os tipos de festas anos 80 e das que homenageiam a década apenas parcialmente.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> As informações sobre a realização dessas festas e o repertório que tocam foram extraídas das seções de anúncios dos guias culturais dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, publicados entre 2002 e 2014.

<sup>86</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

<sup>87</sup> Esses são os artistas mais usados como chamariz para os eventos no material de divulgação das festas e dos anúncios pesquisados. Em sites, blogs e páginas dos eventos no Facebook, costuma ter informações sobre eles, comemorações de datas específicas relacionadas às suas carreiras, como os aniversários de discos e curiosidades. Esse “núcleo duro” aparece com frequência como atrativo também de festas de *flashback* realizadas pelo Brasil afora; e esse segmento não deixou de capitalizar o *revival* dos anos 80 e dele tirar proveito, usando, em maior quantidade, imagens e nomes dos artistas que fizeram sucesso nessa época.

Esses são os nomes mais recorrentes, mas a produção musical da década foi muito vasta e, de acordo com a proposta musical de cada evento, muitos outros sucessos são escolhidos para compor o repertório. Algumas festas, por exemplo, inseriram a música infantil, brega e romântica e, por assim procederem, trouxeram à tona o apreço de boa parte do público por essas músicas que há bastante tempo estavam fora de importantes espaços de memória midiáticos. Trata-se de canções de cantores e grupos como Sidney Magal, Gretchen, Balão Mágico, Trem da Alegria, Polegar, Dominó, Rosana e Kátia. Esse, entretanto, não é o foco da *Autobahn*, a mais antiga e uma das três mais importantes festas anos 80 do país, com sua programação direcionada para o pop internacional, e ainda que tenha a música como principal atrativo, movimenta um amplo espectro de memória, saudando a cultura da época em diversos matizes.

## 2.2 Na pista com o Projeto Autobahn

A festa anos 80 pioneira no Brasil é a *Autobahn*, que surgiu em 1993, na cidade de São Paulo, como parte do Projeto Autobahn, que tem como propósito cultivar a música dos anos 80, mas também a cultura pop da década. Ao longo de mais de 20 anos, as festas aconteceram em diversas casas noturnas paulistanas, como FreePass, Cais, Glória, Morcegóvia, The The, Retrô, Arkham, Asylum, Plastic Alternative Bar, Eletroshock Pub, Deja Vu, Te Gusta, Gotham, Alternative Pub, Salamandra, Darta, Kiss Me, Overnight, Tribehouse e Hotel Cambridge. Depois de muitos anos funcionando de forma itinerante, em abril de 2012 a *Autobahn* inaugurou sua própria casa, a 80's Club, localizada na Vila Madalena. A arquitetura e a decoração do estabelecimento homenageiam casas noturnas da década de 80 e ela tem capacidade para 500 pessoas. São realizadas festas semanais, às vezes mais de uma.<sup>88</sup> É uma casa noturna concebida dentro do espírito da *Autobahn*, o de reviver as danceterias e casa noturnas dos anos 80, com sua música e ambientação.

O Projeto Autobahn foi criado pelo DJ Marcos Vicente com a ajuda de ex-frequentedores de uma casa noturna que eram fãs da música dos anos 80. O projeto se tornou o mais sério entre os que assumiram a proposta de rememorar a cultura da década de 80. A internet contribuiu para potencializar esse objetivo e é usada como

---

<sup>88</sup> Projeto Autobahn. Site oficial. Disponível em: <<http://www.anos80.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2016; 80S CLUB: primeira casa noturna anos 80 do Brasil. *Dália Comunicação*, São Paulo, 03 set. 2012. Disponível em: <<http://www.daliacomunicacao.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2016.

canal de interação com um público mais amplo, não só com o que participa das festas ou outras atividades do Projeto, por meio de seu site oficial, lançado entre o final de 1996 e o começo de 1997.

Em entrevista a mim concedida, Marcos Vicente conta que a criação do site gerou rápida resposta de público, ajudando a *Autobahn* a atingir grande repercussão a partir de 1998, chegando inclusive ao exterior, quando, nesse mesmo ano, o evento brasileiro foi homenageado pela festa anos 80 *Electric Dreams*, da Inglaterra, que atribuiu a ele o pioneirismo, em âmbito mundial, desse tipo de evento. Produtores de festas de outros países começaram a frequentar a *Autobahn*, entre eles, o de uma norte-americana que ficou surpreso com a força da música pop inglesa na programação da festa, uma vez que nos anos 80 ela não teve muita força nos Estados Unidos.<sup>89</sup>

A *Autobahn*, é claro, repercutia mais em São Paulo, mas, por causa da internet, passou a ser conhecida em outras cidades e estados brasileiros, tornando-se comum ser procurada por visitantes de outras regiões do país quando iam à capital. As redes sociais on-line da época foram fundamentais para a divulgação. Primeiramente, pelo uso do Yahoo Grupos, um fórum que aglutinava, em comunidades, pessoas com interesses em comum, que permitia que e-mails informando as festas fossem enviados aos participantes. Depois veio o Orkut, que possibilitava a divulgação e que fãs-clubes de determinados artistas se organizassem nas comunidades virtuais e se encontrassem na *Autobahn*. Eram meios de divulgação mais eficientes do que o Facebook, a mídia social mais popular dos últimos anos.<sup>90</sup>

No início dessa popularização maior, em 1998, a festa, que até então acontecia de forma itinerante em espaços pequenos, reunindo de 250 e 300 pessoas, passou a ser realizada em lugares maiores, com capacidade para 500, 550 participantes. Pouco tempo depois, começou a contar com a divulgação via rádio, em função da participação de Marcos Vicente nas edições de sexta-feira (das 17 às 19 horas) do programa *Hora do Rush*, veiculado na rádio Brasil 2000 e apresentado por Kid Vinil, no qual só tocavam

---

<sup>89</sup> Entrevista pessoal com Marcos Vicente, concedida em 22 de junho de 2018. Sobre a surpresa do produtor estadunidense, é possível afirmar que esse aspecto já é bastante conhecido. Muitas bandas inglesas que fizeram grande sucesso em boa parte do mundo nos anos 80 nem sequer chegaram a ser conhecidas do grande público nos Estados Unidos, entre elas, The Cure e The Smiths, que fizeram sucesso no Brasil e que hoje são muito cultuadas, algo que já acontece de forma considerável na terra do Tio Sam.

<sup>90</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018. A rede social virtual Orkut surgiu em 2004, assim como o Facebook. Por alguns anos, a primeira foi muito popular, vindo depois a ser suplantada pela segunda.

anos 80 e discutiam a música da década, o que aconteceu entre 2002 e 2006. O rádio, que no início da festa havia sido um meio de divulgação também importante, por conta do programa que o produtor tinha na rádio, mudou. E só tocava anos 80 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde ele cursava estatística. Foi um período no qual grande parte dos alunos que estudava na instituição era de São Paulo.<sup>91</sup>

Observando o material de divulgação e o site oficial do Projeto Autobahn, podem ser verificadas as estratégias e as formas de atrair o público para os eventos e para o um universo mais amplo da cultura dos anos 80 propiciado pelo site. O uso de imagens de capas de discos, de vídeos e dos nomes dos artistas na arte gráfica do material é uma estratégia amplamente explorada, como mostra a figura 1, que corresponde a uma postagem no Facebook.

Figura 1 - Material de divulgação da festa *Autobahn*<sup>92</sup>

**MEGA FESTA DE ANIVERSÁRIO DA PRIMEIRA CASA ANOS 80 DO BRASIL**

**NEW ORDER**

**THE CURE**

**THE SMITHS**

**DEPECHE MODE**

[www.anos80.com.br](http://www.anos80.com.br)

**Projeto Autobahn - Anos 80**  
Curtir esta página · 11 de maio ·

MEGA FESTA DE ANIVERSÁRIO DA PRIMEIRA CASA ANOS 80 DO BRASIL neste sábado com Welcome Drink e o melhor da década na pista mais animada de SP!

Descontos: [www.anos80.com.br](http://www.anos80.com.br)

New Order, Smiths, Cure, Depeche, David Bowie, Duran, Echo, Soft Cell, Simple Minds, Blondie, Tears for Fears, B-52's, Erasure, Pet Shop Boys, REM, Clash, Front 242, Billy Idol, Siouxsie, Oingo Boingo, Human League, Police, Gary Numan, A-ha, Queen, U2, Talking Heads, Plebe Rude, Dead Kennedy's, Toy Dolls, Cult, Talk Talk, Mission, Sisters, Ultravox, Men at Work, OMD, Tribantura, Ramones, Ira, Information, Devo, Killing Joke, Cyndi Lauper, Cabaret Voltaire, A Split Second, Confetti's, Neon Judgement, Moskwa TV, Iggy Pop e muito mais na festa Autobahn, eleita a melhor balada flashback de SP!

Tudo sobre os anos 80: [www.facebook.com/festaanos80](http://www.facebook.com/festaanos80) — em Projeto Autobahn - Anos 80.

Paulo Cesar, Alessandra Mello, Nina Luiza Alves e outras 143 pessoas curtiram isso.

37 compartilhamentos

Ver 1 comentário

Fonte: Facebook (2016)

<sup>91</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

<sup>92</sup> Texto que informa os artistas, disposto na lateral da imagem: “New Order, Smiths, Cure, Depeche, David Bowie, Duran, Echo, Soft Cell, Simple Minds, Blondie, Tears for Fears, B-52's, Erasure, Pet Shop Boys, REM, Clash, Front 242, Billy Idol, Siouxsie, Oingo Boingo, Human League, Police, Gary Numan, A-ha, Queen, U2, Talking Heads, Plebe Rude, Dead Kennedy's, Toy Dolls, Cult, Talk Talk, Mission, Sisters, Ultravox, Men at Work, OMD, Tribantura, Ramones, Ira!, Information, Devo, Killing Joke, Cyndi Lauper, Cabaret Voltaire, A Split Second, Confetti's, Neon Judgement, Moskwa TV, Iggy Pop e muito mais na festa Autobahn, eleita a melhor balada *flashback* de SP!”. PROJETO AUTOBAHN. Facebook, 11 maio 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festaanos80>>. Acesso em: 16 maio 2016.

São frequentes as alterações dos nomes dos artistas informados nas publicações. Elas acontecem de acordo com a proposta do evento específico, que pode homenagear, por exemplo, determinado artista ou gênero, mas isso é feito em apenas uma parte do evento; no restante da noite, os hits variados tomam conta da pista.

Alguns desses artistas surgiram na década de 70 e obtiveram êxito ainda nela, como é o caso dos grupos The Clash, The Police, Blondie e Queen. Mas conseguiram atingir as paradas de sucesso nos anos 80 também com seus trabalhos lançados no período. Isso demonstra uma típica situação na qual se enquadram muitos outros músicos e cantores, vários bastante famosos desde décadas anteriores. Constata-se, assim, que a celebração ocorre em torno das músicas que foram sucesso na década de 80, não apenas dos artistas que se projetaram nesse decênio.

Esse é um aspecto muito importante a ser considerado, além de outro que deve ser igualmente ressaltado: o forte apreço pelos hits, muitas vezes isolados. Essas duas características são elementares no *revival* da década de 80 que emergiu nos anos 2000 e que se expressa também na *Autobahn*.

No que diz respeito ao site, ainda que ele poste matérias e publicações mais antigas, em relação a seu aspecto interacional, a única versão para acesso é a disponível no período de realização desta pesquisa, ou seja, que está fora do escolhido para ser analisado como prioridade entre 2002 e 2014. Ocorre que o conjunto das fontes analisadas sobre a *Autobahn*, mais a entrevista feita com o produtor da festa, permitem assegurar que a forma de se relacionar com o público e de informar sobre os anos 80 não é muito diferente do que ocorria em grande parte dos anos que englobam o recorte temporal sobre o qual esta tese se debruça — praticamente não há alteração dos artistas e músicas cultuados.

Uma breve apresentação do material disponível no site, acessado (para esta descrição) em 2016, possibilita compreender de forma mais detalhada como o Projeto Autobahn cumpre esse papel de culto aos anos 80, o que se dá basicamente por meio de duas seções: “Música” e “Lembranças”.

A seção “Música”<sup>93</sup> se divide em: Canal anos 80, Rádio anos 80, Programas de Rádio, Discoteca Básica, *Playlist* Autobahn, Letras Traduzidas, Bandas/Letras, Por

---

<sup>93</sup> Essa seção e a seguinte estão dispostas na página de abertura do site. Projeto Autobahn. Site oficial. Disponível em: <<http://www.anos80.com.br/>>. Acesso em: 18 maio 2016.

Onde Anda, Videoclipes, Singles, Coletâneas, Estilos, Produtores. Esses 13 tópicos, ao serem clicados, dão uma ideia da gama de informações presentes no site. Quem acessa a página tem à disposição, além de muitos dados sobre a carreira e a discografia dos artistas, uma rádio com a programação toda voltada para a música pop internacional, uma *playlist* de vídeos com os hits da época, resenhas curtas de videoclipes, a indicação de uma discoteca básica para imersão no mundo pop da década de 80 e a análise de álbuns que os organizadores consideram ser “os melhores discos dos anos 80”.

Já a seção “Lembranças” é composta dos seguintes tópicos: Brinquedos, Desenhos, Filmes, Seriados, Aconteceu nos 80, Esportes, Novelas, Propagandas, Anos 80 nos 90, Cartuchos de videogame e Outras lembranças. A escolha dos itens lembrados é bastante seletiva, com ênfase no que é considerado mais importante ou por ter marcado época por algum motivo. A seção é repleta de fatos e curiosidades, numa abordagem semelhante à de almanaques.

Vários itens dessas duas seções integram a festa, como a exibição de videoclipes, trechos de filmes e propagandas. E se na página eletrônica só é possível falar sobre o popular videogame da época, O Atari, na festa ele costuma ser oferecido como opção de diversão aos frequentadores, com os jogos que o consagraram, como o Pac Man, o Enduro e o River Raid.

Mas o prato principal é sempre a música, sobretudo o pop internacional, como fica claro na exposição que é feita no site sobre o repertório que é tocado nas pistas:

New Order, Soft Cell, Smiths, Cure, Depeche Mode, Erasure, Duran Duran, Madonna, Pet Shop Boys, A-ha, Michael Jackson, Dead or Alive, Rick Astley, Information Society, Cyndi Lauper, Front 242, Tragic Error, Kraftwerk, Camouflage, Echo, Human League, Gary Numan, Visage, ABC, Noel, Kon Kan, Naked Eyes, Peter Schilling, B-52's, Falco, Alphaville, Yazoo, Bomb the Bass, Spandau Ballet, Cover Girls, Sandra, Ultravox, Siouxsie, Joy, Talking Heads, Tears for Fears, U2, Simple Minds, Eurythmics, Bronski Beat, OMD, Stevie B, Boytronic, Fire Inc, Berlin, etc., etc., etc...<sup>94</sup>

Na página de abertura do site, a de capa, é oferecido um aperitivo em imagem e som aos internautas, um vídeo pequeno com 44 trechos de músicas compilados, usados como chamariz para atrai-los à festa ou mesmo a imergirem ainda mais no universo da

---

<sup>94</sup> Essa lista consta na apresentação do site oficial, que explica o que é a festa e seus objetivos. Ver PROJETO AUTOBAHN. Disponível em: <[www.autobahn.com.br/Technopop/Projeto\\_Autobahn.php#festas](http://www.autobahn.com.br/Technopop/Projeto_Autobahn.php#festas)>. Acesso em: 18 maio 2016.

cultura dos anos 80, sobretudo o musical. Quase todas as músicas são grandes hits tocados nas rádios brasileiras na década de 80, e todas do pop internacional. O quadro 1 reúne as canções contidas do vídeo.

Quadro 1– Músicas contidas no vídeo com trechos de hits dos anos 80

<b>Vídeo Autobahn (www.anos80.com.br)</b>	
1 - A-ha – “Take on me”	22 - Mr. Mister – “Broken wings”
2 - Midnight Oil – “Beds are burning”	23 - Depeche Mode – “Never let me down again”
3 - Suzanne Vega – “Luka”	24 - INXS – “Need you tonight”
4 - Simple Minds – “Don’t you (forget about me)”	25 - Real Life – “Send me an angel”
5 - Rick Astley – “Never gonna give you up”	26 - George Harrison – “Got my mind set on you”
6 - Eurythmics – “Sweet dreams (are made of this)”	27 - Sandra – “Maria Magdalena”
7 - Orchestral Manoeuvres In The Dark – “Enola Gay”	28 - Laura Branigan – “Self control”
8 - Wham! – “Wake me up before you go-go”	29 - Michael Jackson – “Beat it”
9 - Daryl Hall & John Oates – “Maneater “	30 - REM – “It’s the end of the world as we know it (and i feel fine)”
10 - Katrina and the Waves – “Walking on sunshine”	31 - Fiction Factory – “(Geels like) heaven”
11 - The Cure – “Just like heaven”	32 - Pet Shop Boys – “Always on my mind”
12 - Joan Jett – “I love rock n’ roll”	33 - Miami Sound Machine – “Dr. Beat”
13 - Nik Kershaw – “Wouldn’t it be good”	34 - The Clash – “Should I stay or should I go”
14 - Paula Abdul – “Stright up”	35 - Kim Wilde – “You keep me hanging on”
15 - Whitney Houston – “I wanna dance with somebody”	36 - Cutting Crew – “(I just) died in your arms”
16 - The Smiths – “There is a light that never goes out”	37 - Soft Cell – “Torch”
17 - Culture Club – “Karma Chameleon”	38 - Alphaville – “Big in Japan”
18 - New Order – “Blue monday”	39 - The Buggles – “Video killed the radio star”
19 - The Police – “Every breath you take”	40 - Madness – “Our house”
20 - Tears for Fears – “Everybody wants to rule the world”	41 - Duran Duran – “A view to a kill”
21 - Echo & The Bunnymen – “The killing moon”	42 - Erasure – “A little respect”
	43 - The Bolshoi – “Sunday morning”
	44 - Frankie Goes To Hollywood – “Relax”

Fonte: Site oficial do Projeto Autobahn<sup>95</sup>

<sup>95</sup> PROJETO AUTOBAHN. Disponível em: <<https://youtu.be/I5bXuj6QGKo?list=PLxUbrnTrwQ9RaXT-vh4j8n01iJbPnaRQG>>. Acesso em: 16 de abril de 2018.

O vídeo está postado no canal do Autobahn no site de vídeos Youtube, com um link para o canal do Projeto nesse espaço virtual que contém outros 420 vídeos, a maioria deles de videoclipes, elencados numa *playlist* e que foram sendo postados nos últimos anos na interação mais diária com o público. Trata-se de uma seleção de músicas que traz grande parte do que costuma rolar na pista da festa há vários anos. Segundo Marcos Vicente, não é possível inserir os vídeos de algumas músicas por causa das restrições de direitos autorais que impedem que os vídeos estejam disponíveis no Youtube. Por isso, outra *playlist* (em áudio) adicionada ao site mais recentemente é mais completa e próxima do que toca na festa, ainda que a variação não seja tão grande em relação à de vídeos<sup>96</sup>. Ela está disponível na plataforma Spotify, de *streaming* de música (a lista completa com os nomes das músicas contidas nela está incluída na parte de documentos anexos desta tese).

A lista no Spotify é só mais uma forma de trazer o público para o universo musical dos anos 80 trabalhado pelo Autobahn. Isso porque as canções presentes nela, com exceções, são as da discografia dos artistas, dos álbuns lançados. Porém, na festa é comum o uso de versões exclusivas de músicas que muitas vezes não estão disponíveis no Spotify, que são as chamadas *extended versions* — muitas vezes sendo chamadas de *club mix*, *night mix* e *night versions* —, versões adaptadas para as pistas de dança, concebidas pelos próprios artistas ou seus produtores na década de 80. Embora muito usadas por disc-jóqueis da época, eram pouco lançadas no mercado fonográfico brasileiro, sendo obtidas principalmente via importação ou em viagens ao exterior (ou ainda encomendadas a amigos que lá estivessem). Não era muito comum serem tocadas nas rádios, a não ser em programas específicos. Trata-se de um procedimento não muito corriqueiro em festas anos 80, porque o público tem como referência as versões dos álbuns, que eram as mais executadas nas rádios e eram (e continuaram a ser) lançadas em disco no Brasil. Marcos Vicente conta que parte dessas versões exclusivas são obtidas por ele em suas viagens a outros países, como Argentina, Inglaterra, Alemanha e Holanda, e que, por isso, sempre está descobrindo coisas novas, às vezes outras versões de uma mesma música que não conhecia.<sup>97</sup>

Na *Autobahn*, por seu público ser mais específico, essas versões são admitidas, além de ser uma forma de apresentar algo novo ao público, como também acontece com

---

<sup>96</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

<sup>97</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

os lados-B — músicas não tão conhecidas da carreira dos artistas, colocadas na programação de forma controlada, até porque os hits são o grande atrativo. Ao falar sobre o assunto, Marcos Vicente explica como isso é trabalhado na *Autobahn* e atribui essa possibilidade de não ficar preso apenas aos hits à existência de “frequentadores assíduos”, ou mais fiéis:

Claro, que a gente sempre solta um lado B no meio de dois hits. É uma coisa natural. Você não toca três lados B seguidos porque ninguém quer virar DJ Moisés, aquele DJ que toca e a pista abre para ele. Então a gente toca os grandes hits misturados com os B-Sides. São esses frequentadores assíduos que permitem a gente tocar os B-Sides também. E acaba o frequentador transeunte também conhecendo essa música. Então isso também dá oxigenação para a festa, por isso que não precisa mudar de década; sempre tem coisa nova dos anos 80, nova para o cliente que não conhece muito, para a pessoa que está indo só de vez em quando. Ela vai acabar conhecendo coisas dos anos 80 que ela não conhecia.<sup>98</sup>

Existe um seletivo grupo de artistas que costuma estar sempre na programação, chegando a ser tocados várias vezes numa mesma noite — situação que se mantém há bastante tempo. São eles: Erasure, Depeche Mode, New Order, Simple Minds, Pet Shop Boys, The Smiths, The Cure, A-ha, Queen, David Bowie (principalmente canções do álbum *Let's dance*) e Madonna.<sup>99</sup>

São comuns as homenagens a artistas nas festas *Autobahn*, com uma parte da programação musical da noite voltada exclusivamente para o escolhido. Nesse caso, são tocadas várias músicas do artista homenageado, às vezes agrupadas ou intercaladas com canções de outros nomes. Entre os já homenageados estão: Vince Clarke (integrante do duo Erasure), Soft Cell, Tears for Fears, Culture Club, Morrissey, Devo, Pet Shop Boys, Depeche Mode, A-ha, Echo & The Bunnymen, The Smiths, Madonna e Michael Jackson. Gêneros, subgêneros ou movimentos da música pop também são celebrados, como a *new wave*, o *new romantics* e as baladas românticas. Há comemorações ainda mais inusitadas, como as dedicadas aos “*one hit wonder*”, expressão que faz referência aos artistas que são conhecidos por um único sucesso na carreira.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

<sup>99</sup> Nomes informados por Marcos Vicente, não ficando, porém, excluída a possibilidade de um ou outro artista não ter sido elencado nesse grupo. Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

<sup>100</sup> Dados compilados nas seções de anúncios de eventos dos *Jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo*, publicados entre 2002 e 2014. Apenas o nome de Michael Jackson foi extraído da página no Facebook mantida pelo Projeto. PROJETO AUTOBAHN. Facebook, 11 maio 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festaanos80>>. Acesso em: 16 maio 2016.

Todos esses artistas homenageados são destacados no site, numa seção chamada “Discoteca básica”, na qual os discos apontados como fundamentais para conhecer os anos 80 são apresentados com breves textos sobre sua história e importância, produzidos por frequentadores da festa que são convidados a escreverem sobre as obras da qual gostam e consideram importantes. Sobre essa participação e esses textos, Marcos Vicente faz o seguinte comentário:

Você vai ver nos textos não apenas aquele lado jornalístico... “háaa foi lançado tal ano, vendeu tantos discos”. Na verdade, tem um pouco de paixão envolvida, quando a pessoa comenta um disco do Depeche Mode, do New Order, do The Smiths, ela está colocando um pouco do que ele sente. Isso é o legal do Autobahn... Esse lance dos fãs escreverem dá um caráter não apenas jornalístico, que o camarada pode encontrar em qualquer página do google ou no wikipedia; ele vai ler uma matéria com feeling, com sentimento, isso é legal.<sup>101</sup>

Contudo, ainda que a “relevância” desses álbuns seja também motivada por uma posição de fã, dos frequentadores, cabe ressaltar que vários álbuns presentes na seção costumam aparecer com frequência em listas de publicações especializadas em músicas como discos “importantes” ou “melhores”. Já são 192 álbuns resenhados, com alguns artistas tendo vários na “Discoteca básica” Autobahn, sendo a maioria do pop internacional e alguns do rock nacional. Mas há outra seção que, de certa maneira, segue um princípio próximo a esse, que tem como proposta apresentar os “melhores discos” dos anos 80. São vídeos nos quais Marcos Vicente discute os álbuns, praticamente todos eles já abordados pelos fãs (frequentadores) na “Discoteca básica”. Mas o comandante do Projeto não se prende totalmente ao que foi dito nos textos e salienta outros aspectos. Em abril de 2018 havia 32 álbuns apresentados em vídeo, aqui informados por ordem alfabética e de lançamento: Kraftwerk – *Autobahn* (1974); Joy Division – *Closer* (1980); The B-52’s – *Wild planet* (1980); Ultravox – *Vienna* (1980); Visage – *Visage* (1980); Depeche Mode – *Speak & spell* (1981); The Human League – *Dare* (1981); Devo – *Oh no! It’s Devo!* (1982); Soft Cell – *Non stop erotic cabaret* (1982); The Clash – *Combat rock* (1982); A Flock of Seagulls – *Listen* (1983); Cyndi Lauper – *She’s so unusual* (1983); Heaven 17 – *The luxury gap* (1983); Alphaville – *Forever young* (1984); Madonna – *Like a virgin* (1984); The Cars – *Heartbeat City* (1984); A-ha – *Hunting high and low* (1985); New Order – *Low life* (1985); Propaganda – *A secret wish* (1985); Oingo Boingo – *Dead man’s party* review (1986); Pet Shop

<sup>101</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

Boys – *Please* (1986); Sigue Sigue Sputnik – *Flaunt it* (1986); The Smiths – *The queen is dead* (1986); Erasure – *The circus* (1987); New Order – *Substance* (1987); Bomb the Bass – *Into the dragon* (1988); Front 242 – *Front by front* (1988); Information Society – *Information Society* (1988); Noel – *Noel* (1988); Pet Shop Boys – *Introspective* (1988); Kon Kan – *Move to move* (1989); The Cure – *Desintegration* (1989).<sup>102</sup>

Ao falar sobre os álbuns, Marcos Vicente resalta aspectos que muitos DJs pesquisadores dominam bem dentro de suas linhas de interesse, que é um profundo conhecimento de informações contidas nos lançamentos originais, das capas à ficha técnica, o que permite fazer muitas relações. Além disso, ele traz, em suas abordagens, muita informação sobre como as obras foram recebidas no Brasil, se foram editadas no país ao mesmo tempo ou em período próximo ao que foram originalmente lançadas, se tiveram alguma música que fez sucesso em rádio, se tocaram em pistas de dança. Muito desse conhecimento nem sempre está disponível para pesquisa em fontes mais tradicionais; ele é oriundo de quem vivencia o meio musical e tem acesso a artistas e profissionais desse meio que atuavam na época — e já com o acúmulo de conhecimento de quem se dedica há tanto tempo aos anos 80. Ele aponta<sup>103</sup>, entretanto, que o critério de escolha dos álbuns exibidos em vídeo não é totalmente objetivo, mas misto, e relativiza um pouco a questão de serem “os melhores discos” justamente por causa desses critérios: segue desde listas de publicações que elegeram os melhores discos dos anos 80 a álbuns preferidos do público (a partir de votações nas quais são escolhidas as músicas que mais gosta na *Autobahn*), considerando também a “importância musical para as pistas brasileiras” que tiveram e até mesmo o lado sentimental advindo de sua experiência pessoal com algumas obras.

Nos eventos, as *pickups* ficam a cargo do fundador e organizador da festa, Marcos Vicente, e de outros DJs, residentes e convidados. A partir de 2002, a *Autobahn* passou a contar com a participação de artistas nacionais e internacionais como DJs. O primeiro nome conhecido a tocar foi Kid Vinil, integrante da banda Magazine (além de DJ, radialista e jornalista), que tocou pela primeira vez em junho de 2002, tornando-se, pouco depois, DJ residente, ficando no posto até sua morte em 2017, apesar de ter, em alguns momentos, ter discotecado na festa com menos frequência para atender outras

---

<sup>102</sup> PROJETO AUTOBAHN. Disponível em: <<https://youtu.be/D5LfnQkfhc4?list=PLxUbrnTrwQ9QAcGnWsKMOXYo3ahTNVbcr>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

<sup>103</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

demandas de shows Diversos artistas de bandas do rock nacional de sucesso nos anos 80 tocaram na festa, alguns várias vezes, sempre como convidados, como Marcelo Nova (Camisa de Vênus), Virginie (Metrô), Guilherme Isnard (Zero), Fê Lemos (Capital Inicial), Clemente (Inocentes) e Fernando Deluqui (RPM), assim como integrantes de grupos internacionais, como The Human League, Information Society e Front 242. Esse relacionamento com a *Autobahn* não envolve pagamentos e a participação dos Djs convidados ocupa uma parte da noite, em geral com *set lists* curtos.<sup>104</sup>

Desde o começo da *Autobahn*, “frequentadores assíduos” são chamados para atuarem como DJs, não precisando sequer dominar a técnica, mas colocando as músicas que querem tocar na pista, num *set list* de meia-hora, sendo essa mais uma forma de relação do público com a festa. E essa relação, assim como outras já elencadas até aqui, permitem ver a importância delas para o Projeto *Autobahn*, sobretudo a criada com os “frequentadores assíduos”, como Marcos Vicente chama aqueles que marcam presença com mais regularidade. Eles são convocados para reuniões (uma por mês), em geral contando com a participação de 10 a 12 visitantes mais “assíduos”, para definir os especiais do mês seguinte. O envolvimento desses frequentadores vai além, pois eles são os responsáveis por quase todos os textos do site, nas diferentes seções de assuntos que há nele. O produtor os define como detentores de um “conhecimento já forte de anos 80”<sup>105</sup>.

A maior parte do público que vai à *Autobahn*, segundo Marcos Vicente, vivenciou a época, teve contato com as músicas nas danceterias ou pelas rádios e, hoje ou nos últimos anos, esteve na faixa de idade que varia de 35 a 45 anos. Quanto ao público mais jovem, ele é expressivo, com idade entre de 20 e 30 anos, num percentual que vai de 30 a 40 por cento — há noites em que corresponde à metade dos presentes. E grande parte desses jovens passaram a se interessar pela música dos anos 80 tocada na festa por meio da influência dos pais e, sobretudo, dos irmãos. A proporção de homens e mulheres é bem equilibrada, com o grupo feminino sendo levemente superior.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Informações e dados extraídos da entrevista de Marcos Vicente concedida ao Projeto *Autobahn*: “Tudo sobre os 25 ANOS da primeira festa ANOS 80 no Brasil - Como tudo começou”. Youtube. 13 jun. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/CBFYmV9Znbs?list=PLxUbrnTrwQ9RaXT-vh4j8n01iJbPnaRQG>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

<sup>105</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018. Entrevista de Marcos Vicente concedida ao Projeto *Autobahn*, 2018.

<sup>106</sup> Entrevista com Marcos Vicente, 2018.

O Projeto Autobahn também produziu um programa de tevê, transmitido ao vivo na *web*. “A ideia do programa era não ser focado só em música, embora a música ganhasse grande parte do programa”. Ele foi exibido ao vivo nas terças-feiras, na Orkut TV, entre 2006 e 2011, às 20 horas; depois passou a ser veiculado em outra plataforma, entre 2011 e 2014, aos domingos, mais ou menos no “horário do Faustão”. A produção do programa exigia muito tempo e foi ficando difícil conciliá-la com outras demandas da festa. Nele eram veiculados, além da música, propagandas, trechos de seriados, de filmes e de desenhos animados, e às vezes entrevistas com músicos e colecionadores — formato que foi mais ou menos o mesmo desde o começo da produção desses programas.

O Projeto Autobahn completou 25 anos em junho de 2018, permanecendo fiel aos anos 80 e seguindo com seu envolvimento peculiar com o público e uma série de especificidades que o faz diferente de outras festas anos 80, ainda que parte considerável de seu repertório musical — que ajudou a manter vivo ao longo de duas décadas e meia — seja incorporada por outros eventos temáticos, não exatamente da mesma forma e muitas vezes com significados diferentes.

### **2.3 *Trash 80's e Ploc 80's*: o “melhor” e o “pior” dos anos 80**

A princípio, se fosse considerada apenas a comemoração do pop internacional e do rock nacional da década de 80, seria exagerado conceber como um *revival* — pelo menos em grande parte — o ressurgimento de um interesse por esse repertório, pois ele estava longe de ter sido totalmente esquecido, estando ainda presente em espaços de memória importantes. Uma parte expressiva dos álbuns da época que se enquadram nesses dois segmentos era relançada com frequência pelas gravadoras e as canções que foram hits eram disponibilizadas em compilações de sucessos, títulos com canções de um mesmo artista ou de vários.

Essa produção musical marcava ainda presença significativa nos principais espaços midiáticos mais abertos ao som do passado, nos cadernos de cultura dos grandes jornais, em revistas especializadas em música e na programação radiofônica, seja nas emissoras do segmento adulto-contemporâneo, que tinham como base da programação as músicas de outrora, seja nos programas específicos, inclusive nas populares, voltados para os sucessos do passado, até hoje muito comuns nas grades de

muitas emissoras brasileiras por todo o país. E claro, nunca perdendo de vista a dinâmica seletiva dos processos de rememoração empreendidos em todos esses espaços.

O *revival* colaborou para que essas músicas ganhassem uma visibilidade maior e resgatou algumas que, mesmo ligadas a esses dois segmentos melhor contemplados por diversos espaços de memória, já andavam meio esquecidas ou não se falava mais nelas. De qualquer maneira, essa onda celebratória não só reafirmou a força de certas músicas ao longo do tempo como tornou isso mais perceptível, ensejando reflexões acerca de questões que envolvem a experiência da sociedade com a música do passado.

Especificamente o surgimento daquelas que vieram a ser as duas maiores festas anos 80 do país, com a particularidade de também terem se aberto ao “brega”, *Trash 80's* (de São Paulo) e *Ploc 80's* (do Rio de Janeiro), contribuiu para colocar em evidência uma produção musical precariamente, ou quase nada, abarcada pela imprensa e pela memória da música popular, assim como em diversos outros espaços de memória. Com elas, o repertório de artistas nacionais pelos quais a crítica musical historicamente demonstrou pouca admiração e que estava pouco, ou nada, presente nos principais espaços de memória midiáticos, ganhou vez no culto aos anos 80, com essa produção musical sendo parte importante do repertório que tocaram e cultuaram e que abarcou a música “brega”, a romântica e a infantil — com esses três segmentos sendo enquadrados genericamente como “bregas”, reproduzindo, em boa medida, a forma como eram concebidos pela crítica musical na década de 80.

O sucesso que ambas atingiram foi retumbante, levando-as a conquistar grande destaque na movimentação noturna das duas maiores capitais brasileiras. Para se ter uma ideia, em pouco mais de dez anos, elas foram responsáveis pela realização de mais de 2.600 eventos.<sup>107</sup> Em certos momentos chegaram a realizar mais de um evento por

---

<sup>107</sup> Em seu site oficial, a *Trash 80's* tem uma seção na qual se encontram os comunicados que anunciaram as festas realizadas desde 2002. Pela quantidade, ao que tudo indica, estão listados todos os eventos abertos ou algo próximo disso. A contagem dos eventos que aconteceram anualmente resulta nos seguintes números: 35 edições em 2002, 82 em 2003, 150 em 2004, 276 em 2005, 236 em 2006, 233 em 2007, 240 em 2008, 210 em 2009, 163 em 2010, 169 em 2011, 126 em 2012, 114 em 2013 e 110 edições em 2014. O total é 2.144 eventos. E se esses números da *Trash* podem impressionar, é preciso observar que não estão incluídos aqui os muitos eventos corporativos e particulares realizados pela festa. Quanto ao número de eventos realizados pela *Ploc 80's*, seu site não permite fazer o mesmo tipo de contagem. Porém, em entrevista a mim concedida, o produtor da festa informou que a estimativa era de que, nos primeiros 10 anos de sua existência (2004-2014), a *Ploc 80's* promoveu mais de 500 eventos. Nesse período, em várias ocasiões, a imprensa demonstrou interesse em saber o número de festas realizadas pela *Ploc 80's*, solicitando a Luciano Vianna, seu produtor, que falasse a respeito disso. Numa das matérias, publicada em 2009 pelo *Jornal do Brasil*, ele comentou que em 2007 a *Ploc 80's* chegou a realizar 12 edições semanais e

noite, que aconteciam concomitantemente e em lugares diferentes. O êxito que obtiveram incitou a imprensa escrita e eletrônica a produzir inúmeras reportagens sobre o assunto, levando as festas a ganharem grande notoriedade midiática.

Os eventos ocorreram majoritariamente nas duas capitais, cada uma com a sua festa. Entretanto, também aconteceram em outras cidades e estados. A *Trash 80's* promoveu eventos no interior e na região metropolitana do estado de São Paulo, como São José do Rio Preto, Ribeirão Pires, São Caetano do Sul, Santo André, São Bernardo do Campo e Osasco, mas também em municípios de outros estados, como Curitiba (PR), Florianópolis (SC), Salvador (BA) e Cuiabá (MT).<sup>108</sup> A *Ploc 80's* também não ficou restrita à capital e promoveu eventos em Natal (RN), São Paulo (SP), Juiz de Fora (MG), Goiânia (GO), Cuiabá (MT), Salvador (BA), Recife (RE), Curitiba (PR), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC) e Belo Horizonte (MG).<sup>109</sup> A empresa também lançou três registros de shows em DVD nos quais se apresentaram vários artistas que fizeram sucesso na década de 80.

As palavras “trash” e “ploc” viraram sinônimo de anos 80. Com isso, muitas festas organizadas por outros produtores, no país inteiro, tiveram uma dessas duas palavras no nome — fato que gerou impasses com os promotores dos eventos originais, que viram isso como um gesto de desonestidade porque, ao assim nomearem os eventos, os seus promotores podiam induzir o público a acreditar que se tratava das festas originais. E como esses nomes haviam sido registrados como marca, as duas empresas

---

que, em 2009, o número havia caído para 15 edições mensais, ainda que os eventos tenham passado a ser realizados em lugares maiores. Ver MAIOR, Leandro Souto. Perdido nos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2009. Caderno B, p. 4. Alguns anos depois, em 2014, ele declarou à revista *Sucesso!* que a média anual daquele momento correspondia a cerca de 70 festas realizadas e que 2010 foi o ano em que ocorreram mais eventos, acima de 100 edições. Ver MALDONALDO, Helder. 10 anos de festa Ploc 80s. *Sucesso!* São Paulo, n. 157, maio-jun. 2014, p. 54. Outras matérias trazem informações relacionadas à quantidade de eventos promovidos pela festa carioca em 2005: GOULART, Gabriela. Feliz(es) anos 80. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Rio Show, p. 24; CARDOSO, Monique. A noite é dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2005. Caderno B, p. 2.

<sup>108</sup> Os locais indicados foram obtidos na seção “Programação” do site oficial da festa. *Trash 80's*. Site oficial. Disponível em: <<http://www.trash80s.com.br>>. Acesso em: 02 maio 2016.

<sup>109</sup> No material de divulgação referente a abril de 2012, postado no site oficial da *Ploc 80's*, é informado que a festa, naquele momento, acontecia em 12 estados, tendo chegado a centenas de edições na somatória das realizadas em outras partes do país. Esse número de eventos em outras regiões do país é o mesmo informado numa matéria do *Jornal do Brasil* três anos antes, em 2009. MIGLIACCIO, Marcelo. O trator trash. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 mar. 2007. Caderno B, p. 1; MOTTA, Júlia. De volta ao passado na Ploc. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 2009; MAIOR, Leandro Souto. Perdido nos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2009. Caderno B, p. 4.; FESTA PLOC. Agito Goiânia, Goiânia, 20 out. 2012. Disponível em: <<http://www.agitogoiânia.com.br>>. Acesso em: 21 maio 2016; Festa Ploc. Site oficial. Disponível em: <<http://festaploc.com.br>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

passaram a acionar juridicamente quem os utilizavam sem permissão ou se recusava a deixar de usá-los.<sup>110</sup> Os proprietários da *Ploc 80's* foram mais agressivos e lançaram uma campanha no site oficial e nas redes sociais contra as versões piratas da festa:

O Ministério da Diversão adverte:  
 PLOC PIRATA FAZ MAL À SAÚDE E ESTRAGA A SUA NOITE  
 PLOC 80'S – A maior festa 80's do Brasil  
<http://www.ploc80s.com.br> (<http://www.ploc80s.com.br>)<sup>111</sup>

A campanha começou em 2005 e, na ocasião, protagonizou certo embate público com o organizador de outra festa anos 80 da cidade do Rio de Janeiro, a *Hi-Fi*, que acionou na justiça o produtor da *Ploc*, Luciano Vianna, por não ter gostado da menção inserida num comunicado que sugeria que sua festa era pirata.<sup>112</sup> Em 2013, a campanha contra a “Ploc pirata” ainda era veiculada.

O uso da palavra “brega” feito pelas festas *Trash 80's* e *Ploc 80's* e atribuído a certa produção musical, em muitos casos, carece de definições mais precisas, embora parte significativa do que assim é considerado tem a ver com uma reprodução da maneira como artistas e músicos eram classificados na imprensa na década de 80 — o que era comum, muitas vezes, também ser aplicado apenas a uma música ou parte da discografia de um artista. O propósito, contudo, não era simplesmente reafirmar a conotação negativa que a palavra carrega, mas brincar com ela, não tomando isso como uma verdade, ainda que, de forma intrigante, nem sempre rompendo com seu sentido pejorativo. Praticava-se, assim, uma espécie de licença poética pela qual se admitia ter “mau gosto” e não ter “vergonha de dizer que gosta”<sup>113</sup> desse tipo de música. No fundo, era uma brincadeira irônica e debochada com a ideia de “mau gosto” que marcou uma

<sup>110</sup> Eneas Neto, um dos donos da *Trash 80's*, relatou, em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, que os problemas com plágio eram frequentes e que houve um caso que até o logotipo da marca foi copiado. Eneas Neto em entrevista a MARQUES, Camila. *Trash 80's* planeja turnês para fora de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 maio 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 21 maio 2016.

<sup>111</sup> No material de divulgação dos eventos de 2013, o anúncio da campanha apareceu várias vezes, assim como no ano anterior. *Festa Ploc*. Site oficial. Disponível em: <<http://festaploc.com.br>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

<sup>112</sup> BRUM, Luciana. Produtores de festa brigam por um sucesso garantido chamado anos 80. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 2005.

<sup>113</sup> A atitude de “não ter vergonha” de cantar determinadas músicas foi bastante estimulada pelas festas bregas. A *Trash 80's*, por exemplo, fez isso de maneira recorrente em seus comunicados que divulgavam os eventos. Para citar apenas alguns inseridos em seu site oficial: Comunicado, evento de 11 de outubro de 2003 – “SuperTrash das crianças”; Comunicado, evento de 05 de maio de 2007 – “Trash 80's Vila Olímpia”. Comunicado, evento de 26 de julho de 2014 – “Noite do cafona”.

das características essenciais dessas festas: a exploração do humor, como se percebe na figura 2.

Figura 2 – Material de divulgação da *Ploc 80's*

VAMOS TODOS SER **BREGAS** POR UMA NOITE? SÁBADO  
TEM FESTA PLOC ESPECIAL **BREGA** NO ESPAÇO MARUN

24 FEV Publicado por user



Fonte: *Ploc 80's*, site oficial.<sup>114</sup>

Grosso modo, um breve quadro referencial permite visualizar um pouco mais o que as festas enquadraram como “brega”, a partir do segmento e de alguns artistas correspondentes, tocados nas pistas de dança: a) brega — Sidney Magal, Gretchen, Rita Cadillac; b) infantil — Balão Mágico, Trem da Alegria, Xuxa, Paquitas, Angélica (por extensão os grupos infanto-juvenis — Polegar, Dominó e Menudos; c) romântico — Wando, Rosana, Kátia, Gilliard e Fábio Júnior. Tudo isso classificado como “brega”, assim como certas músicas do rock nacional de teor mais humorístico, como o maior sucesso da carreira de bandas como Dr. Silvana & Cia, João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, Grafitte e Absynto. Isso para citar apenas os mais recorrentes e que costumavam coincidir na programação musical de ambas as festas.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Comunicado, evento de 02 de março de 2013 – “Festa Ploc especial brega”. Festa Ploc. Site oficial. Disponível em: <<http://festaploc.com.br>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

<sup>115</sup> Os nomes desse repertório mais em comum foram obtidos por meio do cruzamento das citações que visavam informar os artistas que seriam tocados nos eventos e da escalação para shows, contidas nos sites oficiais, no Facebook (páginas oficiais) e nos anúncios de jornais.

Nos anos 80, a performance sensual, as roupas chamativas e os gestos exagerados de cantores como Sidney Magal e Gretchen serviu para defini-los como representantes de um estilo “brega”, assim como a música que faziam; eles que, ao final da década anterior, pelo mesmo motivo, eram classificados com outra expressão e que possuía sentido semelhante: “cafona”. Quanto à música romântica, a palavra “brega” era usada como sinônimo equivalente para referir-se a esse segmento ou tipo de música, trazendo uma carga pejorativa, mas não sem certa ambiguidade no seu entendimento. Nem a música infantil escapou de ser qualificada, talvez um pouco menos, com o uso do termo, ainda que, na forma como ela foi apropriada pelas festas, houvesse um elemento adicional: a visão irônica em relação a adultos gostarem de ouvir músicas da época feitas para crianças, o que era visto como uma atitude “brega”. Assim, tudo isso era classificado no âmbito das festas como “brega”, reproduzindo, em grande parte, o que ocorria na década celebrada — e jogando com essas classificações.<sup>116</sup>

É importante ressaltar, mais uma vez, que a *Trash 80's* e a *Ploc 80's* não eram festas que se dedicavam exclusivamente ao “brega”. Mais da metade do que tocavam nas pistas era pop internacional e rock nacional, ou seja, o “brega” era só uma parte, muitas vezes não excedendo um terço da programação musical. No entanto, a cobertura da mídia sobre elas contribuiu para que passassem a ser vistas mais por esse lado “brega”, em certa medida porque o culto específico à produção musical assim enquadrada era a grande novidade em relação às músicas e artistas dos anos 80 cultuados ao longo dos anos.

Outro aspecto a salientar é que o “brega”, do modo como era trabalhado, não ficou restrito à música, estando muito associado a outros elementos, como as fantasias usadas, a moda e as coreografias das danças, além de uma forte reverência a ícones e símbolos do universo televisivo, especialmente os mais ligados a programas de auditório que eram muito populares na época. Assim, com esse próprio aparato estético e performático, as festas ganharam destaque nos materiais de divulgação, mesmo que o som tocado na noite não fosse todo ele “brega”.

Foram criadas duas expressões com a intenção de exprimir o conceito das festas e informar ao público “o melhor do pior” (*Trash 80's*) e “o melhor e o pior” (*Ploc 80's*) dos anos 80, usadas como *slogans*, repetidos à exaustão nos sites oficiais, nas redes

---

<sup>116</sup> No capítulo 3, o termo “brega” é discutido mais detidamente, em termos de significados e de sua historicidade.

sociais e nos anúncios de jornais.<sup>117</sup> A maneira como essas festas lidavam com as muitas classificações e enquadramentos que faziam nem sempre era a mesma, ocorrendo variações. Embora se observe um modo de atuação convergente em muitos aspectos, há diferenças evidentes que interferem um pouco no papel que cada uma exerceu na celebração da música dos anos 80, o que é mais perceptível num exame de suas trajetórias e formas de atuar.

A *Trash 80's* foi criada em 2002 na cidade de São Paulo por Eneas Neto e DJ Tonyy, começando no bar do Hotel Cambridge, que comportava apenas 120 pessoas. A ideia era realizar a festa somente por uma noite, mas como foi um sucesso, lotando o estabelecimento, o dono do bar os convidou para ficarem durante todo o mês. Em pouco tempo, em 2004, estaria em outro lugar, no Clube Caravaggio, no Centro, de quinta-feira a domingo, levando cerca de 600 pessoas à casa noturna por noite (lotação máxima). Não bastasse isso, aos sábados a *Trash 80's* era também realizada para cerca de 1.800 frequentadores na Tenda Vila Olímpia, além de acontecer em outros locais da cidade.

A festa foi idealizada com o propósito de remeter o público à cultura dos anos 80, com decoração que lembrava a época, projeções de vídeos de programas infantis, de humor, de desenhos animados, de filmes. Surgiu com o objetivo de ser um evento que também tocasse música brega, infantil e outros sucessos muito populares do período e que, muitas vezes, as pessoas tinham vergonha de assumir que gostavam<sup>118</sup>; tudo isso chamado genericamente, pelos organizadores, de “brega”.

Foi a *Trash 80's* que inaugurou esse conceito e esse tipo específico de festa anos 80. Segundo seus criadores, Eneas Neto e DJ Tonyy, a intenção era criar “uma possível festa que ambientasse o clima *kitsch* da década de 1980, abolindo o glamour do

---

<sup>117</sup> Alguns casos em que os *slogans* foram usados em comunicados e anúncios: Comunicado, evento de 27 de setembro de 2003 – “Girls Just Wanna Have Trash”; Comunicado, evento de 03 de outubro de 2003 – “Sexta Trash ao Vivo”; Comunicado, evento de 06 de maio de 2005 – “O Melhor do Pior dos Anos 80” (Site oficial da *Trash 80's*); Comunicado, evento de 07 de maio de 2012 – “Festa Ploc Tijuca”; Comunicado, evento de 05 de maio de 2012 – “Ploc Rave” (Site oficial da *Ploc 80's*); PLOC 80'S (Anúncio). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 mar. 2004. Caderno B/Programa, p. 8; FESTA PLOC volta a agitar o Espaço Marun (Anúncio). *O Fluminense*, Niterói, 28 jan. 2012. Segundo Caderno, p. 4. A festa *Ploc 80's* também usava o slogan “pior, melhor e mais engraçado”.

<sup>118</sup> MACEDO, Lúlie. O passado é logo ali. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2004. Revista da Folha, p. 12; LEME, Alvaro, Trash 80's recebe ‘menino-veneno’ Ritchie. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 2004. Ilustrada, p. 10; GARBIN, Luciana. Brega volta ao brilho na Trash. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 2004. Cidades, p. 4.

pop/rock alternativo da época”.<sup>119</sup> O significado negativo do termo *kitsch* dá uma boa ideia do que se tratava, mas fica pequeno em relação à palavra que estava no nome da festa: *trash* (lixo, em português) — uma expressão que, na prática, apesar de sua conotação negativa, fazia parte do nome de um evento que viria a se consolidar como um espaço para diversão e culto a esse tipo de música, que ela sugeria reprovar.

O “glamour do pop/rock alternativo da época” a que se refere o texto de apresentação da festa no site oficial da *Trash 80's* certamente é o que o Projeto Autobahn representava em certa medida. Mas o que poderia sugerir uma postura de oposição entre as duas festas não aconteceu. Os DJs da *Autobahn* eram convidados para assumir as *pickups* da *Trash 80's*. Além disso, as duas já tinham se unido em alguns eventos. Porém, a diferença entre elas foi bem demarcada no texto de divulgação feito pela *Trash 80's*: “De um lado, a *Autobahn*, uma das festas mais tradicionais de São Paulo, com sua trupe séria que presta um verdadeiro tributo a boa música da década. Do outro lado do ringue, o melhor do pior com o povo do ‘cortiço’ da *Trash 80's*. Um confronto imperdível!”.<sup>120</sup> O nome dado a esse evento foi “*Autobahn vs Trash 80's*”; por isso a ideia de confronto.

Outras definições que fazem menção ao fato de a *Autobahn* tocar “o melhor”, a boa música, e ser uma festa “séria” foram incluídas em outros textos de divulgação publicados pela *Trash 80's*, mas com os adjetivos aparecendo entre aspas, o que abriu margem para que o leitor pudesse interpretar os termos de maneira mais relativa<sup>121</sup>, não sendo incomum, também, o uso das expressões sem aspas. Essa proximidade entre essas duas festas foi possível porque a *Trash 80's* contemplava boa parte do que era tocado na *Autobahn*, que, por sua vez, não era aberta aos sucessos “bregas” que integravam a programação da outra festa.

A *Trash 80's* surgiu como resultado de uma brincadeira entre seus dois criadores, que almejavam ver a reação do público num evento em que aquelas músicas tidas como de menor valor artístico ou “bregas” fossem tocadas. A comemoração do aniversário de Eneas Neto, na ocasião, também foi usada como pretexto para justificar o evento e atrair público. Tudo ocorreria normalmente se não fosse um elemento que

<sup>119</sup> Explicação no texto de apresentação da festa no site oficial da *Trash 80's*.

<sup>120</sup> Comunicado, evento de 8 de julho de 2004 – “Trash X Autobahn”. *Trash 80's*. Site oficial. Disponível em: <<http://www.trash80s.com.br/>>. Acesso em: 02 maio 2016.

<sup>121</sup> Comunicado, eventos de 21 de setembro de 200 – “Especial Autobahn”; 25 de outubro de 2003 – “Trash Autobahn 2”. Ver site oficial da *Trash 80's*.

contribuiu para que essa primeira festa despertasse uma curiosidade a mais sobre o evento: seus organizadores eram DJs de longa carreira na noite de São Paulo<sup>122</sup>, nomes de prestígio na cena da música eletrônica paulistana e, ainda por cima, tinham forte ligação com a cena alternativa, ou seja, era um tanto inusitado e mesmo difícil de imaginar que fossem realizar um evento com essa estética musical.

Surpreendentemente, sem que os promotores esperassem, a festa lotou. E mais surpreendente ainda foi a repercussão imediata que DJ Tonyy, na entrevista que me concedeu, atribui ao fato de muita “gente conhecida” da noite de São Paulo ter comparecido, assim como um número grande de jornalistas, o que não era esperado. As edições seguintes repetiram o sucesso, e o “boca a boca”, conta ele, foi “violento”, sendo que na segunda noite já havia fila para entrar no estabelecimento. Daí para frente seu crescimento foi rápido.

Tonyy confessa que ele próprio e o sócio não tinham muita admiração pela música que usaram como principal chamariz para o primeiro evento; tanto que, em virtude do sucesso e da oportunidade que surgiu, por não conhecerem muito aquele repertório musical, tiveram que pesquisar bastante para entender esse universo e identificar os artistas brasileiros de grande sucesso popular nos anos 80, especialmente os considerados, à época, “bregas”.<sup>123</sup>

O nome *Trash 80's* foi usado já no material de divulgação da primeira edição. Mas a expressão *trash* trouxe alguns problemas, especialmente a partir do momento em que a festa passou a contar com shows ao vivo, o que não demorou, porque alguns artistas tinham resistência em participar de um evento com a palavra “lixo” no nome:

Ah, isso gerou várias situações. Virou aquela coisa do artista que se recusava ser chamado de *trash*, e eu falava: “Não, *trash* não é porque é ‘lixo’, é porque a imprensa na época, elitista, tratava vocês como ‘lixo’ porque não aceitava o sucesso comercial de vocês”. Isso a gente teve que explicar para muito artista, para Ritchie e até artistas que se recusaram, tipo Kiko Zambianchi, que nunca quis tocar na *Trash* “porque a música dele não é ‘trash’”, e até o próprio Fábio Júnior. Tinha uma época que a

<sup>122</sup> Os dois começaram a atuar como DJs nos anos 80. Tonyy chegou a tocar em icônicas casas noturnas desta década, como Ácido Plástico, Madame Satã e Retrô, e tornou-se um nome de referência na cena gótica, além de ter sido o primeiro DJ brasileiro a tocar no Free Jazz Festival, com um projeto experimental, que misturava sonoridades étnicas à música eletrônica. Eneas Neto, que também tocou na Madame Satã é um nome bem conhecido da cena eletrônica brasileira, e que se envolveu em muitos projetos ligados ao gênero; além de discotecar, teve programas de rádio e atuou no lançamento de artistas desse universo, criando em 1999 a primeira gravadora brasileira especializada em música eletrônica, e que se viabilizava por meio do site *Fiber Online*.

<sup>123</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

gente tinha dinheiro para contratar esse nível de artista e não conseguia porque ele se recusava a tocar num lugar chamado *Trash*, porque a música dele não é... “minha música não é *trash*, que absurdo isso!”<sup>124</sup>

Certamente, a forma como a ideia de *trash* era trabalhada no material de divulgação colaborava para que muitos artistas mantivessem certa resistência ou hesitassem um pouco em relação ao conceito da festa. Mas não faria sentido usar isso como atrativo para desrespeitar o público que gostava desse tipo de som, nem para ficar ofendendo os artistas, e o sucesso da festa é prova disso. A *Trash 80's* contribuiu para que muitos artistas reativassem suas carreiras e outros tantos que ainda atuavam voltassem a ter maior visibilidade. Seu surgimento e seu êxito levaram à criação de muitas outras festas com propostas semelhantes por todo o Brasil, abrindo o mercado de shows para esses artistas, que se beneficiavam por terem seus nomes no aparato de divulgação das festas mesmo quando não eram contratados para apresentações.

Os shows não ocorriam em todas edições da *Trash 80's*. Na maioria delas não havia apresentações musicais, mas como era realizado grande número de eventos, a quantidade de shows era significativa. Exibições ao vivo de vários artistas numa mesma noite eram pouco comuns, ocorrendo mais em datas especiais, como nos aniversários da festa, e quando um único artista fazia show — o que era mais frequente —, a apresentação era curta, em média de 30 a 45 minutos, pois os produtores entendiam que parte importante do público não estava lá somente por causa disso e que nem todos os frequentadores eram fãs ou estavam a fim de ouvir o artista da noite por um longo tempo. Na maioria dos shows se usava *playback*, com os artistas cantando (ao vivo) sobre uma base pré-gravada. Em várias ocasiões houve a possibilidade de o show ser totalmente ao vivo, com os artistas tendo uma banda contratada pela festa à sua disposição, mesmo porque muitos deles estavam com a carreira inativa e não tinham mais banda própria. Nos casos de *playback*, pretendia-se que o artista cantasse ao vivo, mesmo que por cima da base pré-gravada, e a não existência dela era outra dificuldade. Sobre isso, Tonyy revela:

Uma coisa que a gente não deixava fazer era aquele *playback* total, de só fingir que estava cantando, pelo menos o vocal tinha que ter ao vivo. Então aconteceram situações, por exemplo, como ocorreu com a Simony, de a gente ter que conseguir o instrumental da música para ela poder fazer o show. A própria Rosana também aconteceu isso. A Rosana tinha um instrumental... 99% das apresentações dela eram de *playback* e até de voz.

---

<sup>124</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

[...] Ela teve situações da gente ter que preparar o *playback*, a base instrumental, para ela cantar em cima, porque ela não tinha.<sup>125</sup>

O uso de uma banda local visava ao barateamento dos custos, assim como a realização dos shows em *playback*, com muitos deles sendo viáveis economicamente apenas nessas condições, o que influenciava também na opção em dar mais preferência aos artistas de São Paulo, amortizando, assim, os custos com passagens aéreas e hospedagem.<sup>126</sup> Entre os artistas que passaram pelos palcos da *Trash 80's*, citam-se: Wando, Sidney Magal, Gretchen, Leo Jaime, Perla, Markinhos Moura, Ritchie, Jane & Herondy, Fofão, Simony, Rita Cadillac, Sérgio Malandro, Maria Alcina, Sylvinho Blau Blau, Kátia, Grafite, Rosana, Supla, Kid Vinil, Beth Guzzo, Nahim, Brazilian Genghis Khan, Rádio Taxi, Blitz, Trio Los Angeles, Paquitas, Patotinhas, Afonso Nigro (Dominó), Luciano Nassyn (Trem da Alegria), Alex Gil (Polegar) e Fernando Delúqui (RPM). Também se apresentavam, no palco da *Trash 80's*, cantores da noite que interpretavam os hits de determinado artista da época ou que faziam *covers* de nomes que atingiram sucesso naquele decênio, como Bon Jovi, Cazuza, Xuxa, Tina Turner, Boy George, Michael Jackson e Menudos.<sup>127</sup>

Apesar de seu começo como um evento itinerante, a festa passou a acontecer em 2003 num local fixo, no Clube Caravaggio, no Centro de São Paulo, onde permaneceu até seu fim. Entre 2004 e 2011 manteve uma filial na Vila Olímpia, bairro nobre da Zona Sul da cidade, funcionando, durante sua permanência fixa no bairro, nos espaços Spazio e Hype. A *Trash 80's* chegou a funcionar por um bom tempo de quinta a domingo no Centro e aos sábados na Vila Olímpia. Além disso, continuou a fazer edições itinerantes, em casas noturnas, casamentos, aniversários e em eventos de empresas.

A festa construiu uma forte relação com o público LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros), prezando por isso a ponto de manter um aviso logo na entrada, o que a levava, reiteradas vezes, a informar um de seus principais lemas, como neste comunicado:

<sup>125</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

<sup>126</sup> Sobre esse aspecto, além das informações passadas por DJ Tonyy, a entrevista que um dos outros DJs da festa me concedeu, Wander Yukio, ajudou muito a entender o papel dos shows na festa e como aconteciam. Entrevista com Wander Yukio, 2018. Yukio discotecou na *Trash 80's* em praticamente todo o período de existência da festa.

<sup>127</sup> Todos esses nomes de artistas que se apresentaram foram compilados na seção de “programação” do site oficial da festa.

“Preconceito não entra aqui, nós respeitamos a diversidade sexual”. Está lá, estampado em letras garrafais na porta da *Trash*, e é desde sempre um dos lemas da festa: além da garantia de diversão, a diversidade sempre foi valorizada. O mês de novembro destaca exatamente este lado da festa, com uma programação recheada de performances, DJs convidados e shows celebrando a diversidade. Vamos lá, encarar a vida sem preconceitos?<sup>128</sup>

Essa relação se estendeu às várias participações na Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, com a *Trash 80's* colocando seu próprio trio elétrico na rua, além de realizar vários eventos temáticos, ajudando a divulgar a Parada. Essa incitação ao respeito à diversidade sexual era feita de diversas maneiras, como, por exemplo, num concurso para eleger o travesti “mais bonito” e numa mostra da “arte gay”.<sup>129</sup> Essa postura, segundo Tonyy, existiu desde o começo e, durante todo o tempo, havia a preocupação em evitar que as mulheres não sofressem assédio — o que era bastante comum na noite de São Paulo —, não ficando expostas à famosa “mão boba” e outras formas de abordagem mais agressivas e sem consentimento, o que, muitas vezes, culminava na situação de a organização ter que pedir para que homens que assim procediam se retirassem da festa.<sup>130</sup>

Outra característica da *Trash 80's* é que ela se tornou um lugar de encontro de amigos, de pessoas que já se conheciam, especialmente nas edições que aconteciam no Clube Caravaggio. Acima de tudo, a festa era concebida pelos seus criadores como um espaço para “diversão”; por isso a interação com os frequentadores era muito estimulada. O público era incentivado a usar fantasias, o que não era obrigatório, e a dançar as coreografias, reproduzindo o que os *performers* faziam ao vivo ou que era aprendido previamente em vídeos postados no site da festa ou compartilhado entre eles. Grande parte das músicas, especialmente as do dito repertório “brega”, tinha coreografias conhecidas por boa parte do público — as da música “Fogo e paixão”, de Wando, e da canção “O amor e o poder”, de Rosana, estavam entre as mais imitadas. Frequentadores eram estimulados a mostrarem seus dotes de dançarinos e performáticos no chamado “palquinho”, um pequeno palco no qual também ocorriam encenações,

<sup>128</sup> Comunicado, 01 de novembro de 2004.

<sup>129</sup> Comunicado, evento de 29 de novembro de 2011 – “SuperTravestrash”; Comunicado, evento de 02 de junho de 2007 – “1ª Mostra Trash 80's da Diversidade” (Site oficial da *Trash 80's*). O texto do chamado para a mostra foi o seguinte: “Um olhar sobre arte e diversidade sexual na década de 80 — Cartoons, artes plásticas, música, cinema e fotografia: a arte gay dos anos 80 é riquíssima. No mês da diversidade, confira a mostra sobre o tema, no Clube Caravaggio”.

<sup>130</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

cultuando os ícones da música e do universo televisivo, com alguns DJs participando de alguns números e exibindo seus talentos extramusicais. Tudo isso em tom de brincadeira, de humor — ressaltando, de alguma maneira, o caráter “brega” de se colocar nessa situação, de se expor dessa forma, de explicitar, muitas vezes, a apreciação de coisas de “gosto duvidoso”, seja da música ou não.<sup>131</sup>

As músicas preferidas pelo público da *Trash 80's* chamaram bastante a atenção da imprensa. Em duas ocasiões, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou listas que elencavam algumas das canções que mais faziam sucesso na festa. Na primeira (quadro 2), reproduziu uma lista a partir de dados repassados pelos organizadores da festa, informada pelo veículo como “as preferidas” dos frequentadores:

Quadro 2 – Músicas preferidas pelos *trashers*<sup>132</sup>

NACIONAIS	INTERNACIONAIS
<b>Xuxa</b> – “Ilariê”	<b>A-ha</b> – “Take on me”
<b>Pirlimpimpim</b> – “Nosso lindo balão azul”	<b>Cyndi Lauper</b> – “Girls just wanna have fun”
<b>Trem da Alegria</b> – “Thundercats”	<b>Kenny Loggins</b> – “Footloose”
<b>Paquitas</b> – “Fada madrinha”	<b>Erasure</b> – “Stop”
<b>Angélica</b> – “Vou de táxi”	<b>ABBA</b> – “Dancing queen”
<b>Gretchen</b> – “Conga conga conga”	<b>George Michael</b> – “Freedom ‘90”
<b>Sidney Magal</b> – “Sandra Rosa Madalena”	<b>Madonna</b> – “Like a prayer”
<b>Wando</b> – “Fogo e paixão”	<b>Bill Medley</b> – “(I’ve had) The time of my life”
<b>Rosana</b> – “O amor e o poder”	<b>Irene Cara</b> – “What a feeling”
<b>Ronaldo Resedá</b> – “Marron glacê”	<b>Olivia Newton-John</b> – “Xanadu”

Fonte: *Folha de S. Paulo* (29 maio 2009)

As variações de momento e um público diferente poderiam gerar outra lista de músicas preferidas, como de fato ocorreu e pode ser observado em muitas outras publicadas pela imprensa, nas quais os sucessos incluídos não necessariamente coincidem.

<sup>131</sup> Embora no material disponível do site dê para perceber muito dessa dinâmica, as entrevistas com Tony e Wander Yukio contribuíram para entendê-la melhor.

<sup>132</sup> A denominação *trashers* é atribuída aos frequentadores da *Trash 80's*. No caso da *Ploc*, são os *plockers*. Lista publicada em RIGOBELLO, Fabio. Acredite, eles ainda agitam! *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 maio 2009. Guia da Folha, p. 105.

Pode-se citar, por exemplo, uma lista divulgada quase um ano depois, no mesmo jornal *Folha de S. Paulo*, reunindo dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), que apontou as músicas mais tocadas em várias festas de São Paulo, entre elas a *Trash 80's*. Embora fique claro que os dados foram coletados num período próximo ao da publicação, a data da coleta não foi informada, mas os dados propiciam compreender um pouco mais o universo musical desse tipo de festa anos 80. Vários artistas presentes na lista anterior aparecem nesta (quadro 3), alguns com músicas diferentes:

Quadro 3 – Lista de músicas mais tocadas na *Trash 80's*

1 - “Fogo e Paixão” - Wando	Fun” - Cindy Lauper
2 - “Como uma Deusa” - Rosana	7 - “He-Man” - Trem da Alegria
3 - “Freedom” - George Michael	8 - “Lua de Cristal” - Xuxa
4 - “Material Girl” - Madonna	9 - “Curumim” - Mara Maravilha
5 - “Beat It” - Michael Jackson	10 - “Whisky a Go Go” - Roupa Nova
6 - “Girls Just Wanna Have	

Fonte: *Folha de S. Paulo* (09 abr. 2010)<sup>133</sup>

As duas listas, em termos do que era tocado numa noite, é uma amostra bastante pequena, mas, como são hierarquizantes, é possível ver que, entre as preferidas do público, estão canções da música “brega” (romântica, infantil) e do pop internacional. Há duas canções, porém, que não são dos anos 80: “Sandra Rosa Madalena”, de Sidney Magal, e “Dancing queen”, do ABBA, que são, respectivamente, de 1978 e 1976. A incorporação de Magal no culto aos anos 80 surpreende pelo fato de ele ter emplacado todos os seus maiores sucessos nos anos 70, inclusive essa música, ainda que tenha conseguido chegar ao começo da década seguinte com certa visibilidade.<sup>134</sup> Quanto ao ABBA, seu sucesso alcançou o começo dos anos 80, muito por conta da *disco music*, que no Brasil foi muito forte entre 1978 e 1980, tendo vários de seus hits ainda tocando em rádio.

Em relação às músicas nacionais, o sentimentalismo, o erotismo, o duplo sentido e o humor são aspectos que integram grande parte desse repertório nacional. “Fogo e paixão”, de Wando, é um exemplo de canção romântica com tons de erotismo, o que se

<sup>133</sup> NEY, Thiago. Xuxa e Michael Jackson são *hits* de festas no país. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 2010. Ilustrada, p. 7.

<sup>134</sup> A peculiaridade do culto a Magal como um ícone dos anos 80 é discutida no capítulo 3, no tópico “Sidney Magal: o amante latino”.

explicita numa das estrofes: “Me suja de carmim, me põe na boca o mel / Louca de amor me chama de céu (oh oh oh) / E quando sai de mim, leva meu coração / Você é fogo, eu sou paixão!”. E seguindo outra linha, a dançante, Sidney Magal faz uma abordagem não muito diferente à de Wando. Em “Sandra Rosa Madalena”, ele entoa com sensualidade: “Ela é bonita seus cabelos muito negros / E o seu corpo faz meu corpo delirar / O seu olhar desperta em mim uma vontade de enlouquecer de me perder de me entregar / Quando ela dança todo mundo se agita / E o povo grita o seu nome sem parar / É a cigana Sandra Rosa Madalena / É a mulher com quem eu vivo a sonhar”.

Outros tantos hits que estiveram entre as preferidas do público da *Trash 80's* e que não estão nas listas poderiam ser facilmente citados, mas seguem apenas mais três exemplos muito apreciados em outras festas anos 80. O primeiro pode ser o hit infantil, “Comer comer”, do grupo Brazilian Genghis Khan, facilmente reconhecível por quem foi criança no período e mesmo em décadas posteriores, devido ao uso da música em propagandas. De maneira lúdica e com letra que no fundo ironiza a importância de “comer bem” ou muito, o grupo canta um dos refrãos mais conhecidos do universo infantil brasileiro: “Comer comer, comer comer, é o melhor para poder crescer / Comer comer, comer comer, é o melhor para poder crescer”. A música brinca com a ideia de comer coisas incomuns, como “carne de cobra”, e a pressão para que as crianças comam sempre mais e mais, para “poder crescer”, desenvolver-se bem e ter saúde.

Inevitavelmente, algumas bandas do rock nacional tiveram suas músicas incorporadas como “bregas” por causa das letras bem-humoradas, o que em parte acontecia nos anos 80, quando a crítica não tinha muito apreço por canções que se enquadravam nesse segmento e que exploravam o humor, salvo exceções como o grupo Ultraje a Rigor. É o caso do grupo Herva Doce, que conta numa canção a história de um “moreno, alto, bonito e sensual” que se oferece como amante profissional e garante sigilo às usuárias do serviço: “Pra qualquer tipo de transação / Sem compromisso emocional só financeiro / E o endereço pra comunicação / Pra caixa postal do amante profissional / — Refrão: Amor sem preconceito / Sigilo total, sex total / Amante profissional”. Não por acaso, o nome da música é “Amante profissional”.

Outra banda com uma música que caiu nas graças do público na onda revivalista é a Dr. Silvana & Cia, com “Serão extra”, uma canção basicamente sustentada pelo refrão e que brinca com a situação de uma garota que chegou de madrugada em casa e teve que se explicar à sua mãe, que estava furiosa. Na falta de um argumento melhor,

ela disse que tinha ido trabalhar. A vizinhança que acordou com o barulho participa, repetindo, em terceira pessoa, o que a moça diz: “Ela foi dar mamãe... (Eu fui dar mamãe) / Foi dar mamãe... (Eu fui dar mamãe) / Foi dar um serão extra / Trabalhou com o patrão / Ela foi dar mamãe... (Eu fui dar mamãe) / Foi dar mamãe... (Eu fui dar mamãe) / Foi dar um serão extra / Trabalhou com o patrão”.

Sendo o humor uma das principais características dos eventos, não fica difícil de associar esse aspecto ao êxito de músicas bem-humoradas nesse universo específico de celebração dos anos 80. A influência é evidente. Um dos mais apreciados, Wando, mesmo sendo da seara romântica, ficou conhecido por sua empatia com o público e pela capacidade de falar de amor e paixão em tom de brincadeira e às vezes de deboche — atitude que se expressou em entrevistas à imprensa, o que pode ser notado numa das que concedeu: “Você se acha canalha, brega ou romântico? ‘Sou romântico. Falo coisas bonitas para as mulheres. Eu sou o viagra delas’”. — “Alguém já jogou uma cueca no palco? ‘Às vezes aparece um corajoso. Já digo que está no show errado, mas fica tudo certo!’”<sup>135</sup>.

Os organizadores lidaram com a ideia de “mau gosto” associado ao termo “brega”, jogando com o senso comum. Prevaleceu um sentido polissêmico, que não se limitou à música. “Brega” pode ser a forma de vestir, uma situação vista como ridícula, estar apaixonado. Essas variações apareceram nos comunicados que convidavam o público para os eventos. Num deles foi feita uma ironia com a música romântica e com a própria situação de estar apaixonado, como a exibida nas novelas:

Amor é brega? Paixão é brega? Que seja. A gente gosta muito e assume. A Trash 80's traz um mix de tudo que enfatizou o brega romântico, desde os cantores com músicas melosas até dramalhões mexicanos que infestaram a televisão brasileira pelo SBT e, claro, os sucessos globais<sup>136</sup>.

Há outros comunicados que sugeriram que músicas “bregas” não são exclusivas de um gênero ou outro e que existem inclusive dentro do vasto universo da música pop, anunciando festas que prometiam entregar o “clássico (sic) bregas do pop rock

<sup>135</sup> O viagra ao qual o cantor faz referência é um medicamento, um estimulante sexual masculino. Quanto à possibilidade de alguém jogar cueca no palco, a pergunta é feita em tom de provocação, já que Wando é conhecido como adorador e colecionador de calcinhas, vestimenta feminina que fãs costumavam atirar no palco quando ele se apresentava ou presenteá-lo. A entrevista foi veiculada em: WANDO: noite nostálgica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 maio 2010.

<sup>136</sup> Comunicado, evento de 13 de março de 2004 – “Trash Apaixonada”. Site oficial da *Trash 80's*.

nacional”<sup>137</sup> e “o melhor da música pop brega nacional”<sup>138</sup>, não ficando de fora a música internacional: “Não dá pra negar que o Velho Continente contribuiu muito com o kitsch musical, basta lembrar de gente como Falco, Baltimora (que foi tema do ‘Perdidos na Noite’), Trio (que não lembra de ‘Da Da Da’?) e até Gipsy Kings”<sup>139</sup>.

São muitas coisas que os organizadores das festas consideraram que poderiam ser definidas como “bregas”. O sentido diluído e muitas vezes impreciso não foi exclusividade deles. Mais adiante (no capítulo 3), ver-se-á que, no âmbito da imprensa da época e da bibliografia da música popular, esse problema quanto às definições também existiu. A classificação, em boa parte dos casos, teve pouca ou nenhuma relação com a qualidade musical.<sup>140</sup>

Analisando os comunicados direcionados ao público, postados entre 2002 e 2014 no site oficial da *Trash 80's*, fica claro que o termo “brega” foi pouco usado para referir-se ao pop internacional e ao rock nacional, dois segmentos que, ao longo desse período, receberam muitas homenagens. Em todo o material do site examinado fica evidente que, no que diz respeito apenas à música, o repertório mais associado ao “brega” ocupou apenas uma parte do que foi tocado na festa, que tinha sua programação musical de uma noite estruturada da seguinte forma, como descreve Tonyy:

A forma que a gente divulgava não focava só no brega não. A gente pesava um pouco na questão do infantil porque a gente sabia que era o que mais... o que o pessoal sempre gostava, né. Mas o brega não era necessariamente o foco principal da festa, nem a nossa intenção que fosse. A diversão, a música que faz a pessoa rir e se soltar era o principal. [...] A *Trash* funcionava praticamente assim com cinco blocos musicais, eram as lentas, o mela-cueca que a gente tocava no comecinho... Tipo, a festa abria às 23 horas, então ficava só aquele globo, as luzes apagadas, e aquelas musiquinhas de bailinho mesmo, de dançar juntinho e tal, até meia-noite mais ou menos, uma hora de mela-cueca, o pop rock nacional, o brega, o infantil, e o pop internacional. Então isso era os cinco estilos principais que tocavam na *Trash*. Ai durante a noite a gente ia fazendo sets de meia-hora, uma hora, cada um, variando muito isso.<sup>141</sup>

O “mela-cueca” a que Tonyy se refere corresponde à música romântica ou baladas românticas internacionais. Em sua fala, ele separa a música infantil do “brega”,

<sup>137</sup> Comunicado, evento de 05 de outubro de 2002 – “Matinê a Go-Go”. Site oficial da *Trash 80's*.

<sup>138</sup> Comunicado, evento de 09 de março de 2013, (sem título). Site oficial da *Ploc 80's*.

<sup>139</sup> Comunicado, evento de 18 de outubro de 2003 – “Trash Europa”. Site oficial da *Trash 80's*.

<sup>140</sup> Por esse motivo não será feita aqui uma extensa análise das letras e de outros elementos das canções.

<sup>141</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

o que parece não ter a intenção de marcar uma diferença, até porque, no material de divulgação, esse segmento, em várias situações, foi associado a essa classificação, o que não era exclusividade da *Trash 80's*; outras festas fizeram isso. A atenção dispensada ao universo infantil e adolescente, de quem os viveu nos anos 80, contribuiu muito, na opinião do produtor, para o enorme êxito da festa. Ele considera que “o emocional de infância e de adolescência pesa muito para qualquer pessoa, que lembranças boas de infância e de adolescência marcam muito e despertam sensações boas”. E parte significativa dos frequentadores do evento era composta por quem foi criança ou adolescente nos anos 80, visto que a maior parte do público tinha entre 20 e 40 anos, média de idade que foi subindo com o passar dos anos, o que aponta também para uma renovação com a presença de jovens que não vivenciaram essa época:

Então, hoje [2018] a faixa é de 20 a 60. Porque quem ia na *Trash* 18 anos atrás e tinha 20, agora tem 38. É lógico, o público mudou muito. Os *habitués*, os *trashers*, como a gente chamava, eles mudaram muito; muita gente deixou de ir. Se eu for na *Trash* hoje em dia eu vou reconhecer o *staff* e mais duas ou três pessoas, com certeza, mudou muito [...] Eu acho que metade era dos bem mais jovens mesmo... 20, 25 anos era a metade do público, metade ou até mais às vezes. E sempre vem aquele menor escondido, né, sempre tem [aquele com] cara de 20 mas tem 15; sempre entra um ou outro escondidinho.<sup>142</sup>

Em sua avaliação, dos mais jovens que participaram da festa, o que correspondeu a pelo menos metade dos frequentadores, a maioria foi bastante influenciada pelos pais, e no que tange à proporção de homens e mulheres na festa, “isso sempre foi bem equilibrado”, uma proporção de “meio a meio”<sup>143</sup>.

Além das músicas, as outras referências exploradas pelas festas eram, em sua maioria, provenientes do universo televisivo e do cinema hollywoodiano. A *Trash 80's* prestava sua reverência aos ícones da década, na festa, por meio de homenagens, focando na personalidade em questão, no uso de decoração e de simulação de cenários que correspondiam ao universo do homenageado, encenações nas quais imitações eram feitas por *performers* e atores e com a participação do público. Como seria muito extensa uma lista citando todos os ícones celebrados, dá-se apenas alguns exemplos organizados por categoria: apresentadores de programas de auditório — Hebe Camargo, Chacrinha, Sílvio Santos, Bolinha; atores estrangeiros — Sylvester Stalone,

<sup>142</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

<sup>143</sup> Entrevista com Tonyy, 2018.

Schwarzenegger, Charles Bronson, Eddie Murphy; personagens de novelas — Viúva Porcina (Regina Duarte) e Tieta (Betty Faria); desenhos animados — Muppets, Smurfs, Mario Bros; programas infantis — Sítio do Pica Pau Amarelo, Castelo Rá Tim Bum; filmes — Gremlins, De volta para o futuro, Indiana Jones.<sup>144</sup>

O apresentador Chacrinha era uma das personalidades mais cultuadas. Seu programa de auditório, *O Cassino do Chacrinha* (figura 3), exibido na TV Globo entre 1982 e 1988, funcionava como uma espécie de parada de sucessos, onde se apresentavam os artistas de maior êxito comercial no momento.

Figura 3 – Cartaz de divulgação da *Trash 80's*



Fonte: *Trash 80's*, site oficial.<sup>145</sup>

Rita Cadillac, em destaque no cartaz, foi uma das dançarinas do programa. Chegou a gravar um disco, mas não se firmou na carreira musical. Seu nome, assim como o da cantora Gretchen, que se notabilizou por sua dança sensual e seu rebolado que tantas vezes pôde mostrar em suas muitas participações no programa, ficou

<sup>144</sup> O número de homenageados é bem maior do que os citados. Foram selecionados alguns, extraídos do material de divulgação que comunicaram as festas entre 2002 e 2014. Ver site oficial da *Trash 80's*.

<sup>145</sup> Comunicado, evento de 08 de junho de 2013 – “Tributo ao Chacrinha com Rita Cadillac ao vivo”. Ver site oficial da *Trash 80's*.

fortemente associado ao de Chacrinha. Por esse motivo, tornou-se comum ambas serem contratadas para participarem de homenagens ao apresentador em várias festas anos 80.

Muitas vezes, datas específicas funcionavam como dispositivos de memória, como os aniversários das produções, daqueles que eram autores ou delas fizeram parte de alguma maneira — no caso da música, os aniversários dos artistas, dos discos e das canções. Entretanto, por inúmeras vezes, as homenagens eram feitas sem que houvesse uma motivação especial, lançadas sem maiores justificativas. Entre os nomes da música reverenciados pela *Trash 80's* estavam: nacionais — Jorge Ben Jor, Trem da Alegria, Angélica, Xuxa, Roupas Nova, Fábio Júnior, Legião Urbana, Roberto Carlos, Balão Mágico; internacionais — Boy George, Menudos, Grace Jones, Cher, Madonna, Michael Jackson, Olívia Newton John, Kiss, Freddy Mercury, Whitney Houston, Donna Summer, ABBA, George Michael, Erasure, Bon Jovi e Kylie Minogue.<sup>146</sup>

A exemplo do Projeto Autobahn, a *Trash 80's* convidou vários artistas de sucesso nos anos 80 para serem DJs em alguns eventos, entre eles Leo Jaime, Ovelha, Afonso Nigro, Rosana, Sidney Magal, Jorge Danel (Brazilian Genghis Khan), Fernando Deluqui, Naim, Kid Vinil, Fafá de Belém e até o cineasta Zé do Caixão.<sup>147</sup>

Como se pode ver, o sucesso das *Trash 80's* mostra que o público entrava na brincadeira ou não ligava para as rotulações. A *Ploc 80's* surgiu quando a *Trash 80's* já havia lançado as bases do conceito de festa anos 80. E as duas prosseguiram, consolidando-o e desenvolvendo novas formas de relacionar o público à proposta, ainda que existissem, entre elas, algumas diferenças importantes quanto à forma como celebraram a música dos anos 80.

A *Ploc 80's* surgiu na cidade do Rio de Janeiro. Foi criada em janeiro de 2004 pelo casal Luciano Vianna e Clarisse De La Cerda, que passaram a ser também responsáveis pelo som da festa, adotando as alcunhas DJ Dom LV e DJ Lady K. A festa foi prevista, inicialmente, para acontecer durante o período de férias no Espaço Marun, mas o sucesso a fez tornar-se um evento itinerante que, pouco antes de completar um ano, já era realizado em três dias da semana e que, meses depois, em 2005, chegava ao Circo Voador — casa de shows que comporta três mil pessoas —, da qual se tornaria

<sup>146</sup> O critério de seleção desses nomes é semelhante ao realizado na escolha dos homenageados citados anteriormente.

<sup>147</sup> Extraídos da seção de comunicados de eventos antigos do site oficial da *Trash 80's*.

*habitué*, lotando-a com frequência.<sup>148</sup> Daí para frente, o número de edições semanais aumentou ainda mais e, assim como a *Trash 80's*, passou a ser promovida em outras cidades e estados.

No Rio de Janeiro, a *Ploc 80's* não foi a pioneira nesse segmento. Foi antecedida pela *Beat Acelerado*, que surgiu no ano anterior e com objetivos que se aproximavam do que ela era em sua fase mais inicial, mas que acabou encerrando suas operações em 2005, quando a concorrente alcançou importante destaque na noite carioca.<sup>149</sup>

A *Ploc 80's*, na sua forma de atuar, em grande parte, começou tratando a questão do “brega” de forma semelhante à da *Trash 80's*, mas com menos destaque aos elementos mais performáticos e, depois de alguns anos, passou a dar uma ênfase maior ao rock nacional e aos shows, sendo que, num dos seus formatos de festa, o pop internacional era a música predominante. Ela também investiu mais nos eventos em outras cidades e estados do que sua coirmã de São Paulo.

No começo, funcionou basicamente como uma festa de DJs. Os shows ocorriam esporadicamente com apresentações em *playback* e, na maioria das vezes, no Espaço Marun, localizado no bairro Glória, Zona Sul do Rio de Janeiro, espaço no qual ocorreu a primeira edição da *Ploc 80's* e com o qual a festa estabeleceu forte relação, sempre se referindo a ele no seu material informativo como “a casa da Ploc”. A *Ploc 80's* continuou, entretanto, a atuar como evento itinerante.

O sucesso de suas edições com shows ao vivo no Circo Voador levou à gravação, em 2005, do primeiro DVD, mas com o registro do show sendo realizado na Fundação Progresso (RJ), trazendo as apresentações de artistas que, embora fossem apreciados na festa, estavam há bastante tempo fora da mídia: Rosana, Sylvinho Blau Blau, Eduardo Dusek, Dr. Silvana, Inimigos do Rei, Marcelo (Abre Coração), Nico Rezende, Ricardo Graça Mello, Avellar Love (João Penca e seus Miquinhos Amestrados), Luciano Nassyn (Trem da Alegria) e Afonso Nigro (Dominó) — a maioria deles acompanhada pela banda *cover* Perdidos na Selva, que também participou

<sup>148</sup> GOULART, Gabriela. Feliz(es) anos 80. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Rio Show, p. 24; UM BRINDE aos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Programa, p. 27; FESTA ANOS 80 sai em CD. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 2005. Caderno B, p. 4; CARDOSO, Monique. A noite é dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2005. Caderno B, p. 2.

<sup>149</sup> A *Beat Acelerado* surgiu em 2003 e, junto com a festa, promovia uma mostra sobre a cultura dos anos 80, exibindo filmes, seriados de tevê e um campeonato de Atari, além de apresentar jogos e brincadeiras da época. Mais sobre a festa, ver MAGDALENO, Renata. Sessão nostalgia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 set. 2003. Rio Show, p. 14; BOWLES, Manoela. Sessão nostalgia, anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 2003. Programa, p. 32.

sozinha, cantando duas músicas. No DVD, a cantora Érica Martins fez dueto com Avellar Love na música “A fórmula de amor”.<sup>150</sup>

Cerca de dois anos depois, em 2007, foi lançado em DVD um segundo registro de show, intitulado *Festa Ploc 80's 2*, e outro em 2015, ambos gravados no Circo Voador.<sup>151</sup> O segundo trabalho, a exemplo do anterior, focou em três segmentos: infantil (Os Abelhudos, Sérgio Mallandro, Cid Guerreiro, Paquitas e Luciano Nassyn), romântico (Kátia, Byafra, Adriana e Marcos Sabino) e rock nacional (Guilherme Isnard, Fernando Deluqui, Graffitte e Sangue da Cidade), não se enquadrando neles apenas Gretchen e Kaoma.<sup>152</sup>

Esse repertório do vídeo dá uma ideia de como era administrado o tipo de música que a *Ploc 80's* tocava até então. O êxito de edições com shows ao vivo deu origem à criação da “Festa Ploc ao vivo”, evento com quatro a seis atrações por noite e que em geral demanda locais mais amplos. Ele passou a ocorrer de maneira regular e em grande quantidade, mas não superou, em número de edições, o outro modelo de festa, a “Ploc de DJ”, que continuou predominando e com a flexibilidade de ocupar espaços

<sup>150</sup> Este primeiro show foi lançado em DVD com dois nomes diferentes: *A festa anos 80 nacional* (Performance, 2005) e *Festa Ploc 80's* (Performance, Som Livre, 2005). Ele só veio a ter o nome *Festa Ploc* no título na reedição feita pela gravadora Som Livre. As músicas do DVD e seus intérpretes são: 1 – Perdidos na Selva (“Independente Futebol Clube”), 2 – Toni Platão (“Ciúme”), 3 – Toni Platão (“Inútil”), 3 – Avellar Love (“Pop star”), 4 – Avellar Love e Érica Martins (“A fórmula do amor”), 6 – Rosana (“O amor e o poder”), 7 – Ricardo Graça Mello (“Garota dourada”), 8 – Dr. Silvana (“Serão extra”), 9 – Inimigos do Rei (“Uma barata chamada Kafka”), 10 – Inimigos do Rei (“Adelaide”), 11 – Marcelo (“Abre coração”), 12 – Nico Rezende (“Transas”), 13 – Perdidos na Selva (“Amante profissional”), 14 – Eduardo Dusek (“Rock da cachorra”), 15 – Afonso Nigro (“P da vida”), 16 – Afonso Nigro (“Manequim”), 17 – Sylvinho Blau Blau (“Meu ursinho Blau Blau”), 18 – Luciano Nassyn (“Piuí abacaxi”), 19 – Luciano Nassyn (“Uni duni tê”), 20 – Luciano Nassyn (“He-Man”).

<sup>151</sup> DVDs *Festa Ploc 80's 2* (Performance, 2007) e *Festa Ploc 10 anos* (Som Livre, 2015). O segundo DVD, como aconteceu com o primeiro, também foi lançado em CD.

<sup>152</sup> As músicas do DVD interpretadas por cada artista, seguindo a ordem das apresentações no vídeo: 1 – Gretchen (“Conga conga conga”), 2 – Gretchen (“Freak le boom boom”), 3 – Guilherme Isnard (“Carta aos missionários”), 4 – Fernando Deluqui (“Nós vamos invadir sua praia”), 5 – Graffitte (“Maria Maria”), 6 – Os Abelhudos (“O dono da terra”), 7 – Sangue da Cidade (“Dá mais um”), 8 – Kaoma (“Chorando se foi”), 9 – Adriana (“I love you baby”), 10 – Marcos Sabino (“Reluz”), 11 – Kátia (“Qualquer jeito”), 12 – Byafra (“Leão ferido”), 13 – Guilherme Isnard (“Agora eu sei”), 14 – Sérgio Mallandro (“Meu amor vem fazer glu glu”), 15 – Alex Gil (Polegar) (“Dá pra mim”), 16 – Cid Guerreiro (“Tindolelé”), 17 – Cid Guerreiro (“Ilariê”), 15 – Paquitas (“Lua de cristal”), 19 – Luciano Nassyn (“Thundercats”). Desses artistas, Cid Guerreiro e o grupo Kaoma não fizeram sucesso nos anos 80, ficando conhecidos apenas no começo da década seguinte. Entretanto, Cid Guerreiro é um dos coautores das duas músicas que canta no DVD, “Ilariê” e “Tindolelé”, que fizeram sucesso na voz de Xuxa no final da década de 80. Outra canção de Xuxa, “Lua de cristal”, cantada no show da festa pelas Paquitas, é de 1990. Um fato curioso sobre os shows gravados em DVD, revelado por Luciano Vianna na entrevista que me concedeu, é que houve casos em que teve que ir à casa de alguns dos artistas para convencê-los a se apresentarem no evento da gravação, “a voltar à ativa”, pois já não se apresentavam “mais ao vivo”. Entrevista com Luciano Vianna, 2018.

menores. E há uma diferença importante em relação ao tipo de música que se destaca em cada evento. Na “Ploc de DJ”, domina o pop internacional, correspondendo a mais de 90% do que é tocado, enquanto na “Festa Ploc ao Vivo” se sobressai o rock nacional, com algum espaço para a música infantil — esta com uma peculiaridade: com ela, os artistas procuram mais entreter o público do que explorar seu lado autoral; por isso, eles cantam seus sucessos mais conhecidos da carreira, compondo o restante do repertório com hits de outros artistas da época que, na maioria, contemplam mais o rock nacional.<sup>153</sup> Luciano Vianna explica como isso acontece e elenca alguns exemplos:

Vou te dar um exemplo do show do Sylvinho Blau Blau. Todo artista que toca com a gente, ele tem que entender que ele não é um artista lá, vamos dizer assim. Ele é um personagem da festa. Então, ele não faz um show dele; ele faz um show para agradar o público. Então, por exemplo, o Sylvinho ele faz um show de uma hora e meia, duas horas, e ele só toca o Ursinho Blau Blau dele; o resto, é como se ele fosse uma banda cover, toca RPM, Legião, Barão Vermelho, Rita Lee, Ira, Plebe Rude... Então 95% do repertório dele ou de qualquer show da *Ploc* é um repertório de rock, independente do artista que seja. É claro, a gente tem as exceções. As Paquitas, elas tocam músicas infantis, mas não só delas; elas tocam também Trem da Alegria, e tocam umas coisas tipo Metrô, Kid Abelha, coisas assim. A Rosana, ela vai fazer ‘Como uma deusa’ e ela gosta muito de anos 70. Então o show dela dentro da *Ploc*, é um show onde ela explora as divas dos anos 70, como “Got to be real” e “It’s raining man”, esse tipo de som assim. Então cada artista desse, ele tem um show especial dentro da festa; que ele só faz exclusivamente dentro da *Ploc*.<sup>154</sup>

O produtor acentua que a adaptação a esse formato de show é “obrigatória”: “O artista que não se adapta a isso, ele não participa com a gente mais”, sendo exceção quando um contratante faz muita questão de incluir um artista que não se adequa bem a esse formato.

Na *Ploc 80’s*, os artistas não se apresentam com suas bandas de apoio. É assim desde o começo, salvo em situações muito excepcionais. Desde o início, a festa conta com uma banda que ensaia o repertório dos artistas, os quais se integram a ela para dar seu show, podendo, em determinados casos, levar um ou outro músico que se junta ao grupo. Até o primeiro DVD trabalhou com a banda *cover* Perdidos na Selva<sup>155</sup>, mas

<sup>153</sup> Entrevista com Luciano Vianna, 2018.

<sup>154</sup> Entrevista com Luciano Vianna, 2018.

<sup>155</sup> A Perdidos na Selva é uma banda especializada em rock dos anos 80, mas atua também como banda baile incluindo em seu repertório músicas de outras décadas. Ela atuou em inúmeros eventos relacionados à celebração da música dos anos 80, inclusive cumprindo em muito deles, não só na *Ploc 80’s*, o papel de banda de apoio para vários artistas. Em seu site oficial, disponibiliza uma lista das músicas que toca nas apresentações. Extraídas apenas as dos anos 80, são: Balão Mágico –

depois criou sua própria banda, a Banda Ploc, que continua até hoje, embora a primeira ainda seja chamada esporadicamente para participar de alguns eventos. Numa noite com várias atrações, todas se apresentam com a banda da festa — procedimento que visa baratear os custos.

Em relação ao que é tocado pelos DJs, as músicas têm que ser as versões mais conhecidas, as que tocavam no rádio, as que são a principal referência do público, o que caracteriza a “filosofia da Ploc”:

A filosofia da *Ploc* é: eu vou tocar o que você vai se lembrar. Então você se lembra da versão que tocava na rádio na sua época. A gente não toca remix, a gente toca músicas para as pessoas cantarem junto. Então a gente não inventa. A *Ploc* tem uma fórmula que todo DJ que entra na *Ploc* segue e assim como tem uma *playlist*. Da mesma maneira que eu controlo completamente os shows dos meus artistas dentro da *Ploc* eu controlo também completamente os que os DJs tocam. Eles só podem tocar aquilo, entendeu!? Num espectro amplo dos anos 80, mas eles não podem inventar nem levar o seu toque pessoal. [...] Se a gente dá uma festa aonde as pessoas conhecem todas as músicas, aonde ela é forçada a se lembrar de momentos bom da vida dela, não tem erro. É uma coisa que não tem como dar errado, uma coisa dessa. A gente mexe com o sentimental, com a memória afetiva da pessoa.<sup>156</sup>

Uma das principais formas de a *Ploc* lidar com essa memória afetiva do público foi o uso de ícones do universo infantil e adolescente, fartamente explorado no material informativo (figura 4) postado em seu site e disseminado por redes sociais.

---

“Superfantástico” (*medley* com “Lindo balão azul”); Barão Vermelho – “Bete balanço”; Barão Vermelho – “Maior abandonado”; Barão Vermelho – “Pro dia nascer feliz”; Blitz – “A dois passos do paraíso”; Blitz – “Geme geme”; Blitz – “Você não soube me amar”; Capital Inicial – “Música urbana”; Capital Inicial – “Fátima”; Cazuza – “Exagerado”; Dirt Dancing – “Time of my life”; Dr. Silvana e Cia – “Serão extra”; Engenheiros do Hawaii – “Toda forma de poder”; Flashdance – “What a feeling”; Gang 90 e as Absurdetes – “Perdidos na selva”; Herva Doce – “Amante profissional”; João Penca e seus Miquinhos Amestrados – “Popstar”; Kid Abelha – “Pintura íntima”; Leo Jaime – “A fórmula do amor”; Legião Urbana – “Geração coca-cola”; Legião Urbana – “Tempo perdido”; Legião Urbana – “Será”; Lobão – “Rádio blá”; Lulu Santos – “Toda forma de amor”; Lulu Santos – “Um certo alguém”; Metrô – “Tudo pode mudar”; Michael Jackson – “Beat it”; Nenhum de Nós – “Astronauta de mármore”; Os Paralamas do Sucesso – “Ska”; Os Paralamas do Sucesso – “Óculos”; Os Paralamas do Sucesso – “Meu erro”; Pirlimpimpim – “Lindo balão azul” (*medley* com “Superfantástico”); Plebe Rude – “Até quando esperar”; Rádio Táxi – “Eva”; Ramones – “Pet semetary”; Raul Seixas – “Carimbador maluco”; Rosana – “O amor e o poder”; Roupas Nova – “Whisky a go go”; RPM – “Revoluções por minuto”; RPM – “Olhar 43”; RPM – “Rádio pirata”; The Smiths/Morrisey – “Suedehead” + “Bigmouth strikes again” (*medley*); Titãs – “Bichos escrotos”; Titãs – “Marvin”; Titãs – “Sonífera ilha”; Trem da Alegria – “Uni duni tê” (*medley* com “Doce mel”); Trem da Alegria – “He-man”; Ultraje a Rigor – “Ciúme”; Ultraje a Rigor – “Inútil”; Ultraje a Rigor – “Nós vamos invadir sua praia”; Uns e Outros – “Carta aos missionários”; Wando – “Fogo e paixão”; Xuxa – “Doce mel” (*medley* com “Uni duni tê”). Perdidos na Selva. Site oficial. Disponível em <<http://www.perdidosnaselva.com.br/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

<sup>156</sup> Entrevista com Luciano Vianna, 2018.

Figura 4 – Material de divulgação da *Ploc 80's*

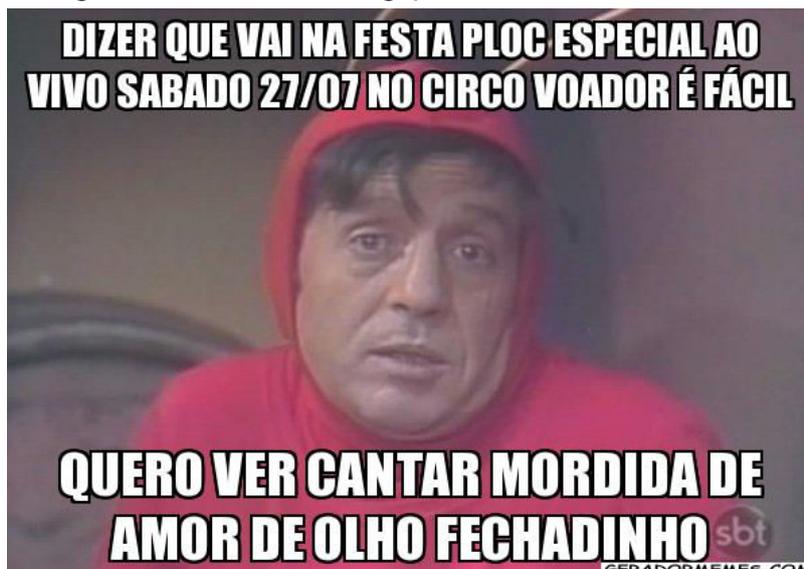
Fonte: *Ploc 80's*, site oficial.<sup>157</sup>

A imagem faz referência ao desenho animado *He-Man*, muito popular na década de 80, e sua recriação coloca esses dois personagens, He-Man (o herói) e Maligna (a vilã) para dançar juntos, algo inimaginável no desenho porque eles são figuras antagônicas. Mas a mensagem teve como objetivo mostrar que, na *Ploc 80's*, as diferenças eram deixadas de lado e o mais importante era a diversão de todos.

Os memes foram bastante usados pela *Ploc 80's*. Pode-se ver outro na figura 5, utilizando a imagem de um ícone da TV brasileira, o seriado mexicano *Chapolin*. Exibido no país pela primeira vez em 1984, *Chapolin* era protagonizado por um herói desastrado, interpretado pelo ator Roberto Gómez Bolaños (1929-2014) e que deu vida ao personagem de outro seriado muito conhecido, *Chaves*. Ambos estrearam no Brasil no mesmo ano no canal TVS (hoje SBT). As duas produções atingiram um sucesso retumbante, atingindo diversas faixas etárias, de crianças a adultos, e continuaram a ser exibidas nas décadas posteriores.

<sup>157</sup> Comunicado, evento de 30 de junho de 2012, “Festa Ploc Lapa”. Site oficial da *Ploc 80's*.

Figura 5 – Material de divulgação da *Ploc 80's*



Fonte: *Ploc 80's*, site oficial.<sup>158</sup>

Talvez seja mais difícil para quem não é iniciado na música da década de 80, sobretudo nos sucessos populares da época, compreender a piada. “Mordida de amor” é uma música do grupo brasileiro Yahoo, uma balada romântica, exageradamente sentimental. A música é uma versão de “Love bites”, da banda norte-americana Def Leppard. Trecho da versão brasileira: “Quando faz amor / Se olha no espelho / Será que você / Gosta mesmo de mim? [...] Mas quando está só / Se morde de amor / Rolando na cama / Chamando o meu nome”. E claro, no mundo *Ploc*, “cantar mordida de amor de olho fechadinho” era tão “brega” que muitos poderiam hesitar em fazê-lo; era preciso coragem. Por isso Chapolin lançou o desafio a quem iria à festa.

Figuras que ficaram conhecidas como apresentadores de programas infantis na tevê, como Sérgio Mallandro, Fofão e Bozo, já foram contratadas para animar os eventos, cantando as músicas que gravaram e realizando brincadeiras com o público. Mallandro foi apresentador de programas de auditório voltados aos adultos. Fofão integrou o grupo Balão Mágico entre 1983 e 1986, sendo um personagem interpretado pelo ator Orival Pessini, que se expressava por meio de um boneco, uma espécie de mistura de cachorro com porco. Bozo é um personagem caracterizado de palhaço e foi interpretado por cinco atores, sendo o mais famoso deles, Luís Ricardo. Assim como Fofão, gravou discos e deu nome a inúmeros produtos. A *Ploc 80's* criou seu próprio palhaço, o Bozo da Ploc.

<sup>158</sup> Comunicado, evento de 27 de julho de 2013, “Festa Ploc 80's Especial Ao Vivo No Circo Voador”. Site oficial da *Ploc 80's*.

Gostar de personagens como Bozo e Fofão e de outros apresentadores de programas infantis, como Xuxa, Angélica e Mara Maravilha, de grupos como Balão Mágico e Trem da Alegria, não teria nada demais se os frequentadores das festas fossem crianças. Mas são pessoas adultas. E, nesse universo adulto, gostar de músicas e personagens de crianças é uma atitude, no mínimo, “de gosto duvidoso”. Isso não é um problema. Justamente o contrário, é um ganho, porque uma das funções desse tipo de festa é ser, exatamente, um espaço onde é possível “ter gosto duvidoso” sem ter vergonha e ainda compartilhar essa experiência. Tudo, assim, avaliado na difusa fronteira entre brincadeira e a ironia.

E quem é o público da *Ploc*? Vianna salienta que uma das razões para o sucesso da *Ploc* está relacionada à renovação do público, que depois de vários anos não é mais aquele do começo da festa, que envelheceu e hoje não (ou pouco) frequenta o evento:

É um público muito diferenciado. Na verdade, a gente fala que o público da *Ploc* varia muito. Vou te falar, o público aqui do Rio varia de universitário a coroa de 50, 60 anos. A gente não tem uma média... Se a gente fosse fazer uma média do público da *Ploc*, eu diria que ele tem uns 32, 35 anos no máximo, por aí, aqui no Rio. Fora do Rio, o público que vai é o público ao qual o produtor [contratante] chega. A gente, por exemplo. A gente faz às vezes boates, não de crianças, de jovens, e toca para 2 mil pessoas de 20 anos. A gente faz festa de formatura, faz umas festas de formatura gigantes, para milhares de pessoas de 21 anos, 22 anos. Então, varia muito do público o qual a casa que a gente foi contratado tem, fora do Rio. [...] O mais importante: a gente vê uma renovação, o público que ia na festa, que tinha 25, 30 anos, quando a *Ploc* surgiu 15 anos atrás, ele tem 45, 50 hoje em dia. Esse público não sai mais, ele tem filho, tem uma porrada de coisa, tem outras coisas, acabou, ele deixou de sair dez anos atrás. Então a gente tem sempre uma renovação grande de público.<sup>159</sup>

A *Ploc 80's*, aos poucos, foi dando cada vez menos ênfase ao dito “brega”, ainda que a música infantil tenha continuado a ter um considerável destaque em sua programação. Tornou-se uma festa muito demandada por eventos corporativos em todo o Brasil, tendo passado por todos os estados brasileiros.

Os sites oficiais da *Trash 80's* e da *Ploc 80's* não chegam a ter o caráter didático que se observa na página oficial do Projeto Autobahn, que dispõe de mais informações e de modo mais organizado. Em maior ou menor medida, todos os três sites, a seu modo, são usados como forma de celebrar a cultura dos anos 80. Neste estudo, eles foram examinados em maior profundidade em 2016, sendo possível buscar informações em

<sup>159</sup> Entrevista com Luciano Vianna, 2018.

retrospecto por ainda conterem postagens mais antigas. Obviamente, conforme já foi argumentado, no que diz respeito à interação e à disposição de muitos itens, só é possível verificar o site que está no ar no momento em que é visualizado, mas o conjunto de dados permite afirmar que, pelo menos em relação aos anos anteriores mais próximos, não houve grandes alterações nos sites e que, no que tange ao conteúdo, aos artistas, às músicas e aos ícones da televisão e do cinema cultuados, não houve maiores mudanças em relação ao que já existia no começo dos anos 2000 no âmbito dessas festas.

Em 2016, em seu site, a *Ploc 80's* publicava muitos fatos e curiosidades a respeito da cultura dos anos 80, sempre com mais ênfase na música, e prestando inúmeras homenagens, mas fazendo isso de maneira fluida na página principal do site, sem dispor de seções específicas para cada assunto. Era uma forma de abordagem próxima ao que fazia a *Trash 80's*, que era um pouco mais organizada e dispunha de mais informações e opções, com seções específicas e que se encontravam no blog, com acesso por meio de um ícone da página principal. O destaque era para a seção de entrevistas com artistas que foram sucesso nos anos 80, além de profissionais e personalidades de outras áreas que relatavam, entre outras coisas, suas experiências com a música da época, citando bandas e cantores preferidos. O item mais interessante do site era a *Rádio Trash*, um dispositivo que possibilitava acessar a música dos anos 80 por temas, organizados com repertórios específicos, contendo música brega, *disco music*, canções românticas, sucessos apenas de um artista como Fábio Júnior e Michael Jackson, trilhas de novelas e de filmes.

Até abril de 2018, as três festas ainda atuavam de maneira similar à forma como operavam antes, porém, realizando um número de edições menor, porque o *revival* dos anos 80 perdeu força nos últimos anos, ainda que ocorram em quantidade significativa. Mas a intensa celebração que produziu números extraordinários, passou. Deu seu último suspiro em 2014, quando os organizadores de festas anos 80, já vinham — com exceção da *Autobahn*, que se manteve fiel à década —, mais esporadicamente realizando eventos que celebravam os anos 90. A *Trash 80's* e a *Ploc 80's* assim estavam procedendo e começaram 2015 apostando mais no *revival* dos anos 90, mas sem abandonar a década anterior, optando, inclusive, por também fazer eventos juntando as duas décadas. Elas acabaram se abrindo ainda mais, transformando-se em festas retrô, abarcando outras décadas. Porém, os anos 80 continuaram a ser o produto principal, com a maioria dos

eventos realizados por elas sendo, em abril de 2018, os voltados para a celebração da música desse decênio.

A *Trash 80's* encerrou suas operações, com sua última edição em 19 de maio de 2018. O motivo foi o fim da sociedade entre seus dois criadores, Eneas Neto e Tonyy, na produtora da qual a festa era parte. A opção foi por não usar mais a marca *Trash 80's*. No mesmo local, e com proposta semelhante, foi inaugurada a festa *Buzz*, comandada por Neto. O seu ex-sócio, Tonyy, já havia deixado a *Trash 80's* em 2014. Ele, entretanto, não abandonou os anos 80, contemplados em seu novo projeto, que havia começado em maio de 2017 no espaço *Laudry Deluxe*, situado no bairro *Jardins*, onde a cada 15 dias realiza uma de suas três festas: *Forever to the 80's* (voltada para os anos 80), *Disco Cherry* (voltada para a *disco music*), *Forgive My Synths* (voltada para músicas feitas com equipamentos eletrônicos), sendo que nesta última o *synth pop* dos anos 80 é parte significativa do que é tocado.

## 2.4 Outras festas e o mercado de shows

Com o êxito das três festas anos 80 até aqui analisadas e a repercussão que elas tiveram, muitas outras surgiram por todo o Brasil. A maioria sem a mesma estrutura e regularidade, mas, ainda assim, o número de eventos foi muito grande. Existiu em outra região do país, contudo, apenas uma festa que se aproxima dessas três. Trata-se da *Balonê*, sediada em Porto Alegre (RS), e que existe desde 2001. Com o passar dos anos, ela cresceu a ponto de realizar eventos de grande porte e que também foram levados à região metropolitana e a cidades do interior do Rio Grande do Sul.<sup>160</sup> Destacou-se com shows, temas e atrativos mais próximos aos do modelo da *Trash 80's* e da *Ploc 80's*. Em Brasília, até existe uma festa que se tornou bastante conhecida, a *Festa 'A Volta dos Anos 80'*, que surgiu em 1995 e existe até hoje, e que realizou grandes eventos durante a onda revivalista, mas com uma regularidade bem menor em comparação com as outras.

Em 2004, o cantor Leo Jaime criou um projeto que foi nomeado de *Festa Geração 80* e que, na sua fase mais inicial, era chamado também de *G-80* e consistia num show concebido com o objetivo de celebrar o rock nacional dos anos 80, a partir de uma apresentação ao vivo com vários artistas participando. Apesar do nome *Festa* e até

---

<sup>160</sup> Festa *Balonê*. Site oficial. Disponível em: <<http://www.balone.com.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

existir discotecagem, tinha como atração principal o show. A escalação dos convidados não era fixa, havendo variações de participantes de um evento para o outro. Um dos espetáculos, ocorrido em 2005 na cidade de São Paulo, no Olympia, foi gravado e lançado em DVD com o título *Anos 80 – Multishow ao Vivo*. A apresentação, feita também para ser exibida no canal de tevê Multishow, teve a participação de Leo Jaime, Kid Vinil, Leoni, Dulce Quental, Ritchie, Nasi (Ira), George Israel (Kid Abelha) e Dinho Ouro Preto (Capital Inicial).<sup>161</sup>

Ocorre que esse projeto foi resultado da trajetória de Leo Jaime em sua retomada da carreira musical. Diante das dificuldades de colocar-se no mercado e depois de assistir a vários de seus colegas vivenciando situação parecida, idealizou o *G-80*, inspirando-se um pouco no que acontecia com as micaretas de axé-music, ou seja, visualizando a necessidade de criar um evento que durasse várias horas e fosse além de um mero show, podendo, assim, garantir ao público uma diversão que se estendesse pela noite — buscando, com isso, torná-lo mais atrativo. Havia também o desejo de Leo Jaime de que esses shows funcionassem, de alguma maneira, como um lugar de encontro entre colegas da mesma geração. Os cachês pagos eram vinculados à renda dos shows.<sup>162</sup>

Leo Jaime permaneceu por mais um tempo no projeto, que seguiu sem ele. O cantor foi se desinteressando a partir do momento em que começaram a surgir eventos semelhantes nos mesmos locais e com datas muito próximas, o que ele chama de “canibalismo”, por um evento concorrer com outro a ponto de haver a possibilidade de nem um nem outro tornar-se viável por causa disso. Isso porque concebeu seu projeto como uma espécie de “cooperativa” de músicos, embora tendo plena consciência de que ele não havia como contemplar todos — alguns artistas acabavam ficando de fora — e reconhecendo o direito deles de tentar uma chance no mercado de outras formas.<sup>163</sup> Nos shows do projeto, os riscos eram compartilhados entre os artistas, com os cachês

---

<sup>161</sup> DVD *Anos 80 – Multishow ao vivo*, Som Livre, 2006. Um exemplo de variação de participantes que pode ser citado é o do show em Manaus, programado para acontecer em 06 de maio na capital do Amazonas, para o qual estavam escalados Leo Jaime, Kid Vinil, Ritchie, Leoni, Paulo Ricardo, Evandro Mesquita (Blitz) e Guilherme Isnard (Zero). FESTIVAL traz a Manaus nomes do rock nacional. *Jornal do Commercio*, Manaus, 28 abr. 2006.

<sup>162</sup> Entrevista com Leo Jaime, 2017.

<sup>163</sup> Entrevista com Leo Jaime, 2017.

vinculados ao faturamento do show que, em média, eram mais altos dos que já eram (e continuaram a ser) praticados no mercado.<sup>164</sup>

Nessa época, os muitos shows em festas anos 80 de artistas que estavam longe dos holofotes há bastante tempo geraram reportagens que tocavam no assunto do cachê que recebiam. O *Jornal do Brasil* tratou da questão em dois momentos com reportagens sobre o sucesso da *Ploc 80's*. Na primeira, de 2005, foi destacado que, em média, os cachês giravam em torno de R\$ 5 mil reais. O empresário Marcelo Penedo, agenciador de artistas como Dr. Sylvana, Paquitas, Kid Vinil, Alex (ex-Polegar) e Afonso (ex-Dominó), deu detalhes sobre os termos da negociação. Informou que cobrava R\$ 6 mil por um show com banda e R\$ 3,5 mil caso fosse somente *playback* e que, para a *Ploc 80's*, adotava preços especiais.<sup>165</sup> Em 2007, na segunda matéria, Luciano Vianna, produtor da *Ploc 80's*, chamou a atenção para o fato de os cachês não serem elevados e que, dos artistas que costumava contratar, os mais caros eram Sidney Magal, Simony e Gretchen. E fez a seguinte observação: “Alguns não chegam nem a cobrar cachês tão vultosos, mas necessitam de passagens e hospedagem porque vêm de outros estados, o que acaba encarecendo. Quando chegam no Circo Voador lotado e veem o público ensandecido, é uma glória para eles”<sup>166</sup>.

Os valores dos cachês citados são consideravelmente baixos. Por mais que esses artistas tenham voltado a ter certa visibilidade e a circularem nas festas anos 80, seus cachês estavam longe dos patamares de nomes mais bem-sucedidos no mercado musical. Como não foi possível obter dados sobre a quantia cobrada pelos nomes posicionados mais ao topo do *mainstream* nacional em 2005, os números de 2007 permitem ter uma ideia aproximada da diferença entre os valores. A revista *Istoé*, numa reportagem sobre o sucesso dos artistas sertanejos no mercado musical brasileiro e que estavam entre os mais bem pagos, mostra que algumas duplas podiam receber, em 2007, um cachê de R\$ 100 mil ou mais por apresentação, como eram os casos de Zezé Di Camargo & Luciano (R\$ 130 mil), Bruno & Marrone (R\$120 mil) e Edson & Hudson (R\$ 100 mil).<sup>167</sup> Se considerada a metade desse valor, o que certamente muitos artistas

<sup>164</sup> Entrevista com Leo Jaime, 2017.

<sup>165</sup> Marcelo Penedo em entrevista a MIGLACCIO, Marcelo. O trator trash. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 2007. Caderno B, p. 1.

<sup>166</sup> Luciano Vianna em entrevista a MAIOR, Leandro Souto. Perdidos nos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2009. Caderno B, p. 1.

<sup>167</sup> TRINDADE, Eliane; PINTO, Aina. Os midas da música. *Istoé*, São Paulo, n. 1974, 29 ago. 2007.

que não estavam na crista da onda do sucesso cobravam, mesmo assim a disparidade ainda era alta.

Contar com artistas dos anos 80 mais bem estabelecidos no mercado era praticamente impossível, a não ser em situações muito excepcionais. Só o cachê de um deles podia ser mais alto que o custo total de uma festa — eram os casos de Lulu Santos, Os Paralamas do Sucesso, Roupas Novas, Capital Inicial e Titãs. Essas festas, claro, não eram megashows e eram realizadas em espaços com diferentes capacidades de público, variando de 300 a 3.000 pessoas, embora não fosse incomum eventos bem maiores do que isso.

Grande parte dos artistas que se apresentava nesses eventos era integrante remanescente ou ex-componente de grupo de sucesso e, nas festas, tinha que tocar as músicas mais aplaudidas daquela banda da qual fez parte. Por isso, no material de divulgação dos eventos, havia o cuidado em observar que não se tratava dos grupos, mas do show de seus ex-integrantes, identificando-se o grupo entre parênteses: Simony (Balão Mágico), Fofão (Balão Mágico), Luciano Nassyn (Trem da Alegria), Alex (Polegar), Afonso Nigro (Dominó), Conrado (Dominó) e Guilherme Isnard (Zero). Esse procedimento era mantido ao informar a participação de bandas de componentes remanescentes: Dr. Silvana & Cia (Cícero Pestana), João Penca & Seus Miquinhos Amestrados (Avellar Love) e Grafite (Chico Donghia).

Muitos outros tipos de evento surgiram, demandando shows individuais ou com mais de uma atração na mesma noite e permitindo que os artistas não ficassem apenas no âmbito das festas anos 80. Sem ter muito a ideia de “festa”, conclamavam o público a cultivar os anos 80. Viajar para apresentar-se em eventos que celebravam, de uma forma ou de outra, a música dessa década passou a ser comum para muitos artistas, assim como ter o acompanhamento de uma banda local, previamente ensaiada, que tinha como referência uma gravação enviada pelos artistas. E mais do que isso. No Rio de Janeiro, em especial, vários artistas desenvolveram a consciência de que um evento com mais atrações atraía maior público — tal como pensava Leo Jaime — e, para isso, era fundamental ser mais flexível em relação aos cachês e a certas exigências de conforto, obedecendo ao seguinte princípio: antes ter shows para realizar ganhando menos,

quando necessário, do que exigir um cachê “cheio” que poderia inviabilizar a realização dos eventos, impedindo que promotores se arriscassem a fazer outros.<sup>168</sup>

A duração da efervescência em torno dos anos 80 chegou a surpreender vários artistas, que, ao falarem sobre o assunto, não esconderam que chegaram a acreditar que o interesse pela música do período iria passar bastante rápido, que se tratava de uma “moda passageira”. O cantor Sidney Magal foi um dos que pensou assim. Disse ele: “Quando começou esse saudosismo, achei que seria uma moda passageira. Mas já está durando muito. Participo de festas no interior do país que parecem carnaval fora de época”<sup>169</sup>. O ex-vocalista do grupo Absyntho, Sylvinho Blau Blau, imaginava o mesmo: “Achei que seria algo passageiro, mas estou fazendo show até em shopping center”<sup>170</sup>. Percebe-se que eles tinham expectativas bem baixas quanto ao sucesso das festas. De fato, Sylvinho, cerca de dois anos antes, numa matéria feita pelo jornal *O Globo* e que reuniu vários artistas dos anos 80 para falarem sobre a febre oitentista, assim como seus colegas, havia demonstrado não acreditar que o *revival* dos anos 80 iria longe.<sup>171</sup> Mal sabia ele que as celebrações persistiriam por vários anos e que ele se tornaria um dos artistas mais requisitados.

O impulso dado pela celebração oitentista não foi suficiente para que vários artistas conseguissem afirmar-se no mercado por um tempo maior. Outros tantos, participando desses eventos, cantando seus próprios sucessos e os de outros artistas que admiram ou que sabem que funcionam bem nesse tipo de evento, seguem batalhando num mercado extremamente competitivo — mais ainda do que nos anos 80 —, no qual nomes de muito prestígio da música brasileira, apesar do reconhecimento, nem sequer conseguem alguma visibilidade.

---

<sup>168</sup> Os cachês variam, podendo ser precificados levando em conta o tamanho do evento e se a apresentação será apenas com uma participação ou com um show completo, com banda própria ou sem ela. Várias entrevistas que realizei foram fundamentais para que eu pudesse compreender o funcionamento desse mercado de shows. Especialmente as concedidas por Leo Jaime (2017), Sylvinho Blau Blau (2017), Byafra (2017), Cícero Pestana (2018) e Chris Dortas (2018).

<sup>169</sup> Sidney Magal em entrevista publicada na matéria NOITE de irreverência para lembrar o melhor dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 abr. 2007.

<sup>170</sup> Sylvinho Blau Blau em entrevista a MIGLLACCIO, Marcelo. O trator trash. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 ago. 2007. Caderno B, p. 1.

<sup>171</sup> FRADKIN, Eduardo. Ombreiras em verde-limão: anos 80 até quando? *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago. 2005. Segundo Caderno, p. 2.

## 2.5 O público e a nostalgia

Quando o *revival* eclodiu, por volta de 2002, a média de idade do público das festas temáticas era em torno dos 30 anos, o que demonstrava que esses frequentadores viveram pelo menos parte da infância e da adolescência na década de 80. Com o passar dos anos, a faixa etária aumentou um pouco (média de 30 e poucos anos) e a participação de jovens, que nem tinham nascido naquele decênio, já era expressiva nos eventos. Os organizadores das festas, artistas e outros profissionais do meio musical, em diversos momentos, manifestaram-se surpresos pelo interesse dos mais jovens — o que também se expressou na fala dos entrevistados para esta pesquisa. Os motivos apontados são diversos, indo desde a influência da preferência musical dos pais e dos irmãos ao contato com a cultura dos anos 80 propagada por rádios, programas de tevê, filmes, seriados e livros que podiam ser acessados diretamente ou por meio da internet, meio eletrônico que potencializou ainda mais o contato com esse conteúdo, colocando-o à disposição na tela do computador, à distância de alguns cliques.<sup>172</sup>

O sucesso de ícones da cultura da década de 80, oriundos do universo infantil e adolescente da época, no âmbito das festas temáticas, como se pôde ver, tinha grande relação com a faixa etária de parte significativa do público, embora o culto ao período se construísse também por outras vias e razões que não coincidiam com a questão da idade. Em relação especificamente à música, de acordo com o sociólogo Simon Frith<sup>173</sup>, é possível associar esse comportamento social ao fato de, na adolescência e na fase de adulto jovem, ter-se uma relação mais intensa com a música popular, pois, nessas etapas da vida, ela se liga a um tipo particular de turbulência emocional conectada a aspectos

---

<sup>172</sup> Essa interpretação acerca da faixa etária foi feita a partir da análise de um conjunto de matérias que abordam o assunto e que forma um material rico por trazer não apenas a opinião de jornalistas, mas dados provenientes de organizadores das festas, de artistas e de outros profissionais do meio musical e setores da indústria cultural, alguns por mim entrevistados. Algumas matérias importantes da imprensa: MACEDO, Lúlie. O passado é logo ali. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2004. Revista da Folha, p. 13-14; MATTOS, Ulisses. Saudade dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 2004. Programa, p. 17; GARBIN, Luciana. Brega volta ao brilho na Trash. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 2004. Cidades, p. 4; CARDOSO, Monique. A noite é dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2005. Caderno B, p. 2; FRAUCHES, Saulo. O fenômeno Ploc. *O Fluminense*, Niterói, 06 ago. 2005. Segundo Caderno, p. 1; NOITE DE irreverência para lembrar o melhor dos anos 80. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 abr. 2007; JUNIOR, Paulo. Os anos 80 são agora. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 ago. 2011. Niterói, p. 1; OLIVEIRA, Roberto de. 80, a década que nunca termina. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2012. Cotidiano, p. 12.

<sup>173</sup> FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McLARY, Susan. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 143.

da formação da identidade individual e do lugar social, sendo que as músicas mais significativas, para todas as gerações, são aquelas ouvidas na adolescência.

Mas as festas anos 80 foram apenas parte desse *revival* oitentista, existindo outras tantas maneiras de vivenciá-lo e por públicos de diferentes faixas etárias. Nesse *revival* estudado, evidencia-se uma relação afetiva com o passado, uma forma de nostalgia que tem a peculiaridade de ser positiva pelo fato de a música dos anos 80 apreciada vir à tona sobretudo em forma de celebração. Trata-se de uma memória da música popular muito viva, porque parcela significativa do público vivenciou os anos 80, impondo-se aqui o caráter geracional, a capacidade de pais e irmãos mais velhos influenciarem na iniciação ao som dos anos 80, assim como o fato de muitos produtores de cultura atuantes, com posições de destaque na cultura brasileira, terem vivenciado a década e tendo parte relevante do repertório musical celebrado como referência, o que, muitas vezes, manifesta-se em suas produções.

Nem toda a produção musical dos anos 80 teve vez na onda revivalista, ficando de fora parte expressiva tanto de músicas tidas como de menor valor artístico quanto das que possuem maior reconhecimento, o que não quer dizer que tenham desaparecido — muitas delas, apesar de não inseridas na onda celebratória, continuaram presente em certos espaços de memória. As festas deram ênfase mais às músicas dançantes, mas muitas outras canções menos agitadas ganharam destaque em seus sites, na cobertura da mídia, nos inúmeros lançamentos fonográficos, e indiretamente por meio de relançamentos de filmes da época, colocados em grande quantidade no mercado durante esse período.

As rádios sempre cumpriram um papel importante para que a música dos anos 80 continuasse a ocupar um espaço de memória importante e com uma relação muito direta com o público. Com referência aos artistas tocados nas festas anos 80, por exemplo, grande parte deles não deixou de ter suas canções antigas executadas em rádio, ainda que em horários mais específicos ou em emissoras dedicadas ao segmento adulto-contemporâneo, cujas programações são mais voltadas para os sucessos antigos. Nesse caso, a força das suas músicas é mais reafirmada no imaginário social do que recuperada numa onda de rememoração, até porque muitos deles nunca interromperam a carreira. Entretanto, em vários casos, o *revival* pode ter ajudado a resgatar algumas de

suas músicas mais dançantes, porque, nas programações das rádios que tocam música do passado, predominam as músicas menos agitadas e românticas.<sup>174</sup>

Mas festas temáticas como a *Trash 80's* e *Ploc 80's* se propuseram a também resgatar o que, nesse universo, foi chamado de “brega”, classificação que na década de 80 tinha uma conotação com certas especificidades e que será objeto de análise do próximo capítulo, assim como as trajetórias individuais de três artistas, compreendendo três fases sucessivas da sua carreira: a de sucesso, a de esquecimento e a de ressurgimento.

---

<sup>174</sup> Existem, no Brasil, importantes rádios do segmento adulto-contemporâneo que atuam nele desde os anos 90. As duas principais são Alpha FM (SP) e JB FM (RJ), que desde os anos 2000 têm audiência expressiva. Outra rádio que pode ser elencada é a Antena 1, sediada em São Paulo, mas que atua em rede. Em 2015 ela tinha 16 afiliadas (e atualmente 20) e tem a peculiaridade de só tocar música internacional, predominando a pop. Nessas duas primeiras, o pop internacional tem muita força, mas elas tocam também MPB e rock nacional. O segmento adulto-contemporâneo tem como público-alvo ouvintes mais escolarizados, com maior poder aquisitivo e faixa etária mais avançada. Nas capitais é comum ter mais de uma, ou em alguns casos várias, atuando nele e tocando basicamente esses três segmentos musicais. Esse tipo de programação, que pode parecer “elitista”, pelo menos em parte significativa, é adotado nos programas de *flashback* de muitas rádios do segmento popular. A Alpha FM atualmente tem emissoras afiliadas em duas capitais: Brasília e Goiânia.

### Capítulo 3

#### O “brega” oitentista: entre o gosto popular e a rejeição da imprensa

O *revival* dos anos 80 possibilitou que fossem observados os limites da visão que mais se sobressaía no âmbito da imprensa e que, muitas vezes, deixava de considerar até mesmo artistas, gêneros e vertentes musicais que foram extremamente populares na década, responsáveis por ocupar as paradas de sucesso e que venderam milhões de cópias. E a imprensa não estava sozinha. Tratava-se de uma forma amplamente compartilhada de conceber essa fase, respaldada inclusive pela bibliografia da música popular, que, assim como a imprensa, costumava reduzir a década de 80 a um período no qual prevaleceu o rock nacional e o pop internacional, atribuindo pouca importância ao restante. Contudo, o fato de esses dois segmentos serem os mais contemplados não impediu que eles fossem vistos por meio de um crivo marcado por um forte caráter seletivo e excludente, o que também a celebração oitentista evidenciou.

A bibliografia que abarca a música dos anos 80 no Brasil é relativamente recente, sendo a maior parte escrita a partir dos anos 2000 e dedicada ao rock brasileiro. Porém, são os trabalhos mais panorâmicos — que têm o propósito de mostrar o que foi a música no Brasil ao longo de várias décadas — que permitem visualizar melhor o lugar que o som dos anos 80 ocupou no espectro da música popular no país. Majoritariamente, eles se restringem a associar esse decênio ao período de preponderância do rock nacional e do pop internacional, dedicando certa atenção ao primeiro e abordando o outro apenas de passagem ou com simples menções.<sup>175</sup>

Quanto à literatura sobre a presença e o consumo de música internacional no Brasil, esta é bastante escassa, existindo poucos estudos que abordam o tema, nenhum especificamente. Essa é uma lacuna nos estudos de música popular no Brasil, que muito vagarosamente está começando a se abrir para o assunto. A imprensa, entretanto, mais

---

<sup>175</sup> Os mais conhecidos são: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004; MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. Editora 34, 1998. Mesmo o famoso *Almanaque dos anos 80*, um *best seller* publicado em 2004 e que se tornou referência, ou ponto de partida, para os que pretendem imergir na cultura da década em questão, com exceção da música infantil, não destaca artistas de sucesso ligados a outras vertentes musicais, fazendo apenas menção a eles num pequeno quadro. Ver ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

voltada para a cobertura do dia-a-dia de eventos e lançamentos de discos, é mais sensível à presença da música internacional, que se impõe de maneira intensa na indústria cultural e em importantes espaços da memória musical, como, por exemplo, em festas de *flashback*, em rádios, revistas especializadas, documentários e cinema.

A imprensa, por outro lado, no que diz respeito especificamente ao *revival* oitentista, em abordagens mais de cunho intelectual, nas quais procura construir uma narrativa sobre a década, volta-se especialmente para a música nacional, ficando claro que essa opção é influenciada pelo modo principal que ela escolhe para lidar com a memória, que é usar largamente o recurso da entrevista, expondo, preferencialmente, a opinião e os relatos de artistas e profissionais da música que vivenciaram a época, que lá estavam quando tudo aconteceu.

A música infantil, o pagode e a música romântica são segmentos de muito êxito no mercado e nas paradas dos anos 80. Por isso, quando músicas oriundas desses segmentos são celebradas em festas temáticas que comemoram a década, não é algo tão surpreendente. O que surpreende é o silenciamento da imprensa e da bibliografia sobre música popular brasileira a respeito do sucesso dessa produção musical nesse decênio — situação que aos poucos a onda revivalista tem contribuído para mudar.

Em relação à música romântica, a situação é ainda mais complexa, porque, praticamente durante todo o período, artistas ligados a esse segmento ocuparam posição de destaque nas listas de músicas mais tocadas e de discos mais vendidos. A partir de 1987, essa vertente musical passou a dominar as paradas de sucesso, gozando dessa condição até os anos iniciais da década seguinte. Não bastasse isso, esse enorme êxito da música romântica fez com que críticos e jornalistas o tornassem objeto de análise e se voltassem contra o segmento, o que resultou em grandes discussões, veiculadas fartamente na imprensa escrita.

Vários outros segmentos, pouco lembrados, eram classificados pejorativamente de “bregas”, embora fosse a música romântica mais assim definida, a ponto de ser tratada como sinônimo de “brega” por grande parte da imprensa. Neste capítulo, primeiramente, é analisada a objeção de críticos e jornalistas à dita música “brega” na década de 80, com foco no enorme descrédito que impunham às canções românticas de grande apelo popular e no fato de artistas muito populares no período estarem ausentes de importantes espaços de memória musical. Estudar o enquadramento de certa produção musical como “brega” é relevante porque ajuda a compreender melhor o uso

que as “festas anos 80” fizeram dele — aproveitando-se, em sua maior parte, de uma classificação que já existia naquela época —, reproduzindo-o, mas não sem humor, deboche e ironia.

Em um segundo movimento, são selecionados três casos específicos de artistas para serem examinados mais detalhadamente, com ênfase em suas trajetórias e em como seus trabalhos foram recebidos na imprensa, dos anos 80 até o *revival* oitentista, sendo usado como critério para a escolha dos nomes o fato de estarem entre os mais celebrados pelas festas anos 80 e incorporados como “bregas”. São eles: Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau.

### 3.1 Críticos, jornalistas e a objeção à música “brega” (e romântica)

O uso do termo “brega”, na década de 80, foi a principal forma de desqualificar determinados segmentos musicais. A expressão passou a ser usada nesse decênio para classificar trabalhos musicais com o propósito de avaliá-los negativamente e considerá-los de baixo valor estético. Esse sentido foi o que prevaleceu, porém, é importante ressaltar que nem todos o usavam com a intenção de fazer uma classificação depreciativa. No caso da música romântica, a expressão era usada como forma de referir-se a ela, podendo, o uso da palavra “brega” tanto trazer embutido uma carga pejorativa como ser uma maneira de fazer referência, sem julgamento de valor, a um tipo de música.

Chamar a atenção para esse aspecto é importante porque, no universo das festas anos 80, como vimos, há exatamente um jogo com o sentido negativo da ideia de “brega”, que tanto foi usada para desqualificar certa produção musical dos anos 80, muitas vezes, subvertendo-o. Essa resignificação não emergiu com as festas, pois estava em curso desde a década de 90. Entretanto, seu sentido pejorativo, embora não tenha hoje a mesma força, não desapareceu totalmente.

A expressão “brega”, segundo a *Enciclopédia da música brasileira: popular erudita e folclórica*, começou a ser utilizada em 1982. No verbete dedicado ao termo, a sua definição é:

- 1) coisa barata, descuidada e malfeita; 2) de mau gosto, sinônimo de “cafona” ou kitsch; 3) a música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês

musicais ou literários. Tida popularmente como música feita por e para classes sociais mais baixas, o brega também costuma ser aceito em segmentos de maior poder aquisitivo.<sup>176</sup>

O termo se popularizou especialmente a partir de 1984, tendo contribuído para isso o elepê *Chique brega, brega chique* (Polydor, 1984), de Eduardo Dusek, lançado nesse mesmo ano e que fez grande sucesso.<sup>177</sup> Nesse álbum, por meio de canções bem-humoradas, o cantor flertava com a sonoridade da jovem-guarda e de gêneros populares como forró e samba, que, não raro, eram tachados de “bregas” ou “cafonas”.

A definição do termo dada pela *Enciclopédia da música popular* e pelos dicionários Aurélio e Houaiss indica que “brega” é sinônimo de “cafona”, que as duas palavras fazem referência à ideia de mau gosto, a algo pouco sofisticado ou que está imbuído de exageros, extravagância ou vulgaridades. Num sentido lato, isso pode ser atribuído ao comportamento, ao modo de se vestir e às preferências culturais vistas como de menor valor. Isso tudo, como bem aponta o Dicionário Houaiss, “segundo o ponto de vista de quem julga”. Essa última observação sinaliza certa subjetividade nas classificações feitas com emprego desses dois adjetivos e que é bem captada por Antônio Carlos Cabrera, autor do *Almanaque da música brega*: “Sempre estamos procurando no artista um pouco dos nossos sonhos e fantasias, e quando percebemos que aquilo que desejamos não está incluído ali, rotulamos de forma pejorativa ou minimizamos as qualidades da obra ou do intérprete”<sup>178</sup>.

No material de imprensa usado nesta pesquisa, esse aspecto subjetivo é facilmente visível. Muitas vezes, o que para um jornalista ou crítico é de baixo valor, “brega”, para outro não é. A diversidade de interpretações existe, embora seja fato que ideias mais amplamente compartilhadas tendem a cristalizar-se mais por receberem maior adesão, sejam elas consistentes ou não.

A designação não é exclusiva da música romântica, sendo utilizada, muitas vezes, de maneira bastante genérica. Nem os artistas mais bem posicionados na hierarquia sociocultural brasileira escapam de terem seus trabalhos — podendo ser uma ou outra música apenas, ou determinado disco da carreira — adjetivados com a

<sup>176</sup> MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998, p. 117.

<sup>177</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2002, p. 28.

<sup>178</sup> CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. Rio de Janeiro: Matrix, 2007, p. 7.

expressão quando, por acaso, não correspondem ao crivo estético de quem os está avaliando. De qualquer maneira, historicamente, o rótulo “brega” é sobretudo usado para fazer referência à música de artistas ligados a gêneros musicais mais apreciados no âmbito das camadas populares.<sup>179</sup> Mas, nos anos 80 e nas décadas anteriores (quando o termo era “cafona”), o tipo de música mais rotulado com essas expressões foi a romântica<sup>180</sup>, que não é propriamente um gênero, ainda que no mercado fonográfico ela seja um segmento no qual são enquadrados artistas que inserem muitas canções dessa vertente em seus repertórios. As canções ditas românticas são caracterizadas principalmente por letras que falam, de forma simples e direta, sobre relações amorosas, recheadas de paixões, traições e sofrimentos e costumam ter grande apelo popular.

O historiador Paulo César Araújo, em *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*<sup>181</sup>, mostra que o rebaixamento da música romântica é de longa data. Ele pesquisou os ídolos populares que atuavam nessa linha e que despontaram para o sucesso no final dos anos 60 e durante a década de 70. A música desses artistas ficou conhecida pelo rótulo de “cafona”, sendo concebida — a despeito das diferenças do estilo de cada um — quase que como um gênero, ao qual foram associados nomes como Odair José, Nelson Ned, Paulo Sérgio, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Benito Di Paula, Dom & Ravel, Cláudia Barroso e Fernando Mendes.

A desqualificação desses artistas, segundo Araújo, é enraizada num preconceito social. Eles cantavam músicas que se distanciavam dos anseios estéticos da classe média universitária e das elites intelectuais. E não bastasse isso, além de a maioria ser oriunda dos estratos sociais menos favorecidos, suas canções eram maciçamente consumidas pelas camadas populares. A pecha de alienados também recaía sobre esses artistas, que, num contexto de ditadura militar, preferiam cantar sobre o amor e coisas simples do cotidiano.<sup>182</sup> Em seu livro, Araújo aponta os limites dessa acusação e demonstra que muitas canções não eram tão despolitizadas assim, sustentando que a má vontade com os trabalhos desses cantores impediu a crítica de visualizar, em muitas músicas “cafonas”, recorrentes abordagens de temas tabus para a moral da ditadura

<sup>179</sup> Ver MORISAWA, Mariane; RYFF, Luiz Antônio. Vendas confirmam: o Brasil é brega. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1997. Ilustrada, p. 1 e 3. Esse argumento é bastante trabalhado no livro de Paulo César de Araújo.

<sup>180</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002, p. 16. Esse rebaixamento também pode ser observado num livro organizado por Adriana Facina: *Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

<sup>181</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002.

<sup>182</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002.

militar, como adultério, racismo, homossexualismo, sexo e prostituição, e que, por esse motivo, tiveram mais músicas censuradas do que até então se sabia<sup>183</sup> — aspecto que o autor comprova com densa pesquisa empírica.

A ausência desses artistas na historiografia da música popular, em livros escritos por jornalistas e pesquisadores não acadêmicos, em coleções culturais e manuais sobre a música brasileira contribuiu para que esses nomes fossem, na interpretação de Araújo, relegados ao esquecimento. É uma ausência problemática, porque eles ocupavam o cenário cultural de maneira marcante. Simplesmente eram grandes ídolos populares da época, estavam entre os que mais vendiam discos e os mais tocados em rádios.

Vários artistas “cafona” dos anos 70, e não somente os românticos, também conseguiram fazer sucesso na década de 80, como Wando, Amado Batista, Gilliard e José Augusto, assim como outros que não recebiam o rótulo pejorativo. Nos anos 80, no competitivo mercado musical brasileiro, muitos nomes da década de 70 não conseguiram assegurar o sucesso, sofrendo a concorrência de novos cantores românticos, quase todos inspirados pelo, naquela altura, maior ídolo romântico do Brasil, Roberto Carlos. O termo da vez, entretanto, era outro. A palavra “cafona” foi perdendo força até ser substituída completamente pela expressão “brega”, com sentido semelhante, mas não caiu em total desuso.

A diferença maior em relação ao decênio anterior é que os novos cantores românticos adentraram espaços que os da década de 70, apesar de venderem muito e serem bastante executados em rádios, não conquistaram. Passaram, então, a figurar em trilhas sonoras de novelas e nos jornais e revistas semanais de maior circulação no país. Por volta da metade da década, as FMs, que até então eram voltadas para um público mais elitizado e de maior escolaridade, começaram a tocar suas canções e se abriram de vez ao segmento popular. Entretanto, há outro aspecto igualmente relevante: a música romântica, que passou a ser referida, largamente, como “música brega”, foi adotada por artistas ligados à MPB — gênero de alto prestígio na hierarquia sociocultural brasileira —, entre eles Tim Maia, Fagner, Simone, Jane Duboc, Fafá de Belém, Gal Costa e Zizi Possi.<sup>184</sup> Nomes mais associados à música pop também entraram na onda romântica,

---

<sup>183</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002.

<sup>184</sup> Fafá de Belém, então uma cantora da MPB, entrou de cabeça no romantismo na segunda metade da década. Nos discos anteriores da cantora já havia músicas românticas, mas foi a partir de 1987 que ela passou a gravar discos dedicados quase que integralmente a esse tipo de canção, lançando

como Dalto, Sandra de Sá, Guilherme Arantes, Rita Lee, Roupas Nova, Placa Luminosa e Patrícia. Todos esses cantores e grupos chegaram às paradas de sucesso com canções românticas e, em vários casos, apenas com elas. A cantora Alcione, então um nome do samba, aderiu ao romantismo, emplacando vários hits. Se esses dois primeiros grupos de artistas fizeram incursões mais pontuais no universo desse tipo de música, outros cantores assumiram a música romântica como uma espécie de gênero, como Joanna, Kátia, Rosana, Amado Batista, Wando, Byafra, Gilliard, Fábio Júnior e José Augusto, o que inevitavelmente os levou a serem classificados como “cantores bregas”.<sup>185</sup> Já aqueles que dedicavam apenas uma ou outra música aos seus repertórios não deixaram de receber a pecha de “bregas”, aplicada, nesse caso, isoladamente. E mesmo que fossem enquadrados em outros gêneros, entraram também no segmento romântico por cantarem músicas dessa linha. Muitas rádios se interessavam somente por essas canções específicas e as gravadoras as pinçavam de seus discos, lançando-as em coletâneas de temática romântica.

Essas canções românticas seguiam um padrão sonoro influenciado pelas baladas da música pop anglo-americana, quase sempre recebendo uma produção melhor do que na década anterior, com a participação de produtores, arranjadores e músicos renomados, muitos deles sendo os mesmos que gravavam os discos das grandes estrelas da MPB. E a boa recepção de público, por impulsionar as vendas dos elepês, fazia com que as gravadoras investissem mais nas gravações. Viver na década de 80 era deparar-se com canções românticas por todos os lados, porque ainda havia as baladas açucaradas internacionais que tocavam à exaustão nas rádios e eram trilhas sonoras de novelas e de filmes exibidos no cinema e na televisão.<sup>186</sup> Destacavam-se ainda as versões em

---

três até o fim da década: *Grandes amores* (Som Livre, 1987), *Sozinha* (PolyGram, 1988) e *Fafá* (BMG Ariola, 1989). Fafá adentrou os anos 90 lançando mais alguns discos nessa linha.

<sup>185</sup> O cantor Amado Batista é um caso muito específico na música brasileira. Embora fosse um grande vendedor de discos nos anos 80, as FMs não o tocavam, mesmo quando surgiram inúmeras emissoras abertas aos gêneros mais populares. Suas canções eram basicamente executadas nas rádios AM — especialmente nas interioranas. Também não conseguia chegar a muitos programas de tevê como outros cantores românticos. Sempre foi reconhecido como um nome da música sertaneja, mas também como romântico. Vale ressaltar que a música sertaneja, nesse período, era rotulada de “brega”, posteriormente passando a receber a alcunha de “breganeja”. Ainda que hoje não seja tanto, era tratada de maneira tão pejorativa que muitos artistas do gênero, a partir de meados da década de 90 preferiam ser chamados de “românticos”, quando essa expressão já não carregava um sentido tão negativo como antes.

<sup>186</sup> Em sua tese de doutorado, Heloísa Toledo mostra que, nos anos 80, as trilhas sonoras internacionais das novelas da TV Globo tinham muita força, superando inclusive em venda as trilhas nacionais. Ver TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Som Livre: as trilhas sonoras das telenovelas e

português de vários desses sucessos estrangeiros, com as quais muitos artistas nacionais conseguiam figurar nas paradas de sucesso.

Conforme argumentado anteriormente, no que diz respeito à música brasileira, a memória sobre a música dos anos 80, construída em meios intelectuais, acadêmicos e na imprensa, considera que esse período foi basicamente marcado pela explosão do rock nacional. O problema maior é que está embutida nessa ideia uma interpretação que exclui a enorme diversidade de gêneros e vertentes musicais que escapam desse enquadramento. Não se trata de arrolar casos isolados de artistas, mas de reconhecer a importância de segmentos muito bem estabelecidos no mercado fonográfico da época, que projetaram artistas e canções de sucesso com tamanha força que eles passaram a fazer parte da memória afetiva de um contingente significativo de brasileiros, o que se manifesta claramente em “festas anos 80” e em muitos outros espaços de apreciação e culto da vasta produção musical daquele decênio. Isso, levando-se em conta o fato de que *revivals* da música popular costumam ter um forte caráter seletivo e se concentrarem mais em hits. Portanto, na década, para além do rock, outros segmentos foram muito importantes, alcançando de maneira retumbante as paradas de sucesso, especialmente o romântico (com os artistas citados anteriormente), o infantil (Xuxa, Angélica, Balão Mágico, Turma da Alegria, Dominó e Polegar), o samba (Agepê, Roberto Ribeiro, Zeca Pagodinho, Bezerra da Silva, Almir Guineto, Fundo de Quintal, Beth Carvalho), a axé-music (Reflexus, Banda Mel, Banda Cheiro de Amor, Chiclete com Banana, Luiz Caldas e Sarajane)<sup>187</sup> e o sertanejo (Chitãozinho & Xororó, João Mineiro & Marciano, Mato Grosso & Matias, Milionário & José Rico e Amado Batista).

---

o processo de difusão da música. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

<sup>187</sup> A axé-music despontou no cenário nacional em 1987 e 1988 com esses artistas mencionados. Originada na Bahia, não era ainda um segmento de mercado tão bem definido — o que se concretizou no início da década de 90. A expressão axé-music, criada pelo jornalista Hagamenon Brito para fazer referência a um novo estilo musical, havia surgido em 1987 e se popularizou somente no decorrer dos anos seguintes. Esse novo estilo era formado por uma infinidade de ritmos; por isso a dificuldade de sua definição. Para a mídia nacional “cabia tanto para o samba-reggae quanto para a música feita pelas bandas de trio”. Sobre esse termo, ver GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, p. 137. Se o fim da década de 80 estava mais romântico, também começava a ficar mais dançante. Um dos maiores ícones da lambada, Beto Barbosa, emplacou o primeiro grande hit do gênero em 1989, a música “Adocica”, que entrou para a trilha sonora da novela *Sexo dos anjos*. Era só o prenúncio do estouro da lambada, que ocorreu no ano seguinte e foi responsável por reabilitar novamente para o sucesso o cantor Sidney Magal, que entrou na onda e emplacou um estrondoso hit, “Me chama que eu vou”, trilha de abertura da novela *Rainha da sucata*.

Se verificarmos, como fez Paulo César de Araújo, na *Enciclopédia da música brasileira: popular erudita e folclórica*<sup>188</sup>, os artistas que têm verbetes dedicados a eles, é possível constatar na publicação a inexistência do nome de vários cantores e bandas que fizeram amplo sucesso nos anos 80. Absyntho, Gretchen, Xuxa, Trem da Alegria, Balão Mágico, Polegar, Dominó, Beto Barbosa e Luiz Caldas são alguns deles. Entretanto, o que chama mais a atenção é a ausência de praticamente todos os cantores românticos: Gilliard, Byafra, Kátia, Rosana, Wando e José Augusto. A única exceção é a de Fábio Júnior. A ausência de Wando — cantor que alcançou popularidade nos anos 70, quando ainda não seguia tanto a linha romântica que adotou nos anos 80, mas a do samba, e teve uma carreira bem-sucedida nas duas décadas — já havia sido notada por Paulo César de Araújo.<sup>189</sup>

No entanto, a inexistência de um verbete para José Augusto merece ser abordada de forma um pouco mais pormenorizada. O cantor é um caso *sui generis* da música brasileira e, assim como Wando, despontou na década de 70. Gravou em 1973 seu primeiro compacto simples, que tinha como uma das músicas a faixa “De que vale ter tudo na vida” e que se tornou seu primeiro sucesso. O interesse dos argentinos pelo seu trabalho o levou a gravar versões em espanhol de algumas de suas canções e, entre elas, estava “Luzes da Ribalta”, uma versão para a música “Limelight” de Charles Chaplin, que vertida para o espanhol recebeu o título de “Candilejas”. A música fez sucesso em países sul-americanos, no México e chegou à Espanha, onde recebeu, em 1974, um prêmio antes nunca conquistado por um brasileiro, o *Olé de la canción*, por suas altas vendas. A partir daí ele teve uma exitosa carreira fora do Brasil, tornando-se, junto com Roberto Carlos e Nelson Ned, os mais bem-sucedidos artistas brasileiros no mercado latino-americano, que tem como característica ser muito fechado aos artistas brasileiros.

José Augusto passou a lançar seus discos em português e espanhol (num total de 18 títulos nessa língua até 2014). No Brasil, mesmo com músicas tocadas em rádio, figurando em listas de mais vendidos e participando de alguns programas de tevê, não era um nome muito conhecido pela imprensa<sup>190</sup>, o que só ocorreu na década de 80,

<sup>188</sup> Essa enciclopédia, que teve sua primeira edição em 1977, é um dos mais importantes manuais de consulta para pesquisas sobre música popular brasileira. Sua segunda edição, revista e ampliada, foi publicada em 1998, contendo 3.500 verbetes. MARCONDES, Marcos (org.), 1998.

<sup>189</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002, p. 313.

<sup>190</sup> Em duas ocasiões, o jornal *O Globo* publicou matérias sobre cantores que não eram tão conhecidos, mas que vendiam muitos discos no Brasil; a primeira é de 1975 e a outra, de 1980, e

quando resolveu dedicar-se mais ao seu trabalho no país, conseguindo, em 1985, emplacar o hit “Fantasia”, rompendo a barreira das FMs, ainda pouco abertas a artistas populares. A partir daí, colocou nas paradas de sucesso várias músicas e participou, com frequência, de todos os programas de auditório de maior audiência da tevê. Essa fase de grande sucesso se estendeu até a primeira metade da década de 90, quando teve duas músicas escolhidas para tema de abertura de novelas da TV Globo, “Aguenta Coração” (em *Barriga de aluguel*, 1990) e “Querer é poder” (em *Sonho meu*, 1993).

Ele foi também um compositor brasileiro muito gravado por outros artistas. Só na década de 80, suas músicas entraram nos álbuns de nomes como Fáfá de Belém, Simone, Patrícia, Alcione, Ângela Maria, Agnaldo Timóteo, Jerry Adriani, The Fevers e Chitãozinho & Xororó. Mas, desde a década 70, tem músicas registradas por outros artistas, o que acontece ainda hoje com frequência. Entre outros nomes estão Cauby Peixoto, Wanderley Cardoso, Fernando Mendes, Golden Boys, Reginaldo Rossi, Xuxa, Exaltasamba, Araketu, Frank Aguiar, Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano. As músicas são de autoria individual ou compostas em dupla com outro parceiro, a maior parte com Paulo Sérgio Valle. Muitas dessas canções foram grandes sucessos nas vozes desses cantores. Um último aspecto a ser destacado: o cantor influenciou significativamente artistas da música sertaneja dos anos 80 e 90, em termos de sonoridade, e foi bastante gravado por eles. Todos esses dados indicam que não faz sentido não ter um verbete para o cantor.

O caso de Michael Sullivan é ainda mais emblemático. Existe apenas uma menção ao seu nome na *Enciclopédia*, mas que não é um verbete. Quando se chega ao seu nome, há uma indicação para que seja conferido no verbete “The Fevers”, que é sobre a famosa banda dos anos 60 que fez parte do movimento da Jovem Guarda, e nele existe somente uma menção a Michael Sullivan, que informa sua entrada no grupo em

---

José Augusto aparece nas duas: ESSES ASTROS desconhecidos e suas vendas mirabolantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 1975; PENTEADO, Léa. Os novos cantores do rádio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 out. 1981. Caderno Domingo, p. 1 e 3. Seu nome também está presente em listas de músicas mais tocadas em rádios: MÚSICA BRASILEIRA, a raridade do rádio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jan. 1980. Ilustrada, p. 32; “MENINO DO RIO”, a mais tocada no rádio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jun. 1980. Ilustrada, p. 32; D. S. Os mais ouvidos no rádio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1980. Ilustrada, p. 32. Em 1988, o jornal *O Globo* publicou um quadro que trazia os artistas que mais venderam discos nos dez anos que antecederam a matéria e o cantor aparece com quatro discos de platina, o que equivale a um milhão de unidades, incluídas apenas as vendagens do cantor no Brasil.

substituição ao integrante Almir em 1979.<sup>191</sup> Sullivan foi um dos componentes do The Fevers por seis anos e antes havia feito parte, por igual período, de outro grupo que ficou conhecido na década de 60 e que integrou também a Jovem Guarda, o Renato e Seus Blue Caps, no qual permaneceu entre 1970 e 1975. Saiu da banda para seguir carreira solo, quando fez parte daquela geração de artistas brasileiros que gravavam em inglês e eram trabalhados pelas gravadoras como se fossem estrangeiros, tendo duas músicas nas paradas de sucesso, “My Life” e “Sorrow”.

Entretanto, o nome de Sullivan ficou indelevelmente associado à década de 80 pelo seu trabalho como produtor e compositor. Mas ele não estava sozinho. Estabeleceu uma parceria com Paulo Massadas, com quem passou a assinar junto praticamente todas as canções que compôs a partir de 1983. Sullivan & Massadas viraram uma grife e, a partir de 1987, uma dupla artística que veio a lançar três discos. O impressionante número de músicas assinadas por eles que estavam fazendo sucesso os levou a ser assunto em várias matérias da imprensa que versavam basicamente sobre o ofício de “fabricar sucessos”.<sup>192</sup> Com habilidade para compor para diversos gêneros musicais, tiveram suas músicas gravadas por artistas dos mais variados estilos, não ficando de fora nem a música infantil. Eles foram autores de muitos hits desse segmento, que teve seu auge na década de 80.<sup>193</sup>

Em 1987, o *Jornal do Brasil* deu uma dimensão da força da dupla como compositores, mostrando que, entre os principais sucessos desse ano, doze eram de autoria deles: “Amanhã talvez” (Joanna), “Um sonho a dois” (Joanna), “Retratos e canções” (Sandra de Sá), “Amor perfeito” (Roberto Carlos), “Nem um toque” (Rosana), “Tudo é vida” (Rosana), “Notícias de você” (Roby), “Estranha loucura” (Alcione), “Joga fora no lixo” (Sandra de Sá), “Thunder cats” (Trem da Alegria), “Festa do amor” (Patrícia) e “Rambo” (Xuxa). E se olharmos as músicas citadas é possível ver que oito

---

<sup>191</sup> “[...] em 1979, Almir foi substituído por Michael Sullivan”. Ver MARCONDES, Marcos (org.), 1998, p. 292.

<sup>192</sup> Para citar apenas as três melhores: CEZIMBRA, Marcia. A dupla que é um trio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1987. Caderno B, p. 1; ADÁRIO, Paulo. Sucesso S/A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1987. Caderno B, p. 1; ABIRACHED, Milton. Brinquedos de celofane. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 out. 1988. Segundo Caderno, p. 3.

<sup>193</sup> Os mais conhecidos são: “É de chocolate” (Patrícia e Luciano) e “Carrossel da Esperança” (Patrícia e Luciano), “Uni-Duni-Tê” (Trem da Alegria), “He-Man” (Trem da Alegria), “Thunder cats” (Trem da Alegria), “Rambo” (Xuxa), “Brincar de índio” (Xuxa). Michael Sullivan também foi o produtor de grande parte dos discos infantis de maior sucesso na década, inclusive os da mais famosa apresentadora infantil da época, Xuxa Meneghel.

delas são românticas, evidenciando uma das principais características de Sullivan e Massadas, a de compor esse tipo de música.

A dupla, nesse momento, já era bastante conhecida por sucessos românticos dos anos anteriores, especialmente pelos cantados por Tim Maia: “Me dê motivo” (1983), “Leva” (1985) e “Um dia de domingo” (1985) — esta cantada em dueto com Gal Costa e que saiu no disco da cantora.<sup>194</sup> Em 1988, outros sucessos românticos tomaram conta da tevê e da programação das rádios, entre os quais, “Custe o que custar” (Rosana), “Amor Cigano” (Fafá de Belém) e “Deslizes” (Fagner), e outros tantos ainda viriam nos anos seguintes. A dupla, que até 1989 havia composto cerca de 800 músicas, desfez-se em 1994<sup>195</sup>. Michael Sullivan ainda continuou a ser um compositor solicitado, embora não compondo no ritmo intenso de antes. Ao longo da carreira, foi o produtor de 112 discos, 52 deles nos anos 80 (quase todos pela RCA).<sup>196</sup>

A ausência dos “cantores românticos” pode ser verificada também no acervo do Museu da Imagem e Som (MIS) do Rio de Janeiro. A instituição tem um projeto, chamado *Depoimentos para a posteridade*, de preservação da memória da cultura brasileira que existe desde 1965 e que reúne mais de 1.100 depoimentos gravados em áudio e vídeo. São 222 com artistas da música e nenhum deles é com os cantores mais identificados com a música romântica, nem sequer Roberto Carlos.<sup>197</sup> Paulo César Araújo havia feito essa busca e constatado que não havia depoimento algum dos ditos artistas “cafonas” da década de 70.<sup>198</sup>

O enorme êxito da música romântica no decorrer dos anos 80 foi criando uma resistência a ela na imprensa que se acentuou significativamente nos três últimos anos

<sup>194</sup> Esse disco de Gal Costa é *Bem bom* (RCA, 1985).

<sup>195</sup> ADÁRIO, Paulo. Sucesso S/A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1987. Caderno B, p. 1. O número de 800 músicas gravadas é uma estimativa, porque a própria dupla assume que perdeu um pouco o controle sobre o número exato. Sobre isso, ver GRAMADO, Paulo. Ao vivo, Sullivan e Massadas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1989. Caderno Barra, p. 63. Em outra matéria, o número de canções gravadas informado é outro: 720 músicas. SULLIVAN E MASSADAS em novo LP. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1991.

<sup>196</sup> Site oficial de Michael Sullivan. Disponível em: <<http://www.michaelsullivan.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2017. Produziu discos de Sidney Magal, Fafá de Belém, Xuxa, Angélica, Danilo Caymmi, José Augusto, Elymar Santos, Roupas Nova, Joanna, Rosana, Benito di Paula, Nando Cordel, Fagner, Robby Rosa, Trem da Alegria, Wanderlea, Sandra de Sá, Antônio Marcos, Fernando Mendes, Paulo Ricardo, e da dupla Chrystian & Ralf. É possível que em alguns discos Sullivan tenha sido apenas o diretor artístico, mas ele não faz essa diferenciação em seu site.

<sup>197</sup> O documento usado como referência para essa informação é o disposto no site do MIS até a data de acesso ao site. MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Depoimentos para a posteridade. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>>. Acesso em: 09 out. 2016.

<sup>198</sup> ARAÚJO, Paulo César de, 2002, p. 19. Seu livro foi lançado em 2002 e de lá para cá nada mudou.

da década, quando esse tipo de canção passou a dominar as paradas de sucesso. Entre tantas reações fortes contra essa situação, a de maior repercussão foi a do jornalista Miguel de Almeida, publicada em 1988 no jornal *O Globo*. Ele criou uma teoria explicativa sobre o fenômeno e acentuou que o que estava acontecendo era uma “conspiração brega” que tinha como propósito dominar e destruir a música brasileira. Conspiração que, segundo ele, naquele momento, estava tirando o rock do trono e deixando os astros da MPB em dificuldades.

Almeida expôs sua teoria num texto que fazia parte de uma matéria de capa, com o sugestivo título de “A conspiração brega”, grafado em letras bem grandes. Ele usou a abreviação CB para fazer referência a essa “conspiração brega”, que, na sua avaliação, era detentora de um “atraso estético” e promotora de “retrocesso” e de “auto-flagelação”, o que se traduzia em clichês nos quais “o desgaste do amor, da paixão é esgarçado até os últimos tecidos. Os titulares da CB não sentem nada além de desamores, decepções. Daí, choram, soluçam e babam em nossos ouvidos”<sup>199</sup>.

Em outra matéria, Miguel de Almeida voltou a dissertar sobre sua teoria, dessa vez apontando os principais responsáveis pela conspiração brega: Miguel Plopschi, Michael Sullivan e Paulo Massadas. Ele argumentou que saía da gravadora RCA a maioria dos lançamentos da conspiração brega e pelas mãos desses três nomes, sendo que Miguel Plopschi era diretor artístico da companhia e Michael Sullivan, produtor, ambos ex-integrantes do The Fevers. Almeida salientou que o trio estava envolvido na produção desses discos e que era difícil um álbum da gravadora que não tivesse alguma música de Sullivan e Massadas e a influência dos dois nas escolhas de canções do elenco da RCA. O autor do texto criticou artistas por gravarem Sullivan e Massadas, como Gal Costa, Joanna, Fagner e Sandra de Sá. Foi particularmente duro com Gal Costa ao sugerir que ela não tinha acertado nem no guarda-roupas e menos ainda no repertório e que a prova disso era gravar Sullivan e Massadas. E por último, alegou ser necessário derrotar “o império da cafonice”.<sup>200</sup>

<sup>199</sup> ALMEIDA, Miguel de. Cuidado, essa onda pega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1988. Segundo Caderno, p. 1; ALMEIDA, Miguel de. Filhos dos fevers. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1988. Segundo Caderno, p. 1.

<sup>200</sup> ALMEIDA, Miguel de. Filhos dos fevers. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1988. Segundo Caderno, p. 1. Essa questão de o trio usar sua influência para levar artistas da RCA a gravarem as músicas não surgiu nessa matéria. Quase um ano antes, o *Jornal do Brasil* veiculou uma reportagem que acusava os três de assim proceder e que Miguel Plopschi era autor de algumas músicas junto com a dupla, mas usava pseudônimos, entre eles o de Zenith, nome da sua esposa. Ele também recebia por fazer parte da direção artística dos projetos. O tema foi abordado em duas matérias:

Alguns meses depois, outra matéria relacionada à conspiração brega foi publicada, dessa vez escrita por outro jornalista, que explicou por que Sullivan e Massadas eram bregas: “Todas as evidências mostram que eles são bregas, isto é, fazem e ‘armam’ músicas populares, camp, românticas, e que expressam aqueles sentimentos mais óbvios da média da população que sofre por amor de forma pouco sofisticada”<sup>201</sup>.

As críticas direcionadas aos dois enfatizam quase sempre os usos recorrentes de clichês e de fórmulas repetitivas, que são de fácil assimilação e visando, sobretudo, a mera aceitação mercadológica. Uma das críticas mais contundentes nesse sentido foi a realizada por Marco Augusto Gonçalves na *Folha de S. Paulo*. Ele teceu considerações nada lisonjeiras ao sustentar que a música da dupla era uma sucessão de clichês e de recombinações do que já existia, que era previsível e oriunda da lógica da serialização industrial. Eles, segundo avaliou, “produzem alguma coisa como um ‘ready made’ da mediocridade”, e são o “supra-sumo, o ‘the best of’ da diluição”<sup>202</sup>.

A música romântica como um todo sofreu forte rejeição por parte de jornalistas e críticos musicais. E não só as canções compostas por Sullivan e Massadas. Vários outros compositores se notabilizaram também por serem autores de muitos sucessos românticos, como Cláudio Rabello, Carlos Colla, Paulo Sérgio Valle e José Augusto. Todos, posteriormente, entraram para o rol de compositores mais gravados da história da música brasileira. Muitos nomes da MPB conseguiram emplacar sucessos na década de 80 somente por meio de músicas desses compositores e, em diversos casos, apenas com as canções românticas. Mauro Ferreira, do jornal *O Globo*, um dos mais duros críticos desse tipo de música durante a década, assim caracterizou as canções desses compositores:

Nas letras ditas românticas desses “poetas”, as almas retratadas são sempre gêmeas, mas nunca se acertam e, entre um disco e outro, desfiam seus intermináveis rosários de lamentações. Só falta mesmo a presença de um punhal assassino para manchar de sangue o já trágico cotidiano

---

CEZIMBRA, Marcia. A dupla que é um trio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1987. Caderno B, p. 1. Só uma observação: Paulo Massadas, assim como Sullivan, não era só compositor. Ele também trabalhava na RCA. E, a despeito da acusação, artistas de outras gravadoras registravam em seus discos músicas da dupla, incluindo contratados da maior concorrente da RCA na busca pela liderança do mercado fonográfico brasileiro, a CBS, como aconteceu com Roberto Carlos, que gravou, em 1987, “Amor perfeito”.

<sup>201</sup> ABIRACHED, Milton. Brinquedos de celofane. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 out. 1988. Segundo Caderno, p. 3.

<sup>202</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto. Mestres da média em novos clichês. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1988. Ilustrada, p. 33.

amoroso rascunhado nessas açucaradas canções, que estão dominando os diais brasileiros nesse final de milênio. Basta consultar o listão de qualquer AM ou FM popular para constatar que desencontros e dores-de-cotovelo nunca foram tão cantados.<sup>203</sup>

Sullivan e Massadas, entretanto, eram o maior alvo. Bastava uma canção da dupla para que ela fosse considerada o ponto baixo do disco, por mais elogiado que fosse o álbum devido às outras músicas. E quando esses artistas não eram criticados por gravar especificamente Sullivan e Massadas, dificilmente escapavam de ter as canções românticas dos discos avaliadas negativamente. Posteriormente, nas décadas seguintes, nomes como Fagner, Fafá de Belém, Alcione, Simone e Zizi Possi tiveram que passar a conviver com a visão de que os anos 80, embora tenham sido de bastante sucesso, não marcaram uma boa fase de suas carreiras, justamente por terem aderido em “demasia” às canções românticas.<sup>204</sup>

A força da temática de amor na música brasileira, segundo Luiz Tatit, no entanto, não era recente. Nos anos 40 e 50, alimentava gêneros como o samba-canção e o bolero e, na década de 60, as canções românticas de língua inglesa e italiana tiveram grande penetração no Brasil. O rock dos anos 70 não ficou de fora e artistas como Rita Lee e Raul Seixas tinham canções românticas em seus repertórios.<sup>205</sup> A temática romântica sempre esteve presente em praticamente todos os gêneros, inclusive nos de maior prestígio, como a bossa nova e a MPB, expressando-se neles de forma mais sofisticada, com letras menos diretas e com certo apreço por uma linguagem mais metafórica.

A partir dos anos 90 houve uma explosão do consumo dos gêneros ditos populares, como sertanejo, axé e pagode, sendo as canções passionais muito recorrentes.

<sup>203</sup> FERREIRA, Mauro. Totalmente brega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1990. Segundo Caderno, p. 3.

<sup>204</sup> Esses aspectos estão evidenciados nas seguintes matérias, algumas delas com títulos bem sugestivos: GIRON, Luís Antônio. Elis também começou assim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jan. 1988. Caderno 2, p. 1; COMODO, Roberto. A deusa brega jura que é funk. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1988. Caderno B; DUMAR, Deborah. Fafá. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1988. Segundo Caderno, p. 3; FERREIRA, Mauro. Totalmente brega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1990. Segundo Caderno, p. 3; FERREIRA, Mauro. Bons sambas se misturam a (tolas) baladas comerciais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 out. 1990. Segundo Caderno, p. 2; FERREIRA, Mauro. Repertório de gosto duvidoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1991. Segundo Caderno, p. 3; SUKMAN, Hugo. ‘Nunca saí da MPB’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 jan. 2000. Segundo Caderno, p. 1; SUKMAN, Hugo. ‘Você não gosta de mim mas sua tia gosta’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 2000. Segundo Caderno, p. 8; PRETO, Marcus. Michael Sullivan reedita sua “música do milhão”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 2010. Ilustrada, p. 4.

<sup>205</sup> TATIT, Luiz, 2004, p. 63-64.

São gêneros que vulgarmente são tratados como “bregas” há bastante tempo e não somente quando as canções de cada um deles eram românticas ou de temática amorosa. Desde essa década, iniciou-se um gradual processo de ressignificação de boa parte da produção musical chamada de “brega” que, certamente, propiciou que o jogo de brincadeiras e ironia com o termo, no âmbito de festas anos 80, fosse bem mais leve.

Esse movimento de reconsideração, porém, não é amplo e irrestrito. Ele tem se mostrado bastante seletivo, visto que nem todos os artistas têm suas obras reavaliadas, sendo reafirmadas muitas críticas contra eles ou tornando-os dignos de total esquecimento. Mas esses aspectos são melhor visualizados numa análise mais aprofundada de casos específicos, o que será realizado a seguir com o exame da trajetória de três artistas e da recepção das músicas deles na imprensa, durante a carreira, percorrendo do período em que atingiram o sucesso nos anos 80 ao momento em que são celebrados no *revival* oitentista. A opção é por três nomes que estão entre os mais comemorados nas festas anos 80 e que nelas se apresentam: Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau.

### **3.2 Os reabilitados: bregas, românticos, dançantes**

Quando eclodiu o *revival* oitentista, no começo dos anos 2000, muitos artistas que estavam tendo suas músicas celebradas não estavam mais em atividade; haviam abandonado a carreira ou a conduziam precariamente, com poucos shows e cobrando cachês bem baixos. Vários dos que estavam parados resolveram não perder a oportunidade, reativando as suas carreiras, e os que até então se mantinham com certa dificuldade no ofício, viram a oportunidade de aumentar a visibilidade de seus trabalhos.

As festas anos 80 tiveram uma importância grande para que isso acontecesse, demandando shows e conferindo uma visibilidade maior aos artistas por meio de seus aparatos de divulgação dos eventos, de suas ações na internet e redes sociais, e pela repercussão que alcançaram na imprensa. Alguns artistas se destacaram bastante nesse universo, estando claramente entre os mais beneficiados pela onda revivalista e conseguindo uma notabilidade que já não tinham há bastante tempo. Os cantores Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau estão entre os casos mais emblemáticos. De vertentes musicais distintas, eles se inseriram no *revival* impulsionados pelas festas e de

maneiras diferentes. A análise desses três casos, passando por suas trajetórias de sucesso nos anos 80, de ostracismo e de ressurgimento, permite ver o significado do *revival* para as suas carreiras e observar aspectos dele que o exame desses casos particulares evidencia.

### 3.2.1 Sidney Magal: o amante latino

Dois de outubro de 2004. *Festa Trash 80's* no Vila Olímpia, São Paulo. No palco, um cantor dança, rebola, ajoelha-se no chão e faz pose de amante latino. A apresentação é para um público de aproximadamente mil pessoas, que canta, junto com o artista, as músicas que conhecem e dançam. Quando as lambadas começam a ser tocadas, garotos chamam as meninas para dançar, enquanto outros se balançam sozinhos mesmo. O show, feito em *playback*, deixa a plateia eufórica, gritando em coro o nome do cantor: “Magal, Magal, Magal”. Extasiado com a recepção calorosa, ele agradece: “É uma grande alegria estar aqui, realmente impagável. Não dá para dizer... Esse carinho... A *Trash* vai ficar no meu coração”.

O cardápio musical que tem para oferecer ao público é principalmente composto pelos maiores sucessos de sua carreira, quase todos lançados há mais de 24 anos; alguns deles cantados com bastante intensidade pelo público, como ocorre com o refrão de um de seus maiores hits, “Sandra Rosa Madalena”: “Quero vê-la sorrir, quero vê-la cantar, quero ver o seu corpo dançar sem parar...”. Magal, ao observar a plateia repleta de jovens, deduz que muitos eram crianças quando emplacou os maiores sucessos de sua carreira, no final da década de 70, e diz a eles:

“Meu trabalho tinha muita importância na cabeça das crianças que foram vocês. Então, vou dançar enquanto vocês existirem, vou dançar sem parar”. Durante o show fãs mais exaltadas tentam subir no palco e agarrá-lo, como nos velhos tempos. A apresentação termina como começou, em clima de diversão.<sup>206</sup>

O artista que se apresentou nesse show é Sidney Magal, um ídolo popular que fez muito sucesso nos anos 70 e no começo dos 90. Depois de um longo período com sua carreira musical em baixa, tornou-se um dos artistas mais celebrados nas festas anos

---

<sup>206</sup> Descrição criada a partir dos relatos da jornalista Luciana Garbin apresentados no jornal *O Estado de S. Paulo*. GARBIN, Luciana. Trashers fervem por Magal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 2004. Caderno Cidades/Metrópole, p. 4.

80, passando a ser um dos maiores destaques do *revival* oitentista que emergiu no começo dos anos 2000. Estranhamente, o cantor não viveu uma fase gloriosa na década de 80. Não conseguiu repetir, nesse período, o sucesso que fez nos quatro anos anteriores e não emplacou sucesso algum. Entretanto, a fama que conquistou e os vários discos lançados durante esse decênio proporcionaram eventuais aparições em programas televisivos de auditório. Depois de apenas alguns meses do término da década de 80, no primeiro semestre de 1990, o cantor, que andava sumido há um bom tempo, reapareceu emplacando um grande hit, “Me chama que eu vou”, pegando carona na onda da lambada. O êxito nessas datas limites imediatamente anterior e posterior à década de 80, mais suas aparições em programas de tevê, são fatores que podem ser atribuídos à associação de seu nome a esse período. É importante salientar como o cantor deduziu, no show, que muitos jovens que o assistiam eram crianças quando ele fez sucesso na década de 70.

A carreira discográfica de Sidney Magal começou em 1970, quando gravou um compacto com a música “História de amor”, uma versão de “Theme from love story” (Francis Lai e Carl Sigman) feita por Rossini Pinto.<sup>207</sup> O nome artístico com o qual ficou conhecido ainda não era usado nessa época. O disco saiu com o nome Sidney Ross. E o cantor não gostou do resultado. Ficou decepcionado com a gravação, avaliando que não cantou tão bem como pretendia.<sup>208</sup> Nessa mesma época, uma empresária italiana veio ao Brasil para formar um grupo folclórico que excursionaria pela Europa e Sidney foi sugerido a ela para ocupar o posto de cantor. Sem expectativas com o compacto que gravou, ele embarcou para a Europa, integrando então o que veio a ser batizado como Tina Brazilian Show, no qual ele participava cantando e, às vezes, dançando. Depois de quatro meses, deixou o grupo e optou por tentar a vida como cantor ao conhecer um empresário italiano que o colocou no circuito de clubes e bailes e que também sugeriu que ele mudasse de nome, abreviando o Magalhães para Magal, devido à dificuldade de os italianos pronunciá-lo. Nasceu, então, Sidney Magal, que circularia por vários países europeus, levando uma carreira oscilante, com altos e baixos

<sup>207</sup> Quase que concomitantemente, o cantor Wanderley Cardos lançou um compacto com a mesma música e que veio a fazer parte de seu LP *Só o amor constrói* (CBS, 1971).

<sup>208</sup> SOARES, Dirceu. Nasce um ídolo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1977. Caderno Folhetim, p. 5; BAHIANA, Ana Maria. A Sidney Magal e Peninha, o mérito da quantidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1978; PENTEADO, Lea. Sidney Magal! *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 maio 1978; STUDART, Heloneida. Sidney Magal. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1362, 07 maio 1978, p. 55; JÁ IMAGINARAM Magal presente? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1979. Caderno Folhetim, p. 7.

e, em alguns momentos, passando por dificuldades por falta de dinheiro. Em 1973, decidiu retornar ao Brasil.<sup>209</sup>

Regressou ao Rio de Janeiro, sua cidade natal, e passou a cantar em bailes, clubes, boates, churrascarias e onde mais que o chamassem. Em 1975 foi convidado para participar do musical “O Rio amanheceu cantando”, que era em homenagem ao compositor João de Barro, estrelado por Elizeth Cardoso, MPB-4 e Quarteto em Cy. Foi quando recebeu o convite para fazer um teste na gravadora PolyGram que resultou na gravação de seu segundo compacto simples. O disco foi fragorosamente rejeitado pelas rádios e quando a gravadora já não tinha muita expectativa de que daria certo, entrou na companhia o produtor Roberto Livi, que decidiu refazer a divulgação do disco, mas com mudança na estratégia de promoção, apostando em trabalhar Magal na televisão. Livi queria explorar uma das características que o cantor mostrava em seus shows e que só no disco não era percebida: sua performance extravagante e sensual.

A estratégia era fazê-lo aparecer em programas de auditório. E assim foi feito. Magal, com seu 1,90 metro de altura, calçado com botas de salto alto que o deixavam ainda maior, vestido com uma roupa colada no seu corpo magro, peito à mostra, mexia-se sensualmente, requebrando, rebolando, dançando de maneira agressiva e cantando “Se te agarro com outro te mato”. Em pouco tempo, a mesma música que havia sido rejeitada anteriormente se tornou um sucesso, levando Magal a tocar no rádio e a participar de vários programas de tevê. O compacto simples que trazia essa canção foi lançado em 1976 e o segundo não tardaria a ser gravado, o que aconteceu no começo do ano seguinte, dessa vez com uma música que atingiria um êxito ainda maior e que viria a se tornar um dos maiores sucessos da carreira do artista. Trata-se de “O meu sangue ferve por você”, muito fortemente marcada pelo refrão que o cantor emite de forma enérgica: “Ohhhh, eu te amo / Ohhhh, eu te amo meu amor / Ohhhh, eu te amo / O meu sangue ferve por você”. Esse tom provocante, em grande medida, teve sua intensidade acentuada nas performances do cantor em suas apresentações televisivas, sugerindo uma paixão violenta que a letra, quando observada só no texto, não tem. “Meu sangue ferve por você” é basicamente uma música sobre um homem que encontrou a mulher amada e está feliz, enlouquecido de amor, o que esta outra parte expressa bem: “Toda, minha

---

<sup>209</sup> SOARES, Dirceu. Nasce um ídolo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1977. Caderno Folhetim, p. 5; BAHIANA, Ana Maria. A Sidney Magal e Peninha, o mérito da quantidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1978; PENTEADO, Lea. Sidney Magal! *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 maio 1978.

vida / (sim sim sim sim) / Eu, te procurei / Hoje, sou feliz, com você que é tudo o que sonhei”. Esse jogo de sentido era bastante explorado pelo cantor em seus primeiros discos e sua presença constante em programas televisivos contribuía muito para que as músicas não fossem recebidas pelo público desvinculadas de sua *mise-en-scène*.

As frequentes participações em programas de auditório televisivos, a forte execução de músicas nas rádios e as altas vendas de discos — até outubro de 1977, mais de 200 mil exemplares do primeiro LP, mais as vendas dos compactos — provocaram o interesse de vários dos principais veículos da imprensa escrita pelo cantor. Tornou-se assunto de grandes reportagens, muitas delas trazendo longas entrevistas suas. Queriam saber quem era Sidney Magal, de onde veio, como surgiu, como foi a trajetória que o levou ao sucesso, entre outros assuntos. Em comum, e de modo inusitado, em muitas situações, solicitava-se que o próprio Magal explicasse o seu sucesso, quase que num exercício de sociologia de si mesmo.<sup>210</sup>

Ao apresentar-se, em quase todos os encontros com a mídia, o cantor acentuava sempre que vinha de uma família de artistas, cujo membro mais conhecido era o poeta e compositor Vinícius de Moraes, seu primo de segundo grau. Esse parentesco foi recorrentemente lembrado pelo cantor em suas entrevistas por toda a carreira.

Nessas primeiras matérias houve interesse dos jornalistas em saber o papel do empresário e produtor de Magal, o argentino Roberto Livi, para o seu sucesso, o que não ocorreu fortuitamente, porque o cantor costumava ser concebido como uma invenção de gravadora e, portanto, sem personalidade artística. E o maior responsável por isso seria Livi. Muitas vezes, falando de maneira muito franca, Magal dava margem para essa ideia ao fazer questão de demonstrar sua gratidão pelo empresário por ter sido ele quem orientou sua carreira para que então atingisse o tão sonhado sucesso, não escondendo sua disposição em aceitar suas orientações para alcançar esse objetivo.

Olha, aí entra um outro negócio que é motivo de muita crítica e que eu adoro falar, que é o meu trabalho com o Livi, um negócio realmente de almas gêmeas. Então, como ele é produtor do meu disco, ele é quem seleciona o repertório, ele quem se preocupa em escolher o maestro, porque ele sabe o meu espírito. O Livi, seleciona, faz as músicas, escolhe as músicas e depois diz: “Magal, são essas as músicas, o que é que você

---

<sup>210</sup> A maior parte das informações usadas até aqui sobre a carreira de Sidney Magal foi extraída dessas matérias.

acha?”. E graças a Deus, até hoje, é o terceiro LP, eu jamais discordei de uma música.<sup>211</sup>

Em outro momento, Roberto Livi explicou que seu conhecimento permitiu que fossem feitas as escolhas certas para fazer de Magal um sucesso: “Eu sabia como transformar Magal em sucesso. Sabia exatamente o tipo de música que servia para ele: tinha que ser uma coisa violenta, passional, não o tipo de canção romântica que havia antes no Brasil”<sup>212</sup>.

O empresário fez referência ao fato de Magal ser um novo tipo de ídolo popular, que tem como diferencial não ser igual a tantos outros que seguem a linha de Roberto Carlos — nesse ponto, sendo “sensacional” por não ter nada que se pareça com ele. Livi foi além e disse que seu entendimento de que o apelo visual do cantor seria mais importante do que sua música foi essencial para o êxito obtido e reiterou: “Hoje eu acredito que é Magal, ele mesmo, que faz sucesso, mais do que aquilo que canta”<sup>213</sup>.

A revista *Veja* foi mais longe em apontar Magal como um produto da indústria. A publicação salientou que Magal foi minuciosamente planejado, tudo previsto nos relatórios da PolyGram, sua gravadora, até a construção de sua identidade cigana, supostamente por ser descendente de ciganos. A revista publicou um relatório escrito por Paulo Coelho, que na época era assessor de imprensa da companhia, indicando os procedimentos para a construção de Magal como um ídolo popular. O primeiro item, de três, é sugestivo:

A estampa de Sidney deve ser trabalhada no sentido de apresentar-se um pouco acima da massa, mas com ligações eminentemente populares. [...] As roupas devem ser marcantes, sempre tendendo para o lado sexual: podemos usar com muita frequência a cor preta e, em alguns casos, o Sidney sem camisa. Futuramente, creio que um dos objetivos é conseguir

<sup>211</sup> JÁ IMAGINARAM Magal presente?, 1979, p. 8. Esse papel de Livi nas escolhas havia anteriormente sido abordado em outra matéria: PENTEADO, Lea. Sidney Magal!, 1978, p. 5. Em outra matéria, o cantor expressou sua gratidão a Livi: “Devo todo o sucesso a ele”. SOARES, Dirceu. Nasce um ídolo, 1977, p. 6.

<sup>212</sup> BAHIANA, Ana Maria. A Sidney Magal e Peninha, o mérito da quantidade, 1978, p. 35. Essa reportagem feita por Ana Maria Bahiana se tornou muito conhecida posteriormente, após entrar no livro *Nada será como antes*, publicado em 1979, a ao ser usado com destaque pela socióloga Márcia Tosta Dias, em *Os donos da voz*, numa discussão sobre o modus operandi da indústria fonográfica. BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB dos anos 70. 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006; DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

<sup>213</sup> BAHIANA, Ana Maria. A Sidney Magal e Peninha, o mérito da quantidade, 1978, p. 35.

que Sidney seja fotografado nu, como o goleiro Leão, numa revista feminina.<sup>214</sup>

Paulo Coelho é autor de várias versões dos primeiros discos de Magal. Nesse momento ele era conhecido por ser parceiro de composição de Raul Seixas e mais tarde se tornaria um dos escritores brasileiros mais conhecidos no mundo. Ainda em 1979, foi roteirista de um filme estrelado pelo cantor, “O amante latino”, no qual Sidney Magal faz o papel dele mesmo, convertido na trama em herói que vai salvar um acampamento cigano e uma escola que estão prestes a serem despejados por uma imobiliária. Magal é considerado como um descendente de ciganos e, por isso, é solicitada ajuda a ele, que, com um show seu no local, pretende angariar fundos e salvar o acampamento e a escola, sendo que os interessados em tomá-los fazem de tudo para que o show não aconteça.

A maneira de Magal dançar e cantar parecia um pouco com a dos ciganos. Roberto Livi viu nisso uma forma de *marketing* e trabalhou a ideia de que o cantor era descendente de ciganos. Antes mesmo do filme, Magal gravou, em 1978, um clipe para ser exibido no programa Fantástico, da TV Globo, no qual está caracterizado como cigano, e logo no começo da exibição do vídeo o locutor do telejornal anunciou: “É isso mesmo, ele é descendente de ciganos e gravou uma canção cigana, ‘Sandra Rosa Madalena’”<sup>215</sup>. O artista seguiu as orientações de seu empresário e durante muitos anos assegurou que tinha realmente essa ascendência. Décadas mais tarde, reconheceu que tudo não passava de invenção. Essa herança seria, no máximo, algo muito distante.<sup>216</sup>

Em todas as grandes matérias sobre o cantor há um ponto em comum: ele é solicitado a falar sobre temas diversos, incluindo questões sociais, mas o interesse dos jornalistas é menos pela sua música, da qual se fala pouco, do que pelo personagem, que Magal faz questão de enfatizar que se encerra no artista, no profissional, porque em sua vida pessoal é Sidney Magalhães, um homem normal. Em boa parte dessas matérias, o cantor é tratado com respeito e como muitas são mais entrevistas do que uma análise dos jornalistas, ele é solicitado a falar sobre temas polêmicos e sobre críticas que recebe.

<sup>214</sup> O GARANHÃO de proveta. *Veja*, São Paulo, 11 abr. 79, p. 101-104.

<sup>215</sup> Clipe de Sandra Rosa Madalena, programa Fantástico, da TV Globo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SDThFO9hbAk>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

<sup>216</sup> Em entrevista à revista *Trip*, o cantor disse que Livi quis que assumisse uma identidade cigana, mesmo não sendo, e que Paulo Coelho também influenciou nisso: “Tinha alguém na família que era húngaro e cigano, com quem não tive contato. Conteí isso para o Livi e ele: ‘Não, você agora é o cigano’. O próprio Paulo Coelho ajudou muito nisso”. MARSIGLIA, Ivan. O rei do pop. *Trip*, São Paulo, n. 113, jul. 2003, p. 61. Em outra entrevista, também falou sobre isso: GIFFONI, Carla. “Meu sangue ferve por você”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 mar. 2004. Caderno Bis, p. 1.

Essas ideias de que Magal é um produto da indústria, de que foi fabricado, e sua imagem associada a um estilo extravagante, sensual, de amante latino, de homem das paixões violentas, foram convertidas, nessa fase, num estereótipo pelo qual o cantor teve que responder durante toda a carreira. E isso se tornou um problema, porque ele via esse estereótipo que se formou como uma estigmatização pejorativa de sua imagem.

No começo dos anos 80, Magal iniciou um movimento de tentativa de libertar-se desse estigma, gravando discos mais voltados para um repertório romântico. A nova fase foi veiculada por meio do lançamento dos elepês *O amor não tem hora para chegar* (PolyGram, 1980) e *Quero te fazer feliz* (PolyGram, 1981), que trazem na capa uma imagem condizente com a nova proposta — um Magal mais comportado, à la cantor romântico, de camisa e cabelos bem penteados. O músico e produtor Ronaldo Bôscoli chegou a comemorar, em sua coluna no jornal *Última Hora*, o resultado que verificou no último disco, que, em sua opinião, valorizava mais o cantor como artista, porque o que ele fazia antes era uma “armação bem bolada porém de pouco fôlego. Uma armação que fez dele um ídolo fabricado”. Bôscoli assistiu a um show de Magal numa boate antes da fama, onde, segundo seu relato, desfilou “um repertório maravilhoso, com uma voz igualmente maravilhosa”<sup>217</sup>. As apresentações que o cantor fazia nessa época, e que o colunista não detalhou, eram baseadas num repertório eclético, formado por diferentes gêneros, e do qual faziam parte canções interpretadas em outras línguas, como inglês, francês, italiano e espanhol. Magal acumulou uma longa experiência de cantor da noite e, por isso, mover-se por praias musicais diferentes e que, muitas vezes, exigiam mais dele como cantor, não era algo novo.

Mas a empreitada com esses dois álbuns não deu muito certo e a resposta de seu público não foi a esperada, o que ele mesmo explicou: “Cortei o cabelo, empastei de gomalina e pus terno e gravata, para fazer um gênero romântico [...] Meus discos caíram de 300 mil para 30 mil. Então voltei ao salto alto e às roupas escandalosas e recuperei o prestígio”<sup>218</sup>. Ele pretendia, com a mudança, lutar contra o rótulo que o estigmatizava

---

<sup>217</sup> BÔSCOLI, Ronaldo. Eles & eu. *Última hora*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1983. Caderno Jornal da TV.

<sup>218</sup> CASTRO, Ruy. Cantando leva a vida, só que no interior. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 maio 1984. Ilustrada, p. 41.

como cantor de música agitada e reboativo.<sup>219</sup> Roberto Livi foi contrário à mudança de direção, o que contribuiu para que ele e Magal se separassem.

Vendendo pouco e sem emplacar novas músicas nas rádios, Magal passou a não ter mais a visibilidade midiática de antes, tanto que, em 1984, o jornalista Ruy Castro escreveu um texto no qual procurava saber por onde ele andava, intitulado “Cantando leva a vida, só que no interior”. O título sintetiza bem o momento vivido pelo cantor, que, mais ausente das capitais, dedicava-se a atender a demanda por seus shows no interior do país — muitos em cidades bem distantes e de difícil acesso —, apresentando-se em locais como clubes, praças e festas agropecuárias.<sup>220</sup>

Magal é um artista que despontou na década de 70 e, pelas suas características artísticas, foi enquadrado, logo de início, como um “cafona”. O jornalista Dirceu Soares, em 1978, em matéria sobre o sucesso da música cafona, definiu o cantor como “um pôster em pessoa” e o colocou no grupo de artistas que ele entendia ser o terceiro time da música brasileira, que oferecem uma música que é um “subproduto”, uma “subcultura nacional”. Essas músicas, a seu ver, eram óbvias, repetitivas, cheias de velhos chavões e as mais tocadas “nos inseparáveis radinhos das empregadas domésticas e choferes de praça ou nos programas de televisão”.<sup>221</sup> Diante de ataques como esse e inúmeros outros que Magal sofria no momento em que atingira grande popularidade, o radialista Walter Silva o defendeu num artigo, na *Folha de S. Paulo*, criticando os veículos de comunicação e radialistas que depreciavam com vigor o cantor, argumentando ser essa atitude imbuída de “preconceito”. Garcia disse que discriminá-lo não adiantava nada e que deveria ser aceito, não combatido, reconhecer sua capacidade de comunicar-se com a maior parte da população, que tinha gosto por

---

<sup>219</sup> CYNTRÃO, Rita; LACOMBRE, Eduardo; ZAGER, Haroldo. Sidney Magal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1983. Caderno UH Revista, p. 1.

<sup>220</sup> CASTRO, Ruy. Cantando leva a vida, só que no interior, 1984, p. 41. Outras duas matérias indicam que Magal estava atuando assim pelo menos desde 1982. CYNTRÃO, Rita; LACOMBRE, Eduardo; ZAGER, Haroldo. Sidney Magal. 1983, p. 2; FERREIRA, Mauro. O ‘cigano’ vira o herói brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 out. 1996. Segundo Caderno, p. 1.

<sup>221</sup> SOARES, Dirceu. O Clube dos cafonas cada vez aumenta mais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 1978. Ilustrada, p. 39. Essa associação de Magal como um cantor de empregadas domésticas é recorrente, aparecendo em vários outros momentos, como, por exemplo, em: PENTEADO, Lea. Sidney Magal!, 1978, p. 5; CAMARGO, José Carlos. Magal deixa cabelo crescer e volta à cena como o Sansão da lambada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1990. Ilustrada, p. 1.

outros ídolos populares como Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Odair José, Milionário e Zé Rico, Tião Carreiro e Pardino, Zé Bettio e Roberto Carlos.<sup>222</sup>

Dançar de modo sensual, rebolar, usar roupas coladas e adereços era algo pouco comum de se ver, especialmente num país de moral conservadora bastante acentuada. Tanto profissionalmente como na vida cotidiana, ele tinha que lidar com hostilizações, sendo chamado de “bicha”, “veado”, “ridículo”, entre outros adjetivos. Seu sucesso com as mulheres, muitas vezes, deixava enciumados os parceiros delas, que o viam como um “rival”.<sup>223</sup>

Um posicionamento mais firme e recorrente contra as classificações de “cafona” e “brega” demorou a ser expressado de maneira mais contundente. Assim, Magal reclamou sofrer preconceito, junto com outros artistas populares, por parte das rádios FM que não os tocavam.<sup>224</sup> Numa entrevista, em 1987, manifestou seu descontentamento em ser chamado de “brega”, refutando o rótulo:

A palavra brega surgiu recentemente, para desmoralizar o artista. Tem uma conotação pejorativa, que não me agrada. Eu não sou brega. Faço um gênero popular, mais simples, que nem por isso pode ser considerado menor. Esta polêmica mostra, mais uma vez, o preconceito da imprensa.<sup>225</sup>

Se, em 1983, ainda conseguia fazer muitos shows, apesar de mais ausente na mídia e com vendagens de discos pequenas, nos anos que se seguiram sua carreira foi declinando cada vez mais e chegou ao final da década enfrentando o ostracismo. Até que, de repente, teve uma música sua incluída na trilha sonora da novela *Rainha da Sucata*, que estreou em 1990. A canção “Me chama que eu vou” foi escolhida para ser o tema de abertura. O sucesso foi imediato.

<sup>222</sup> SILVA, Walter. Magal, sim senhor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1978. Ilustrada, p. 26. Esse texto tem um ponto de argumentação delicado porque, em certo momento, Walter Silva afirmou ser necessário aceitar “nossa incultura” e que seria “maravilhoso” que os artistas apreciados por uma minoria social, na qual ele se enquadrava, estivessem entre os maiores vendedores de discos, tais como Tom Jobim, Milton Nascimento, Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque e João Gilberto. De qualquer maneira, ele Magal.

<sup>223</sup> PENTEADO, Lea. Sidney Magal! 1978, p. 5; STUDART, Heloneida. Sidney Magal, 1978, p. 56; CYNTRÃO, Rita; LACOMBRE, Eduardo; ZAGER, Haroldo. Sidney Magal, 1983, p. 2.

<sup>224</sup> Manifestou descontentamento por não ser tocado pelas rádios FM em várias entrevistas que concedeu: CYNTRÃO, Rita; LACOMBRE, Eduardo; ZAGER, Haroldo. Sidney Magal, 1983, p. 2. CASTRO, Ruy. Cantando leva a vida, só que no interior, 1984, p. 41; CAMARGO, José Carlos. Magal deixa cabelo crescer..., 1990, p. 1; FERREIRA, Mauro. O ‘cigano’ vira o herói brasileiro, 1996, p. 1.

<sup>225</sup> A VOLTA por cima de Sidney Magal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1987. Caderno Barra, p. 26.

Naquele ano aconteceu a onda da lambada, com vários artistas que cantavam músicas do gênero chegando às paradas de sucesso, entre eles o grupo Kaoma e os cantores Luiz Caldas e Beto Barbosa. Pode-se dizer que Sidney Magal contou um pouco com a sorte, pois só entrou na onda porque recebeu um convite do produtor musical, Max Pierre, que achava que aquelas músicas se aproximavam do seu estilo e, por isso, convidou-o para gravar um disco que acabou não propriamente num álbum de lambadas, mas sim num *crossover* de ritmos latinos. O álbum recebeu um título bem curto, com apenas o nome *Magal*, saindo pela gravadora CBS.

Antes do convite de Max Pierre, o cantor chegou a pensar em desistir da carreira, contribuindo para isso a sua frustração de não conseguir ser bem-sucedido com os discos que gravou nos anos 80 e com os quais buscava abandonar a estética sonora e o estilo visual que o consagrou no final da década de 70 — mudança que não foi assimilada pelo público e nem pelas gravadoras que queriam que seguisse a linha que o levou ao sucesso.<sup>226</sup>

A grande repercussão da canção “Me chama que eu vou” propiciou que Magal voltasse a ter visibilidade midiática e que várias matérias na imprensa fossem dedicadas a ele. A de maior destaque foi a publicada pela *Folha de S. Paulo*: uma matéria de capa sobre a nova fase e o novo disco do cantor, além de um panorama sobre sua carreira com quadros ilustrativos que indicaram os seus discos lançados e frases que disse nos anos 70, quando se tornou um astro popular.<sup>227</sup> De maneira geral, o disco não foi um álbum elogiado pela crítica.<sup>228</sup>

E quando tudo parecia que nos anos seguintes seria possível assegurar a carreira numa melhor situação, ela entrou em declínio novamente. O próximo disco seria gravado somente em 1995. Apesar da demora, esse álbum, que recebeu o nome de *Sidney Magal & Big Band* (Globo Polydor, 1995), foi o disco de proposta estética mais ousada do cantor. É formado basicamente por um repertório de músicas que, entre as

---

<sup>226</sup> RODRIGUES, Macedo. Magal perde o ‘Sidney’ e fica ‘light’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1990. Segundo Caderno, p. 3; FILGUEIRAS, Roni. O cigano está de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1990. Caderno B; TINOCO, Pedro. Magal rasga a roupa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1990. Caderno B.

<sup>227</sup> CAMARGO, José Carlos. Magal deixa cabelo crescer e volta à cena como o Sansão da lambada 1990, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1990. Ilustrada, p. 1.

<sup>228</sup> Algumas delas: CAMARGO, José Carlos. Magal deixa cabelo crescer e volta à cena como o Sansão da lambada 1990, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1990. Ilustrada, p. 1; RODRIGUES, Macedo. Magal perde o ‘Sidney’ e fica ‘light’, 1990, p. 3; MOREIRA, Paulo Ricardo. Brega com visual chique. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1990. Caderno Bis, p. 6.

décadas de 30 e 50, ficaram conhecidas nas vozes de Orlando Silva, Francisco Alves e Nelson Gonçalves. A gravação do disco foi feita com uma *big band*, uma orquestra formada por 28 músicos estadunidenses, entre eles os que trabalharam com jazzistas consagrados da música norte-americana, como Henry Mancini, Count Basie e Glenn Miller. Magal e orquestra não se reuniram para o registro; ele gravou as vozes no Rio de Janeiro, no estúdio Mega e Cia dos Técnicos, e a orquestra fez sua parte no *Ocean Way* de Los Angeles. O projeto foi custeado pela Globo Polydor.

Na matéria sobre o disco publicado no *Jornal do Brasil*, mais uma vez a questão da mudança de estilo se impôs. E Magal fez questão de deixar claro o desejo de abandonar o visual que o consagrou nos anos 70, composto, segundo suas palavras, por “calça de cintura alta, manga bufante e nove centímetros de salto”. Sobre a mudança, visual e sonora, explicou: “Eu precisava mudar minha carreira. Daqui a oito anos terei 50 de idade [...] Eu sou um romântico inveterado. Pensei durante três anos como fazer um som maduro, recuperando músicas da MPB”<sup>229</sup>.

*Sidney Magal & Big Band* não alcançou boas vendas, assim como os três álbuns que lançaria posteriormente. Durante todo esse período, não conseguiu emplacar outra música nas paradas de sucesso. E tudo estaria bem mais complicado se não fosse um detalhe: nessa fase, Magal consolidou sua carreira de ator. Em 1991, ele havia feito uma discreta participação na novela *A história de Ana Raio e Zé Trovão*, exibida na TV Manchete, interpretando o personagem Ed Cigano, um peão galanteador na trama. Cerca de dois anos depois, recebeu o convite para atuar pela primeira vez no teatro. A peça *Charity, meu amor* era uma produção grande, uma montagem brasileira de um musical da Broadway, que também virou filme, dirigido por Bob Fosse. Inicialmente houve uma resistência ao nome de Magal, que teve a sua escalção para o espetáculo criticada por acharem que não daria conta do papel. Todavia, contrariando as expectativas negativas, teve um bom desempenho e arrancou elogios da crítica e de profissionais do meio.<sup>230</sup> Essa atuação bem-sucedida o levou a ser convidado novamente para atuar, em 1996, no teatro, dessa vez no papel de protagonista do musical *Roque Santeiro*, escalado pela atriz e diretora Bibi Ferreira, que usou como critério de escolha sua atuação em *Charity, meu amor*. Nesse mesmo ano, um pouco

<sup>229</sup> NETO, Braulio. O ‘revival’ de Magal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1995. Caderno B, p. 8.

<sup>230</sup> Sobre as críticas positivas que recebeu, ver ALMEIDA, Carlos Helí de. Uma revelação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set. 1993. Caderno B, p. 6; NETO, Braulio. O ‘revival’ de Magal, 1995, p. 8; FERREIRA, Mauro. O ‘cigano’ vira o herói brasileiro, 1996, p. 1.

antes, havia gravado a novela *O campeão*, do canal de tevê aberta Band. Daí em diante vieram outras peças e novelas (também na TV Globo) e filmes.

Em 1998, os shows que enchiam pistas de dança de casas noturnas e de outros locais começaram a chamar a atenção e viraram assunto no *Jornal do Brasil*, que destacou o fato de artistas como Gretchen e Sidney Magal estarem vivos no imaginário popular vinte anos depois e enchendo pistas de dança. A foto do cantor tirada para a matéria do *JB* é significativa e dá uma boa ideia do tipo de Magal que bombava nas pistas. Aos 45 anos de idade (segundo a matéria), fazia pose de dançarino, vestido com uma calça apertada, camisa de mangas longas aberta no peito, e calçado com botas de salto alto. Um visual próximo ao da década de 70, porém, um pouco mais comportado. Isso deixa claro que a demanda era pelo Magal dançante e não pelo seu repertório romântico e de outras vertentes.<sup>231</sup> Cerca de dois anos e meio depois, Magal voltou a ser assunto no mesmo jornal, numa reportagem sobre o sucesso de artistas dos anos 70 tidos como “bregas” e que estavam fazendo sucesso nas pistas de dança, em alguns casos, não necessariamente com shows, mas sendo tocados. O cantor era um deles. A jornalista Gabriela Goulart, autora do texto, mostrou que havia certa resignificação em curso do trabalho desses artistas, num processo que estava convertendo-os em “cult” e livrando-os da pecha de “brega”. Entrevistado, Magal demonstrou não se comover muito com o novo “termo”, dizendo que, na sua opinião, “cult” é só “uma forma delicada de chamar de brega”, embora tenha argumentado que nunca se importou com a classificação e que soube tirar proveito dela, o que contrariava suas inúmeras posições tomadas anteriormente em que considerava “brega” uma expressão pejorativa e preconceituosa.<sup>232</sup>

O *revival* dos anos 80 estava a caminho para tornar Sidney Magal um dos artistas mais cultuados na celebração oitentista e fazê-lo chegar a espaços aos quais antes não conseguia adentrar. E demorou muito pouco para que isso acontecesse — momento bem captado pela revista *Trip*:

O *revival* dos 80 e a moda ‘trash’ catapultaram-no para o público A/B, que antes torcia o nariz para suas caras e bocas. [...] Animou festa de casamento no milionário Clube Hebraica, foi contratado pelo Grupo

---

<sup>231</sup> LOUREIRO, Monica. Sidney Magal volta ao disco com ‘Aventureiro’. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, Caderno Bis, p. 2.

<sup>232</sup> GOULART, Gabriela. Brega sim, e daí. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001. Caderno B, p. 4.

DeMillus para shows em todas as capitais do país, apresentou-se para o povinho fashion, rebolou no aniversário do tradicional Círculo Militar e agitou a festa de dois anos da [revista] TPM. Sem falar nas dezenas de baladas privês em mansões paulistanas e cariocas e nas “festas bregas” das faculdades do interior. Se rico não está, mantém um bom patrimônio amealhado nos anos de ouro, dá cerca de 6 shows por mês e acaba de emplacar uma canção na trilha da novela Kubanacan.<sup>233</sup>

Essa era a fase mais inicial do *revival* oitentista, que se acentuaria ainda mais nos anos seguintes, tornando Magal ídolo nas festas anos 80 e bastante solicitado para apresentações em empresas, casamentos e formaturas, e que propiciou shows como o que fez na festa *Trash 80's* no Vila Olympia de São Paulo em 02 de outubro de 2004.

### 3.2.2 Rosana: como uma deusa

Em 2012, o *revival* dos anos 80 estava em curso há vários anos e surpreendia pela sua duração, dando sinais de que continuaria por mais um tempo. Foi quando o Canal Viva, de tevê fechada, resolveu reexibir um programa musical da década, *Globo de Ouro*, procurando tirar proveito da onda revivalista que a celebrava. Nesse programa se apresentavam semanalmente os artistas que frequentavam as paradas de sucesso naquele momento, sendo o critério de escolha a posição no *ranking* de discos mais vendidos e de músicas mais executadas pelas rádios. A opção foi por reapresentar o período compreendido entre 1987 e 1989, fase em que as apresentações ocorriam com as músicas sendo tocadas ao vivo.

Foram três anos que coincidiram com a fase de maior sucesso de uma das mais populares artistas brasileiras nesse intervalo de tempo, a cantora Rosana. Ela, nesse momento, era uma figura onipresente em rádios e programas televisivos, colocando no topo das paradas três grandes hits, as canções “Nem um toque”, “O amor e o poder” e “Custe o que custar”, todas incluídas no elepê *Coração Selvagem*, lançado no segundo semestre de 1987 e que alcançaria, no meio do ano seguinte, a marca de 200 mil cópias vendidas, um número expressivo para os padrões de vendagem da década de 80.<sup>234</sup>

<sup>233</sup> MARSIGLIA, Ivan. O rei do pop. *Trip*, São Paulo, n. 113, jul. 2003. Outras matérias também enfatizaram esse aspecto: STIVANIN, Portaíssa. Me chama que eu vou. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 nov. 2005. Caderno, TV & Lazer, p. 11; DAUROIZ, Aline. ‘Quero vê-la sorrir’, o hit do mestre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 2009. Caderno TV & Lazer, p. 18; BERGAMO, Mônica. ‘Nunca fui cafona’. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jan. 2012. Ilustrada, p. 2.

<sup>234</sup> DUMAR, Deborah. Rosana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1988. Segundo Caderno, p. 4.

Antes da reexibição das edições do programa, Rosana havia recuperado certa visibilidade na carreira em decorrência das festas anos 80, que contribuíram para tirá-la do ostracismo pelo qual passava, especialmente entre o final da década de 90 e o início dos anos 2000. A cantora ressurgiu no âmbito das festas graças ao apreço por suas músicas do público que frequenta esses eventos. Mas o programa permitiu que se tivesse uma dimensão melhor do sucesso da cantora na época porque muitos tinham apenas uma vaga noção do sucesso dela no período.

Rosana se tornou uma artista conhecida nacionalmente de maneira um pouco inusitada. Ela não tinha disco lançado e nem era contratada de alguma gravadora quando a canção “Nem um toque” estourou e começou a ser tocada nas rádios. Depois de frustradas as suas expectativas de ter uma carreira de êxito no Brasil como cantora, estava de viagem marcada para os Estados Unidos, onde formaria um grupo de rock com amigos brasileiros e estadunidenses para tentar a sorte naquele país. Mas recebeu um convite do produtor da gravadora Som Livre para gravar um tape com a música “Nem um toque”, que ele pretendia colocar na trilha da novela *Roda de fogo*, que estreou em novembro de 1986. Assim que a música começou a tocar na novela, o sucesso foi quase imediato e rapidamente as rádios começaram a executar a canção.

Quase que concomitantemente, outra música, “Do nada pra lugar nenhum”, entrou em outro folhetim, na novela *Hipertensão*. Mas foi a trilha da primeira novela que emplacou. E nesse momento Rosana não tinha gravadora e nem sequer um disco lançado com a música. A gravadora em que trabalhava o produtor que a convidou para gravar a canção, a Som Livre, não estava contratando mais artistas porque havia decidido, no ano anterior, focar sua atuação apenas no lançamento de trilhas sonoras das novelas da TV Globo e de coletâneas de sucessos de artistas estabelecidos de outras companhias. Assim, ela assinou contrato com a multinacional CBS e, quando o disco finalmente saiu — um compacto simples com essas duas músicas —, *Roda de fogo* já tinha acabado.

Alguns meses depois, com o elepê *Coração selvagem* já lançado, incluídas nele essas duas músicas, foi a vez de uma canção que o integrava ser escolhida para entrar em outra trilha de novela. Dessa vez foi a música “O amor e o poder”, que entrou na novela *Mandala* — que começou a ser exibida em outubro — como tema da personagem Jocasta, interpretada pela atriz Vera Fischer. Assim, mais uma música, em muito pouco tempo, chegava às paradas de sucesso, com êxito ainda maior do que a

anterior, assegurando que Rosana participasse de *O Globo de Ouro* por vários meses. A música é uma versão de “The power of love” que ficou conhecida, em 1985, na voz da cantora estadunidense Jennifer Rush. Por muito pouco Rosana não gravou a música, porque não gostou da versão que recebeu o título “Olhos de amantes”. No sufoco para finalizar o disco em dois dias, pediu socorro ao compositor Claudio Rabello, que rapidamente a atendeu, mas criando uma versão com uma letra completamente diferente da música original.<sup>235</sup> A canção ficou muito conhecida por seu refrão, que é longo e, por causa dele, Rosana passou a ser chamada também de “deusa”.

[...] Como uma deusa  
 Você me mantém  
 E as coisas que você me diz  
 Me levam além

Aqui nesse lugar  
 Não há rainha ou rei  
 Há uma mulher e um homem  
 Trocando sonhos fora da lei

Como uma deusa  
 Você me mantém  
 E as coisas que você me diz  
 Me levam além

Tão perto das lendas  
 Tão longe do fim  
 Afim de dividir  
 No fundo do prazer  
 O amor e poder [...]

O arranjo da música também não seguiu à risca o original, sendo inseridos outros elementos, como o uso de tambores africanos na introdução, criando um clima de sensualidade que Rosana também sustentou nas interpretações ao vivo por meio do movimento de seu corpo.

A cantora, apesar de ter se tornado conhecida apenas com esses primeiros sucessos, era uma artista experiente. Nascida na cidade de São Paulo, cantava desde os treze anos na banda de baile Casanova's, grupo formado por seu pai, Aldo Fiengo. Sempre envolvida com a música, também colocava sua voz em jingles publicitários e participava de gravações de outros artistas, tendo feito vocais para Tim Maia, Fagner, Gilberto Gil e Roberto Carlos. E esse não era o seu primeiro elepê, pois havia lançado

---

<sup>235</sup> BRYAN, Guilherme. VILLARI, Vincent. *Teletema*: volume I – 1964 a 1989. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira. São Paulo: Dash, 2014.

dois outros, *Fique um pouco mais* (EMI, 1979) e *Rosana* (RCA Victor, 1983), com os quais não logrou maiores êxitos. No primeiro, há três canções suas feitas em parceria com Paulo Coelho. O compacto com a música que entrou no LP, “Fique um pouco mais”, e que deu título a ele rendeu à cantora o prêmio *Troféu Imprensa* de melhor intérprete do ano e, no ano seguinte, ela faturou o de melhor intérprete no MPB-Shell de 1981 pela interpretação da música “Pensei que fosse fácil”, de Zé Rodrix, e que contava com arranjos de Lincoln Olivetti.

Vencida a etapa de emplacar um disco, as expectativas se voltaram para a estreia de seu show em duas das principais casas de shows do país: Canecão (RJ) e Palace (SP). Àquela altura Rosana já tinha que conviver com as críticas negativas ao seu disco, que seguia a linha romântica e tinha músicas da dupla de compositores mais execrada por boa parte de críticos e jornalistas, Michael Sullivan e Paulo Massadas, autores de quatro delas, a começar pelo primeiro hit da vida da cantora, “Nem um toque”. No show preparado por Rosana, ela buscou apresentar toda a sua versatilidade, cantando as canções de seu disco e as de artistas de diferentes estilos, como Gonzaguinha (“E”), César Camargo Mariano (“Uma mulher”), Rita Lee (“On the rocks”), Djavan (“Pétala”), Titãs (“Comida”), Lobão (“Vida bandida”), e ainda um *pout-pourri* com músicas de Beatles, Carpenters e Stevie Wonder.<sup>236</sup> Na crítica do show no Palace, que saiu no *Jornal do Brasil*, assinada por Roberto Comodo, a apresentação foi elogiada, estando, entre os destaques, sua voz potente, seu domínio do inglês e sua vigorosa incursão pelo rock. Como um todo, a crítica foi positiva, sendo o ponto baixo as músicas de Sullivan e Massadas, chamadas pelo jornalista de “insuportáveis” e “pasteurizadas”. O título dado a matéria, “A Deusa do brega jura que é funk”, pouco condiz com o texto da matéria, que é elogioso, ocorrendo o mesmo com o destaque: “Rosana quer mostrar no Canecão que o talento pode conviver com o amor e o poder”<sup>237</sup>.

A crítica do show no Canecão teve como autora Diana Aragão, que publicou sua avaliação com o título “Boa voz em show ruim”. A jornalista elogiou a competência técnica de Rosana como cantora, sua voz potente e o bom inglês, mas viu como problema a direção do show e sobretudo o repertório. E ainda considerou o produto final “ruim”.

---

<sup>236</sup> DUMAR, Deborah. Rosana, 1988, p. 4.

<sup>237</sup> COMODO, Roberto. A deusa brega jura que é funk. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1988. Caderno B.

E Deus criou o mar, a terra, o ar. E Rosana, como ficou demonstrado no áudio-visual de abertura do show ‘Coração selvagem’ onde a cantora desfila caras, bocas e modelitos no super-produzido espetáculo. Mas que resulta num pífio resultado apesar da boa voz da cantora, que tem a desenvoltura de palco de uma profissional. Mas o paupérrimo roteiro e uma confusa direção geral transformam o show de Rosana numa das coisas mais chatas já apresentadas no Canecão. [...] não é brega e nem chique. É tão somente ruim”<sup>238</sup>.

O melhor momento do show, para a jornalista, foi quando Rosana cantou um *pout-pourri* no qual mesclou Beatles, Stevie Wonder e Carpenters.<sup>239</sup> Diana Aragão não usou a expressão brega, mas seu texto fez parte de uma matéria maior, de meia página, com o seguinte título: “A festa da nação brega”. Esses dois títulos expressaram uma forma de fazer referência à Rosana que se repetiu por praticamente toda a sua carreira. Alguns exemplos dessa incidência: “Deusas do brega e do ‘cool’ descem em SP” (*Folha de S. Paulo*, 1988), “A Deusa do brega jura que é funk” (*Jornal do Brasil*, 1988), “A festa da nação brega” (*O Globo*, 1988), “Rosana retorna como uma deusa do brega” (*O Estado de S. Paulo*, 1989), “A deusa brega que encarnou a deusa pop” (*O Estado de S. Paulo*, 1990), “Rosana desperdiça a voz no mundo brega de anjos e fogos” (*O Globo*, 1995), “Rosana abandona o brega e lança disco de charme com show na Galeria Alaska” (*O Globo*, 1996).<sup>240</sup> Esses são apenas alguns títulos, mostrados por serem mais emblemáticos, mas o uso da expressão brega para adjetivar a cantora foi exaustivamente feito em lides e nos destaques.

Rosana sempre teve pavor do rótulo, expondo isso em vários momentos, o que colaborou para que não tivesse uma boa relação com os críticos. Um dos episódios mais conhecidos foi o embate que ela protagonizou com o jornalista Pedro Tinoco, do jornal *Tribuna da Imprensa*. O autor do texto debochou o tempo inteiro da cantora, ironizou o fato de ela não aceitar críticas, afirmou que “possui um gênio terrível” e sugeriu que ela

<sup>238</sup> ARAGÃO, Diana. Boa voz em show ruim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1988. Segundo Caderno, p. 5.

<sup>239</sup> ARAGÃO, Diana. Boa voz em show ruim, 1988, p. 5.

<sup>240</sup> CALADO, Carlos. Deusas do brega e do “cool” descem em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1988. Ilustrada, p. 35; COMODO, Roberto. A deusa brega jura que é funk. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1988. Caderno B; PEDROSO, João Carlos. A festa da nação brega. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1988. Segundo Caderno, p. 5; MEDINA, Ângela. Rosana retorna como uma deusa brega. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1989. Caderno 2, p. 6; JOE, Jimi. A deusa brega que encarnou a deusa pop. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1990. Caderno 2, p. 1; FERREIRA, Mauro. Rosana desperdiça a voz no mundo brega de anjos e fogos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1995. Segundo Caderno, p. 5; FERREIRA, Mauro. Rosana abandona o brega e lança disco de charme com show na Galeria Alaska. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1996. Segundo Caderno, p. 4.

era um “boneco” nas mãos da gravadora, que era inventada — às vezes não falando isso diretamente, mas dizendo que havia quem pensasse assim, sem discordar. Pelas respostas dela, fica claro que não foi uma entrevista das mais amistosas.<sup>241</sup> E Rosana aproveitou a ocasião para falar o que achava dos críticos: “Os críticos que avacalham nosso trabalho são todos recalçados, músicos frustrados, que se incomodam mais com o sucesso alheio que com sua própria incompetência”<sup>242</sup>. No texto, abaixo de sua imagem, foi colocado o seguinte destaque: “Rosana não poupa adjetivos para classificar os críticos”.

Uma semana antes, a cantora havia desabafado no jornal *O Globo* sobre ser classificada como brega:

Antes, diziam que eu era a rainha da técnica, elitizada, e que jamais faria sucesso, por causa disso. E agora, sou brega? Está ruim de ser, brega eu não sou. [...] As músicas do ‘Coração Selvagem’ têm a linguagem básica do romantismo, musicalmente me agradam. São comerciais, eu sei, mas isto não é sinônimo de falta de qualidade. E quem pode fugir disso e se dar bem?<sup>243</sup>

A ideia de que Rosana é uma cantora de enorme domínio técnico da voz, mas que não tem um bom repertório, acompanhou-a por praticamente toda a carreira, até porque continuou seguindo a linha romântica e gravando compositores “malditos”. Em alguns momentos, gravou discos com propostas diferentes, mas sem repercussão alguma de público e muito pouco de crítica. Gravou, por exemplo, o álbum *Gata de rua*, em 1993, pela gravadora Sony Music, que foi produzido por Roberto Menescal. Era um projeto com a proposta de um repertório de MPB, inclusive regravando alguns clássicos do gênero, com a intenção de produzir uma música “mais sofisticada”, “de bom gosto”. Foi um fracasso comercial, não passando das 20 mil cópias.<sup>244</sup> No trabalho *Essa sou eu* (PolyGram, 1995), depois do insucesso do álbum antecessor, voltou a fazer um disco repleto de baladas românticas, mas que não atingiu resultados satisfatórios em relação ao padrão de vendas da gravadora, o que resultou no fim de seu contrato.

<sup>241</sup> TINOCO, Pedro. Irada como uma deusa. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1988. Caderno Bis, p. 5.

<sup>242</sup> TINOCO, Pedro. Irada como uma deusa. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1988. Caderno Bis, p. 5.

<sup>243</sup> DUMAR, Deborah. Rosana, 1988, p. 4.

<sup>244</sup> FERREIRA, Mauro. Rosana desperdiça a voz no mundo brega de anjos e fogos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1995. Segundo Caderno, p. 5.

No álbum seguinte, Rosana atendeu ao convite de uma gravadora independente, a Natasha Records, para gravar um álbum dançante e com produção de Celso Fonseca. Aceitou. Mas, se por uma gravadora grande as coisas são difíceis, por uma pequena, mais ainda. O álbum rendeu algumas críticas mais positivas, mas sem maiores repercussões e sem êxito de mercado que permitisse que a cantora voltasse ao olimpo do sucesso. A partir daí, ela não lançou mais disco por uma gravadora. Seu último trabalho, *Rosana Fiengo* (Rosana Records, 2000), foi bancado por ela mesma e lançado pelo selo que leva seu nome.

Quando lançou esse último, já enfrentava o ostracismo há alguns anos e o novo álbum não foi suficiente para que ela saísse dessa situação. Passou a apresentar-se em bares, clubes, praças de alimentação de shoppings<sup>245</sup>, até que foi resgatada pelo *revival* dos anos 80, mais especificamente pela vertente “brega” das festas anos 80. Voltou, então, a ter uma visibilidade que já não tinha há bastante tempo, participando, inclusive, de vários programas de tevê.

### 3.2.3 Sylvinho: o ursinho Blau-Blau

Na terceira edição do megafestival Rock in Rio, realizada em janeiro de 2001, uma encenação feita num dos shows chamou a atenção. Durante a apresentação de Sylvinho Blau-Blau e os Pelúcias, alguém fantasiado de urso de pelúcia cor-de-rosa surgiu no palco e começou a interagir com o público e o cantor, que começou a destruir a fantasia, arrancando primeiramente braços e pernas e demorando um pouco para remover a cabeça, com a intenção de criar suspense sobre quem se passava por urso, até que, enfim, sua identidade foi revelada. Era o cantor Serguei, que o vocalista da banda apresentou como “uma lenda viva do rock’n roll”. Aos 67 anos, despido da fantasia, ele começou a cantar “(I can’t get no) Satisfaction”, o maior hit dos Rolling Stones, movimentando-se freneticamente pelo palco e, enquanto interpretava a música, tirou a calça e ficou vestido apenas de cueca e camiseta, deixando as pernas cobertas somente por uma meia-calça preta e rasgada.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> CLUBE JB. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 maio 1999. Caderno B, p. 5; CLUBE JB. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1999. Caderno B, p. 5; ROTEIRO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2006. Caderno B, p. 9.

<sup>246</sup> Show de Sylvinho Blau-Blau e Os Pelúcias no Rock in Rio, no Youtube: “Sylvinho Blau-Blau - Ursinho Blau-Blau / Satisfaction” (Rock in Rio, 14 jan. 2001).

Apesar da luxuosa participação de Serguei e de toda a sua performance, o que se pretendia com a encenação era praticar uma espécie de ritual de exorcização do urso durante a execução da música “Meu ursinho Blau-Blau”, que tinha como um dos seus personagens um ursinho de brinquedo. A banda que se apresentava tinha três integrantes do extinto grupo Absyntho, que ficou conhecido nacionalmente nos anos 80 com essa canção. O ato visava a um enterro simbólico do personagem e, junto com ele, o da música, já que os ex-integrantes haviam decidido que seria a última vez que iriam tocá-la, buscando, com isso, livrar-se do estigma de a banda do “ursinho Blau-Blau”. A música narra a confidência feita a um ursinho de brinquedo, chamado carinhosamente de Blau-Blau, por quem tem interesse afetivo em uma garota, mas não é correspondido por ela.

Ai ai ai, ui blau blau  
 Blau blau, blau blau  
 Ela não me quer  
 Ai blau blau, blau blau

Ai, meu ursinho blau blau de brinquedo  
 Vou contar pra você um segredo  
 Só você mesmo pra me aturar  
 Ai, esse meu coração tão vadio  
 Se amarrou nesse corpo macio  
 Ela quer é me fazer pirar

Ai de mim, ai  
 Ai blau blau  
 Blau blau, blau blau  
 Ela não me quer  
 Ai blau blau  
 Blau blau [...]

Nesse show do Rock in Rio, os ex-integrantes estavam ensaiando uma volta à ativa depois do fim do Absyntho, que ocorreu em 1987. Mas eles eram apenas três de uma formação original de cinco: Sylvinho (vocalista), Sérgio Dynamite (tecladista) e Samuca (guitarra). Essa nova formação que se apresentou no festival não usou o nome da antiga banda, mas o de Sylvinho Blau-Blau e Os Pelúcias. Nesse momento estava claro que a banda queria um distanciamento ainda maior da sonoridade do Absyntho, voltando a trabalhar com um som mais pesado, que era o feito pelo grupo antes de ser contratado por uma gravadora e lançar o primeiro disco — tanto que, no festival, a opção foi por tocar em versão mais pesada e acelerada alguns “clássicos” do rock dos anos 80.

O convite para tocar no Rock in Rio surgiu depois de uma apresentação de Sylvinho e seus colegas num show na Lapa. Todos eles estavam longe dos holofotes da mídia há bastante tempo. Sylvinho havia recentemente lançado um disco solo, *Animal faminto* (Indie Records, 1999), que praticamente não teve repercussão alguma. Desiludido, convocou os ex-parceiros de banda para tocar o repertório que gostavam sem maiores compromissos. Foi quando, nesse show, foram vistos por pessoas ligadas ao festival, o que levou os organizadores do festival a convidar o grupo.<sup>247</sup>

A simples escalção para participar do festival rendeu uma visibilidade midiática que eles não tinham há muitos anos, especialmente na imprensa escrita. Em várias ocasiões que foram entrevistados, por serem atrações do evento, anunciaram que iriam exorcizar o ursinho no palco durante a apresentação, que Serguei iria entrar vestindo a fantasia e que essa seria a surpresa para o público; surpresa que, por ter sido revelada antes, não surpreendeu muita gente, mas fez o “ursinho Blau-Blau” virar notícia.<sup>248</sup> O show ocorreu num palco voltado para artistas brasileiros de diferentes estilos e que recebeu o nome de *Tenda Brasil*. A apresentação de Sylvinho Blau-Blau e Os Pelúcias aconteceu em 14 de janeiro, na parte da tarde, subindo no mesmo palco, nesse dia, as bandas do rock nacional Virgulóides, Mary’s Band, O Surto, Los Hermanos, Nação Zumbi e Liminha e convidados.

Esse palco não era o *Mundo*, o principal do evento, mas um dos palcos auxiliares. De qualquer maneira, tocar nele era a chance de beneficiar-se da visibilidade proporcionada pela forte máquina promocional do festival e, a partir daí, aproveitar a oportunidade para gravar um disco e lançar-se no concorrido mercado musical brasileiro novamente. Mas nada disso aconteceu.

Por sorte, o *revival* dos anos 80 ganhou força a partir de 2002. Com Os Pelúcias apenas convertidos em banda acessória e não mais contando com a presença dos ex-integrantes do Absyntho, Sylvinho continuou na ativa e veio a tornar-se um dos artistas de maior êxito na onda da celebração oitentista, sendo um dos mais escalados, sobretudo para shows no circuito de festas anos 80. Seu ecletismo e vigor no palco propiciaram que se tornasse um eficiente *crooner* dos hits dos anos 80, dos infantis aos

---

<sup>247</sup> RIBEIRO, Lúcio. A incrível volta de Sylvinho Blau Blau. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2001. Ilustrada, p. 10.

<sup>248</sup> SERGUEI VIVE de surpresas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 jan. 2001. Segundo Caderno, p. 2; RIBEIRO, Lúcio. A incrível volta de Sylvinho Blau Blau. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2001. Ilustrada, p. 10.

“clássicos” do rock brasileiro. Entretanto, de maneira quase condicional, entre as músicas que compunham o repertório do show, estava “Meu ursinho Blau-Blau”, que simplesmente era a mais aguardada pelo público. Sylvinho relutou o quanto pôde, mas acabou assumindo de vez “o ursinho Blau-Blau” e passou a ostentá-lo com orgulho.<sup>249</sup> Mas não foi fácil, como ele mesmo conta:

Naquele momento eu pensava em fazer com que as pessoas não dessem tanta importância... Me desvinculassem da música ‘Meu Ursinho Blau Blau’. Agora deu tudo errado. Porque foi um grande sucesso a capa do jornal do dia seguinte, com o Serguei agarrado em mim. Então, um ano se passou e eu falei: “Cara, não tem jeito, não tem como exorcizar”. [...] Não é que me incomodava. É porque a criatura cresceu mais que o criador. Então, ela, de certa forma, abafou a minha trajetória individual. Então se eu fiz um esforço gigantesco para me livrar da chancela do Ursinho Blau-Blau... Quando você é convidado para uma festa para apresentar essa canção... É uma coisa difícil, estranha, porque ao mesmo tempo para você, ela é uma... Mexer nas suas feridas, vamos dizer assim. Por outro lado você repara como ela é avassaladora para as pessoas, como ela foi e é bacana, é importante; então é um misto de um pé atrás, você talvez não confiar tanto nessa história, não entende-la também. É um mistura de não entender e de êxtase.<sup>250</sup>

Sílvio Luís do Rego Júnior, o Sylvinho, nascido na cidade do Rio de Janeiro, teve várias bandas na adolescência. Formou o Absyntho, junto com seus companheiros, em 1982, quando começava uma movimentação maior em torno do rock nacional no Brasil, sendo seus integrantes: Sylvinho, Sérgio Diamante, Darcy, Fernando Sá e Wanderley Pigliasco. No ano seguinte, 1983, o grupo assinou contrato com a gravadora RCA e, entre as músicas que apresentou estava uma chamada “Na praia da ilha”, mas a gravadora não gostou da letra e deu a missão de fazer outra a Paulo Massadas. Nasceu, assim, “Meu ursinho Blau-Blau”, que ficou tendo como autores Sérgio Dinamite (o tecladista do grupo) e Paulo Massadas. A canção foi lançada no primeiro disco do grupo, um compacto simples que também trazia, no lado B, a canção “Amar você”.

<sup>249</sup> Posteriormente, o cantor foi questionado, em várias entrevistas, sobre suas tentativas de livrar-se do “ursinho blau blau” e sobre o episódio do Rock in Rio. Ver entrevista ao Programa Papo de Mulher, no Youtube: “Vera Darmanceff entrevista Silvinho Blau Blau” (2011, 3 partes); Entrevista de Sylvinho Blau-Blau ao Programa Circulando com Lú Lima, no Youtube: “De volta aos anos 80: um bate-papo com Sylvinho Blau-Blau” (TV Tribuna, 21 out. 2012); Entrevista de Sylvinho Blau-Blau ao Programa Ex-tricô, no Youtube: “Sylvinho Blau-Blau explica origem do hit de sucesso e canta versão original” (Portal R7, 2014).

<sup>250</sup> Entrevista com Sylvinho Blau-Blau, 2017.

Demorou pouco para que, no final de 1983, “Meu ursinho Blau-Blau” estourasse nas rádios e tornasse o Absyntho onipresente em programas televisivos de auditório. A canção ficaria entre as mais tocadas nas rádios durante todo o ano de 1984 — sucesso de público, mas fracasso de crítica. A imprensa escrita foi impiedosa na avaliação da banda e da música com a qual ela se apresentava. O crítico Jamari França foi muito duro na sua avaliação: “Muitas novidades têm o sabor amargoso do grupo Absyntho e seu abominável ursinho ‘blau blau’, uma bobagem pré-fabricada, um péssimo cartão de visitas para a estréia de uma banda”<sup>251</sup>.

Ana Maria Bahiana sugeriu ao leitor que não valia o investimento de comprar um compacto com a música, “a não ser que se tenha crianças em casa”, fazendo uma pequena ponderação ao dizer que, quando ouvida no rádio do carro, a música “possa soar distraidamente divertida”. O Absyntho foi enquadrado pela jornalista como um grupo de rock descartável, que surgiu na esteira do oportunismo das gravadoras que buscavam lucro fácil, tentando aproveitar-se da boa aceitação do rock no mercado naquele momento por meio do lançamento de grupos pouco originais e de som pasteurizado.<sup>252</sup> A música foi ainda citada por outro crítico, Marcos Augusto Gonçalves, como um exemplo de canção adolescente “nivelada por baixo”<sup>253</sup>. O Absyntho ainda conseguiu chegar às paradas de sucesso com outras músicas como “Só a lua” e “Lobo”, todas inseridas no primeiro e único elepê da banda, *Absyntho* (RCA, 1985). Todas as considerações citadas foram realizadas de passagem e, quando o álbum saiu, foi ignorado pela crítica.

“Meu ursinho Blau-Blau” abriu as portas do sucesso para o grupo, porém, seus integrantes tiveram uma relação contraditória com a música que, ao mesmo tempo em que os levou a atingir êxito no mercado, foi uma imposição da gravadora, ocorrendo o mesmo com outras canções. Décadas depois, Sylvinho abriu o jogo sobre esse aspecto numa entrevista publicada no site da festa *Trash 80's*, falando com uma sinceridade que ainda não havia demonstrado publicamente:

---

<sup>251</sup> FRANÇA, Jamari. Mês do ‘rock’ no catálogo das gravadoras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1984. Caderno B, p. 6.

<sup>252</sup> BAHIANA, Ana Maria. Na trilha dos que fazem sucesso, surge o ‘rock descartável’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1984. Segundo Caderno, p. 30. Essa matéria não foi apenas sobre o grupo Absyntho; seu escopo é maior e abarca vários outros grupos que a autora incluiu no mesmo rol que o grupo de Sylvinho.

<sup>253</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto. Legiões urbanas suburbanas e protestantes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 set. 1986. Ilustrada, p. 30

No começo a gente nem queria gravar. Mas a gravadora insistiu tanto que fizemos. [...] Posso dizer que fomos a primeira banda prostituta do Brasil. Porque a gente fazia rock'n roll e de repente gravamos o 'Blau Blau'. [...] Essa mudança de rumo que a gravadora fez foi bom e ruim ao mesmo tempo. Porque se foi legal por termos explodido na mídia, termos feito shows na América Latina inteira e ganhamos muito dinheiro, perdemos nossa identidade, perdemos a rédea de nosso trabalho. Tanto que logo depois, nos obrigaram a gravar 'Palavra mágica', que muitos conhecem como a música do gênio. Fez muito sucesso, mas nos negamos a tocar nos shows do Absyntho. A banda renegou a música.<sup>254</sup>

Essa posição hostil à música “Palavra mágica” se evidenciou com a não inclusão dela no elepê. Ela havia sido lançada em compacto simples antes, em 1984, mas estranhamente não entrou no álbum.

Brigas e desentendimentos entre os integrantes da banda contribuíram para que o Absyntho chegasse ao fim em 1987. Sylvinho prosseguiu com a carreira solo e no seu primeiro elepê sozinho, *Topete* (RCA Ariola, 1988), adotou uma linha mais romântica. Críticos e jornalistas pouco se interessaram pelo novo trabalho do cantor. André Barcinski, em especial, fez uma avaliação muito negativa do disco e logo no início já foi avisando que não se podia esperar muita coisa de quem tinha como precedente a música “Ursinho Blau Blau” — expectativa que se confirmou com um disco que a seu ver ficou “insuportável”. Barcinski elogiou a “boa voz” de Sylvinho e frisou que o disco foi bem produzido, mas que “as letras são muito pobres, os arranjos não mostram nada que já não tenha sido feito e refeito dezenas de vezes, o que se houve é uma repetição desenfreada de clichês e fórmulas muito gastas e de qualidade bastante duvidosa”.

Segundo Barcinski, nem mesmo o fato de várias letras serem de autoria de artistas como Arnaldo Brandão, Bernardo Vilhena, Evandro Mesquita, Vinícius Cantuária e Lobão salvaram o disco, porque ficaram “todas muito ruins”, assim como a

---

<sup>254</sup> SYLVINHO BLAU BLAU citado por RIBEIRO, Roberta. *Trash 80's*, São Paulo, 01 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.trash80s.com.br/2005/01/silvinho-blau-blau/>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

Na mesma entrevista, ele afirmou que havia recentemente voltado a cantar “Palavra mágica”, demonstrando ter superado a rejeição que tinha à música. Em outra entrevista, apresentou uma versão um pouco diferente, dizendo que não se importou em gravar “Meu ursinho Blau-Blau” porque era a oportunidade de a banda ter seu primeiro contrato. Entrevista de Sylvinho Blau-Blau ao Programa Ex-tricô, no Youtube: “Sylvinho Blau-Blau explica origem do hit de sucesso e canta versão original” (Portal R7, 2014).

participação de nomes ilustres como Lulu Santos, Marcelo Sussekind e Lincoln Olivetti.<sup>255</sup>

Com esse disco, o cantor conseguiu emplacar a balada “Medo feroz”, que tocou no rádio e o levou a participar de vários programas de tevê, mas não correspondeu em vendas.<sup>256</sup> Essa baixa vendagem pode ter sido um dos fatores que contribuiu para que o disco seguinte de Sylvinho fosse lançado por outra gravadora, não mais por uma multinacional, mas pela brasileira RGE. No novo álbum, Sylvinho continuou apostando na música romântica, mas inseriu canções que gravou anteriormente, entre elas, “Medo feroz”, que saiu no disco que antecedeu esse, e os sucessos do Absyntho “Meu ursinho Blau-Blau”, “Só a lua” e “Lobo”. O disco homônimo, *Sylvinho* (RGE, 1991), saiu pelo empreendimento fonográfico da apresentadora de programa infantil Xuxa, que criou o selo Xuxa Discos. O selo colocou o título no mercado em parceria com a gravadora RGE. Mas o aporte da “rainha dos baixinhos”, como ela também era conhecida, não foi suficiente para que o disco fosse bem-sucedido.

A partir daí, o cantor mergulhou num longo hiato até o lançamento do disco seguinte, oito anos depois. Nesse intervalo, chegou a abandonar totalmente a carreira, além de enfrentar o vício em drogas.<sup>257</sup> A carreira discográfica foi retomada no final de 1999 com um trabalho pela gravadora independente Indie Records. O disco, *Animal faminto* (Indie Records, 1999) foi produzido por Michael Sullivan e Cassiano Scarambone, trazendo músicas inéditas, regravações de sucessos de outros artistas e, mais uma vez, assim como no disco anterior, os velhos sucessos do Absyntho “Só a lua”, “Lobo” e “Blau-Blau” (“Meu ursinho Blau-Blau”), além de “Medo feroz”, música de trabalho de seu primeiro álbum solo e que foi também inserida no disco posterior, de 1991. O disco não foi bem em vendas e nenhuma música sua emplacou nas rádios, mesmo sendo lançado por uma gravadora pequena, que costumava trabalhar com números bem mais modestos. O trabalho praticamente não existiu para a imprensa e as poucas vezes que se abordou o seu lançamento foi mais em função do ensaio nu que o

---

<sup>255</sup> BARCINSKI, André. Dois homens, duas drogas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1988. Caderno Bis, p. 4.

<sup>256</sup> O cantor participou de algumas edições do programa *Globo de Ouro* com essa música. A certificação de que suas vendagens não foram altas é a ausência do disco na lista dos 50 mais vendidos do Nopem.

<sup>257</sup> O problema de vício em drogas foi durante os anos 90. O cantor fala abertamente sobre o assunto. Sobre isso, ver LUCA, Isabel de. Outras trilhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 set. 1999. Caderno Domingo, p. 26; Entrevista de Sylvinho Blau-Blau ao Programa Mulheres, no Youtube: “‘Quebrando a louça’ com Sylvinho Blau-Blau” (TV Gazeta, 23 jan. 2015).

cantor fez para a revista feminina *Íntima & Pessoal* e que coincidiu com a fase de divulgação do álbum.<sup>258</sup>

O discurso de Sylvinho sobre ter gravado músicas que não queria e com as quais não se identificava se mostrou contraditório com a forma como ele conduziu sua carreira solo, chegando a lançar dois discos seguidos com os mesmos sucessos do Absyntho. Essa atitude, mesmo entre artistas, não costumava ser vista com bons olhos e certamente contribuiu para que a crítica musical não tivesse interesse por esses discos. Ele mesmo avaliou que a linha romântica que adotou para a sua carreira “não deu certo”<sup>259</sup>, mas assumiu que essa opção foi mais uma imposição, com a qual consentiu: “E aí, tentaram me fazer um cantor romântico, para seguir uma linha como fizeram com o Paulo Ricardo, do RPM”<sup>260</sup>.

A baixa repercussão de *Animal faminto* o levou a “desencanar de fazer sucesso”<sup>261</sup>. Mas pouco tempo depois veio o convite para tocar no Rock in Rio, quando estava em outro projeto que não foi para frente, apesar da repercussão de sua presença no festival. Não demorou muito, entretanto, para a eclosão do *revival* dos anos 80, que fez de Sylvinho um dos artistas mais demandados para shows em eventos que celebravam o som da década.<sup>262</sup> Passou a fazer shows também em outras partes do país e se tornou a principal atração da festa *Ploc 80's*, chegando a produzir algumas delas.<sup>263</sup>

Por ser o artista mais escalado para shows, sua imagem foi a mais explorada no material de divulgação e, em muitas das fotos usadas, foi retratado junto com um

---

<sup>258</sup> No lançamento do disco realizado no Rock in Rio Café, em fevereiro de 2000, a oportunidade também foi aproveitada para o lançamento da revista ÍNTIMA & PESSOAL, n. 3, fevereiro de 2000. Ver ‘URSINHO BLAU BLAU’ volta aos palcos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 fev. 2000. Caderno Barra, p. 30. Sylvinho foi assunto numa matéria sobre nu masculino publicada no *Jornal do Brasil*: FIGUEIRAS, Roni. Erotismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 fev. 2000. Caderno Domingo, p. 30.

<sup>259</sup> SYLVINHO BLAU BLAU citado por DUFFLES, Bárbara. Por onde anda Sylvinho Blau Blau. *Ego*, São Paulo, 04 out. 2008. Disponível em: <<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL784283-9798,00-POR+ONDE+ANDA+SYLVINHO+BLAU+BLAU+EU+SOU+O+KING.html>>. Acesso em: 20 de mar. 2016.

<sup>260</sup> SYLVINHO BLAU-BLAU citado por RIBEIRO, Lúcio. A incrível volta de Sylvinho Blau Blau. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2001. Ilustrada, p. 10.

<sup>261</sup> SYLVINHO BLAU-BLAU citado por RIBEIRO, Lúcio. A incrível volta de Sylvinho Blau Blau, 2001, p. 10.

<sup>262</sup> “Esse revival alavancou minha carreira”, disse o cantor, em entrevista ao site da festa *Trash 80's*. SYLVINHO BLAU BLAU citado por RIBEIRO, Roberta, 2005.

<sup>263</sup> Em algumas matérias de divulgação das festas fica bem claro que Sylvinho foi o produtor de algumas delas. NETO, Lauro. O melhor e o pior dos anos 80 chega à Barra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 abr. 2007; JUNIOR, Paulo. Os anos 80 são agora. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 ago. 2011. Caderno Niterói, p. 1-3.

ursinho de pelúcia. O Blau-Blau foi incorporado de vez ao seu nome artístico, passando a ser, portanto, Sylvinho Blau-Blau. O seu êxito nesse tipo de evento o fez autodenominar-se “o rei dos anos 80” e “o rei da Festa Ploc” e considerar que sua função era preservar a memória da música dos anos 80. Nos shows, tocava os hits mais apreciados no universo das festas anos 80, com um pouco mais de ênfase nos sucessos do rock nacional do período. Os sucessos de caráter mais adolescente da época do Absyntho, o hit “Meu ursinho Blau-Blau” e a carreira romântica de Sylvinho ofereceram todos os predicados para que ele fosse taxado como “brega” e assim fosse inserido, muitos anos depois, também no âmbito dos eventos anos 80.<sup>264</sup> Sobre seu sucesso no *revival* oitentista e a importância que a *Ploc 80's* teve para a sua carreira, narra como tudo foi acontecendo:

E eu me apresentando, e cada vez mais, o sucesso cada vez maior, as pessoas enlouquecidas: “Sylvinho, quando é que vai ter a festa de novo, quando é que vai ter a festa de novo”. E eu fui talvez um dos únicos que estive em praticamente todas elas [festas Ploc 80's], repetidas. Ele [Luciano Vianna] fazia uma mudança, mudava um pouco o elenco, mas eu estive em praticamente todas. E isso foi me dando um combustível gigante. Porque cada vez que eu subia naquele palco eu dava a minha vida. Porque eu encontrei no *revival* os dois combustíveis pra um artista: um palco confortável e um público ávido. Foi a chance que eu vi real de mostrar o meu trabalho, a minha performance. E ela foi sendo cada vez melhor.<sup>265</sup>

Um aspecto importante no que diz respeito à forte relação de Sylvinho com a *Ploc 80's* tem relação com o fato dele também ter passado a trabalhar como um negociador da festa, vendendo e ajudando a produzir eventos. Nos quais, quando se trata de shows, sempre que possível, ele se insere como artista.<sup>266</sup> Mas o seu trabalho é demandado, também, por vários outros eventos, de outros produtores culturais.

Desprezado pela crítica e ignorado pela bibliografia da música popular — inclusive a voltada para o rock nacional —, além de não ter sua música em outros espaços de memória importantes, o êxito de Sylvinho no *revival* oitentista surpreendeu. Seu “ursinho Blau-Blau” e alguns outros poucos sucessos estavam vivos na memória afetiva de quem vivenciou a década de 80, o que, para a própria dinâmica das

<sup>264</sup> O primeiro verbete do *Almanaque da música brega* traz o nome do Absyntho. CABRERA, Antonio Carlos, 2007, p. 9.

<sup>265</sup> Entrevista com Sylvinho Blau-Blau, 2017.

<sup>266</sup> Seu envolvimento mais direto na organização parece ser mais circunscrito aos eventos que ele consegue vender. De qualquer maneira, mesmo quando não está envolvido, é convidado a participar como artista nas edições com shows.

celebrações da música desse decênio, basta. Entretanto, a boa resposta de público aos shows nos quais ele explora os sucessos da época, atuando como uma espécie de rádio dos anos 80, também foi fundamental para seu êxito.

Em 2012 foi convidado para participar do reality show *A fazenda* na TV Record. Foi um dos primeiros eliminados do programa, que teve, na mesma edição, outro nome bastante conhecido dos anos 80, a cantora Gretchen. A curta participação foi o suficiente para que seu rosto fosse veiculado diariamente por alguns dias para todo o Brasil. Nada que se compare ao período de sucesso que vivenciou na década de 80, mas essa exposição possibilitou que sua imagem não ficasse restrita às festas anos 80, que atinge um segmento bem específico da população.

Voltou a sair nas páginas da imprensa, não por estar lançando discos novos ou ser tema de matérias especiais, mas por ser atração de festas anos 80, muitas vezes sendo entrevistado nessas ocasiões. A visibilidade que ganhou propiciou que participasse de inúmeros programas de tevê, de alcance nacional e regional, muitas vezes sendo solicitado a cantar ou dar palhinha de uma única música: “Meu ursinho Blau-Blau”.

### **3.3 Visíveis e invisíveis: a força da seletividade**

Artistas como Sidney Magal, Rosana e Sylvinho Blau-Blau voltaram a ter maior visibilidade em decorrência do *revival* oitentista, assim como vários outros artistas. As festas que celebraram a década deram contribuição importante para que isso acontecesse. O *revival* demonstra ser bastante seletivo, rememorando alguns artistas e deixando outros tantos de lado, por mais sucesso que suas músicas tenham feito na década de 80. Mas a celebração oitentista não se restringe às festas; ela ocorre em outros espaços que não necessariamente seguem a mesma dinâmica. E mesmo entre as festas existem diferenças, como vimos. A imprensa, em especial, por se propor a apresentar, em inúmeras situações, uma narrativa sobre o que foi a música dos anos 80, assume o compromisso de fazer isso da forma mais fidedigna possível, não podendo — ou pelo menos não devendo —, portanto, seguir a dinâmica da memória afetiva que se manifesta em vários outros espaços nos quais o *revival* acontece.

Mas o caráter seletivo, na forma como ela lida com o passado, também se manifesta, construindo visões que, muitas vezes, trazem lacunas importantes que

influenciam na memória construída sobre a música dos anos 80 em diversos meios sociais sobre os quais exerce influência direta e indireta. É sugestivo o fato de os artistas e segmentos musicais exaustivamente depreciados à época serem excluídos da representação mais comum de música dos anos 80 construída, o que torna difícil a não consideração desse aspecto, em maior ou menor grau, na busca por entender a existência dessas lacunas.

Seria, entretanto, equivocado atribuir à imprensa a responsabilidade por dificuldades e tropeços que parcela expressiva de artistas vivencia em sua carreira. Muitos conseguem manter uma trajetória estável, mesmo não gozando de grande simpatia por parte da imprensa. Suas escolhas e sua capacidade de conciliar seus próprios interesses, os do mercado e o do público parecem ser decisivos para assegurar uma carreira mais sólida. Não é fácil. O mercado musical funciona muito em cima de novidades, de coisas novas que a cada dia passam a disputar espaço e a atenção do público. O poder da imprensa se associa, sobretudo — no que diz respeito à música popular —, às narrativas históricas e à grande base de dados que acumula e que pode ser acessada para fins de construção da memória e da análise histórica.

Se, por um lado, o *revival* oitentista tem como característica mostrar a preferência por uma produção musical pouco valorizada, por outro, exprime também o culto a um segmento, o rock, significativamente mais contemplado pela imprensa e pela bibliografia da música popular. Uma análise mais completa da celebração oitentista passa pela necessidade de compreender esses dois polos, nem sempre antagônicos. Os próximos capítulos perseguem esse objetivo, com ênfase no exame mais aprofundado de como os vários segmentos de maior êxito na década de 80 se projetaram naquela década e no processo que levou o rock nacional a ser contemplado nas narrativas memorialísticas que versam sobre a música do período.

## Capítulo 4

### Muito além do rock: rádio, tevê e as paradas de sucesso na década de 80

As duas maiores vitrines musicais dos anos 80 eram os programas *Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha*, exibidos pela Rede Globo. Eles eram o apogeu do sucesso. Isso porque, para a maior parte dos casos, os artistas apenas chegavam neles quando estivessem tocando muito nas rádios — especialmente nas de maior audiência do eixo Rio-São Paulo — ou alcançado vendas significativas, destacando-se na lista dos discos mais consumidos. São dois critérios que se inter-relacionam, mas nem sempre. Esses dois programas televisivos tinham a força de conferir visibilidade nacional imediata, uma projeção nacional que as rádios não tinham, pelo menos na mesma proporção e de maneira tão rápida, ainda que já existissem emissoras que operassem em rede e estivessem presentes em várias das principais capitais do país, impulsionando o sucesso de muitos artistas e contribuindo para que eles conseguissem chegar aos programas televisivos.

Esses dois programas foram reexibidos dentro do *revival* oitentista que eclodiu nos anos 2000, a partir de edições selecionadas pelo *Viva*, canal de TV paga do Grupo Globo. O *Cassino do Chacrinha* foi veiculado entre 2011 e 2015 e *O Globo de Ouro* esteve no ar de 2012 a 2017. E, se por um lado, o fato de o canal *Viva* ser pago tenha restringido o acesso aos programas, por outro, os vídeos das reações foram muito compartilhados na internet, estando disponíveis a um contingente de pessoas mais amplo.

No conjunto, os dois programas permitem visualizar um panorama mais amplo do que foi sucesso no período. Ao serem reexibidos, explicitaram que as paradas de sucesso desse decênio estavam longe de serem dominadas apenas pelo rock nacional, como sustenta grande parte da bibliografia da música popular e a imprensa, havendo outros segmentos com muita força entre os mais consumidos no país — aspecto que possibilita compreender melhor o porquê de muitos artistas pertencentes a outros segmentos e gêneros musicais serem também celebrados no *revival* dos anos 1980. A reatualização dos programas não cumpriu apenas o papel de mostrar um documento histórico; ela fez com que eles fossem parte ativa da celebração oitentista, levando

também ao ar músicas que até então estavam sendo pouco ou nem lembradas nas comemorações do som da década.

Mas ambos, *O Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha*, são apenas a ponta de todo um processo e, para compreender o percurso da construção dos sucessos musicais — ou seja, da trajetória até chegar a eles —, é necessário analisar o sistema de produção, divulgação e consumo musical.

Esse sistema passou, ao longo da década, por modificações importantes, impactadas por avanços tecnológicos, aprimoramentos nos processos de racionalização da indústria cultural brasileira e mundial e a crise econômica. Tais mudanças podem ser observadas nos principais aspectos abordados neste capítulo, relacionados à atuação das gravadoras, à popularização das rádios FM e ao consumo de discos, com o objetivo de compreender as paradas de sucesso da época. Os dois programas televisivos e o papel que cumpriram serão analisados por último, mas considerando todo o período em que foram veiculados na década, não apenas o referente ao das edições reexibidas.

A compreensão de toda essa dinâmica da construção dos sucessos musicais permite ter uma melhor ideia sobre as paradas musicais do período e verificar sua apropriação no *revival* dos anos 1980, do qual os programas mencionados fizeram parte.

#### **4.1 Gravadoras e o mercado fonográfico**

O mercado fonográfico nacional começou a década de 1980 sofrendo os efeitos da forte crise econômica pela qual passava o Brasil nesse momento. Ele, assim como a indústria cultural do país, ainda era jovem e sua consolidação, relativamente recente.<sup>267</sup> A década anterior foi marcada pelo crescimento estável do setor fonográfico brasileiro, que, de 1978 para 1979, atingiu a quinta posição no mercado mundial.<sup>268</sup> Tratava-se de um mercado dominado por gravadoras multinacionais — controle que se intensificou ainda mais na década de 1980, chegando a 1988 somente com uma empresa brasileira

---

<sup>267</sup> Os anos 60 e 70 são apontados por Renato Ortiz como a fase de consolidação da indústria cultural brasileira, o que aconteceu tardiamente em relação a países como os Estados Unidos. Para ele, o Brasil viveu, nesse período, o que ele chama de “modernização conservadora”, com a expansão e aprimoramento técnico da indústria cultural do país, que, a despeito dos mecanismos de censura, aconteceu em pleno regime militar. Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>268</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 54.

entre as maiores, a Som Livre, pertencente ao Grupo Globo, sendo as outras as estrangeiras PolyGram, WEA, CBS, RCA-Ariola e EMI-Odeon.<sup>269</sup> Embora menores e sem um catálogo internacional para explorar, as brasileiras Continental e RGE tinham uma atuação importante no mercado, focando em lançamentos regionais e gêneros populares que pouco interessavam às *majors*, como forró, sertanejo e pagode.

Não somente no começo, mas durante quase toda a década, era muito complicado gravar um disco fora de uma gravadora, dados os custos envolvidos e os aparatos técnicos necessários que apenas elas dispunham, como estúdios e fábricas de produção dos discos. Podia-se até gravar um álbum independente numa empresa menor ou em estúdios pequenos, mas com enormes dificuldades para obter-se uma gravação com boa qualidade técnica e poucas chances de promover a distribuição e a divulgação dos discos, por envolverem custos e estrutura que apenas as gravadoras de maior porte dispunham.

Ainda assim, houve uma considerável produção independente, mas que não logrou êxito na grande mídia. Por meio de vários selos independentes, como Eldorado, Selo da Gente, Baratos e Afins, Cogumelo e Heavy Discos, foram lançados trabalhos que não se enquadravam ou não tinham chances em grandes gravadoras. O mais conhecido deles foi o Lira Paulistana, responsável por lançar um grupo de artistas que viria a ser classificado como a “vanguarda paulista”, atingiu considerável prestígio e era formado por nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando Breque, Rumo e Língua de Trapo. Em 1982, associou-se à gravadora Continental, o que não foi suficiente para que esses artistas chegassem a um público mais amplo.

A forte crise econômica que acometeu o Brasil logo no início da década fez com que as gravadoras reorientassem sua forma de atuar, buscando reduzir ao máximo os custos, diminuindo consideravelmente seus elencos de artistas contratados e adotando uma postura mais conservadora, apostando especialmente em trabalhos musicais para os quais sabiam que havia um público consumidor garantido. O processo de racionalização da produção musical se intensificou e o investimento maior na organização dessa produção em segmentos fazia parte dessa operação.<sup>270</sup> Assim ficava mais fácil e mais efetivo explorar segmentos que nem sempre tinham o mesmo público e ocupavam

---

<sup>269</sup> DIAS, Márcia Tosta, 2000, p. 74-75.

<sup>270</sup> VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 89-91.

espaços midiáticos diferentes. A ordem era arriscar o menos possível, com uma inversão na dinâmica de funcionamento das companhias e com o departamento comercial tendo tanto ou mais importância do que o artístico, influenciando nas escolhas e na sonoridade das produções.<sup>271</sup>

Entretanto, no meio do caminho havia o imponderável, que impedia que essa fosse uma lógica de operar (embora desejada) linear e totalmente previsível: a popularização das rádios FM e o aumento da importância do público jovem no consumo de bens culturais, o que obrigou o mercado fonográfico a adaptar-se a novas exigências e demandas.

#### 4.2 Rádios FM e o público jovem

A década de 1980 começou ainda sob os embalos da *disco music*, gênero dançante que estourou no Brasil em 1978, estimulando o surgimento de muitas discotecas e casas noturnas e sendo o som de diversos tipos de bailes, além de tocar muito nas rádios. O enorme êxito de filmes como *Saturday night fever*, lançado no Brasil como *Os embalos de sábado à noite* (1978), e de uma novela exibida pela TV Globo, *Dancing days* (1979), com suas trilhas sonoras e tramas relacionadas ao universo da *disco music*, contribuíram decisivamente para que o gênero crescesse nas paradas de sucesso, com artistas como Bee Gees, Chic, Earth Wind & Fire, Kool and The Gang, Abba, KC & Sunshine Band, Sylvester e Blondie. Em 1980, o gênero ainda tinha bastante força, o que não mais aconteceria a partir do ano seguinte.

Nesse momento, a rádio FM (frequência modulada), que tinha uma qualidade sonora bem superior à da AM (amplitude modulada) ainda não era muito popular no Brasil, sendo pouco explorado. Havia várias FMs, mas o formato com que operavam era pouco atrativo, basicamente com programações automatizadas, muitas não tendo sequer locutores (ou apenas em alguns horários) e tocando *standards*, MPB, *soft rock*, música instrumental e jazz. Eram muito usadas para som ambiente no comércio e em escritórios, mas ainda com audiência pequena e pouco visadas pelo mercado publicitário.

---

<sup>271</sup> Sobre isso ver VICENTE, Eduardo, 2014, p. 91; DIAS, Márcia Tosta, 2000, p. 85.

Ocorre que uma emissora do Rio de Janeiro, a Cidade FM, vinha obtendo êxitos significativos no dial carioca, atraindo audiência e anunciantes, o que estava relacionado ao fato de ela ter rompido com esse modelo de FM que até então prevalecia. Em parte, ela incorporou o que, em certa medida, existia na AM, mas adotando especialmente o modelo das FMs norte-americanas — o que resultou no uso da locução ao vivo, numa linguagem mais dinâmica e descontraída — e buscando a interatividade com os ouvintes. Num primeiro momento, soube aproveitar bastante a onda da *disco music*, fazendo chegar, aos lares dos cariocas, músicas que funcionavam melhor em rádios FM, em razão da qualidade maior que a frequência permitia reproduzir. Tocava, porém, outros tipos de música, como a de artistas da MPB (Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil), além de canções dos Beatles e sucessos internacionais dos anos 1960 e 1970.<sup>272</sup> Inaugurava, assim, a despeito de variações na programação musical, um modelo de rádio FM que passaria a ser predominante em todo o Brasil.<sup>273</sup>

A emissora visava primordialmente atingir um faixa de ouvintes mais jovens, pertencentes às classes A e B, arriscando numa programação mais voltada para a música pop internacional, mas também abrindo espaço ao rock nacional e à MPB. Assim ela operava no começo dos anos 1980 e o seu êxito colaborou para cristalizar um entendimento de que as FMs deveriam voltar-se para os jovens e que a melhor forma de alcançar esse intento era uma programação semelhante à da emissora, inaugurando um segmento que viria a ser classificado como “pop” ou “jovem”. O sucesso da Cidade foi decisivo para que grande parte das FMs optasse por seguir a linha “pop”.

Porém, as chamadas FMs populares foram surgindo aos poucos no decorrer da década e ganharam força no meio do decênio em diante, com uma programação musical mais próxima da AM, mas seguindo o modelo operacional instaurado pela Cidade. Quase sempre tocavam tudo que era sucesso, incluindo o que mais se sobressaísse nas outras que passaram a ser classificadas como “jovem” ou “pop”.

A proliferação das FMs impunha a necessidade de segmentação do mercado radiofônico, seguindo a tendência já em curso em outros setores da indústria cultural nacional. Isso diante do reconhecimento de que havia ouvintes com diferentes preferências, poder aquisitivo e expectativas. Todavia, não se tratava de algo simples, porque não havia nada muito consolidado, era algo a ser construído. O segmento adulto-

---

<sup>272</sup> SILVA, Heitor da Luz. *Rock e rádio FM*. Niterói: Editora da UFF/Itajaí: Univali, 2011, p. 86.

<sup>273</sup> SILVA, Heitor da Luz, 2011, p. 24.

contemporâneo, por exemplo, só foi percebido claramente como tal no começo da década de 1990, mesmo com várias emissoras seguindo essa linha desde meados da década anterior. Essa não consolidação abriu espaço para as experimentações, o que foi decisivo para a emergência de uma nova geração do rock nacional e impactou na produção fonográfica brasileira.

De maneira geral, a própria conformação dos segmentos radiofônicos durante a década ocorreu de maneira não tão rígida, em parte porque as emissoras, sempre em busca de audiência maior, mexiam na programação com frequência, ao mesmo tempo condicionadas pelo risco dessas alterações provocarem a migração de seus ouvintes para outras estações. Sendo assim, os dois principais segmentos naquela década prevalecentes, o “pop” e o “popular”, devem ser considerados de maneira não muito estrita, levando-se em conta que eles também tinham repertórios musicais em comum, embora existissem as diferenças. Além disso, ao longo do decênio em questão, muitas emissoras operaram em mais de um segmento, ou seja, atuaram, no período, com linhas de programação distintas.

A década que ficou marcada pelo grande sucesso do rock nacional havia começado sem sequer existir esse segmento no mercado fonográfico muito bem delineado no âmbito das gravadoras. As duas únicas grandes referências do rock brasileiro que conseguiram chegar aos anos 1980 com relevância eram Rita Lee e Raul Seixas. É verdade que existiam outras bandas novas, como 14 Bis, Roupas Nova, Herva Doce e a Cor do Som, que eram muito boas tecnicamente<sup>274</sup>, mas traziam, em sua sonoridade, muito da MPB. E isso contribuiu para que houvesse uma identificação menor do público jovem — e que naquela altura ouvia muita música pop internacional pelo rádio — com esses representantes do rock tupiniquim e que eram manifestações mais isoladas no âmbito das gravadoras.

Isso começou a mudar em 1982, com um importante empurrão de uma rádio. Em 1981, dois jovens — Samuel Wainer Filho e Luiz Antônio Mello — propuseram à Fluminense FM, que existia desde 1972, a veiculação de um programa diário, de duração de duas horas e voltado para o rock, batizado de *Rock alive*. O então superintendente do Grupo Fluminense, proprietário da emissora, fez mais: optou por

---

<sup>274</sup> O destaque sobre a excelência técnica dessas bandas é feita por Ricardo Alexandre, que desenvolve uma argumentação um pouco diferente da exposta aqui. Ver ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002, p. 30-32.

convidar os autores do programa para que assumissem a rádio e a reformulassem totalmente. Wainer Filho deixou o projeto logo no início e Mello, que já havia trabalhado em rádio, deu prosseguimento a ele com a colaboração de jovens sem experiência no ramo.<sup>275</sup>

Tendo consciência das dificuldades de tentar formatar uma rádio para disputar a audiência nos mesmos moldes de outras bem posicionadas na preferência dos ouvintes, Mello e seus companheiros resolveram unir o útil ao agradável. Criaram uma programação que tinha como objetivo colocar no ar músicas que não eram executadas em outras emissoras, especialmente em relação àquela que era a mais bem-sucedida rádio “jovem” ou “pop” da época, a Cidade FM. A ideia, então, era tocar o que outras emissoras não tocavam, visando conquistar um público que não se via contemplado por elas. Apaixonados por músicas que não eram executadas nas FMs, Mello e sua turma aproveitaram para moldar uma programação alinhada com o gosto que tinham pelo rock e por canções que não interessavam a outras estações.

Portanto, a proposta era criar uma programação alternativa ao que já existia e era sucesso, bem aceito pelos ouvintes das emissoras de maior audiência. Não por acaso, a Fluminense FM ganhou a alcunha de “maldita”, incorporada como *slogan*. Mas não era simples trabalhar com uma programação com essas características. A lei exigia que 50% da programação fosse de artistas brasileiros, de música nacional. Acontece que não havia, naquele momento, no âmbito dos produtos lançados pelas gravadoras, muitos artistas de rock brasileiro e que se alinhassem aos propósitos da rádio.<sup>276</sup>

Foi por esse motivo que a emissora flexibilizou suas escolhas a ponto de aceitar gravações caseiras ou mais improvisadas de bandas novas de rock que nem sequer tinham uma gravadora ou discos lançados. Muitas delas eram bandas de garagem e com pouco ou nenhum reconhecimento de público. Nesse esquema, grupos como Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Barão Vermelho tiveram suas músicas pela primeira vez executadas em rádio, mesmo com gravações caseiras ou de pouca qualidade técnica, registradas em fitas cassete.<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> Luiz Antônio Mello conta detalhadamente, no livro que escreveu sobre a rádio, como o projeto foi idealizado. Ver MELLO, Luiz Antônio. *A onda maldita: como nasceu a Fluminense FM*. Niterói: Nitpress, 2012, p. 100.

<sup>276</sup> MELLO, Luiz Antônio, 2012, p. 58.

<sup>277</sup> ALEXANDRE, Ricardo, 2002, p. 23.

Supreendentemente, em pouco tempo, veio uma boa resposta de público, que se expressava no aumento da audiência e nos pedidos para que aquelas músicas continuassem a ser executadas. A Fluminense FM, sediada em Niterói e com um sinal fraco, que não abrangia toda a cidade do Rio de Janeiro, galgou posições importantes na audiência e logo começou a chamar a atenção para a própria rádio e para esses artistas, mostrando que havia público para esse tipo de música, para rock cantado em português e feito por artistas jovens locais.

Claro, seu público era restrito e a emissora estava longe de disputar a audiência com as “populares” ou as “jovens” ou “pop” que lideravam o dial carioca. Mas isso era só o começo e a fagulha para que toda uma movimentação musical viesse à tona por meio das ondas da “Maldita”.

A Fluminense FM, nesse momento, catalisou um movimento em torno do rock que acontecia nas duas maiores capitais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, colaborando para despertar o interesse das gravadoras. Em São Paulo, havia um expressivo circuito *underground* com muitos espaços para que as bandas de rock pudessem apresentar-se, entre eles, as casas noturnas Madame Satã, Rose Bom e Napalm. Não demorou muito para que produtores ligados às gravadoras começassem a notar o que estava acontecendo, enquanto já ecoava, na cidade, informações sobre a movimentação em torno do rock que havia no Rio.

Na capital carioca, além da Fluminense FM, havia outro componente importantíssimo: o Circo Voador, um espaço cultural diversificado que reunia dança, teatro, música e debates culturais. Em 1982, Maria Juçá, a coordenadora, criou um projeto intitulado “Rock voador” para que as bandas de rock da cidade se apresentassem, tendo como parceira na divulgação a rádio Fluminense FM. O Circo era um espaço aglutinador, frequentado por muitos artistas e produtores culturais e que, no caso da música, era aberto a artistas de outras vertentes musicais — por isso, exercia certa centralidade na vida cultural carioca. Além disso, as principais gravadoras do país estavam sediadas no Rio.

Outro elemento agregador importante era o teatro. Vários artistas e músicos das bandas estavam ligados diretamente a ele, a exemplo de Evandro Mesquita (Blitz), Cazuzza (Barão Vermelho) e Leo Jaime. Mesquita pertencia a um prestigiado grupo teatral da época, o Asdrubal Trouxe o Trombone, além de ser programador de eventos do Circo Voador. Vários novos componentes das bandas se conheceram no teatro ao

serem contratados como músicos. Por isso, Érica Magi aponta o teatro no Rio de Janeiro como um “espaço de sociabilidade” que permitia que músicos iniciantes se conhecessem, além de propiciar a eles um trabalho remunerado e a profissionalização.<sup>278</sup>

Esse rock nacional que emergia era muito influenciado pelo movimento punk, pelo “*do it yourself*” (faça você mesmo), o que propiciava que muitos jovens com pouca formação musical pudessem expressar-se por meio da música que conseguiam fazer — e essa era a filosofia do punk.<sup>279</sup> O domínio técnico e a rápida capacidade de profissionalização (e de aprender), em pouco tempo, viria a ser decisivo para o êxito ou o fracasso de muitos grupos. Mas nem todas as bandas provinham dessa linha e havia vários nomes experientes, como era o caso de Ritchie, Lobão (um dos fundadores da Blitz e que logo partiu para a carreira solo) e Lulu Santos, que nem eram mais tão jovens e que atuavam profissionalmente desde os anos 1970, quando chegaram a integrar o mesmo grupo, o Vímana.<sup>280</sup> Às vezes, há exagero nas considerações que generalizam o pouco conhecimento técnico-formal musical dos jovens pertencentes a essa geração do rock nacional, pois não era tão incomum assim a existência de músicos com formação melhor e já profissionais há algum tempo que tocavam inclusive com nomes conhecidos da música brasileira.

Resistentes no começo, as gravadoras não demoraram muito para começar a dar chances a alguns artistas. Cautelosas, optaram por lançar compactos com uma ou duas músicas de cada banda e compilações em LP, reunindo canções de diversos grupos. Não só foi boa a recepção dos lançamentos, como elas perceberam que havia uma grande vantagem em apostar nesse segmento, pois os custos eram muito baixos. Esses jovens compunham e tocavam suas próprias músicas e os custos de gravação eram significativamente menores do que os necessários para registrar os álbuns de artistas da

---

<sup>278</sup> MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 60.

<sup>279</sup> Em grande parte, o punk, que surgiu por volta de 1978, era também uma contraposição ao rock progressivo (com surpreendente popularidade na época), que tinha como característica ser bastante complexo musicalmente, por fundir o rock com a música erudita, o que exigia uma excelente formação musical, um tempo de dedicação e disciplina que muitos jovens não estavam dispostos a cumprir. Eles queriam uma música bem simples, que fosse mais fácil de tocar, para que enfim pudessem usar essa linguagem como meio de contestação social ou simplesmente dizer o que queriam dizer.

<sup>280</sup> O Vímana foi a banda contratada para o espetáculo teatral *A feiticeira*, um musical estrelado pela atriz Marília Pera em 1975. Nessa época, o grupo tinha outros dois integrantes, Luiz Paulo Simas e Fernando Gama. Também trabalhavam como músicos de estúdio, chegando a participar das gravações do disco *Ave noturna* (Continental, 1975), de Raimundo Fagner.

MPB, que demandavam uma produção mais esmerada, o trabalho de músicos contratados e de mais horas de estúdio.<sup>281</sup> Entre 1982 e 1983, muitos artistas que viriam a fazer muito sucesso, alguns já nos álbuns de estreia, lançaram seus discos: Lulu Santos, Blitz, Magazine, Os Paralamas do Sucesso, Brylho, Ritchie, Sempre Livre, Ultraje a Rigor, Barão Vermelho e Lobão. E se o sucesso não demorou a vir, o programa televisivo *Cassino do Chacrinha* contribuiu muito para que isso acontecesse, porque ele abriu as portas para que esses artistas pudessem apresentar-se quando ainda não eram tão conhecidos.

Apesar do sucesso, havia dúvidas sobre o fôlego dessa então considerada nova onda musical que poderia se esgotar muito rápido. Porém, no meio do caminho havia o Rock in Rio, um megafestival de proporções monumentais, uma ousadia tamanha que se tratava de um evento de dimensões que o colocariam entre os maiores já realizados no mundo. Isso, num momento em que a economia brasileira não ia bem e que o país não ostentava uma reputação elogiável em relação ao *show business* internacional, por causa da fama de caloteiros dos produtores locais. O produtor do Rock in Rio, o empresário Roberto Medina, conseguiu superar todas as dificuldades e negociar a transmissão do evento pela TV Globo, que levou as imagens dos shows ao vivo para diversos países.

O festival não ficou restrito ao rock, escalando para o palco artistas da MPB. As expectativas, entretanto, estavam mais voltadas para os artistas internacionais, mas, no que tange à parte que cabia à música brasileira, os holofotes estavam sobre os representantes da nova geração do rock nacional escalados para tocar, que viriam a enfrentar grandes dificuldades em seus shows, especialmente as técnicas, e, em alguns casos, certa hostilidade do público, com parte dele mais interessada nas atrações internacionais ou apenas manifestando sua discordância com a escalação de determinados nomes que entendiam não estar de acordo com a “filosofia” do rock. Os artistas brasileiros, em geral, queixaram-se muito de o festival ser orientado para atender as exigências do elenco internacional, sendo os nacionais colocados para tocar em horários que não eram os melhores e com uma estrutura de som inferior em relação à

---

<sup>281</sup> MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 135; DIAS, Márcia Tosta, 2000, p. 73.

dos estrangeiros.<sup>282</sup> De qualquer maneira, duas bandas se sobressaíram muito bem: Os Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho.

Era tudo muito grandioso, com um público gigantesco que, em determinados dias, superou as 150 mil pessoas e impressionou até mesmo as grandes estrelas da música internacional. Foram 10 dias de evento, com um público total de 1 milhão e 380 mil espectadores e a participação de 15 artistas nacionais e 16 internacionais. Entre os estrangeiros estavam nomes como B 52's, Queen, Yes, Rod Stewart, Al Jarreau, Whitesnake, Scorpions, AC/DC, Ozzy Ouzborne e Iron Maiden. Entre os brasileiros, Moraes Moreira, Alceu Valença, Ivan Lins, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Rita Lee, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Erasmo Carlos, Eduardo Dusek, Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Lulu Santos.<sup>283</sup> Se havia alguma dúvida que existia um expressivo público consumidor de rock no Brasil (ou potencial para), com o Rock in Rio essa dúvida foi totalmente extirpada. Algumas bandas estrangeiras nem sequer tocavam no rádio, a não ser em uma ou outra emissora, por serem pouco radiofônicas, vindas da seara do rock pesado; mesmo assim, atraíram público. Nem a 98 FM, que era a emissora oficial do evento, tocava suas músicas. Por isso, a organização do festival, a empresa de publicidade Artplan, desde o começo recorreu à Fluminense FM, que auxiliou na escolha dos artistas a serem contratados e depois funcionou como uma espécie de emissora informal do evento, fazendo cobertura e veiculando canções que não entravam na programação da 98 FM.

Dado o tamanho do evento, muitos viam o festival como um investimento de alto risco, mas depois foi ficando claro que não se tratava de uma simples atitude tresloucada de Medina, uma utopia que ele queria ver acontecer por puro prazer pessoal. Ricardo Alexandre ressalta que o Rock in Rio foi uma bem-sucedida ação de marketing que concatenava com a necessidade de o mercado de bens culturais voltar-se para os jovens, pouco contemplados por produtos direcionados especificamente para eles. Havia uma demanda reprimida que, posteriormente ao evento, fez com que o mercado

---

<sup>282</sup> Essas reclamações em relação ao tratamento dispensado ao elenco nacional viriam a ocorrer em muitos outros festivais que aconteceriam no Brasil, mesclando artistas nacionais e estrangeiros. No caso específico do Rock in Rio, as manifestações quanto aos horários ruins procedem. Os artistas locais e suas equipes técnicas também tiveram muita dificuldade em lidar com um aparato tecnológico de som que não conheciam bem, porque, nessa época, ainda havia uma disparidade considerável entre os equipamentos de ponta que eram usados no exterior e os que existiam no Brasil.

<sup>283</sup> BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. São Paulo: Record, 2004, p. 253-265; e site oficial do evento: ROCK IN RIO. História. Disponível em: < <http://rockinrio.com/rio/pt-BR/historia>>. Acesso em: 16 de fev. 2018.

começasse a dar uma importância maior a essa faixa de consumidores.<sup>284</sup> Em grande medida, a aceitação do rock nacional foi influenciada pelo fato de os artistas serem jovens e tratarem de questões comportamentais e sociais que faziam parte do cotidiano da juventude da época.

Terminado o Rock in Rio, o segmento antes tratado com cautela ou reserva pelas gravadoras se tornou a bola da vez. Iniciou-se uma corrida das companhias fonográficas na busca por encontrar novas bandas e lançá-las no mercado. Foi assim que as portas se abriram para artistas, inclusive de outras regiões do país, embora alguns deles já tivessem lançado seus primeiros discos um pouco antes. De Brasília vieram os grupos Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude; de Porto Alegre, o Nenhum de Nós, os Engenheiros do Hawaii e os Replicantes. Esses são apenas alguns dos nomes que ficariam bastante conhecidos. Inúmeras outras bandas chegaram a gravar, mas ficaram pelo meio do caminho, não atendendo as expectativas das gravadoras.<sup>285</sup>

Em São Paulo, no pós-Rock in Rio, assim como aconteceu com a Fluminense FM, uma nova emissora foi criada com propósito semelhante: ter uma programação que fosse alternativa à música pop massificada no rádio brasileiro. Muitas vezes, assim como na Fluminense, o simples fato de uma canção estar tocando nas emissoras “pop” era o suficiente para que ela não fizesse parte da programação. Trata-se da 89 FM, que começou a operar em março de 1985 e que ficou muito conhecida pelo seu famoso slogan “A rádio rock”. Assim como sua coirmã carioca, visava atingir um público bastante específico, de gosto musical alternativo ao que era hit. Pertencia ao Sistema Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, que era o proprietário da Cidade FM carioca e operava em São Paulo com uma estação praticamente com o mesmo nome, a Stereo Cidade FM, porém, voltada para o segmento popular.<sup>286</sup>

Inicialmente, a ideia do grupo era criar uma nova rádio para lutar pela liderança da audiência, assim como a emissora que tinham no dial de São Paulo já fazia. Luiz Fernando Magliocca, seu diretor, convocado para a implantação da nova empreitada

---

<sup>284</sup> ALEXANDRE, Ricardo, 2002, p. 85.

<sup>285</sup> Alguns grupos já haviam gravado pelo menos seus primeiros compactos, mas o sucesso do Rock in Rio e o interesse que ele gerou fizeram com que as gravadoras apostassem mais neles. O Legião Urbana, por exemplo, pouco antes do Rock in Rio, havia gravado seu primeiro LP. Contudo, a aceitação das músicas da banda nas rádios ocorreu apenas no segundo semestre de 2015.

<sup>286</sup> Em meados da década, a palavra “stereo” foi suprimida da denominação, ou pelo menos da principal forma de referir-se à rádio, que passou a ser chamada apenas de Cidade FM, tal como no Rio.

radiofônica, resistiu a fazer isso e sustentou que era muito complicado disputar a audiência com o que estava consolidado e com a mesma programação, apresentando então o projeto que resultou na “Rádio Rock”. Melhor estruturada que a Fluminense FM e com o apoio de grande grupo econômico, ela teve uma existência na década de 1980 um pouco mais tranquila.<sup>287</sup>

Mas ambas, Fluminense FM e 89 FM (“a rádio rock”), se não tinham como objetivo lutar pela liderança da audiência, mas sim atingir um público específico e com maior poder aquisitivo, tiveram dificuldades de capitalizar os investimentos publicitários a seu favor, o que, logo no início, parecia não ser improvável, porque conseguiam alcançar uma audiência acima da esperada, ocupando posições intermediárias entre as mais ouvidas. Em longo prazo, a posição radical de não tocar grande parte do que era sucesso nas rádios “pop” se transformou num obstáculo à estabilidade dessas emissoras em relação à audiência.<sup>288</sup> Isso, em parte, porque inúmeros artistas que só elas tocavam rapidamente viravam sucesso massificado, passando a ter suas músicas veiculadas por todo tipo de rádio. Isso fez com que elas, muitas vezes, deixassem de tocar os artistas ou simplesmente não tocassem mais a música que havia virado hit, executando outras canções do disco ainda não ou pouco conhecidas. Outras importantes emissoras que ficaram bastante notórias na década por seguirem essa linha de programação foram a Itapema FM, de Porto Alegre (RS), e a 97 FM, de Santo André (SP). No Rio de Janeiro, além da Fluminense, havia a Estácio FM.

Essa posição radical, que podia ser vista como vestida de certo bairrismo, foi muito importante para a veiculação de artistas desconhecidos ou novos e de canções que, de cara, não teriam chances nas rádios que miravam primeiramente a audiência e que, por isso, tendiam a ser conservadoras, apostando mais no que conheciam e tinha ampla aceitação garantida. Ao adotarem essa postura, cumpriam a função — e esse não era o objetivo delas — de prospecção de novas possibilidades de sucesso, o que o caso do rock nacional evidencia bem. Eram, ao mesmo tempo, oposição e involuntariamente fomentadoras das emissoras “pop”.

---

<sup>287</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *89 a Rádio Rock: a história da rádio rock do Brasil*. São Paulo: Tambor Digital, 2014, cap. 1.

<sup>288</sup> Luiz Antônio Mello aborda as dificuldades de ordem econômica vivenciadas pela Fluminense FM em seu livro sobre a emissora, no qual afirma que elas existiam mesmo com a emissora alcançando posições surpreendentes, como o quarto e terceiro lugar no *ranking* geral de audiência. Ver MELLO, Luiz Antônio, 2012, p. 100.

Essa linha de programação mais alternativa aos sucessos das rádios “pop” fez com que essas emissoras passassem a ser chamadas de “rádios rock”, o que foi convertido num segmento radiofônico. Contudo, é importante não essencializar a ideia de “rock”, porque é mais uma questão de ser alternativo ao que é sucesso do que uma opção baseada meramente na frágil fronteira, ou em possíveis diferenças, entre “pop” e “rock”. A ficha de programação informada por Maria Estrela em seu livro sobre a Fluminense FM mostra isso, pois é possível ver que nomes importantes, reconhecidamente tidos como artistas “pop”, integravam a programação da rádio, como eram os casos dos grupos B 52’s, The Human League e Duran Duran.<sup>289</sup> Além disso, a emissora veiculava, sobretudo em sua fase mais inicial, canções de artistas da MPB mais alternativos, sem espaço nos grandes meios de comunicação ou lançados por selos independentes, tais como Tom Zé, Luiz Melodia, Rumo, Premeditando o Breque, Arrigo Barnabé, Ednardo, e ainda nomes consagrados, como Gilberto Gil e Caetano Veloso.

É coerente avaliar que as “rádios rock” atuavam em uma sinergia não combinada com as “pop” e discutir o papel que ambas exerciam é relevante porque tiveram importância decisiva não apenas para o rock nacional, mas para o enorme êxito da música internacional na década de 1980, a ponto de grande parte desse repertório estrangeiro ser incorporado e massificado inclusive pelas FMs populares e até pelas AMs. Muitas vezes, era comum essas emissoras tocarem canções de discos importados, ainda não lançados no Brasil.

Assim, é impossível não considerar, no panorama musical do Brasil dos anos 80, a enorme presença da música internacional. Ela estava por todos os lados, no rádio, na TV, nos cadernos de cultura dos principais jornais do país e em revistas especializadas em música. Mesmo nas rádios populares, que tinham uma programação composta por músicas brasileiras de outros gêneros e vertentes que as rádios “pop” não tocavam, sua presença era forte. E isso, a contragosto dos mais ufanistas, tornou a vida musical dos brasileiros bastante diversificada, ainda que seja inevitável considerar que essas canções concorriam com as nacionais e que, em certos casos, eram economicamente mais vantajosas para as gravadoras. A referência à diversidade tem a ver com o fato de as

---

<sup>289</sup> ESTRELA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. 2. ed. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012, p. 148-161.

canções serem de diferentes matizes musicais, de muitos subgêneros da música pop, com características estéticas bem diferentes umas das outras.

Mas, no cenário musical dos anos 80, havia as FMs “populares” surgindo como uma alternativa para o ouvinte ao tocarem gêneros populares, bastante apreciados no universo das AMs, que não eram executados pelas rádios “pop”, mas atuando com uma linha de programação híbrida, não deixando de tocar boa parte do que era sucesso nas FMs “pop”. O enorme êxito das populares deixou o mercado radiofônico muito disputado e mais confuso o processo de segmentação do setor.

### **4.3 FMs “populares” e a segmentação radiofônica**

Desde o início da década de 1980, acreditava-se que a segmentação das emissoras de rádio seria necessária e inevitável. O dial das grandes cidades possuía muitas rádios e a expansão das FMs estava tornando-o ainda mais cheio, o que atingiria também as AMs. Não dava para tantas emissoras disputarem o mercado, tendo perfil de programação semelhante. Em parte, esse processo já estava em curso, com emissoras das duas frequências, AM e FM, buscando públicos específicos e tentando garantir-se na disputa pelos anunciantes. Mas era uma adequação relativamente tímida e longe da ideal. Estimava-se que essa mudança seria um comportamento natural do mercado, a exemplo do que ocorria lá fora, em países como os Estados Unidos, onde esse processo estava bem mais avançado.

A popularização das FMs fez com que rapidamente elas se voltassem mais para a música, enquanto o jornalismo e os programas de variedades passaram a ser trabalhados sobretudo pelas AMs. Devido à qualidade do som das FMs e à popularização delas, o mercado fonográfico rapidamente se reorientou, tornando-as a principal referência para o mercado musical e direcionando mais a divulgação e as pesquisas para elas. Todavia, acreditava-se que a segmentação deveria atingir a programação musical das emissoras, pois a preferência musical dos ouvintes variava, assim como faixas etárias e o poder aquisitivo. Isso confluiria para um suposto interesse

do mercado publicitário, que podia tornar mais efetivos seus anúncios ao focar em seus públicos-alvo.<sup>290</sup>

No entanto, durante toda a década, prevaleceram modelos de programação mais aberta, quase sempre em cima de dois principais: as FMs “pop” e as “populares”. Esses dois foram os mais bem-sucedidos em audiência e o mercado publicitário se mostrou mais interessado nas emissoras com o maior número de ouvintes do que em apostar em segmentos específicos. As FMs “populares” surgiram com a proposta de programação mais aberta do que as voltadas para o público jovem, tocando inclusive muito do repertório das AMs que não era contemplado pelas FMs “pop”, como a música romântica, o samba e o pagode; enfim, com o conceito de “toca tudo”, tudo que é sucesso — até mesmo o que mais se sobressaía nas rádios “pop”. Desse modo, a composição da programação das populares era formada basicamente por música pop internacional, rock nacional e os ditos segmentos populares (música romântica, samba, pagode), existindo as variações, mais ênfase em um gênero ou em outro, quase sempre dando mais destaque para o que estava fazendo maior sucesso no momento.

As formas como essas mudanças e configurações ocorreram em São Paulo e no Rio de Janeiro, as duas maiores regiões metropolitanas do país e com maior poder de consumo, orientaram o mercado fonográfico. Por isso a importância de analisar os dois casos, mostrando como essas transformações influenciaram para que certos segmentos musicais lograssem maior êxito no meio radiofônico, começando pelo Rio de Janeiro.

Na capital carioca, a Cidade FM usufruiu da confortável posição de primeiro lugar na audiência até 1983, com larga vantagem à frente da segunda colocada na maior parte do tempo. Em junho de 1984, parecia assegurar o posto com tranquilidade, o que não mais ocorreu alguns meses depois, quando foi destronada pela 98 FM, emissora do Sistema Globo de Rádio (SGR).<sup>291</sup> A novidade trazida pela rádio concorrente era uma programação dentro do que viria a ser chamado de segmento “popular”. A variação desse roteiro pode ser verificada no quadro 4, que reúne as músicas mais tocadas em dois programas diários desse ano.

---

<sup>290</sup> Sobre o tema da segmentação, ver MANSUR, Fernando. *O sucesso continua!* Rio de Janeiro: Shogun, 1983, p. 78-84; FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Dora Luzzatto, 2007, cap. 11.

<sup>291</sup> Uma matéria da revista *Veja*, publicada um pouco antes, em junho de 1984, mostrava que a Cidade FM mantinha a liderança, não mais com as significativas margens de vantagem de outros momentos e com a 98 FM em segundo lugar: 1º lugar: Cidade FM – 24,4%; 2º lugar: 98 FM – 18,7%. A REVOLUÇÃO das FMs. *Veja*, São Paulo, n. 825, 27 jun. 1984, p. 86.

Quadro 4 – Músicas mais tocadas em programas da rádio 98 FM

<b>Horário — (das 6 às 9 horas),</b> apresentado por Alex <sup>292</sup>	<b>Horário — (das 9 às 12 horas),</b> apresentado por Heleno Rotary <sup>293</sup>
1º - Agepê — Deixa eu te amar 2º - Menudo — If you're not here 3º - Kid Abelha — Fixação 4º - Stevie Wonder — I just called to say I love you 5º - Lobão — Me chama 6º - A Turma do Balão Mágico e Roberto Carlos — É tão lindo	1º - Paul McCartney — No more lonely nights 2º - Menudo — Doces beijos 3º - Roberto Carlos — Caminhoneiro 4º - Tunai — Frisson 5º - Rockwell — Knife 6º - Lionel Ritchie — Stuck on you

Fontes: *O Globo* (11 nov. 1984 e 30 dez. 1984)

Essas canções refletem uma situação momentânea, mas permitem verificar que tipo de música estava sendo executada: pagode (Agepê), música romântica (Roberto Carlos), MPB (Tunai), música infantil (Turma do Balão Mágico e Roberto Carlos), rock nacional (Kid Abelha e Lobão) e pop internacional (Stevie Wonder, Paul McCartney, Menudo, Rockwell e Lionel Ritchie).

Entre 1984 e 1987, o jornal *O Globo* publicou listas como essa, informando o que as emissoras estavam tocando em programas ou horários específicos, numa seção semanal nomeada “Paradão”. Pode-se constatar, nessas listas, que a música pop internacional e o rock nacional fizeram parte da programação de quase todas as rádios, inclusive das AMs — característica também demonstrada por outras fontes, que evidenciam que o sucesso continuou até o fim da década. A 98 FM, embora fosse uma emissora “popular”, dedicava bastante espaço na programação para esses dois segmentos musicais. Ela assumiu a audiência para tornar-se praticamente imbatível, tendo sua posição ameaçada apenas no final da década e por um breve período. Em vários momentos, atingiu índices duas vezes maiores que os da segunda colocada ou bem maior que o da segunda e o da terceira juntas, como registrou a pesquisa do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope) em abril de 1986: 1º – 98

<sup>292</sup> PARADÃO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1984. Caderno Revista da Tevê, p. 11.

<sup>293</sup> PARADÃO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1984, Caderno Revista da Tevê, p. 11.

FM (40,5%), 2º – Transamérica (18,7%), 3º – Tropical (7,3%).<sup>294</sup> O resultado não surpreendeu, já que uma margem de vantagem expressiva havia sido verificada antes, logo depois de a rádio conseguir superar a Cidade FM pela primeira vez, sendo os índices referentes a agosto de 1984 os seguintes: 1º – 98 FM (36,3 %) e 2º – Cidade FM (17,4%). Na ocasião, um show festivo da emissora foi organizado e informado no mesmo anúncio do resultado da pesquisa. O show contaria com os seguintes nomes: Sempre Livre, Lulu Santos, Magazine, Leo Jaime, Moraes Moreira, Lobão e Seus Ronaldos, Elba Ramalho, Eduardo Dusek, Marina e Roupa Nova.<sup>295</sup>

Essa característica de concentração muito grande de ouvintes nas emissoras que ocupavam o topo da lista, quase sempre com as três primeiras, juntas, sendo responsáveis por mais da metade da audiência e, em muitos momentos, por cerca de dois terços, era comum no Rio de Janeiro. O aspecto perverso disso é que os investimentos em publicidade se voltavam majoritariamente para elas, com o restante das emissoras pulverizando a audiência e os recursos restantes. E havia várias outras FMs: Del Rey, Estácio, Jovem Rio, Transamérica, Antena 1, Capital, Manchete, Globo, Fluminense, Nacional, Roquete Pinto e Tropical, a maioria seguindo a linha “pop”.

Outra FM popular conseguiu, em 1986, chegar ao seletivo grupo das três primeiras colocadas, ficando em terceiro lugar, atrás da 98 FM e da Transamérica, que tomou o posto de principal emissora “pop” da Cidade FM. Trata-se da Tropical FM, que galgou várias posições em apenas dois meses, após decidir mudar sua programação, apostando forte no samba e tocando também funk e música romântica.<sup>296</sup> Ocupou um honroso terceiro lugar — mas muito distante das duas primeiras —, que assegurou por mais alguns meses. No ano seguinte, outra rádio popular, a FM 105 (do Sistema *Jornal do Brasil*), viria a alcançar índices de audiência mais expressivos, chegando ao segundo lugar ainda em 1987 e conseguindo a proeza de superar a 98 FM no final de 1988<sup>297</sup>, com praticamente a mesma programação musical, pelo menos no que diz respeito às canções executadas por ambas, como se vê no quadro 5.

<sup>294</sup> RODRIGUES, Valéria. Sucesso tropical na frequência modulada. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1986. Caderno Bis, p. 1.

<sup>295</sup> ANÚNCIO PUBLICITÁRIO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1984, Caderno Grande Rio, p. 13.

<sup>296</sup> A emissora foi assunto da seguinte matéria de capa: RODRIGUES, Valéria. Sucesso tropical na frequência modulada, 1986, p. 1.

<sup>297</sup> Esse primeiro lugar da FM 105 rendeu uma matéria no jornal *Tribuna da Imprensa*, que abordou a disputa de audiência das FMs no Rio de Janeiro. Ver AGUIAR, José Emílio. A guerra milionária das FMs. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro 29 dez. 1988, Caderno Tribuna BIS, p. 1.

Quadro 5 – Músicas mais tocadas nas rádios 98 FM e FM 105

98 FM <sup>298</sup>	FM 105 <sup>299</sup>
<b>1° - Tracy Chapman — Baby can I hold you</b> <b>2° - Yahoo — Mordida de amor</b> <b>3° - Fábio Júnior — Felicidade</b> <b>4° - Rosana — Vício fatal</b> 5° - Cazuza — Faz parte do meu show	1° - Robby — Hello <b>2° - Yahoo — Mordida de amor</b> 3° - José Augusto — Fui eu <b>4° - Fábio Júnior — Felicidade</b> <b>5° - Tracy Chapman — Baby can I hold you</b> 6° - Angélica — Vou de táxi 7° - Wanderléa — Me ame ou me deixe <b>8° - Rosana — Vício fatal</b> 9° - Fagner — Deslizes 10° - Xuxa — Ilariê

Fonte: *O Globo* (28 out. 1988) e *Jornal do Brasil* (24 out. 1988).

O fato de a lista da 98 FM ter apenas cinco músicas impede visualizar outras recorrências de imediato. Essa limitação, porém, pode ser suprimida, em boa parte, observando uma periodicidade mais ampla, especificamente entre 1987 e 1988, quando foram publicadas listas semanais pelo *Jornal do Brasil* (FM 105) e *O Globo* (98 FM). Essa análise permite verificar que era comum uma música constar na lista de mais tocadas de apenas uma rádio e entrar na da outra depois, na semana seguinte ou posteriormente.<sup>300</sup> Observadas no conjunto, elas deixam claro que a FM 105 mantinha uma programação semelhante à de sua concorrente desde meados de 1987, momento em que já funcionava na linha “popular” há mais de um ano.<sup>301</sup> O jornal *O Globo* também publicava, junto com a lista da 98 FM, a de outra emissora do Sistema Globo de Rádio, a Mundial AM, que tinha entre os mais tocados praticamente os mesmos artistas dessas outras duas FMs, além de ter uma audiência expressiva.

Especificamente em relação ao êxito da FM 105, a avaliação feita na imprensa e por profissionais consultados era de que ela resolveu apostar numa linha ainda mais popular que a 98 FM, tocando mais samba, pagode e música romântica. Há ainda outros

<sup>298</sup> RÁDIO – músicas mais executadas. *O Globo*, 28 out. 1988, Segundo Caderno, p. 6.

<sup>299</sup> FAIXA QUENTE. *Jornal do Brasil*, 24 out. 1988, Caderno B, p. 6

<sup>300</sup> A partir de novembro de 1989, *O Globo* passou a informar apenas as três mais tocadas, o que inviabiliza a continuidade das comparações.

<sup>301</sup> A FM 105 foi inaugurada em dezembro de 1985, já como uma FM “popular”. Antes dela, operava na sua frequência a Jovem Rio, uma rádio “pop” que chegou a atuar voltada para o segmento “popular”, mas apenas alguns meses antes de seu fim.

componentes apontados: o aumento da participação direta dos ouvintes conversando ao vivo com os locutores e o uso de prêmios, brindes e presentes — estratégia que as concorrentes também passaram a explorar.<sup>302</sup> A 98 FM não demorou a reassumir o primeiro lugar, ficando nessa posição até o fim dos anos 80 e por quase toda a década seguinte.

Olhar para a década de 80, tendo como parâmetro apenas as FMs, tornou-se comum, até porque eram a principal referência para o mercado fonográfico. Porém, durante todo esse decênio, as AMs tiveram audiência muito expressiva, só perdendo para a outra frequência em quantidade de ouvintes, mais para o final da década. E ressaltar esse aspecto é importante porque essa faixa abrigou muito da produção dos segmentos populares que não tinha inserção nas FMs, assunto que será abordado detalhadamente mais adiante.

Em São Paulo, as FMs populares não tiveram a mesma força que no Rio e apenas duas delas conseguiram ficar entre as quatro mais ouvidas, o que ocorreu entre 1986 e 1988, mas atingindo no máximo o segundo lugar, o que foi conquistado pela Manchete FM por cerca de seis meses consecutivos em 1987. Com exceção desse caso, as duas emissoras que se mantiveram por quase todo esse período nas duas primeiras posições, a Jovem Pan 2 e a Cidade, chegaram a incorporar em suas programações a música romântica, que começou a fazer muito sucesso nesse ano, sem, no entanto, deixarem de tocar, na maior parte do tempo, rock nacional e música pop internacional.

No começo da década, em 1980, o sucesso da Cidade FM no Rio de Janeiro levou o Sistema *Jornal do Brasil* a inaugurar uma versão da emissora em São Paulo, nomeada Stereo Cidade FM. Em pouco tempo, cerca de oito meses depois, ela assumiu a liderança da audiência, posição em que se manteve por algum tempo.<sup>303</sup> Mas, a partir de meados de 1982, passou a ter como sua principal concorrente a Jovem Pan 2, com ambas vindo a alternar-se na primeira e segunda posições por quase toda a década. Em 1983, a nova concorrente direta liderou a audiência durante todo o ano, tendo, em sua programação, artistas como Brylho, Guilherme Arantes, Kid Abelha, Lulu Santos e

---

<sup>302</sup> Uma grande matéria foi publicada sobre o assunto em: AGUIAR, José Emílio. A guerra milionária das FMs. *Tribuna da Imprensa*, 29 dez. 1988. Caderno Tribuna Bis, p. 1. Vários dos aspectos apontados como importantes para o sucesso da FM 105 haviam sido destacados em outra reportagem, quando ela chamava a atenção por ter chegado ao segundo lugar: ABEND, Célia. Bom dia, alegria! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 out. 1988. Caderno Cidade, p. 6.

<sup>303</sup> SERVA, Leão. Globo FM luta para ser a primeira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1984. Ilustrada, p. 41.

Rádio Táxi, escalados para participar de um show de aniversário da rádio em setembro desse ano, que contaria ainda com a exibição de artistas da música internacional em telões de vídeo.<sup>304</sup> Dois anos depois, festejando seu nono aniversário, os artistas anunciados para o show comemorativo eram Alceu Valença, Camisa de Vênus, Guilherme Arantes, Kid Abelha, Legião Urbana, Lulu Santos, Ultraje a Rigor, Vinícius Cantuária e 14 Bis.<sup>305</sup>

A semelhança na programação das FMs mais bem posicionadas na audiência era objeto de crítica na imprensa paulista que se dedicava a cobrir o meio, o que aconteceu em praticamente toda a década. Fernando Mansur, em seu livro publicado em 1985, mostrava que, naquele momento, essa característica estava presente no rádio brasileiro de maneira mais ampla: “É interessante notar que hoje as músicas mais pedidas nas FMs do Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, são praticamente as mesmas e com algumas raras exceções em Salvador, Recife e Goiânia”<sup>306</sup>. O autor atribuiu isso à influência das redes que já existiam, com algumas operando com um grande número de emissoras, e entre as maiores por ele citadas estavam a L & C, a maior delas, com 56 AMs e 26 FMs; a Transamérica, com seis emissoras próprias e 22 afiliadas; o Sistema *Jornal do Brasil*, que, além da JB FM, tinha as rádios Cidade no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Salvador, contando ainda com emissoras afiliadas em Goiânia, Recife e Belém; e o Sistema Globo de Rádio, com 13 AMs e cinco FMs.<sup>307</sup> Mansur não detalhou as linhas de programação, que muito provavelmente não eram exatamente as mesmas para toda a rede, mas as apontou como responsáveis por certa uniformização da programação, veiculando as mesmas músicas em várias regiões do país. Entretanto, é importante observar que, mesmo assim, a maior parte das rádios no país não pertencia a redes, embora seja necessário admitir que suas emissoras

---

<sup>304</sup> O show estava programado para ocorrer em 30 de setembro e, no anúncio, esses artistas foram enquadrados como “alguns dos astros prediletos da música popular estilo FM” (*Folha de S. Paulo*, 14 set. 1983). Por causa da ausência das listas de programação das rádios, esses shows comemorativos servem de indicação sobre o que elas tocavam, já que costumavam escalar os artistas que se destacavam na grade de suas programações.

<sup>305</sup> JOVEM Pan em festa, pelo 9º aniversário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 1985.

<sup>306</sup> MANSUR, Fernando. *O sucesso continua!* Rio de Janeiro: Shogun, 1983, p. 76.

<sup>307</sup> MANSUR, Fernando, 1983, p. 74-75. O livro do qual foram retirados esses dados é resultado da pesquisa de mestrado de Fernando Mansur, que conhecia, nesse momento, o setor radiofônico de dentro, por ser, na época, um dos mais destacados profissionais de rádio. Ele trabalhava na Cidade FM, do Rio de Janeiro, e se tornou uma das vozes mais conhecidas da história do rádio brasileiro. Conciliou, ao longo de boa parte da carreira, as atividades de radialista e de professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vinculado ao departamento de Comunicação.

muitas vezes eram as de maior audiência nas principais capitais do país, tendo a capacidade de influenciar o restante do mercado radiofônico.

Essa semelhança na programação já era apontada em 1983 como uma característica das FMs de São Paulo, com as cinco primeiras na audiência (Jovem Pan, Stereo Cidade FM, Antena Um, Manchete e Bandeirantes) atuando com programações similares e todas focando o público jovem, seguindo o modelo estabelecido pela Cidade FM do Rio de Janeiro, que naquele momento influenciava até as emissoras do interior do país, ou seja, seguiam a linha “pop”.<sup>308</sup>

A disputa das FMs pela audiência em São Paulo foi bem mais acirrada do que no caso do Rio de Janeiro. É o que mostram as medições feitas pelo Ibope — o principal instituto de pesquisa usado pelo setor —, que, desde 1983, incluem a capital e sua região metropolitana; em muitos momentos, com as mais bem colocadas bastante próximas umas das outras, assim como o número de ouvintes. As rádios Jovem Pan 2 e Cidade protagonizaram a disputa pelo primeiro lugar por um longo período, dominando as duas primeiras posições, nas quais se alternaram entre 1983 e 1988. Nesse período, apenas duas emissoras chegaram a interferir de forma mais consistente nessa concorrência particular, mas não se sustentaram nela por muito tempo. Isso ocorreu com a Bandeirantes que, em 1984, ficou por quatro meses em primeiro lugar e seis no segundo, e a Manchete que, entre novembro desse mesmo ano e fevereiro de 1985, ficou dois meses na segunda colocação e dois na primeira.<sup>309</sup>

Em 1987, a Manchete entrou novamente na disputa pelas duas primeiras posições, mantendo-se no segundo lugar entre janeiro e junho. A diferença é que dessa vez foi com outro tipo de programação, operando como uma FM “popular” e garantindo a melhor posição que uma emissora desse segmento obteve durante a década de 1980 em São Paulo. Aliás, 1987 e 1988 foram os anos em que as FMs “populares”

---

<sup>308</sup> SERVA, Leão. Ao pé do ouvido, a amiga FM. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 jun. 1983. Ilustrada, p. 1. Os relatórios do Ibope mostram que a Jovem Pan 2 ocupou, durante todo o ano de 1983, a primeira posição na audiência, com a Cidade FM em segundo lugar e o terceiro sendo alternado por Antena Um, Bandeirantes e Manchete.

<sup>309</sup> Nessa parte em que se discute o rádio FM em São Paulo, à exceção de quando for matéria da imprensa, devidamente relacionada nas notas de rodapé, todos os outros dados referentes à audiência de rádio foram consultados nas pesquisas de audiência feitas pelo Ibope, disponíveis no Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade de Campinas (Unicamp). Os documentos não têm paginação. Ver Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM - Mensais; Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM - Trimestrais de 12 volumes anuais; Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM - Trimestrais de 4 volumes anuais; e Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM - Mensais e Trimestrais em 12 volumes anuais.

conseguiram mais sobressair-se na audiência, como nos casos da Globo e da Manchete, que ficaram entre as quatro primeiras. Num dos picos de audiência desta última, ela chegou a registrar o primeiro lugar por um breve momento, o que rendeu, em janeiro de 1987, uma matéria na *Folha de S. Paulo* sobre a ascensão dos gêneros populares no âmbito das FMs e que destacava o que isso significava: “A Manchete quebrou o domínio do rock sobre as programações das emissoras de maior audiência e trabalhou outro público que não os jovens que têm alimentado desde a década de 70 as audiências das principais emissoras”. E qual o trunfo da emissora para seu aumento de audiência? O pagode.

A avaliação era de que a emissora estava seguindo uma linha mais popular e que a aceitação de sua programação, de viés mais popular, fez com que ela quebrasse a hegemonia das rádios “pop”, além de alcançar maior penetração na classe C.<sup>310</sup> Assim como em outras matérias da imprensa, a similaridade na programação das emissoras que eram as mais bem colocadas no dial de São Paulo foi apontada. O autor salienta que as outras emissoras que compunham o quadro das cinco mais ouvidas tinham programação semelhante e seguiam uma linha mais “pop”, apresentando o seguinte *ranking* com os dados do Ibope: Manchete (1º lugar – 1,19), Jovem Pan (2º lugar – 1,06), Cidade (3º lugar – 0,76), Globo (4º lugar – 0,58), Transamérica (5º lugar – 0,50), 89 FM (6º lugar – 0,26), Bandeirantes (7º lugar – 0,24).

Reverberava, no começo de 1987, o grande êxito que o pagode havia alcançado no ano anterior em termos de vendas e de visibilidade midiática, sendo esse seu melhor momento na década de 1980. A *Folha de S. Paulo* havia, alguns meses antes, chamado a atenção para o aumento da presença do pagode na programação das FMs em matéria com o sugestivo título “O pagode toma conta das FMs”<sup>311</sup>, o que parecia um pouco exagerado, uma vez que, entre as emissoras que tocavam o gênero informadas,

<sup>310</sup> Consultado, o diretor da Jovem Pan, Arnaldo Sarcomani, argumentou que a Manchete conseguia uma maior penetração na classe C, sendo oriundos delas cerca de 48% dos ouvintes que atingia, enquanto a Pan chegava a 39,2% dos ouvintes dessa faixa social. Ele atribuiu o êxito da emissora à opção por seguir uma linha de programação que qualificou como mais “popularesca”. SERVA, Leão. Manchete já é líder entre as rádios FM. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1987. Ilustrada.

<sup>311</sup> CARRIERI, André. O pagode toma conta das FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1986. Ilustrada, p. 36. A boa aceitação de um programa pode levá-lo a ter um número de ouvintes que extrapola a audiência média de uma rádio. Fazer essa análise com precisão é difícil com os dados existentes, até porque a informação é momentânea e programas podem mudar de dia e de horário. Feita essa ponderação, se considerarmos o mês de novembro, no qual a matéria foi publicada, a audiência geral das rádios Brasil 2000 e Imprensa FM era muito baixa; ambas amargavam o último lugar, com apenas 0,01% dos ouvintes, enquanto a USP, numa situação um pouco melhor, registrava 2,8%.

apenas a Manchete tinha audiência expressiva. A Brasil 2000 e a Imprensa ocupavam a última posição e a USP um lugar um pouco melhor, mas muito distante das emissoras de maior audiência. De qualquer maneira, isso era uma amostra da ampliação de uma lenta presença de gêneros populares na programação das FMs, ainda que relativamente modesta, o que antes pouco acontecia.

Quando a imprensa indicava a adesão das FMs aos segmentos populares, ao que parece, pelo menos entre as de maior audiência e com a exceção da Manchete, isso não ia muito além da inserção da música romântica, à qual os jornalistas se referiam como “música brega”. Há escassez de dados sobre o que as emissoras tocavam, mas, se observadas as listas da pesquisa sobre as dez músicas mais tocadas nas FMs locais, feita pelo instituto Datafolha e publicadas pela *Folha de S. Paulo*, mesmo nesses anos de maior projeção desses segmentos nas rádios da cidade, há predominância do rock nacional e da música pop internacional. Se pegarmos, por exemplo, as listas de músicas mais tocadas publicadas nesse período (quadros 6, 7 e 8) em que a Manchete chamou a atenção pelos altos índices de audiência que estava registrando — captados na medição de audiência entre 15 de dezembro de 1986 e 11 de janeiro de 1987 —, podemos ver que outros gêneros de segmentos populares não aparecem, apenas o romântico e, até esse momento, de forma minoritária.

Quadro 6 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (26 dez. 1986/01 jan. 1987)

Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
1.º	(1º)	True Blue	Madonna
2.º	( )	Earth Angel	New Edition
3.º	(5º)	Índios	Legião Urbana
4.º	(6º)	Minha Vida	Lulu Santos
5.º	(7º)	Transas	Ritchie
6.º	(8º)	Next Time I Fall	Peter Cetera/Amy Grant
7.º	(10º)	Toda Forma de Poder	Engenheiros do Hawai
8.º	(2º)	True Colors	Cyndi Lauper
9.º	(14º)	Boys Don't Cry	The Cure
10.º	(13º)	Amanhã Talvez	Joana

Rádios consultadas: Globo (90.5 MHz); Manchete (91.3 MHz); Cidade (96.9 MHz); Metropolitana (98.5 MHz); Jovem Pan (100.9 MHz).  
Período: 26.12.86 a 01.01.87

Fonte: Datafolha

Fonte: *Folha de S. Paulo* (06 jan. 1987)<sup>312</sup>

<sup>312</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1987. Ilustrada, p. 30.

Quadro 7 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (2 a 8 jan. 1987)

FM	Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
108	1.º	(8º)	True Colors	Cyndi Lauper
106	2.º	(4º)	Minha Vida	Lulu Santos
104	3.º	(3º)	Índios	Legião Urbana
102	4.º	(9º)	Boys Don't Cry	The Cure
100	5.º	( )	Human	Human League
98	6.º	(5º)	Transas	Ritchie
96	7.º	(10º)	Amanhã Talvez	Joana
94	8.º	(1º)	True Blue	Madonna
92	9.º	(6º)	Next Time I Fall	Peter Cetera/Amy Grant
90	10.º	(7º)	Toda Forma de Poder	Engenheiros do Hawai

Rádios consultadas: Globo (90,5 MHz), Manchete (91,3 MHz), Cidade (96,9 MHz), Metropolitana (98,5 MHz), Jovem Pan (100,9 MHz), Brasil 2000 (107,3 MHz)  
Período: 02 01 a 08 01

Fonte: DataFolha

Fonte: *Folha de S. Paulo* (13 jan. 1987)<sup>313</sup>

Quadro 8 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (9 a 15 jan. 1987)

FM	Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
108	1.º	(3º)	Índios	Legião Urbana
106	2.º	(2º)	Minha Vida	Lulu Santos
104	3.º	(11º)	Só Pro Meu Prazer	Heróis da Resistência
102	4.º	( )	The Lady in Red	Chris de Burgh
100	5.º	( )	Don't Get me Wrong	Pretenders
98	6.º	( )	Notorious	Duran Duran
96	7.º	(9º)	The Next Time I Fall	Peter Cetera e Anne Grant
94	8.º	(10º)	Toda Forma de Poder	Engenheiros do Hawai
92	9.º	( )	Psicopata	Capital Inicial
90	10.º	(1º)	True Color	Cyndi Lauper

Rádios consultadas: Globo (90,5 MHz), Manchete (91,3 MHz), Antena 1 (94,7 MHz), Cidade (96,9 MHz), Metropolitana (98,5 MHz), Jovem Pan (100,9 MHz), Brasil 2000 (107,3 MHz)  
Período: 09 a 15 01

Fonte: DataFolha

*Folha de S. Paulo* (20 jan.1987)<sup>314</sup>

De todos os artistas registrados nos quadros, que correspondem a três semanas consecutivas, apenas Joanna era da seara romântica e a ausência de pagode ou samba reforça que esses gêneros estavam mais presentes na Manchete e que o rock nacional e o pop internacional tinham muita força na programação das outras emissoras, três delas também estando entre as de maior audiência, o que explica a presença majoritária desses

<sup>313</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1987. Ilustrada, p. 28.

<sup>314</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1987. Ilustrada, p. 28.

dois últimos entre as canções mais tocadas. Um balanço da Informa Som, empresa que auferia as execuções em rádio para o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, reforça essa situação ao apresentar um pouco depois, em março, uma lista com as músicas mais tocadas em São Paulo durante 12 meses.

Quadro 9 – Músicas mais tocadas nas rádios FMs (mar. 1986/mar. 1987)

FM	Posição	Título	Intérprete
108	1º	"Transas"	Ritchie
106	2º	"True Blue"	Madonna
104	3º	"London, London"	RPM
102	4º	"True Colors"	Cyndi Lauper
100	5º	"Glory of Love"	Peter Cetera
98	6º	"Linda Demais"	Roupa Nova
96	7º	"Live to Tell"	Madonna
94	8º	"Demais"	Verônica Sabino
92	9º	"Índios"	Legião Urbana
90	10º	"Tudo Bem"	Lulu Santos

Rádios consultadas: Globo 90,5 MHz; Manchete 97,3 MHz; Arter 94,7 MHz; Bandeirantes 96,1 MHz; Cidade 96,9 MHz; Metrópol 98,5 MHz; Transamérica 100,1 MHz; Jovem Pan 100,9 MHz; Brasil 2000 107,1 MHz.

Fonte: *Folha de S. Paulo* (24 mar. 1987)<sup>315</sup>

Com exceção da música de Verônica Sabino, mais ligada à MPB, todas as canções são de artistas do rock nacional ou da música pop internacional e, de todas elas, apenas "Índios", do Legião Urbana, e "London London", do RPM, não possuem temática amorosa. Isso sinaliza certo prenúncio do que viria em seguida: uma forte onda romântica nas FMs de São Paulo e no restante do Brasil, mas dessa vez com a participação dos chamados "cantores românticos" que antes tocavam somente nas AMs.

Mas aquela que viria a ser chamada de a "onda romântica" estava, em março de 1987, apenas no começo, e rapidamente ganharia força. eclodiu com a Jovem Pan e a Cidade incorporando o estilo em suas programações, tocando-o bastante. Em novembro, as revistas *Istoé* e *Veja*<sup>316</sup> publicaram duas matérias sobre a "onda romântica" nas FMs,

<sup>315</sup> MAIS tocadas nos últimos 12 meses. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1987. Ilustrada, p. 32.

<sup>316</sup> PRADO, Luis André do; RODRIGUES, Apoenan. Som da multidão. *Istoé*, São Paulo, 04 nov. 1987; e FREQUÊNCIA romântica. *Veja*, São Paulo, 25 nov. 1987. A adesão de Jovem Pan e Cidade ao brega (música romântica) é mostrada nessas duas matérias, assim como em um outra publicada cerca de dois meses depois, quando foi abordado o acirramento da disputa pela audiência entre Jovem Pan e Cidade, praticamente empatadas, respectivamente primeiro e segundo lugares, quando o maior investimento na música romântica por esta última foi visto como o principal fator que a

apresentando dados e falas de profissionais do meio e de artistas sobre o tema. Entre os artistas de maior sucesso citados estavam Joanna, Adriana, Rosana, Wando, José Augusto e Fábio Júnior, além de nomes mais identificados com outros gêneros e que se renderam ao romantismo, como as cantoras Zizi Possi e Sandra de Sá e o grupo Roupas Nova.

Ambas as reportagens apontaram para o fato de ser recente a entrada nas FMs da música romântica, mais identificada com o primeiro grupo de artistas citados, não se restringindo aos casos de São Paulo e Rio de Janeiro. Salientaram que vários artistas dessa vertente que antes tocavam apenas nas AMs passaram a ser tocados também em frequência modulada. O cantor Wando, um dos entrevistados, chegou a fazer a seguinte observação: “Nós, que cantamos música romântica, não tínhamos chances nas FMs”. E isso, em sua opinião, ocorria por existir “preconceito”<sup>317</sup>. Sucesso nas AMs há anos, a cantora Adriana também se referiu ao “preconceito”, afirmando que suas músicas não eram tocadas nas FMs porque as emissoras “não queriam” e provocou: “Brega eu nunca fui. Brega são as cantoras de elite da MPB que agora passaram a interpretar coisas mais populares, como a Joanna e a Fafã de Belém”<sup>318</sup>. Ao apostarem na música romântica, as rádios trouxeram para a FM parte do público da AM e, com isso, a audiência da faixa experimentou um aumento considerável.<sup>319</sup>

Os quadros 10, 11 e 12 indicam os momentos em que a música romântica se fez mais presente na pesquisa Datafolha:

---

levou a colocar em ameaça a liderança da concorrente. Ver PENTEADO, Silvia. Comandos inimigos na guerra do ar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1988. Caderno 2, p. 4.

<sup>317</sup> PRADO, Luis André do; RODRIGUES, Apoenan. Som da multidão. *Istoé*, São Paulo, 04 nov. 1987.

<sup>318</sup> FREQUÊNCIA romântica. *Veja*, São Paulo, 25 nov. 1987. Joanna não era uma cantora da MPB, como afirma Adriana. Muitas vezes era mais associada com um estilo musical mais próximo ao da Jovem Guarda e se tornou um dos ícones do romantismo em meados da década de 1980.

<sup>319</sup> PRADO, Luis André do; RODRIGUES, Apoenan. Som da multidão. *Istoé*, São Paulo, 04 nov. 1987, p. 45.

Quadro 10 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (22 a 28 maio 1987)

Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
1.º	(11.º)	La Isla Bonita	Madonna
2.º	(5.º)	Amanhã é 23	Kib Abelha
3.º	(3.º)	Retratos e Canções	Sandra Sá
4.º	(1.º)	Hunting High and Low	A-Ha
5.º	(6.º)	Shake you Down	Gregory Abbott
6.º	(7.º)	As the World Falls Down	David Bowie
7.º	(2.º)	Nem um Toque	Rosana
8.º	(12.º)	Meu Mel	Markinhos Moura
9.º	(10.º)	Change of Heart	Cyndi Lauper
10.º	(8.º)	Pega Rapaz	Rita Lee

Rádios consultadas: Globo (90,5 MHz), Manchete (91,3 MHz), Antena 1 (94,7 MHz), Cidade (96,9 MHz), Metropolitana (98,5 MHz), Transamérica (100,1 MHz), Jovem Pan (100,9 MHz), Brasil 2000 (107,3 MHz). Período: de 22/05/87 a 28/05/87.

Fonte: DataFolha

Fonte: *Folha de S. Paulo* (02 jun. 1987)<sup>320</sup>

Quadro 11 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (29 maio/4 jun. 1987)

Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
1.º	(3.º)	Retratos e Canções	Sandra Sá
2.º	(8.º)	Meu Mel	Markinhos Moura
3.º	(4.º)	Hunting High and Low	A-Ha
4.º	(5.º)	Shake you Down	Gregory Abbott
5.º	(1.º)	La Isla Bonita	Madonna
6.º	(2.º)	Amanhã é 23	Kid Abelha
7.º	(10.º)	Pega Rapaz	Rita Lee
8.º	(7.º)	Nem um Toque	Rosana
9.º	( )	Sem Limites para Sonhar	Fábio Jr. e Bonnie Tyler
10.º	( )	Memórias	Fafá de Belém

Rádios consultadas: Globo (90,5 MHz), Manchete (91,3 MHz), Antena 1 (94,7 MHz), Cidade (96,9 MHz), Metropolitana (98,5 MHz), Transamérica (100,1 MHz), Jovem Pan (100,9 MHz), Brasil 2000 (107,3 MHz). Período: de 29/05/87 a 04/06/87.

Fonte: DataFolha

Fonte: *Folha de S. Paulo* (09 jun. 1987)<sup>321</sup><sup>320</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jun. 1987. Ilustrada, p.

32.

<sup>321</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 jun. 1987. Ilustrada, p.

32.

Quadro 12 – Músicas mais tocadas nas rádios FM (5 a 11 jun. 1987)

Posição na semana	Posição na semana anterior	Título	Intérprete
1º	(1º)	Retratos e Canções	Sandra Sá
2º	(5º)	La Isla Bonita	Madonna
3º	(2º)	Meu Mel	Markinhos Moura
4º	( )	Coming Around Again	Carly Simon
5º	(8º)	Nem um Toque	Rosana
6º	(7º)	Pega Rapaz	Rita Lee
7º	(15º)	Sem Peso, sem Medida	Fábio Jr.
8º	(9º)	Sem Limites para Sonhar	Fábio Jr./Bonnie Tyler
9º	(12º)	Take my Breath Away	Berlin
10º	( )	Amor Explícito	Simone

Rádios consultadas: Globo (99.5 MHz), Manchete (91.3 MHz), Antena 1 (94.7 MHz), Cidade (96.9 MHz), Metropolitana (98.5 MHz), Transamérica (100.1 MHz), Jovem Pan (100.9 MHz), Brasil 2000 (107.3 MHz). Período: de 05/06 a 11/06/87.

Folha de S. Paulo (16 jun. 1987)<sup>322</sup>

Essas listas, que correspondem a três semanas consecutivas, encampando parte dos meses de maio e de junho de 1987, mostram como a música romântica entrou na programação das FMs, figurando entre as dez mais tocadas e tendo como representantes os cantores Sandra de Sá, Markinhos Moura, Rosana, Fábio Júnior e Simone. Todos os outros nomes são de artistas ligados ao rock nacional e à música pop internacional.

Esse foi um dos momentos de maior presença da música romântica nas listas de mais tocadas elaboradas pelo Datafolha, mas, em média, a participação foi menor, dificilmente passando de três canções. Em 1988, entre os ditos cantores românticos, Fábio Júnior, Rosana, Kátia e o grupo Placa Luminosa foram alguns dos mais presentes; contudo, artistas ligados ao rock nacional ou a MPB que se enveredaram pela música romântica, como Roupas Nova, Fagner, Yahoo, Simone, Jane Duboc, Sandra de Sá e Guilherme Arantes, ocuparam a lista em maior número. Ocorre que, entre 1987 e 1988, as rádios deram uma desacelerada na programação e, mesmo nos casos dos artistas da música pop internacional, a maioria dos que constaram na lista a integraram com baladas românticas, entre os quais Carly Simon, Chris De Burgh, Gregory Abbott, Peter Cetera, A-ha, George Michael, Toto, Tracy Chapman, Human League, Cindy Lauper, Bill Medley, Glenn Medeiros, Suzzane Vega, Los Lobos, Whitesnake, Crowded House, Duran Duran, Bon Jovi e U2 — sendo, a maioria, trilhas sonoras de novelas da TV Globo.

<sup>322</sup> MÚSICAS mais tocadas nas rádios FMs. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1987. Ilustrada, p. 26.

Apesar do êxito da Manchete e da Globo, os ditos segmentos populares não tiveram a força nas FMs paulistas como aconteceu no Rio de Janeiro. Se, entre 1987 e 1988, essas duas emissoras se destacaram por alcançar uma grande audiência com uma programação mais popular, elas não demoraram muito para abandonar esse tipo de repertório. Em 1989, a Manchete voltou sua programação para a *dance music* e a Globo, depois de não conseguir mais bons índices de audiência com o tipo de programação que tocava, optou por tornar-se uma emissora “soft”, algo semelhante ao que depois passaria a ser chamado de segmento adulto-contemporâneo. E se Cidade e Jovem Pan se abriram para o popular, principalmente por meio da música romântica, em 1989 apenas a primeira continuou numa linha mais popular, enquanto a segunda voltou sua programação para o “pop”, investindo dessa vez num segmento mais específico, tal como fez a Manchete, na *dance music*.<sup>323</sup>

A década de 1980 chegou ao fim com as cinco das seis mais bem posicionadas no *ranking* da audiência atuando como FMs “pop”, com três delas investindo na *dance music*, sendo a única exceção a Cidade, que assumiu a primeira posição no último mês, batendo a Transamérica (pop) — que vinha liderando no segundo semestre até então — e mantendo-se nela durante todo o ano seguinte. Um quadro veiculado na imprensa em dezembro de 1989 informou a linha principal de programação das rádios, chamada de “o estilo das rádios”, com as posições das emissoras na audiência: 1º lugar – Cidade FM (*hit parade* / popular), 2º lugar – Transamérica (pop), 3º lugar – Jovem Pan (dançante / *acid music*), 4º lugar – Bandeirantes (dançante / *black music*), 5º lugar – Manchete (dançante / *black music*), 6º lugar – 89 FM (pop).<sup>324</sup>

De maneira surpreendente, a *dance music* alcançou impressionante popularidade, tendo muita força nas FMs de São Paulo durante grande parte da primeira metade da década de 1990. As emissoras “pop”, até 1992, foram a maioria entre as cinco mais ouvidas. E de 1993 a 1994, quando as “populares” cresceram em número significativo (em quantidade e audiência) no dial paulista, Jovem Pan e Transamérica conseguiram ainda manter-se entre as quatro primeiras.

<sup>323</sup> O aumento do pop dançante nas FMs e a retração da música brega na programação das emissoras foram abordados por DUÓ, Eduardo. Pop afasta brega das FMs de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jun. 1989. Ilustrada, p. 1.

<sup>324</sup> A programação informada foi obtida num quadro publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, sendo apresentadas aqui apenas as seis com maior número de ouvintes, e as posições no *ranking* de audiência adicionadas são as que constam no relatório do Ibope referente a dezembro. Ver *FOLHA DE S. PAULO*, São Paulo, 18 dez. 1989. Ilustrada, p. 8; Relatório do Ibope Mensal referente a esse período.

Nos anos 80, se o principal gênero tradicional do Rio de Janeiro, o samba, era tocado pelas FMs cariocas, o equivalente em São Paulo, a música sertaneja, não obteve o mesmo espaço durante o decênio. Quando, ainda em 1987, a Manchete, então uma emissora de grande audiência, começou a tocar o gênero, chamou a atenção da imprensa, que informava que era algo ainda muito tímido, pois sua veiculação, entre as 5 e 6 horas — faixa de horário que AMs como a Globo-AM e a Record-AM também colocavam no ar seus programas voltados para a música sertaneja —, acontecia fora do horário nobre do rádio.<sup>325</sup>

A população de São Paulo, entretanto, podia ouvir música sertaneja em outros horários, além de outros gêneros populares que não integravam a programação das FMs. E esse é um ponto muito importante: as FMs não esgotavam as opções de ouvir música em ondas radiofônicas na cidade — o que, aliás, era a realidade de todo o Brasil. A faixa AM abrigava grande parte dos gêneros populares e, ainda que ao longo da década tenha se voltado mais para programas de variedade e informativos, ainda concentrava os ouvintes de gêneros como forró, música sertaneja, samba, romântico, além de também tocar antigos sucessos de ídolos populares dos anos 60 e 70.<sup>326</sup>

A década de 1980 fechou com as AMs ainda tendo um número de ouvintes muito expressivo, brigando pela audiência geral com as FMs nas duas principais capitais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, e suas respectivas regiões metropolitanas, como mostra o quadro 13, que reúne dados do Ibope de setembro de 1989.

---

<sup>325</sup> MÚSICA sertaneja chega à FM. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 jun. 1987. Ilustrada, p. 32.

<sup>326</sup> Um quadro publicado em 1987 traz detalhes do perfil de programação musical das rádios de São Paulo. Ele é bastante rico em informações e detalha mais que tipo de música está sendo tocado pelas AMs e FMs. O texto introdutório que analisa os principais aspectos que o quadro revela destaca que “as estações de AM voltam-se principalmente para sucessos populares”. Ver O QUE ouvir nas rádios de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1987. Ilustrada.

Quadro 13 – Audiência mensal de rádio AM/FM

EMISSORAS	<i>Média de ouvintes por minuto (em milhares)</i>			
	Total	Classes AB	Classe C	Inst. secund. e superior
Transamérica FM (SP)	210,2	69,6	81,3	128,5
Record AM (SP)	208,8	28,8	67,5	36,1
Cidade FM (SP)	152,7	30,9	52,9	74,3
Globo AM (RJ)	144,9	21,8	44,9	59,2
Jovem Pan 2 FM (SP)	121,9	49,9	47,3	78,9
98 FM (RJ)	118,7	24,8	46,8	70,2
Globo AM (SP)	105,1	16,9	27,5	25,6
Fonte: Ibope Rádio AM/FM – setembro/89 – Grande São Paulo/Grande Rio de Janeiro – Todos os dias – 05/24h				

Fonte: *Folha de S. Paulo* (02 nov. 1989)<sup>327</sup>

Embora seja importante verificar, em números totais de ouvintes, as diferenças entre as emissoras dessas duas regiões, a comparação nesse quesito não acrescenta muito pelo simples fato de São Paulo ser bem maior em número de habitantes. O interessante é observar que emissoras das duas faixas brigavam pela audiência geral e que as FMs com maior número de ouvintes tinham como maior parte de seu público a classe C. Se levarmos em conta a penetração das paulistas Transamérica e Jovem Pan nessa camada social, duas emissoras “pop”, surge mais um dado para confrontar ou pelo menos relativizar consideravelmente a ideia de que o rock nacional e a música pop internacional compunham o repertório mais ouvido pela classe média, sem deixar de considerar que esses dois estilos também tocavam nas rádios que optavam por uma programação mais “popular”, embora tivessem que dividir espaço com outros segmentos.

Se, nessas duas capitais, as mais importantes para o mercado de música do país durante os anos 80, a segmentação existia em certa medida, às vezes de maneira confusa

<sup>327</sup> *FOLHA DE S. PAULO*, São Paulo, 02 nov. 1989. Caderno Economia, p. 3. Este quadro foi apresentado num anúncio da Transamérica FM. As informações, contudo, são condizentes com os dados do Ibope referentes a esse período; a diferença é que aqui eles se encontram mais sistematizados.

e instável, em grande parte das cidades interioranas do Brasil, elas não comportavam um mercado radiofônico tão variado. Com menor pujança econômica e população bem inferior à das duas metrópoles, muitas delas tinham poucas rádios e, nesses casos, era comum a opção por programações bem mais flexíveis no que diz respeito ao repertório tocado. Por outro lado, as redes (quase todas sediadas em capitais) conseguiam chegar, por meio de afiliadas, a várias cidades do interior do país que estavam mais distantes das capitais, imprimindo seus modelos de programação.

#### 4.4 A força de outros segmentos

O pesquisador Eduardo Vicente foi quem mais se ateu à variedade de segmentos musicais que eram os mais consumidos no país, o que ele mostra a partir das vendas de discos auferidas pelo instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem), que permitem constatar que não havia uma supremacia do rock nacional e que outros segmentos também se destacavam em vendas, especialmente a MPB, o samba e o romântico.<sup>328</sup> O quadro 14, elaborado por Vicente com os dados sobre os 50 álbuns mais vendidos entre 1980 e 1989, deixa isso evidente.

Quadro 14 – Segmentos mais presentes dentre os 50 álbuns mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo (1980-1989)

Fonte: Nopem

Ano	Intern.	Pop rom.	Românt.	MPB	Samba	Rock	Infantil	Rap/funk/Soul	Total
1980	9	1	12	17	5	2	0	2	48
1981	11	2	14	15	4	3	1	0	49
1982	14	2	9	10	6	3	1	1	46
1983	20	2	7	6	5	6	3	0	49
1984	18	0	5	7	8	8	3	1	50
1985	16	0	4	10	6	6	3	0	45
1986	19	0	4	5	9	6	3	2	48
1987	23	0	7	4	4	7	3	1	49
1988	14	0	9	6	6	6	2	2	45
1989	11	1	5	8	7	4	6	1	43

Fonte: Vicente (2014, p. 136)<sup>329</sup>

<sup>328</sup> A análise do pesquisador foi divulgada primeiramente em sua tese de doutorado: VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. O trabalho foi recentemente convertido em livro: VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

<sup>329</sup> VICENTE, Eduardo, 2014. A medição feita pelo Instituto Nopem era tida como a mais confiável no Brasil, porque auferia as vendas no varejo, as feitas pelas lojas de discos, ou seja, na ponta. Claro, há uma limitação por serem as informações coletadas apenas no eixo Rio-São Paulo, mas já é um indicativo relevante porque eram as duas regiões do país que mais consumiam discos e

Na proporção entre música brasileira e estrangeira, a nacional se sobressaía, o que pode ser observado pela participação da música estrangeira nas listas anuais dos 50 discos mais vendidos: nove discos em 1980, 11 em 1981, 14 em 1982, 20 em 1983, 18 em 1984, 16 em 1985, 19 em 1986, 24 em 1987, 14 em 1988 e 11 discos em 1989.<sup>330</sup>

Vários artistas internacionais obtinham vendagens suficientes para os colocarem entre os dez mais vendidos em determinados anos, tais como Lionel Ritchie, Elton John, Michael Jackson, Rick James, Scorpions, Dionne Warwick e Madonna. Nesse momento, superaram-se as dificuldades de distribuição no mercado, fazendo com que as estratégias de internacionalização das gravadoras permitissem que os lançamentos fossem realizados ao mesmo tempo em diferentes lugares do mundo, pondo fim ao problema que as gravadoras brasileiras enfrentavam, o de só conseguir lançar inúmeros títulos internacionais bem depois que eles eram lançados no exterior.<sup>331</sup>

Há dois pontos que dificultam examinar a amplitude da música internacional no país em análise de vendagens. O primeiro é essa música era muito consumida por meio de trilhas sonoras de novelas, que traziam canções de vários artistas, dificultando, assim, que nominalmente se destacasse algum. Nas listas de vendagem, as trilhas sonoras de novelas tinham forte presença, com as dedicadas à música internacional superando numericamente as de música nacional. Em segundo lugar, o consumo se dava de maneira mais horizontal, diluído em mais opções, títulos comprados, incidindo menos em determinando nome.

Vicente ressalta que há uma limitação dos dados do Nopem que deve ser observada: a ausência da música sertaneja. Artistas desse segmento somente apareceram na lista nos anos finais da década e sua presença aumentou significativamente a partir do começo do decênio seguinte. O autor argumenta ainda que as pesquisas voltadas para o eixo Rio-São Paulo não conseguiam verificar melhor a força do segmento porque sua presença era mais forte nas cidades do interior, especialmente nas dos estados de São

---

constituíam o principal parâmetro para o mercado. Os números informados pelas gravadoras costumavam apresentar um problema: elas computavam como vendidos todos os títulos que enviavam às lojas, porém, as vendas eram feitas em regime de consignação, podendo posteriormente muitos desses produtos serem devolvidos por não terem sido comprados pelos clientes.

<sup>330</sup> VICENTE, Eduardo, 2014, p. 94

<sup>331</sup> VICENTE, Eduardo, 2014, p. 137.

Paulo, Minas Gerais e Goiás. Entretanto, ele mostra a ascensão do gênero em outros meios, como programas de tevê, trilhas de novelas e no cinema.<sup>332</sup>

O segmento de música infantil era bastante restrito. A produção que se destacou era basicamente formada por títulos musicais oriundos do universo televisivo. Foi uma época em que os programas de tevê infantis alcançavam enorme audiência, estimulando (e fazendo parte) de um robusto mercado de produtos diversos voltados para crianças. De todos os que aparecem na lista do Nopem, apenas Os Abelhudos não eram ligados a programas infantis. Todos os outros, com exceção de Sérgio Malandro, eram apresentadores da TV Globo: Turma do Balão Mágico, Trem da Alegria e Patrícia & Luciano. Havia ainda o maior fenômeno de todos, a apresentadora Xuxa, que simplesmente fechou a década de 1980 como a maior vendedora de discos da América Latina, superando Roberto Carlos e Julio Iglesias<sup>333</sup>, com um detalhe curioso: era um produto de estúdio, que não se arriscava a cantar ao vivo, fazendo suas apresentações sempre em *playback*. Há ainda outra categoria, derivada da infantil, que é a formada por artistas infanto-juvenis. Três deles entraram nas listas anuais do Nopem: os grupos Dominó, Polegar e Paquitas (que eram as dançarinas do programa de Xuxa).

O samba, durante toda a década de 1980, conseguiu também ter artistas bem posicionados em relação às vendas. Roberto Ribeiro, Agepê, Martinho da Vila, Alcione, e Beth Carvalho adentraram os anos 80 embalados pelo sucesso que alcançaram na década anterior e assim se mantiveram até o fim desse decênio. A cantora Clara Nunes, uma das artistas mais bem-sucedidas da década de 70, assim prosseguiu até 1983, quando morreu aos 41 anos de idade. Vários outros artistas do gênero conseguiram, ao longo da década, entrar na lista do Nopem, como é o caso de Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Bezerra da Silva, Neginho da Beija-flor, Elson e Leci Brandão. O ano de 1986 foi particularmente bom para esses artistas, classificados como integrantes da vertente do pagode, uma variação do samba.<sup>334</sup> A gravadora nacional RGE, um braço da Som Livre, era a que mais se dedicava a explorar esse segmento, seguida pela multinacional RCA.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Isso não era uma limitação apenas dos dados do Nopem. Em geral, as pesquisas de mercado encomendadas pelas gravadoras quase sempre eram voltadas para as principais regiões metropolitanas do país, assim, contemplando pouco o consumo de música no interior. Sobre a música sertaneja, ver VICENTE, Eduardo 2014, p. 105-113.

<sup>333</sup> VICENTE, Eduardo 2014, p. 117.

<sup>334</sup> O termo pagode, grosso modo, corresponde a uma variação do samba. Mas se hoje essa variação é mais aceita, isso não era muito bem digerido nos anos 80, havendo uma disputa simbólica e que

O segmento romântico atingiu um êxito enorme nos anos 80, dominando as paradas de sucesso radiofônicas a partir de 1987 e assim começando a década seguinte. Mas ele teve força durante todo o período. Ocorre que são grandes as dificuldades de analisá-lo porque sua definição é menos precisa, além de ser frequentado por artistas de vários outros gêneros. Em geral, musicalmente se caracteriza por canções muito inspiradas no romantismo de Roberto Carlos e nas baladas anglo-americanas, com letras sobre relacionamento mais diretas e simples. Por razões pragmáticas, Eduardo Vicente categorizou, na tabela do Nopem que elaborou, os artistas que são mais identificados como pertencentes a esse segmento, entre eles os de maior êxito no período e tidos como românticos: Roberto Carlos, Fábio Júnior, Márcio Greick, Gilliard, Biafra, José Augusto, Wando, Kátia, Rosana e Joanna.

O complicador é que, nos anos 80, vários artistas da MPB transitaram nesse segmento, emplacando inúmeros hits românticos, ainda que essas canções, em muitos casos, fossem faixas isoladas em seus discos, como aconteceu com Fagner, Elba Ramalho, Zizi Possi, Jane Duboc e Simone, ou com artistas que se situavam mais na fronteira da MPB com o pop, como Roupas Nova, Sandra de Sá e Guilherme Arantes. A cantora Alcione, ligada ao samba, emplacou vários sucessos românticos. Fafá de Belém, uma prestigiada artista da MPB, chegou a gravar discos inteiros com repertório romântico e obteve enorme sucesso. Quase todos os artistas citados eram bastante cobrados por isso, pois, no meio musical e entre os críticos, gravar essas canções significava, para muitos, uma concessão ao sucesso fácil. A fundamentação dessa avaliação negativa era, muitas vezes, o fato de a maior parte dessas músicas de sucesso serem compostas por um grupo de compositores tidos como especialistas em fazer músicas para “o sucesso fácil”, entre os quais estavam Michael Sullivan, Paulo Massadas, Carlos Colla, Cláudio Rabello, Paulo Sérgio Valle e José Augusto.<sup>336</sup>

Em 1988, o jornal *O Globo* publicou uma matéria na qual buscava compreender melhor as escolhas das gravadoras na opção por investir em determinados gêneros num momento que parecia estar o mercado depositando todas as suas fichas na música

---

tendia a desqualificar o pagode, embora os julgamentos negativos não fossem consensuais. Isso ocorreu também nos anos 90. Esse assunto é detalhadamente tratado no livro de TROTТА, Felipe da Costa. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 90*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

<sup>335</sup> Sobre o samba nos anos 1980, ver TROTТА, Felipe da Costa, 2011, p. 124-151; e VICENTE, Eduardo, 2014, p. 250-253.

<sup>336</sup> No capítulo 3 desta tese, a música romântica é discutida mais detalhadamente.

romântica, também denominada “música brega”. A abordagem é esclarecedora porque traz muitas informações que permitem compreender a postura e as estratégias das gravadoras durante a década. O lide da matéria é uma precisa síntese da conclusão à qual chegou a autora do texto: “O rock não é soberano, o brega cresceu mas não impera e a MPB continua em alta para o público”<sup>337</sup>.

Esse era o gancho para que profissionais das grandes gravadoras discutissem ou falassem sobre afirmações que apareciam com frequência sempre que o assunto era o mercado fonográfico daquele momento. Eram elas: “‘A MPB já era’, ‘O rock domina o mercado’ e ‘A música brega impera’”.

De forma consensual, os profissionais consultados discordaram dessas assertivas, considerando-as equivocadas ou exageradas. O presidente da WEA, André Midani, enfatizou, demonstrando certa impaciência, que afirmações como essas não passavam de “clichês de cabeçalho de jornal”. Para os profissionais, apesar das oscilações do mercado, a diversificação era importante e nenhum dos gêneros mencionados havia se tornado desinteressante para as empresas. Ressaltaram que a MPB ainda era um segmento importante no mercado, assim como o rock, que já vendia menos do que no período de efervescência, mas continuava oferecendo resultados expressivos. A força da “música brega”, ou romântica, era reconhecida, mas eles ponderaram que a enorme exposição dos artistas ligados a esse segmento não se traduzia necessariamente em vendas. Esse aspecto ficava mais claro ao confrontar a fala dos profissionais consultados com o argumento da jornalista feita na parte introdutória da matéria. Ela citou o exemplo de Rosana, que, embora com uma grande exposição em rádio e tevê, por causa do hit “O amor e o poder” — que era, naquele momento, trilha da novela *Mandala* —, era superada por Simone, que vendia o dobro mesmo com pouca exposição midiática. Chico Buarque, também pouco presente nesses dois veículos, estava se aproximando do número alcançado por Rosana. A jornalista reforçou seu argumento, dizendo que a fidelidade do público a certos artistas, muitas vezes, rompia com essa lógica ou consequência direta da relação entre exposição midiática e vendas.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> DUMAR, Deborah. Quem vende mesmo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1988. Segundo Caderno, p. 1.

<sup>338</sup> DUMAR, Deborah. Quem vende mesmo, 1988, p. 1.

Essa matéria explicita bem por que, para as gravadoras, nesse momento, era importante manter um catálogo mais diversificado e os números apontados neste capítulo mostram que assim elas procediam ou pelo menos tentavam. Embora a matéria não diga, fica evidente, pelos números apresentados, que o simples fato de a gravadora RCA ter investido mais no segmento romântico do que as outras — no período de ascensão dessa onda romântica nas paradas de sucesso — tornou-se decisivo para sua posição de liderança do mercado fonográfico brasileiro.

A relação entre exposição midiática e vendas, embora central para a compreensão da dinâmica do mercado fonográfico da década de 1980, nem sempre apresentou proporção equivalente. E os exemplos dados na matéria ilustram bem isso. Em parte, isso se explica porque o segmento da MPB era o que concentrava um número de consumidores de maior poder aquisitivo em relação a outros gêneros. Entretanto, a visibilidade midiática é importante porque era o principal referencial para a maioria dos produtores de shows, era a forma mais segura de verificar se havia demanda para uma apresentação ao vivo do artista, e, sem dúvida, esse referencial era o sucesso ou a presença desse artista nas rádios locais.

Há outro elemento que deve ser considerado nessa dinâmica: a pirataria. A comercialização ilícita de cópias de títulos musicais ocorria nos anos 80 em escala muito expressiva, seguindo e ampliando uma situação que já se verificava na década anterior. O mercado pirata era a opção usada por boa parte da população brasileira, que tinha preferência pelo que se destacava mais no rádio e na tevê, para adquirir gravações musicais.<sup>339</sup>

Mas, se a visibilidade era muito importante para gerar demanda pelo show do artista, uma vendagem baixa era algo pouco recomendável e, se ela se estendesse por uma sequência de dois lançamentos não bem-sucedidos comercialmente, poderia inviabilizar completamente sua permanência como contratado de uma gravadora, já que a receita das empresas era basicamente oriunda das vendas dos títulos que colocavam no mercado. Surgia, então, um enorme problema que não era desejável para nenhum artista: ficar sem gravadora. Isso porque a prática prevalecente do mercado era abrir o espaço midiático para quem estivesse lançando algo novo, beneficiando preferencialmente as companhias fonográficas, que usavam sua força econômica para

---

<sup>339</sup> SANTOS, Christiano Rangel dos. *Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo*. Dissertação (Mestrado em História Social) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

ocupá-lo. Por esse motivo, as gravadoras pequenas tinham muitas dificuldades de emplacar suas produções na mídia televisiva e radiofônica.<sup>340</sup>

Sem dúvida, o rádio era o meio mais importante, visto que era o principal caminho para chegar aos programas televisivos. As emissoras de tevê tendiam a dar um peso maior a ele por ser um indicativo mais sólido da aceitação do artista. Preocupadas com a audiência, investiam mais no que avaliavam ter uma aceitação comprovada, até porque nem todos os telespectadores, por mais que gostassem, podiam comprar discos ou fazer isso com muita frequência. Vale salientar que a vendagem tinha seu peso e muitas vezes o artista conseguia apresentar-se em programas de tevê por causa dela, seja pelo fato de as emissoras usarem isso como critério, seja por consistir em uma ação das gravadoras, visando impulsionar ainda mais o que estava tendo boa aceitação nas lojas. Em última instância, é possível afirmar que rádio e tevê se retroalimentavam.

#### **4. 5 TV, a grande vitrine nacional: *Globo de Ouro* e *Cassino do Chacrinha***

Se tocar no rádio era importante, estar na TV era a comprovação da boa aceitação do trabalho e a possibilidade de ampliá-la, visto que os principais canais televisivos tinham alcance nacional, mas nada que se compare a estar presente nos dois principais programas, voltados para a música do canal aberto de maior audiência do país, a Rede Globo. *O Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha* eram passaportes para a projeção nacional e para uma série de outros programas da grade da emissora e mesmo para os de emissoras concorrentes. Falando especificamente sobre *O Globo de Ouro*, o vocalista e baterista do grupo Roupas Nova, Serginho, expressa bem a importância do programa para os artistas que, mesmo ficando muitas horas em estúdio de tevê para gravá-lo, muitas vezes até a madrugada, tinham-no como prioridade: “Naquela época não existia nada mais importante do que uma aparição na TV, ainda mais na Rede Globo”. Já a cantora Fafá de Belém ressalta que *O Globo de Ouro*, junto como um clipe no Fantástico (programa dominical da mesma emissora, a Globo), “garantia seis meses de show pelo menos”<sup>341</sup>. Sobre o *Cassino do Chacrinha*, em outro momento, Serginho havia falado sobre os frutos de uma participação no programa:

<sup>340</sup> As gravadoras, muitas vezes, buscam emplacar seus artistas por meio do pagamento de jabá, ou seja, de compra de espaços de execução. Sobre isso, ver VICENTE, Eduardo, 2014, p. 119-120.

<sup>341</sup> As falas de Serginho e Fafá de Belém sobre *O Globo de Ouro* estão presentes em: CRESPO, Henrique. Cult, trash, retrô. *Rolling Stone*, São Paulo, jul. 2012, p. 40.

“Nessa época aí, todo os artistas, de A a Z. Você fazia um programa do Chacrinha, cê enchia sua agenda de shows por um mês. Um programa, um único sábado, bastava fazer um único sábado, é impressionante”<sup>342</sup>.

Nos anos 80, rádio e tevê aberta tinham uma importância muito grande na vida cotidiana da sociedade brasileira. Canais pagos de televisão não existiam, nem internet, nem *smartphones*, o que diminuía consideravelmente a disputa pela atenção da população e proporcionava maior centralidade a esses dois meios de comunicação. O primeiro canal especializado em música do país, a versão brasileira da emissora norte-americana MTV, seria inaugurado somente em 1990, entrou no ar em todo o território nacional apenas alguns anos depois, mas estando acessível na maioria dos lugares apenas via TV por assinatura, isto é, com acesso pago.

A tevê aberta, em compensação, tinha música na programação diária num volume que não se verificaria nas décadas seguintes. Na própria TV Globo, além de *O Globo de Ouro* e do *Cassino do Chacrinha*, havia outro programa dedicado à música, o *Som Brasil*, que estreou em 1981, tendo Rolando Boldrin como apresentador — posto assumido pelo ator Lima Duarte em 1984 —, e que foi exibido por toda a década. Veiculado nas manhãs de domingo, o programa tinha a proposta de ser um espaço para a música regional, mas não ficou restrito a ela, passando a incorporar a música instrumental e a de artistas independentes ligados a diferentes gêneros, o que o tornava, intencionalmente, um programa com pouca conexão com as paradas de sucesso. Nos programas infantis — *Balão Mágico*, *Xuxa* — havia a apresentação de cantores e grupos, assim como no humorístico *Os trapalhões*.

Em programas jornalísticos, como *Vídeo Show* e *Fantástico*, ocorria cotidianamente a exibição de clipes, de trechos de shows e de entrevistas com artistas. E não parava por aí: shows completos e festivais eram exibidos, assim como programas especiais sobre a vida de artistas, ainda que mais esporadicamente. E alguns programas de curta temporada também foram produzidos, como os dois veiculados pelo canal em 1986 e que se destacaram bastante: o *Mixto Quente* (exibido entre janeiro e fevereiro de 1986), voltado para divulgação do rock nacional, com uma proposta mais próxima ao que havia sido a do *Geração 80* (de agosto de 1981 a agosto de 1982): mostrar artistas

---

<sup>342</sup> Entrevista de Serginho ao programa Sarau, da Globo News, no Youtube: “Roupa Nova no programa Sarau Globo News - Programa 2 (1/2)”. Disponível em: <<https://youtu.be/DzNpVRT4Nt0>>. Acesso em: 20 out. 2017.

novos, as novas caras dos anos 80, misturando com a apresentação de artistas já conhecidos<sup>343</sup>, e o *Chico & Caetano* (de abril a dezembro de 1986), apresentado por Chico Buarque e Caetano Veloso, que também misturava artistas novos com os consagrados.

A TV Globo teve ainda, no período, um programa dedicado aos videoclipes, o *Clip Clip* (1984-1987). Outros canais fizeram o mesmo com *Som Pop* (TV Cultura), *Night Clip* (TV Gazeta), *FM TV* (TV Manchete). A TV Manchete, em particular, além dos programas de videoclipes, exibia muitos shows e especiais sobre um artista escolhido, quase sempre internacional. E, claro, a música na tevê se fazia presente nos famosos programas de auditório, em canais diferentes, comandados por apresentadores como Barros de Alencar, Hebe Camargo, Bolinha, Sílvio Santos, Raul Gil e Fausto Silva.

No que diz respeito aos programas *Globo de Ouro* e *Cassino do Chacrinha*, foi possível verificar, pesquisando os artistas convidados, o que as listas do Nopem já indicavam. Grande parte da programação corrobora que o rock nacional não era um gênero predominante, atingindo lugar de destaque outros segmentos importantes, como o samba, a MPB, a música romântica e a infantil. Ambos os programas eram voltados para a paradas de sucesso, mas com algumas diferenças no que tangia a esse aspecto e ao formato.

Entretanto, havia nuances importantes de mercado que influenciavam nos programas de tevê e que as listas anuais do Nopem não conseguiam captar. Por exemplo, as paradas de sucesso se guiavam por amostragens mais momentâneas, de períodos mais curtos (semana ou mês). Na dinâmica do sucesso de um artista, ele poderia tocar bem nas rádios por algumas semanas e depois simplesmente desaparecer da programação das emissoras, assim como poderia vender bem por um período igualmente curto, mas não assegurar as vendas por um tempo maior ou o suficiente para que constasse nas listas anuais dos mais consumidos. E nem todo artista que tocava muito em rádio era grande vendedor de discos, ainda que a performance nas rádios fosse o principal critério usado pela maior parte dos programas televisivos de maior audiência.

---

<sup>343</sup> Apresentavam-se nomes como Gal Costa, Caetano Veloso e Rita Lee, assim como grupos novos, como Ultraje a Rigor, Camisa de Vênus, Barão Vermelho e RPM. Ver MEMÓRIA GLOBO. *Mixto Quente*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/mixto-quente/formato.htm>>. Acesso em: 24 out. 2017.

O Nopem atuava durante todo o ano, fornecendo os índices de vendagem de períodos curtos para que as gravadoras acompanhassem as vendas. Eram elas que *O Globo de Ouro* também usava como parâmetro, muitas vezes convidando artistas que tinham boas vendagens, mas que não tocavam bem em rádio. Uma apresentação no programa, todavia, podia influenciar para que um artista que estivesse fora das rádios, ou não atingindo bons resultados no meio, passassem a ser mais tocados.

*O Globo de Ouro* (1972-1990), durante a década de 1980, funcionou majoritariamente voltado para as paradas de sucesso, veiculando os artistas que mais tocavam em rádio e vendiam discos. O que escapava disso era a existência de quadros como “Geração 80” e o “Som Jovem”, nos quais artistas novos eram apresentados, embora muitos não fossem tão novos assim, mas somente a música de trabalho. Mesmo no caso dos novos, a maioria já tinha experimentado o sucesso em maior ou menor medida. Havia o “Som da crítica”, no qual um crítico musical convidado podia indicar, eventualmente, uma música que ainda não era sucesso, sendo os outros quadros o “Som do disc-jóquei”, o “Som das telenovelas” e o que ocupava a maior parte do programa, o “Som das paradas”. Esses quadros não existiram todos ao mesmo tempo; alguns foram criados em substituição a outros e, mais para o final da década, foram sendo suprimidos. Algumas edições especiais mais esporádicas, com os sucessos da música internacional, eram produzidas para a versão *Globo de Ouro Internacional* e basicamente eram compostas por videoclipes e imagens de shows. Alguns artistas estrangeiros que eventualmente estivessem no Brasil eram inseridos na programação das edições dedicadas à música nacional, mas isso acontecia com pouca frequência, de maneira bastante isolada.

Foi apenas em agosto de 1986 que o programa passou a ter apresentações ao vivo, opção disponível somente para o quadro “Som jovem”. Até então, as apresentações ocorriam com os artistas dublando. Entre os primeiros nomes a gravar ao vivo estavam Barão Vermelho, Kid Abelha, Titãs, Legião Urbana, Heróis da Resistência e Cazuzá.<sup>344</sup> O programa inteiro com os artistas tocando ao vivo somente começou a ser gravado em julho de 1987.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> ANGEL, Hildegard. ‘Globo de Ouro’ com som ao vivo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1986. Segundo Caderno, p. 8.

<sup>345</sup> ANGEL, Hildegard. ‘Globo de Ouro’ ao vivo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1987. Segundo Caderno, p. 10. Nem sempre, como relatam alguns artistas, as apresentações eram totalmente ao vivo, devido a alguns problemas ou dificuldades técnicas. Em matéria da revista *Rolling Stone*, o

Um quadro com os artistas que participaram dele durante a década diz muito sobre a música brasileira que ocupava o topo das paradas de sucesso. Contudo, uma mudança na periodicidade do programa — de mensal para semanal em abril de 1988 — torna obrigatório considerá-la na sistematização dos dados, porque ela impactou a dinâmica de repercussão do programa. O quadro 15 reúne os artistas com maior número de participações em *O Globo de Ouro*.

Quadro 15 – Participações no programa *Globo de Ouro* (1980-1989)

Edições mensais (até março de 1988) — 37 artistas que mais se apresentaram	Edições semanais (a partir de abril de 1988) — 35 artistas que mais se apresentaram
24 – Roberto Carlos	19 – Rosana
22 – Marina	<b>14 – Lulu Santos</b>
<b>22 – Fábio Júnior</b>	13 – José Augusto
<b>20 – Simone</b>	<b>13 – Fafá de Belém</b>
<b>19 – Joanna</b>	11 – Yahoo
19 – Gonzaguinha	11 – Xuxa
19 – Gal Costa	11 – Patrícia
<b>19 – Alcione</b>	11 – <b>Os Paralamas do Sucesso</b>
<b>18 – Elba Ramalho</b>	<b>11 – Fagner</b>
<b>16 – Lulu Santos</b>	10 – Engenheiros do Hawaii
<b>15 – Roupas Nova</b>	<b>10 – Elba Ramalho</b>
14 – Ney Matogrosso	09 – Reflexu's
14 – Gilberto Gil	<b>09 – Joanna</b>
<b>14 – Djavan</b>	08 – Titãs
14 – Beth Carvalho	<b>08 – Lobão</b>
13 – Gilliard	08 – Kátia
13 – Caetano Veloso	08 – <b>Fábio Júnior</b>
<b>12 – Zizi Possi</b>	<b>07 – Simone</b>
<b>12 – Os Paralamas do Sucesso</b>	<b>07 – Roupas Nova</b>

cantor José Augusto explicitou uma dessas situações, que era o caso dele, que por problemas de rouquidão provocados por excesso de viagens e shows, mesmo com tudo preparado para gravar ao vivo, viu-se obrigado a dublar. Outra foi informada por um dos vocalistas do grupo Roupas Nova: às vezes, eles se apresentavam com bases pré-gravadas em estúdio, deixando para a exibição ao vivo apenas vozes e vocais. Esses dois depoimentos estão disponíveis em: CRESPO, Henrique, 2012, p. 40.

12 – Milton Nascimento	<b>06 – Zizi Possi</b>
<b>12 – Fafá de Belém</b>	<b>06 – Sandra de Sá</b>
11 – The Fevers	06 – Dominó
11 – Marcelo	06 – Cazuza
<b>11 – Lobão</b>	06 – Biafra
11 – Kid Abelha	05 – Jane Duboc
11 – Ivan Lins	<b>05 – Guilherme Arantes</b>
<b>11 – Guilherme Arantes</b>	<b>05 – Djavan</b>
<b>10 – Sandra de Sá</b>	05 – Chiclete com Banana
10 – Legião Urbana	05 – Barão Vermelho
10 – Blitz	04 – Roberto Leal
<b>09 – Fagner</b>	04 – Juba e Lula
09 – Clara Nunes	04 – Gabriela
08 – A Cor do Som	<b>04 – Alcione</b>
08 – Tim Maia	04 – Agepê
08 – Erasmo Carlos	04 – Adriana
08 – Antônio Marcos	
08 – Agnaldo Timóteo	

Fonte: Elaborado pelo pesquisador a partir de pesquisa em fontes de informação impressas e *on-line*

Esse quadro foi elaborado a partir de pesquisa nos quatro principais jornais brasileiros da época — *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil* — e em vídeos dos programas reexibidos e disponíveis no site oficial do canal *Viva* e em outros espaços da internet. A maior parte dos dados foi obtida nesses jornais, que durante toda a década publicaram a escalação de participantes do programa em suas seções dedicadas à programação televisiva. Eles não trazem todas as edições, mas, no conjunto, permitem compor a maioria delas.<sup>346</sup> Apenas em relação ao ano de 1989 que as informações referentes a quem se apresentou no programa são consideravelmente menores, sendo os dados sobre as edições semanais do período de 1988 a 1989, incluídos no quadro, concentrados em sua maior parte neste primeiro ano. Porém, as edições selecionadas reexibidas pelo canal *Viva*, associadas a várias outras informações,

<sup>346</sup> Há situações em que um meio não informa exatamente todos os participantes, mas apenas alguns ou os que são considerados os principais. Esta tese busca suprir essa lacuna na composição dos participantes de cada edição, comparando os jornais, o que não elimina a possibilidade de estar faltando algum nome, embora isso pareça não ser um problema na maior parte dos casos. Esse procedimento de coleta de dados foi também usado na compilação das participações no programa *Cassino do Chacrinha*.

permitem afirmar que em 1989, assim como aconteceu no ano anterior, houve uma forte presença da música romântica no programa, com muitas participações de artistas como Fábio Jr., José Augusto, Wando, Oswaldo Montenegro, Rosana, Sandra de Sá e Fafá de Belém.

As edições mensais correspondem a oito anos de programa e as semanais a cerca de dois apenas. Acumular um número alto de participações com as edições semanais era mais fácil do que quando era mensal. Um hit nas paradas por um mês podia render quatro participações, enquanto que, com a periodicidade anterior, apenas uma. Além disso, na dinâmica do sucesso, dificilmente um artista conseguia manter-se no topo das paradas por um longo período, por vários meses consecutivos, sobretudo num espaço tão disputado e desejado como era *O Globo de Ouro*. Na década de 1980, para vários artistas, todas as apresentações ocorreram de maneira mais concentrada em períodos mais específicos. Na fase mensal, cabe citar Antônio Marcos (1981-1982), Agnaldo Timóteo (1980-1983), Gilliard (1980-1983), Clara Nunes (1980-1983), Marcelo (1981-1984), Blitz (1982-1985), A Cor do Som (1980-1985) e Gonzaguinha (1980-1985) e, na semanal, Dominó (1987-1988), Reflexu's (1988-1989), Chiclete com Banana (1988-1989), Rosana (1987-1989), Patrícia (1988-1989), Juba e Lula (1988), Roberto Leal (1988) e Gabriela (1988). Há ainda a peculiaridade dos grupos de rock RPM e Legião Urbana, que só apareceram a partir de 1985, ano em que lançaram seus primeiros discos.

Com exceção de José Augusto, Kátia e Jane Duboc, que registraram suas participações nos primeiros anos da década e depois só voltaram na fase semanal, todos os outros se apresentaram de maneira mais regular por toda década (ou quase toda), ainda que nem sempre em número suficiente para entrar no rol dos que frequentaram o programa mais vezes nas duas fases de periodicidade. Mas alguns nomes chamam a atenção pela regularidade na presença entre os que mais participaram (assinalados em negrito no quadro 15 por esse motivo): Fábio Júnior, Simone, Joanna, Alcione, Elba Ramalho, Lulu Santos, Roupas Nova, Djavan, Zizi Possi, Os Paralamas do Sucesso, Fafá de Belém, Lobão, Guilherme Arantes, Sandra de Sá e Fagner.

O quadro mostra que não houve predominância de apenas um segmento durante o período, mas de três — a música romântica, a MPB e o rock nacional — e que não estavam sozinhos, conseguindo figurar entre eles, embora em menor número, artistas do samba, da música infantil e do que viria a ser chamado de *axé-music*. Tal variedade se

evidenciou com frequência num mesmo programa, como é o caso da edição de 26 de julho de 1985, da qual participaram Ultraje a Rigor, Elba Ramalho, Benito Di Paula, Guilherme Arantes, Biafra, Roupa Nova e Gal Costa, e também de outra que foi ao ar em 04 de janeiro de 1989, reunindo Lulu Santos, Luiz Caldas, Engenheiros do Hawaii, Fábio Júnior, Simone, Tim Maia, Rita Lee e Roberto de Carvalho, Agepê, José Augusto, Wando, Angélica, Roupa Nova e Roberto Carlos.<sup>347</sup>

*O Globo de Ouro* era um espaço muito seletivo e a análise que se faz a partir desse quadro de participações é mais qualitativa do que meramente quantitativa. Procura-se mostrar especialmente os segmentos que mais se destacaram. O programa não era apenas mais um voltado para a música como tantos outros; ele tinha uma importância especial pelo que representava, por ser um espaço criado para expressar-se nele a disputa pelas paradas de sucesso que ocorria nas rádios e no mercado de discos.

Entretanto, os critérios usados nunca foram apresentados de maneira suficientemente clara, embora fosse afirmado que o objetivo era colocar no ar principalmente as músicas que estivessem fazendo sucesso, tocando nas rádios ou vendendo bem. A partir de 1987, uma pesquisa encomendada ao Ibope passou a ser usada como referência para a escolha das músicas. Era a pesquisa “Globo de Ouro”, que tinha como propósito principal mapear as preferências musicais de cinco regiões do país definidas pelo Instituto: Sul, Grande São Paulo, Grande Rio, Centro e Norte/Nordeste. Os preferidos de cada região — indicados por moradores dessas regiões em consulta feita pelo Ibope — eram escalados para o programa. Porém, as opções estavam condicionadas ao que estava sendo tocado nas rádios, a uma lista pré-selecionada de canções. Em alguns programas eram feitas menções às pesquisas, mas nunca foram explicados mais detalhadamente os critérios de sua aplicação, ainda que fosse comunicado que eram os preferidos de cada região.<sup>348</sup>

Em consulta a essa pesquisa, disponível no Arquivo Edgard Leuenroth, da Universidade de Campinas (Unicamp), é possível ver que os artistas que se apresentavam — dentro das opções colocadas aos entrevistados — estavam entre os preferidos, podendo os nomes mais citados variar de uma região para outra. Em boa

<sup>347</sup> Escalação para as edições citadas obtida em RIO SHOW. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1985. Segundo Caderno, p. 8; e ABIRACHED, Milton. Raia na parada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1989. Segundo Caderno, p. 8.

<sup>348</sup> Às vezes, na imprensa, eram feitas cobranças sobre a falta de informações acerca dos critérios de seleção, a exemplo da matéria de CARVALHO, Mário Cesar. Novo “Globo de Ouro” peca pela falta de informações e leviandade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 jan. 1989. Ilustrada, p. 4.

parte das publicações sobre os artistas mais tocados em rádio, feitas pelo *Jornal do Brasil* e *O Globo*, era informado o *ranking* de vendas auferido pelo Nopem, baseado em amostras semanais ou num intervalo de tempo não muito maior do que isso, o que permite constatar que os artistas mais tocados, muitas vezes, não eram os que, naquele momento, mais vendiam, embora pudessem entrar na parada radiofônica posteriormente ou mesmo ficar fora dela.

Apesar da falta de informações e das dúvidas sobre o processo de seleção das músicas, várias fontes, como as listas anuais do Nopem, a relação das músicas mais tocadas em rádios (do Rio de Janeiro e de São Paulo) publicadas na imprensa e pesquisas como as do Ibope disponíveis, indicam que, em sua maior parte, os artistas que se apresentavam no programa *O Globo de Ouro* eram os mais bem colocados nas paradas de sucesso, ou seja, figuravam entre os mais executados em rádios ou os mais vendidos.

E quase todos eles se apresentavam em outro importante programa no qual as paradas de sucesso se expressavam bem, o *Cassino do Chacrinha*. Era um programa de auditório, permeado por muito humor e personificado na figura de seu apresentador, José Abelardo Barbosa Medeiros, vulgo Chacrinha. Tinha como principal atrativo a música e era um espaço frequentado majoritariamente por artistas mais bem posicionados nas paradas de sucesso e que explorava bastante o que ficou conhecido como “show de calouros”, no qual pessoas comuns, amadoras, com maior aptidão para música ou mesmo sem nenhuma, participavam, cantando uma música, quase sempre um sucesso do momento. Os que não conseguiam uma boa performance, cantar a música no andamento certo e de maneira afinada, eram gongados com um sinal da buzina que o apresentador mantinha nas mãos.

Veiculado semanalmente, estreou em março de 1982 e ficou no ar até julho de 1988, deixando de ser exibido com a morte de Chacrinha. Exibido nas tardes de sábado, diferia de *O Globo de Ouro* por não ser uma produção com vínculo direto com as paradas de sucesso, não existindo, portanto, apenas em função delas. Isso em parte, porque os artistas de sucesso, em sua imensa maioria, participavam do programa, uns mais, outros menos. O quadro 16 mostra essa participação, sendo que o número de frequência no programa não correspondente à totalidade de participações dos 52 artistas listados, mas foi mantido porque auxilia na verificação da popularidade do artista.

Quadro 16 – Participações no programa *Cassino do Chacrinha* (1982-1988)

22 – Blitz	10 – Gretchen
20 – Gilliard	09 – Simone
20 – Alcione	09 – Ronnie Von
19 – Guilherme Arantes	09 – Luiz Ayrão
19 – Elba Ramalho	09 – Joanna
18 – The Fevers	09 – Herva Doce
18 – Kid Abelha	09 – Balão Mágico
17 – Sidney Magal	09 – Agnaldo Timóteo
16 – Rádio Táxi	09 – Absyntho
16 – Marcelo	08 – Zizi Possi
16 – Lulu Santos	08 – Titãs
14 – Roberto Leal	08 – Tim Maia
14 – Gonzaguinha	08 – Magazine
14 – Fafá de Belém	08 – Erasmo Carlos
13 – Biafra	08 – Emilio Santiago
13 – Beth Carvalho	08 – Agepê
12 – Leo Jaime	07 – Roupas Nova
12 – A Cor do Som	07 – Os Paralamas do Sucesso
12 – Barão Vermelho	07 – Marcos Sabino
11 – Pepeu Gomes	07 – João Penca
11 – Lobão	07 – Gilberto Gil
11 – Dudu França	07 – Fagner
10 – Wanderléa	07 – Fábio Júnior
10 – Sandra de Sá	07 – Eduardo Dusek
10 – Los Angeles	07 – Bezerra da Silva
10 – Harmony Cats	07 – Abelhudos

Fonte: Elaborado pelo pesquisador com dados dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*

A maior parte desses dados foi compilada na imprensa, nos quatro principais jornais do país — *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil* —, que costumavam informar, geralmente em suas seções dedicadas à programação televisiva, as atrações que faziam parte do programa da semana, muitas vezes reportando sobre uma edição pronta ou em fase de finalização, uma vez que as gravações eram feitas com antecedência, não sendo realizadas ao vivo, no dia e horário

em que eram transmitidas. Esses meios, entretanto, não fornecem informações sobre as escalas de todas as semanas, havendo lacunas, o que, no entanto, não inviabiliza o uso dos dados, visto que os auferidos conseguem expressar a popularidade de muitos artistas. Esses números, acrescidos aos de *O Globo de Ouro*, permitem ter uma ideia do que era sucesso nos anos 80. Em complemento, foram usados vídeos dos programas reexibidos pelo canal *Viva*, disponíveis na internet. Somando todos, catalogaram-se 106 edições.<sup>349</sup>

O *Cassino do Chacrinha* também se notabilizou por encampar outra lógica de sucesso não contemplada pelo *O Globo de Ouro*, mais vinculada ao circuito das FMs. Ele se abria para artistas e segmentos populares que encontravam espaço somente nas AMs ou principalmente nelas, ligados a gêneros como o forró, o pagode e, em menor número, à música sertaneja. Antigos ídolos da jovem-guarda e da música romântica dos anos 70 também tinham vez. Isso fazia com que o programa tivesse uma diversidade muito grande, às vezes impressionante, misturando artistas prestigiados da MPB àqueles considerados bregas, representantes do *kitsch* nacional, como se observa em duas edições mostradas no quadro 17.

---

<sup>349</sup> Com exceção dos vídeos, em várias situações foi necessário, para compor o quadro de participantes de uma mesma edição, usar mais de um jornal, pois é comum eles informarem apenas algumas atrações ou as que consideravam principais. Assim, artistas não citados num jornal podem aparecer em outros.

Quadro 17 – Participações no programa *Cassino do Chacrinha* em dias específicos

Edição de 01 de dezembro de 1984 <sup>350</sup>	Edição de 08 de agosto de 1987 <sup>351</sup>
Gal Costa	Rita Lee
Lobão e os Ronaldos	Luiz Gonzaga
Carmem Silva	Conrado
Martinho da Vila	Lobão
Absyntho	Roberto Leal
Beth Carvalho	Dalvan
Renato Terra	Cazuza
Alceu Valença	Evandro Mesquita
Elba Ramalho	Alexandre Frota
Mário Gomes	Zé Ramalho
Tim Maia	Sarajane
Filó	Clemilda
Neuzinha	Gonzaguinha
Magazine	
Degradée	
Os Paralamas do Sucesso	
Rádio Táxi	
Kiko	
Agepê	
Gilberto Gil	

Fonte: *O Globo* (30 nov. 1984 e 08 ago. 1987).

O programa ainda tinha como característica apresentar artistas novos que não eram sucesso ainda — o que podia se dar por proposição de gravadoras ou de Chacrinha e de sua equipe — ou que eram conhecidos apenas regionalmente.<sup>352</sup> O caso do rock nacional é o mais notório, porque o programa foi importante para a explosão do gênero na década, quando deu espaço para cantores e bandas que não eram tão conhecidos. Mas o apresentador não escondia que o foco principal era o que estava fazendo sucesso:

<sup>350</sup> O *Cassino do Chacrinha* premiava os artistas que mais se destacavam a cada mês com um prêmio chamado “Disco de ouro”, reunindo-os em uma edição especial. Os mais destacados em novembro de 1984 são citados em RIO SHOW. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1984. Segundo Caderno, p. 8.

<sup>351</sup> HOJE NA TV. *O Globo*, 08 ago. 1987. Segundo Caderno, p. 10.

<sup>352</sup> Propósito que Chacrinha explicou a um jornal: SILVA, Beatriz Coelho. Teresinha! Amanhã, no “Cassino do Chacrinha”, prêmios para melhores de 83 em disco e TV. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1983. Segundo Caderno (?), p. 25

Meu programa é de consumo. Não é um local em que os cantores vão lançar novas músicas, mas é onde eles apresentam o que está fazendo sucesso e sendo consumido. Nos shows que faço ao vivo (atualmente dois ou três por semana, no Grande Rio ou em outros Estados), sinto que o público está querendo e levo para o Cassino. Agora é Agepê, pedido de Norte a Sul, mas tem também o Menudo, o Barão Vermelho, a Turma do Balão Mágico, Simone e outros.<sup>353</sup>

Em sua concepção de sucesso, Chacrinha incluía o que também se destacava no âmbito das AMs, universo para o qual o mercado fonográfico se voltava cada vez menos, mas que tinha força para construir e abrigar ídolos populares, até porque, em termos absolutos de audiência, essas emissoras chegaram ao fim da década com bastante realce, sendo ultrapassadas pelas FMs somente mais para o final do decênio. Isso explica a presença no programa de nomes da música sertaneja, como Amado Batista e Sérgio Reis, que só tocavam em AM e eram grandes vendedores de discos, além do samba, muito tocado também nas AMs, faixa de frequência que abrigava, no Rio de Janeiro, a maior parte do gênero que era tocado em rádio e que teve Chacrinha como um importante divulgador.

O fato de Chacrinha e sua equipe vivenciarem a vida cultural do Rio de Janeiro tornava seu programa bastante sensível ao que acontecia na cidade, o que, certamente, influenciava, por exemplo, no espaço concedido ao samba, que não era tão forte em outras regiões do país. Esse aspecto pode ser relacionado ao caso do rock nacional, que teve uma contribuição importante do programa, mas que se destacava na movimentação cultural da capital fluminense e que dificilmente não seria percebido, ainda mais após despertar a atenção das gravadoras.

Chacrinha tinha uma longa trajetória na tevê brasileira, tendo veiculado seus programas em vários canais, alguns com formatos semelhantes ao exibido na década de 1980 na Rede Globo, emissora por onde havia passado antes, entre 1967 e 1972. E durante quase toda ela era acusado, com certa frequência, por artistas e outros profissionais do meio musical por cobrar, de alguma forma, para que os artistas se apresentassem em seus programas. Nos anos 80 não foi diferente. Era conhecida entre os artistas a exigência de que, para aparecerem no programa, teriam que cantar de graça nos muitos eventos que Chacrinha realizava no subúrbio carioca e até em outros

---

<sup>353</sup> CHACRINHA citado por SILVA, Beatriz Coelho. Uma festa nos 67 anos do Chacrinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1984. Segundo Caderno, p. 2. Nessa matéria, o apresentador fez a seguinte observação: “Afim, meu programa é de música de consumo, o que não se deve confundir com música boa, porque as duas coisas nem sempre andam juntas”.

estados. Isso não era bem visto e nem sempre aceito por todos os artistas, o que, como punição, podia render um boicote, ou seja, levar o artista a não ser convidado mais para o programa.<sup>354</sup>

O importante a se destacar, portanto, é que *Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha* eram responsáveis por catalisar o que atingia maior êxito nas rádios e no mercado de discos, funcionando como duas paradas musicais da tevê brasileira que expressavam bem a produção musical no Brasil que mais se sobressaía em termos mercadológicos. Eram produções do mais poderoso conglomerado de mídia do país, que atuava em múltiplas áreas (mercado editorial, rádio e televisão) e mantinha um braço fonográfico que tinha como seu principal produto as trilhas sonoras de novela. Estamos falando da Rede Globo, uma empresa que, em maior ou menor medida, contribuía para a construção de grande parte dos sucessos musicais que aconteciam, exercendo uma posição central na indústria cultural brasileira que a colocava na condição de mediadora direta e indireta de grande parte da produção cultural realizada no país, incluindo a de gravadoras. É perfeitamente possível aventar o quanto prejudicial pode ser uma concentração de poder tão forte, uma discussão que sempre existiu, mas o fato é que esse conglomerado teve grande peso e isso não dá para desconsiderar.

Neste capítulo, procurou-se mostrar que, na década de 1980, as paradas de sucesso não foram, no que diz respeito à música brasileira, dominadas apenas pelo rock nacional. É possível afirmar que o segmento se destacou entre os mais consumidos e ouvidos junto com pelo menos outros dois, a música romântica e a MPB. Se o rock perdia para o samba em termos de vendas nos mercados auferidos pelo Nopem, conseguia superá-lo com larga vantagem na tevê e nas rádios. E se a MPB não alcançou uma grande performance nas FMs, suas altas vendas propiciaram que ela tivesse significativa visibilidade na tevê. Por isso, infere-se ter havido a predominância do rock, do romântico e da MPB nesse decênio.

No panorama musical do período, entretanto, havia outros segmentos que atingiram destaque importante, como o samba (sobretudo na vertente do pagode), a música infantil, existindo espaço inclusive para o que viria a ser chamado posteriormente de *axé-music*. Sem contar a música sertaneja, que era relevante, mas que, por suas peculiaridades no consumo e na circulação, não era tão percebida nas

---

<sup>354</sup> Na biografia sobre o apresentador, esse tema é tratado em várias partes. Ver MONTEIRO, Denílson; NASSIFE, Eduardo. *Chacrinha: a biografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

listas de vendas e de mais tocadas. Esse movimento de exposição dessa variedade musical foi feito para compreender, numa perspectiva mais ampla, como ela se expressou no *revival* oitentista.

Apenas reproduzir *rankings* e listas disponíveis seria muito limitado, por causa da carência e da inconsistência de dados existentes, além de haver muitas lacunas. Por isso a opção por captar as mudanças no setor radiofônico e abordar como elas influenciaram as escolhas das emissoras por trabalharem ou não com determinados gêneros musicais e o impacto disso nas paradas de sucesso. Assim, decidiu-se abordar a consolidação de um modelo operacional que se tornou predominante para as emissoras que operavam em frequência modulada, as FMs “pop”, o surgimento e o papel que cumpriram as “rádios rock” e a emergência das FMs “populares”. Foi também essencial examinar o lugar que as rádios ocupavam na difusão musical. Investigar esse processo contribui para o entendimento dos números sobre vendas constantes nas listas do Nopem e o percurso do artista até chegar nas duas maiores vitrines da tevê da época, *O Globo de Ouro* e o *Cassino do Chacrinha*, permitindo verificar os segmentos e gêneros mais consumidos e os artistas de maior sucesso.

O rock nacional e a MPB, a partir dos anos 90, não conseguiram ter mais a expressiva presença nas paradas de sucesso que tiveram na década anterior. Mas as canções dos anos 80 desses dois gêneros passaram a ocupar importantes espaços de memória, junto com a música pop internacional também produzida no período.

## Capítulo 5

### O rock dos anos 80, agora “clássico”

Antes do *revival* da cultura dos anos 80 que eclodiu a partir de 2002, ainda na década anterior, o rock produzido naquele decênio começou a ser celebrado por meio de projetos da série *Acústico MTV*. Eles permitiram que artistas com a carreira em baixa conseguissem reerguer-se, apresentando seus antigos sucessos em versões acústicas a gerações mais jovens. Muito do rock dos anos 80 celebrado tem profunda relação com a efervescência cultural que havia no Rio e São Paulo, vivenciada em espaços específicos, por onde circulavam diversos atores sociais e com propósitos distintos. Não demorou então para que começassem a surgir vários programas que comemoravam os álbuns tidos como “clássicos” do rock nacional, inclusive os de grupos que estavam fora dos holofotes da mídia já fazia um tempo ou que nem existiam mais — uma forma de relação com o passado, que demonstra ser mais forte no âmbito da música pop do que no âmbito de outros gêneros.

#### 5.1 “Acústico MTV”: um pré-revival

Em 1997, nos dias 6 e 7 de março, os Titãs subiram no palco do teatro João Caetano, Rio de Janeiro, para realizar o registro de um show acústico. Tratava-se de um projeto realizado em parceria com a MTV Brasil, um canal de tevê especializado em música, que iria exibi-lo em sua programação. Essa apresentação seria ainda lançada em CD e em vídeo. O espetáculo era uma superprodução, que tinha Liminha como produtor musical — um dos mais importantes do país — e um prestigiado arranjador, Jacques Morelembaum, responsável pela concepção das cordas e metais executada por uma orquestra integrada à banda. O show também contava com a participação de convidados de renome, como os cantores Marisa Monte, Arnaldo Antunes (ex-integrante do grupo) e os internacionais Fito Paes, um dos grandes nomes do rock argentino, e o jamaicano Jimmy Cliff, um dos expoentes do reggae e bastante conhecido pelos brasileiros.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> GONÇALVES, Marcos Augusto. Titãs reencontra caminho em “Acústico”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 maio 1997.

Formado por Paulo Miklos, Branco Mello, Sérgio Brito, Tony Belotto, Marcelo Fromer, Nando Reis e Charles Gavin, os Titãs surgiram nos anos 80, década em que fez muito sucesso. Àquela altura, já era tido como um dos mais importantes nomes da história do rock brasileiro. Acostumados a compor e gravar suas canções no formato elétrico, embrenhavam-se num projeto em que tinham que fazer releituras de canções de sua discografia em formato acústico. Feito isso, o disco que trazia o áudio da apresentação rapidamente começou a surpreender pela enorme aceitação do público, atingindo vendas altas, e que não paravam de crescer, e com a música de trabalho, “Pra dizer adeus”, sendo muito executada nas rádios. E não demoraria muito para que mais duas canções também comesçassem a ser tocadas, “Cegos do castelo” e “Nem 5 minutos guardados”. A demanda por shows e pela participação em programas de tevê de grande popularidade foi consequência natural. E o resultado foi a maior venda alcançada pelo grupo com um único título musical, atingindo a marca de 1,7 milhão de cópias.<sup>356</sup>

Esse novo trabalho fonográfico dos Titãs surgiu dentro da série *Acústico MTV*, uma versão nacional de um projeto concebido originalmente pela MTV norte-americana, da qual a MTV Brasil era filial, intitulado *MTV Unplugged*. O propósito, como o próprio nome sugere, era que artistas apresentassem versões desplugadas, sem instrumentos elétricos, de suas músicas; tudo feito num clima mais intimista, em locais fechados e com uma plateia menor. Ele surgiu nos Estados Unidos em 1989 e no começo nem chamava tanta atenção. Até que algumas apresentações comesçassem a ter grande repercussão, como foram os casos das feitas por artistas como Paul McCartney (1991), Pearl Jam (1992), Eric Clapton (1992), Mariah Carey (1992) e Nirvana (1993).

A MTV brasileira, inaugurada no país em 1990, logo no primeiro ano fez um teste com um projeto piloto com Marcelo Nova, ex-integrante da banda Camisa de Vênus, mas deu início à versão brasileira da série em 1991, com o Barão Vermelho. No ano seguinte, 1992, foi a vez do Legião Urbana e do cantor João Bosco, o primeiro nome da MPB a participar do projeto. Mas esses dois primeiros não foram lançados em disco, o que viria a ocorrer somente alguns anos depois. Em 1994, Gilberto Gil gravou para a série com um show mais bem produzido e com considerável êxito comercial, e no

---

<sup>356</sup> Sobre a venda do álbum, ver ARAÚJO, Bernardo. O sucesso em forma de violão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jul. 2004. Segundo Caderno, p. 5.

ano seguinte Moraes Moreira foi o convidado.<sup>357</sup> Os próximos só viriam a acontecer em 1997, com os Titãs e a cantora Gal Costa, mais um nome da MPB, ambos contando com uma produção esmerada e estrutura técnica ainda melhor. O disco de Gal Costa atingiu boa vendagem, mas o dos Titãs foi o primeiro a impressionar pelos números, que viriam, muitos anos depois, a ficar marcados com os maiores obtidos pelo projeto.

Mas a banda que havia subido no palco do João Caetano não tinha ideia de que conseguiria todo esse êxito.<sup>358</sup> Assim como outros nomes do rock de sua geração, vivenciava, nos anos 90, uma fase difícil da carreira, não conseguindo maiores êxitos comerciais com seus álbuns e sem emplacar novos sucessos nas rádios. Alguns de seus integrantes já tinham carreiras musicais paralelas e entre eles havia dúvidas sobre o futuro do grupo. A tentativa de voltar ao sucesso com o álbum anterior, *Domingo* (Warner Music, 1995), não havia logrado um bom desempenho comercial, apesar de o disco ter sido bem elogiado pela crítica. Além disso, havia os riscos inerentes ao processo de transpor, para versões acústicas, canções antes conhecidas pelo público numa linguagem sonora mais pesada.<sup>359</sup>

O enorme sucesso do *Acústico MTV* dos Titãs, mais do que simplesmente alcançar grandes vendagens, sinalizava que essa poderia ser a forma de outros artistas do rock nacional, e de outros gêneros, conseguirem reabilitar suas carreiras e destacar-se novamente. A série da MTV, como era de se esperar, passou a ser bastante visada devido à visibilidade que proporcionava, visto que os shows eram exibidos no canal. Com esse entendimento, as gravadoras passaram a investir em discos ao vivo, não só em formato acústico, fazendo com que os anos finais da década de 90 e os do começo da seguinte ficassem marcados pelo grande volume desse tipo de lançamento.

O primeiro nome do rock nacional a ter um disco em formato acústico lançado foi o Nenhum de Nós, mas não pelo projeto da MTV. Em 1994, quando também passava por momentos difíceis na carreira, estava sem gravadora e resolveu investir na gravação de um disco acústico por conta própria. Entretanto, nesse momento, a série de

---

<sup>357</sup> GOES, Zico. *MTV, bota essa p#@% pra funcionar!* São Paulo: Panda Books, 2014, p. 46; "ACÚSTICO" MTV marcou a trajetória da emissora no Brasil. UOL Entretenimento. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/album/2013/07/29/acusticos-mtv.htm?foto=1>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

<sup>358</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2013.

<sup>359</sup> Sobre as dificuldades, ver LOURES, Alexandre; RYFF, Luiz Antônio. "Acústico" tira Titãs da crise. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1997. Ilustrada.

acústicos do canal televisivo ainda não era um grande parâmetro de sucesso, sendo a motivação não só a possibilidade de conseguir reerguer-se no mercado, mas, em grande parte, o gosto pela sonoridade desse tipo de gravação. O show foi gravado no Theatro São Pedro, de Porto Alegre, terra natal do grupo, captando uma única apresentação. Com o material em mãos, ele foi apresentado à PolyGram, que se interessou em lançar o disco, mas não antes de dar um tratamento especial no registro, que havia sido gravado com um aparato técnico que tinha algumas deficiências.<sup>360</sup>

Assim, foi lançado, nesse mesmo ano, o *Acústico ao vivo* (PolyGram, 1994) do Nenhum de Nós, que viria a ter 100 mil cópias vendidas. Porém, quando o grupo partiu com o show para a estrada, enfrentou muitas dificuldades, como a falta de teatros e outros locais fechados que comportassem esse tipo de espetáculo e um público ainda não acostumado a releituras naquele formato e resistente a ouvir as canções sem o uso da guitarra elétrica, como originalmente foram gravadas. O resultado foi o que a biografia oficial da banda define como um dos piores momentos de sua trajetória.<sup>361</sup>

Alguns anos depois, em 2003, quando discos acústicos já se encontravam popularizados, após a MTV Brasil produzir mais quase duas dezenas deles, o grupo resolveu lançar um segundo acústico, fora da série da emissora e dessa vez não lançado por uma multinacional, mas pela Orbeat, gravadora ligada ao maior grupo de comunicação do Rio Grande do Sul, o RBS, que tinha boa estrutura, apesar de não ser grande. Nasceu, assim, o *Acústico ao vivo 2*, que trazia o melhor de duas apresentações realizadas no Theatro São Pedro, o mesmo em que havia sido gravado o primeiro acústico. A repercussão, dessa vez, foi bem melhor e propiciou que o Nenhum de Nós fizesse uma turnê com muitos shows.

O acústico do Nenhum de Nós não foi o único lançado fora da série da emissora de televisão. O cantor Zé Ramalho lançou, em 1997, seu disco acústico, que inicialmente cogitou em fazê-lo pela MTV. Sua gravadora, entretanto, optou por produzir o álbum sozinha e a diferença do título em relação aos outros acústicos foi ter sido registrado em estúdio e não ao vivo. Com o título *Antologia acústica*, recebeu uma produção requintada, comandada pelo produtor Robertinho de Recife, e ganhou uma edição luxuosa, em CD duplo, que trouxe um livreto no encarte com cada canção

---

<sup>360</sup> FERLA, Marcelo. *Nenhum de Nós: a obra inteira de uma vida*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2016. MOLINA, André Luiz. *A música jovem da década de 80 por quem esteve lá*. Curitiba, PR: Compactos, 2013, p. 180-183.

<sup>361</sup> FERLA, Marcelo, 2016.

comentada pelo jornalista e crítico musical Zuza Homem de Mello. Esse acústico, que reuniu releituras de suas músicas mais conhecidas, marcou o restabelecimento da carreira de Zé Ramalho, que vinha se reerguendo de uma longa fase ruim, na qual havia entrado nos anos 80, quando se afundou nas drogas e viu sua carreira declinar, conseguindo livrar-se do vício em cocaína somente no começo da década seguinte.

Por volta do final de 1994, passou a fazer shows com Geraldo Azevedo, com boa resposta de público, e a ter sua obra revisitada por vários artistas. O encontro com Azevedo foi um passo para que, no ano seguinte, ambos se reunissem a Elba Ramalho e a Alceu Valença para juntos lançarem o disco *O Grande Encontro* (BMG, 1996), que trouxe canções de vários compositores, algumas de sua autoria e que haviam sido sucesso no passado na sua voz ou na de outros artistas, como “Frevo Mulher”, “Chão de Giz” e “Admirável Gado Novo”. As vendas desse disco, cerca de 500 mil cópias, lançado pela BMG Ariola, abriu as portas para que a mesma gravadora bancasse seu *Antologia acústica*, que chegaria às 500 mil cópias vendidas em 1997, ano em que, graças à ótima recepção do projeto *O Grande Encontro*, ele ganhou um segundo volume — dessa vez sem Alceu Valença —, sendo um lançamento igualmente exitoso.<sup>362</sup>

Mais dois *Acústicos MTV* foram produzidos e lançados até o fim da década, os de Rita Lee (1998) e de Os Paralamas do Sucesso (1999), que não significavam um resgate ou uma reabilitação de suas carreiras, uma vez que chegaram à segunda metade desse decênio com a carreira estabilizada. De qualquer maneira, era a possibilidade de revisarem seus trabalhos em uma nova roupagem e ter um vídeo das apresentações veiculado na TV e colocado no mercado e, em certa medida, de usufruir um pouco do prestígio que esse tipo de registro musical começava a ganhar no Brasil, além de ser uma forma de apresentar antigos hits a gerações mais jovens, ainda que Os Paralamas do Sucesso tenham optado por investir menos nos hits e mais em músicas não tão conhecidas de sua discografia. No ano anterior, 1998, os Titãs apostaram num bem-sucedido segundo acústico, mas não pela MTV. Ele foi feito em estúdio e a banda explorou mais lados B de sua discografia, embora a música de trabalho tenha sido a

---

<sup>362</sup> FERREIRA, Mauro. As novas cabeças de gado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1997. Segundo Caderno, p. 1; MEDEIROS, Jotabê. Zé Ramalho comemora com show seus 20 anos de estrada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. 1997. Caderno 2, p. 1; MIGUEL, Antônio Carlos. Zé Ramalho fecha o ciclo de renascimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1998. Segundo Caderno, p. 1; SANCHES, Pedro Alexandre. Zé Ramalho volta em inéditas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1998. Ilustrada.

versão de “É preciso saber viver”, canção de Roberto Carlos que havia feito sucesso nos anos 70.

A participação do Legião Urbana na série da MTV em 1992, que não havia sido lançada em disco, foi disponibilizada no mercado em 1999 e vendeu mais de um milhão de cópias, sendo que, nesse momento, a banda não existia mais; tinha encerrado suas atividades em 1996, ano em que seu vocalista, Renato Russo, morreu em decorrência da aids. Dado Villa Lobos, guitarrista do grupo, conta em sua autobiografia que, na época da apresentação do trabalho à EMI, gravadora com a qual o Legião Urbana mantinha contrato, não quis lançar o registro porque achou que a qualidade do áudio da gravação não ficou boa. Todavia, segundo ele, a morte de Renato Russo e o aumento da demanda por material do grupo fez com que a gravadora também visse esse material “como interessante, do ponto de vista comercial”<sup>363</sup>. Então, financiados pela EMI, Dado e Marcelo Bonfá, os dois integrantes remanescentes, foram aos Estados Unidos para participar da mixagem e da masterização do áudio.

Quando gravou a apresentação para a MTV, o Legião Urbana era um dos poucos grupos de rock surgidos nos anos 80 que ainda tinha uma posição relevante no mercado, ou seja, não estava com a carreira em processo de declínio. O interessante é que uma música havia sido cortada do vídeo exibido pela MTV em 1992, a canção “Hoje a noite não tem luar”, uma versão feita por Carlos Colla para a música “Hoy me voy para México”, um dos sucessos dos Menudos, banda adolescente porto-riquenha que havia feito muito sucesso no Brasil. O violão usado por Dado arrebentou uma corda e, enquanto o reparo era providenciado, Renato Russo, para distrair a plateia, resolveu tocar a música, em voz e violão<sup>364</sup>. Muitos espectadores, com certeza, nem sequer imaginavam que gostassem de alguma canção do grupo de adolescentes que costumava ser ridicularizado pela crítica musical brasileira. E foi justamente essa a canção, trabalhada como *single* no lançamento do acústico em 1999, que se tornou um hit instantâneo nas rádios do país e alavancou as vendas desse título, até então só perdendo em número para o dos Titãs.

---

<sup>363</sup> DEMIER, Felipe Abranches; MATTOS, Romulo Costa; VILLA-LOBOS, Dado. *Dado Villa-Lobos: memórias de um legionário*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015, p. 198.

<sup>364</sup> DEMIER, Felipe Abranches; MATTOS, Romulo Costa; VILLA-LOBOS, Dado, 2015, p. 198. A jornalista Chris Fuscaldo aborda com mais detalhes o *Acústico MTV* do Legião Urbana. Ver FUSCALDO, Chris. *Discobiografia legionária*. São Paulo: Leya, 2016.

Ao término da década de 90, estava bem clara a importância do projeto da MTV para a reabilitação da carreira de artistas, assim como a de outros tipos de registros ao vivo. Ocorre que, nem sempre, a crítica via isso com bons olhos, concebendo-o como simplesmente um lance de oportunismo dos artistas, visando sobretudo a ganhar “dinheiro fácil”, e como uma demonstração de falta de criatividade. Às vezes, os críticos eram muito severos na avaliação desses projetos, como o jornalista Marcelo Negromonte ao fazer um balanço da produção musical do rock nacional nos anos finais da década de 90:

PARALAMAS DO SUCESSO, Barão Vermelho e até banda que não existe mais, o Legião Urbana, lançaram disco acústico para ganhar dinheiro fácil. Conseguiram. O ‘Acústico MTV’ do Legião vendeu 1 milhão de cópias; o do Paralamas, 400 mil. Os Titãs lançaram ‘As 10 Mais’, em que fazem covers de grupos como Mamonas Assassinas (500 mil cópias). Ultraje a Rigor saiu com coletânea ao vivo, com quatro inéditas, e vendeu 140 mil cópias de ‘18 Anos sem Tirar’. A nata do rock brasileiro dos anos 80 terminou os 90, como diz o Ultraje, ‘sem nada a declarar’.<sup>365</sup>

Na ocasião do lançamento do *Acústico MTV* dos Titãs, o crítico musical Pedro Alexandre Sanches, da *Folha de São Paulo*, escreveu uma resenha virulenta, questionando duramente a legitimidade da empreitada, acusando a banda de ter cedido ao sucesso fácil, de fazer o projeto por dinheiro, e afirmando que isso só era possível “abrindo mão de qualquer convicção”:

Esse deve ter sido o dilema dos Titãs antes de programar um novo trabalho. Como seguir a trilha da dignidade se as sete cabeças de uma das bandas-ícone do rock dos 80 no Brasil hoje têm, quase todas, mulher e filhos para alimentar? Jogar às favas o conforto do sucesso fácil ou alimentar a filharada? ‘Acústico MTV’ é a aposta na segunda alternativa. É o disco mais vendido da carreira da banda? Sim, certo, OK. Como conseguiram tal feito depois de anos a fio em decadência progressiva? Parece óbvio: abrindo mão de qualquer convicção. Como seria fácil conceber um sucesso estrondoso recauchutando hits de 13 anos de carreira, não? Como seria imediato fazer um ‘greatest hits’ revestindo rocks queridos dos amplamente aceitos arranjos acústicos, das ora adoradas roupagens orquestradas, não? O que há de legítimo em tudo isso? Muito pouco, quase nada.<sup>366</sup>

<sup>365</sup> NEGROMONTE, Marcelo. 1999 foi o ano em que... *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 jan. 2000. Ilustrada, p. 7.

<sup>366</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Disco é pura concessão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1997. Ilustrada.

Nem todos os críticos viram da mesma forma que Sanches, com o disco também sendo elogiado. O que mais importa aqui, porém, é destacar essa resistência e, ao mesmo tempo, o reconhecimento do papel desse tipo de lançamento para que artistas conseguissem novamente dar visibilidade a seus trabalhos. Outra forma de enxergar a função dos *Acústicos MTV* foi esboçada pelo crítico musical do jornal estadunidense *New York Times*, John Pareles, republicada no Brasil pelo jornal *O Estado de S. Paulo* alguns anos antes. No texto, ele reconheceu que a participação do projeto poderia ser uma maneira de o artista voltar a ter relevância no mercado e até indicou essa opção para quem estivesse precisando, o que não fez sem certa dose de ironia, mas alertando para os riscos de nem sempre as canções soarem bem no formato acústico, podendo ser complexa a transposição, ainda que abra a possibilidade para que muitos possam mostrar ao vivo que são bons músicos.<sup>367</sup> No Brasil, grande parte da crítica feita aos acústicos gravados pelos cantores e grupos do rock nacional estava mais relacionada ao fato de uma aproximação com a estética da MPB do que a uma crítica aos aspectos propriamente musicais. Trata-se de uma questão mais ideológica do que musical, e, com o passar dos anos, esses registros vão sendo mais aceitos pela crítica. Até 2002, o consumo dos *Acústicos MTV* ocorreu majoritariamente em CD, mas, a partir daí, a venda de vídeos passou a ser cada vez mais importante devido à popularização do aparelho de DVD, reproduzindo vídeos registrados digitalmente.

Outra banda que teve grande impacto em sua carreira com o *Acústico MTV* foi o Capital Inicial. A repercussão foi tanta que levou o grupo a um sucesso que não havia alcançado nem mesmo em sua melhor fase nos anos 80. Sua apresentação para o projeto, em março de 2000, no Teatro Mars, de São Paulo, reuniu os integrantes da formação original da banda, que voltaram a tocar juntos havia pouco tempo. Em 1993, Dinho Ouro Preto, o vocalista, deixou o grupo, que prosseguiu com outro vocalista, Murilo Lima, chegando a gravar dois discos com o novo integrante, *Rua 47* (Q Records, 1995) e *Capital Inicial ao Vivo* (RB Music, 1996), mas sem maiores êxitos. Dinho partiu para a carreira solo, lançando dois discos, *Vertigo* (EMI, Rock It!, 1994) e *Dinho Ouro Preto* (Virgin, Rock It!, 1996), mas ambos não foram bem, como ele mesmo contou: “os discos comercialmente fracassaram. Foi um fiasco, ambos foi um fiasco. A tal ponto que por volta de 96 e 97 eu paro de tocar. Minha carreira acabou. Eu não conseguia mais tocar, eu fui procurar emprego”. Revelou, nessa mesma entrevista, que,

---

<sup>367</sup> PARELES, John. Acústico é o trem mais rápido para o sucesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1993. Caderno 2, p. 10.

para sobreviver, passou a trabalhar com tradução de filmes e publicidade, mergulhou no uso de drogas e que, fora da banda, ficou quatro anos e meio sem conversar com os outros membros.<sup>368</sup>

Entretanto, voltaram a conversar e decidiram reunir a formação original da banda, com Dinho retomando o posto de vocalista em 1998. O retorno evoluiu muito rápido e, cerca de três meses depois, eles assinaram contrato com a gravadora Abril Music, que não demorou a enviá-los aos Estados Unidos para gravar um novo disco de músicas inéditas. Elogiado pela crítica, *Atrás dos olhos* (Abril Music, 1998) teve algumas de suas músicas tocadas em rádios e, no ano seguinte, o grupo começou a fazer shows. Teve uma repercussão satisfatória e num nível que os integrantes da banda não esperavam, até que veio o convite da MTV para participarem da série. Gravado o acústico, sua repercussão ficou muito acima da expectativa, o que culminou em mais de um milhão de cópias vendidas. A música de trabalho, “Primeiros erros”, que havia feito sucesso nos anos 80 com Kiko Zambianchi, seu compositor (que participa do disco), virou um hit tocado maciçamente nas rádios. A agenda de shows lotou, com a banda chegando a realizar até cinco shows por semana.<sup>369</sup>

Uma das peculiaridades desse retorno do Capital Inicial foi arrebanhar um público jovem expressivo, destoando um pouco do público médio das bandas que emergiram ou fizeram sucesso na década de 80, que costumava ser mais velho.<sup>370</sup> A ótima fase se estenderia ainda aos dois discos posteriores, *Rosas e vinho tinto* (Abril

---

<sup>368</sup> Entrevista de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, ao canal televisivo Multishow: “Entrevista Dinho Ouro Preto – 1ª Parte”. Youtube, 11 jun. 2008. Disponível em: <<https://youtu.be/ZFBlyCX9eE8>>. Acesso em: 12 jan. 2018. Em outra entrevista, ele também comenta essa fase difícil na carreira solo. Ver Entrevista de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, no programa Lobotomia: “MTV - Lobotomia com Dinho Ouro Preto [1/3]”. Youtube, 23 jun. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/vso95e-1baw>>. Acesso em: 11 de jan. 2016. Entrevista concedida em 2010.

<sup>369</sup> Entrevista de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, no Programa de Frente com Gabi, do canal televisivo SBT: “Dinho Ouro Preto no De Frente Com Gabi – 2001”. Youtube, 10 jan. 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/WPbixiYMMr0>>. Acesso em: 06 dez. 2017. Entrevista concedida em 2001; Entrevista de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, no programa Panelaço: “Bolo de cacau com caulis de morango com Dinho Ouro Preto e Chubby Vegan | Panelaço do João Gordo”. Youtube, 30 set. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/dgL5viT3wOU>>. Acesso em: 02 out. 2016; ARAÚJO, Bernardo. O sucesso em forma de violão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jul. 2004. Segundo Caderno, p. 5; ARAÚJO, Bernardo. ‘Acústico NYC’ Dissonância. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 nov. 2015. Segundo Caderno, p. 10.

<sup>370</sup> Esse aspecto de atingir também um público mais jovem aparece na seguinte entrevista: Entrevista de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial, no programa Lobotomia: “MTV - Lobotomia com Dinho Ouro Preto [1/3]”. Youtube, 23 jun. 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/vso95e-1baw>>. Acesso em: 11 de jan. 2016. Entrevista concedida em 2010.

Music, 2002) e *Gigante* (Sony Music, 2004), com os quais conseguiu emplacar vários hits nas rádios.

O retorno do grupo ao mercado fonográfico se deu por meio da Abril Music, uma gravadora criada pelo Grupo Abril em 1998 e que era uma das proprietárias da MTV Brasil. A empresa, por ser nova, tinha como característica não ter um catálogo, que em geral era de onde provinha parte importante do faturamento das gravadoras. Apostar apenas em artistas novos era arriscado e, por isso, adotou a estratégia de também trazer para a companhia artistas que já tinham uma carreira mais longa, com sucessos acumulados, mas que não estavam em alta no mercado. Foi aí que, para ficar só no rock nacional, bandas como Ultraje a Rigor, Ira! e Capital Inicial tiveram suas chances na gravadora. Em fevereiro de 2003 ela encerrou suas atividades, alegando não ter como concorrer com as multinacionais e a pirataria disseminada, ainda que, em boa parte do tempo em que atuou, tenha conquistado uma fatia significativa do mercado fonográfico brasileiro.<sup>371</sup>

E foi justamente uma das bandas que, com contribuição da Abril, voltou a ter um lugar de destaque no cenário musical que viria a gravar, em 2004, um *Acústico MTV* de muita repercussão — mas pela Sony Music, já que a outra gravadora encerrou suas operações no ano anterior. Essa banda era o Ira!, que, embora tivesse certo prestígio e sua importância reconhecida, nunca fora uma grande vendedora de discos. Seu acústico chegou aos 250 mil CDs vendidos. Foi pouco, se comparado aos números alcançados por outros artistas que participaram do projeto, e muito, se considerarmos que essa é uma marca significativa num momento em que a realidade do mercado fonográfico era outra, marcada por uma profunda crise e pela pirataria fora de controle. A primeira música de trabalho foi a releitura de uma canção pouco conhecida, “O girassol”, que fazia parte de um disco intitulado 7 e lançado quando o grupo era contratado de uma gravadora pequena, a Paradoxx Music. Enquanto “O girassol” ainda era bastante tocada nas rádios, outra música também começou a ser executada, “Eu quero sempre mais”, que contava com a participação da cantora Pitty, um dos três convidados para o acústico — sendo os outros dois Samuel Rosa, vocalista do Skank, e Os Paralamas do Sucesso. Com as duas canções sendo tocadas inclusive em rádios populares, com aparição em

---

<sup>371</sup> Alguns desses aspectos são apontados em: VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

programas de tevê de grande audiência, e as boas vendagens, o Ira! viu seu cachê aumentar e a demanda por shows crescer consideravelmente.<sup>372</sup>

Mais velhos e experientes, os componentes da banda sabiam que essa oportunidade não aparecia a toda hora e entraram numa intensa rotina de trabalho, realizando 250 shows em um ano e meio. Ocorre que o Ira!, quando gravou o acústico, já vinha de uma crescente na carreira desde que assinou contrato com a Abril Music e lançou seu primeiro disco por ela, *Isso é amor* (1999), que era de regravações. E sua relação com a MTV não era nova, pois em 2000 tinha sido o segundo nome a gravar um disco dentro de outro projeto do canal que foi criado nesse mesmo ano, o *Ao vivo MTV*, que consistia em registrar e exibir shows no formato elétrico, o que gerou uma turnê com datas “quase sempre lotadas” e venda de 160 mil CDs e 21 mil DVDs, como informa sua biografia.<sup>373</sup> Embora alguns integrantes já tivessem exposto que não dava para continuar no ritmo intenso de trabalho que estavam seguindo, alegando ser necessária inclusive uma parada, antes que isso acontecesse, as divergências internas se afluaram e o grupo chegou ao fim. Mas voltou em 2014, dessa vez apenas com os dois fundadores da banda, Nasi e Edgard Scandurra, respectivamente o vocalista e o guitarrista.<sup>374</sup>

Outro acústico de 2004, realizado fora da série da MTV, chamou bastante atenção, o do grupo Roupa Nova. O disco registrou vendagens ainda maiores que as do Ira!, atingindo a marca de “320 mil CDs e 220 mil DVDs — o equivalente aos certificados de platina duplo e platina triplo pela ABPD respectivamente”<sup>375</sup>, o que o colocou na lista de mais vendidos, divulgada pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), ficando o CD em 16º lugar e o DVD do show em 10º lugar. O repertório continha apenas alguns sucessos do grupo, porque eram tantos hits emplacados nas rádios e trilhas de novela que sobrou material para ser incluído num segundo volume, lançado em 2006.

---

<sup>372</sup> ARAÚJO, Bernardo. O sucesso em forma de violão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jul. 2004. Segundo Caderno, p. 5.

<sup>373</sup> BETING, Mauro; PETILLO. *A Ira de Nasi*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2012, p. 170.

<sup>374</sup> Entrevista de Edgard Scandurra, guitarrista do Ira!, no programa Lanterna Verde: “Edgard Scandurra - Entrevista #5 ‘Ira! Abraços e brigas’”. Youtube, 17 set. 2016. Disponível em: <[https://youtu.be/3x\\_i8IuddcM](https://youtu.be/3x_i8IuddcM)>. Acesso em: 04 jan. 2018; Entrevista de Nasi, vocalista do Ira!, no programa The Noite, no canal televisivo SBT: “The Noite (08/08/16) - Entrevista com Nasi”. Youtube, 09 ago. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/c5asQrjXpBU>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

<sup>375</sup> ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2006. Rio de Janeiro, 2005.

Nem sempre considerado como um grupo do rock nacional, ignorado em muitos livros sobre o tema, principalmente por investir em demasia em músicas românticas, o Roupas Nova fez muito sucesso nos anos 80 e em boa parte dos 90. Entretanto, na virada para os anos 2000, vivia uma fase difícil, sem conseguir bons resultados com os discos novos, até que o produtor Max Pierre sugeriu — o que já havia feito antes — a gravação de um álbum acústico, mas os músicos resistiram à ideia o quanto puderam. Eles, ou pelo menos alguns dos integrantes, achavam que suas músicas não ficariam bem no formato. E demorou para que chegassem a um consenso. Quando decidiram, imaginavam conseguir gravar o acústico dentro do projeto da MTV, porém, ouviram da representante da emissora que eles não se interessavam em fazer um disco com o grupo porque entendiam que ele não se enquadrava no perfil musical do canal. Isso provocou certo desânimo nos integrantes.

Eles resolveram, então, fazer sem a MTV, contando com o apoio da Universal Music. Embora houvesse receio em relação a como ficariam as músicas relidas em versões acústicas, para o Roupas Nova, a questão de possíveis limitações como músicos sequer se colocava. Ainda que fossem há décadas criticados por fazerem músicas excessivamente românticas e sempre mirando o sucesso comercial, eram profissionais muito competentes e precisos, o que fez deles uma banda de estúdio muito solicitada para a gravação de discos de outros artistas, mesmo quando já faziam sucesso e tinham uma agenda apertada devido a shows, participações em programas televisivos e divulgação. Participaram como músicos e arranjadores de discos inteiros e em faixas isoladas de inúmeros artistas, às vezes trabalhando em vários discos de um mesmo nome. A lista é grande e apresentada aqui de maneira parcial: Amelinha, Beto Guedes, Elis Regina, Erasmo Carlos, Fagner, Gal Costa, Gilberto Gil, Guilherme Arantes, Joanna, José Augusto, Lulu Santos, Maria Bethânia, MPB4, Nana Caymmi, Nara Leão, Ney Matogrosso, Rita Lee, Roberto Carlos, Sandra de Sá, Simone, Tavito, Xuxa e Zizi Possi.

O *Roupas Nova Acústico* foi um sucesso, mesmo sem o grupo emplacar um hit novo, de música inédita ou pouco conhecida do grande público. Para quem carregava o troféu de recordistas de canções em trilhas novelas, tendo, entre 1980 e 2012, incluído músicas em 31 delas, esse parecia não ser um problema. Em 2006, depois de muitos pedidos de fãs, via redes sociais, para que fizessem um segundo acústico com músicas que entraram no primeiro, os integrantes da banda decidiram atender as solicitações,

apesar de terem sido desaconselhados pela maioria dos profissionais do meio que consultaram. Deu certo.

É possível afirmar que o *Acústico MTV* teve mais importância enquanto as redes sociais não tinham se popularizado, num momento em que a visibilidade em um canal de tevê e a possibilidade de apresentar um show completo ao público contavam muito. Pode-se dizer que, para certos artistas, um programa da MTV, que atingia um público mais específico, talvez não surtisse o mesmo efeito. Mas ele não se limitava a isso, e o impulso que dava na carreira dos artistas podia extrapolar, e muito, seu universo, como no caso das bandas que tiveram os seus discos chegando a um público bem mais amplo.

Um dos diretores da emissora, Zico Góes, afirma, em seu livro sobre a MTV, que o projeto foi paralisado em 2008, afetado pela popularização da internet a partir de 2005, que prejudicou muito as gravadoras, o que fez as vendas despencarem, praticamente inviabilizando o projeto. Ela chegou ainda a produzir mais um acústico de Lulu Santos (2010) e um de Arnaldo Antunes (2012), mas esses foram iniciativas dos dois cantores e de suas gravadoras.<sup>376</sup>

Ao todo, foram 33 acústicos, sendo os de artistas que se projetaram nos anos 80 os seguintes: Titãs (1997), Rita Lee (1998), Os Paralamas do Sucesso (1999), Legião Urbana (1999), Lulu Santos (2000), Capital Inicial (2000), Kid Abelha (2002), Marina Lima (2003), Engenheiros do Hawaii (2004), Ira! (2004), Ultraje a Rigor (2005), Lobão (2007), Lulu Santos (2010), Arnaldo Antunes (2012). Os de artistas de outros gêneros e do rock nacional de outras épocas foram: João Bosco (1992), Gilberto Gil (1994), Moraes Moreira (1995), Gal Costa (1997), Rita Lee (1998), Art Popular (2000), Cássia Eller (2001), Roberto Carlos (2001), Cidade Negra (2002), Jorge Ben Jor (2002), Charlie Brown Jr. (2003), Zeca Pagodinho (2003), Marcelo D2 (2004), Bandas Gaúchas (2005), O Rappa (2005), Lenine (2006), Zeca Pagodinho (2007), Sandy e Júnior (2007), Paulinho da Viola (2007).

Ao observar a trajetória de vários cantores e grupos do rock nacional, é possível ver que a questão meramente mercadológica nem sempre explica o fato de muitos não conseguirem mais manter-se com certa visibilidade, o que é fundamental para que continuem a gravar e serem demandados para shows. Pelo menos nos casos aqui apresentados, constata-se que o vício em drogas e brigas entre os integrantes dos grupos

---

<sup>376</sup> GOES, Zico, 2014, p. 46.

influenciaram, às vezes de modo determinante, o declínio de suas carreiras, acrescentando-se os erros e escolhas malfeitas. Por outro lado, há que se reconhecer que o mercado não andou muito favorável para o rock nacional, especialmente na primeira metade da década de 90.

O *Acústico MTV* contribuiu para que várias bandas voltassem a ficar em evidência, sendo mais beneficiados os Titãs, o Capital Inicial e o Ira!, e claro, “correndo por fora”, o Roupas Nova. Mas outros tantos nomes não tiveram a oportunidade de colher melhores resultados e ficaram pelo meio do caminho. E como bem destacou Ricardo Alexandre, “os representantes do rock brasileiro dos anos 80, justamente os que chegaram gritando no futuro e propondo a ruptura, foram recebidos com reverência pelas gerações e gerações seguintes, como legítimos clássicos de um tempo que não volta mais”<sup>377</sup>.

## 5.2 Efervescência cultural e seu impacto

O rock que emergiu nos anos 80 surgiu num contexto em que havia uma significativa efervescência cultural nas duas maiores capitais do país, São Paulo e Rio de Janeiro, que movimentava a cena alternativa dessas duas cidades e da qual ele era parte. Três autores têm chamado a atenção para esse aspecto e o abordaram ricamente com enfoques que se complementam e permitem compreender melhor a eclosão do rock no período e sua relação com outras manifestações culturais. São os livros de Ricardo Alexandre, Guilherme Bryan e a tese de doutorado em sociologia de Érica Magi.<sup>378</sup>

Os três enfatizam a importância dos espaços da cena alternativa que funcionavam como pontos de encontro e de realização do rock e de onde emergiu a maior parte das bandas e cantores que se destacaram nas paradas de sucesso. No começo dos anos 80, o rock ainda carregava muito de uma estigmatização que o apontava como manifestação marginal da cultura. Em comparação a São Paulo, a cena alternativa do Rio de Janeiro era bem menor, mas foi nessa cidade que surgiu um relevante espaço aglutinador que viria a ser importante inclusive para as bandas

<sup>377</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2002. [ebook, não paginado].

<sup>378</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013; BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. São Paulo: Record, 2004; MAGI, Érica. *Metrópole em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

paulistanas, o Circo Voador, aberto a manifestações culturais como dança, teatro e música, além de cursos voltados para arte e educação. Fundado em 1982 e instalado na Praia do Arpoador, zona sul do Rio de Janeiro, ficou por lá durante três meses, quando foi despejado, sendo depois reaberto na Lapa, de onde não mais saiu. No curto tempo em que ficou no Arpoador, abrigou shows de bandas como Blitz, Barão Vermelho e Brylho e de astros da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso.<sup>379</sup> Funcionando no outro local, criou o projeto “Rock Voador”, dedicado exclusivamente ao rock, que tinha como parceira a rádio Fluminense FM. Era um palco de apresentações ao vivo que se abriu também para várias bandas paulistanas. A repercussão do projeto, o apoio da rádio, o incentivo da imprensa e a proximidade com as gravadoras sediadas na cidade formaram um conjunto de fatores que contribuiu para que alguns artistas não demorassem muito tempo para gravar seus primeiros discos. O Circo Voador era um espaço bastante democrático, com artistas de diferentes matizes do rock e de outros gêneros convivendo sem maiores problemas.

A cena alternativa de São Paulo era mais ampla, ainda que a cidade não gozasse da condição de ter uma indústria cultural tão poderosa como era a concentrada no Rio. A capital tinha um número de espaços bem maior, com muitas casas noturnas e outros locais onde as bandas podiam apresentar-se, boa parte com estrutura precária, mas permitindo que elas mostrassem seus trabalhos, muitas vezes tocando de graça. O circuito *underground* da cidade era formado por agitados pontos de encontro, como Madame Satã, Napalm e outros com mais opções, misturando pista de dança, bar, cineclube e diversões eletrônicas, como o Rose Bom Bom, o Carbono 14, o Village Station, o Ácido Plástico, o Victoria Pub e o Any 44. O Teatro Lira Paulistana teve um importante papel ao abrir um espaço, à meia-noite, chamado “Boletim de Ocorrência”, onde as bandas podiam se apresentar.<sup>380</sup>

A partir de 1984 começou a febre das danceterias, que eram lugares mais espaçosos, melhor estruturados, onde as pessoas iam para assistir a shows e dançar, como a Rádio Clube, a primeira que surgiu, a Radar Tan Tan e a Tífon; e na grande São Paulo, a Raio Laser, a Pool Music Hall e a Heavy Metal. Segundo Ricardo Alexandre, as danceterias foram mais uma peculiaridade de São Paulo, existindo inclusive várias no interior. No Rio de Janeiro, capital, não havia tantas, apenas as que formavam o

---

<sup>379</sup> DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015, p. 31.

<sup>380</sup> ALEXANDRE, Ricardo, 2013, p. 171-172.

“famoso ‘Circuito do M’”: Manhattan, Metrópolis, Mamão Com Açúcar e Mamute, além do clube Noites Cariocas.<sup>381</sup> Elas foram importantes para a profissionalização de artistas e o aumento de espaços para shows — alguns deles com participantes remunerados. Artistas consagrados e de sucesso, de outros gêneros, também se apresentavam em danceterias.

Todos esses locais funcionavam, em maior ou menor medida, como ponto de encontro, mas, no caso de São Paulo, essa função era melhor cumprida pelo circuito *underground*, com os locais quase todos situados no centro da cidade e reunindo artistas e interessados em diferentes vertentes do rock, aproximando também as bandas com integrantes de classe média e universitários com pessoas menos abastadas. Grande parte desses lugares não se concentrava exclusivamente na música. Era comum abrirem espaço para lançamentos de livros, intervenções teatrais e literárias, exibição de filmes e de vídeos de shows internacionais, o que contribuía para que o público que os frequentava fosse mais heterogêneo, ampliando a rede de sociabilidade e de trocas que propiciavam. Isso ocorreu de tal forma que posteriormente passou a ser comum artistas e produtores culturais de outras áreas incluírem em seus relatos de memória esses espaços como uma referência, aspecto que aparece repetidamente em muitos documentários e biografias sobre outros assuntos.

No que diz respeito mais especificamente à música, eram espaços de intercâmbio de informações musicais, de revistas especializadas, de discos e fitas cassete e outras referências. E fazia parte de toda essa movimentação cultural a constante formação de novas bandas, de reformulação das já existentes e a troca de componentes, que podiam largar um grupo para integrar outro; mudanças que contribuía para fomentar o contato com outras referências estéticas, alimentadas por formações musicais que nem sempre eram as mesmas, ainda que os grupos seguissem uma linha sonora mais definida, além de também colocar em contato, em muitos casos, músicos que já eram experientes com os novos ou sem experiência nenhuma. Essas trocas e reformulações das bandas aconteciam a todo momento — uma situação que marcou inclusive a trajetória daqueles nomes que vieram a atingir o sucesso.

Na formação, por exemplo, que gravou o primeiro LP da Blitz, *As aventuras da Blitz* (1982), havia três músicos experientes: Lobão (bateria), William Forghieri (teclados) e Antônio Pedro (baixo). Eles eram, nesse momento, músicos da cantora

---

<sup>381</sup> ALEXANDRE, Ricardo, 2013, p. 205-208.

Marina Lima e tocavam com a Gang 90 & As Absurdettes. Lobão ainda tocava com Lulu Santos e Ritchie (ambos em carreira solo), com os quais havia integrado o grupo de rock progressivo Vímãna nos anos 70. Sua participação na Gang 90 foi importante, mas a banda liderada por Júlio Barroso tinha como característica uma alta rotatividade de músicos, o que Lobão mostra no livro que escreveu sobre o rock dos anos 80, informando que entre eles havia vários ex-integrantes de grupos famosos ou futuros componentes de outros que viriam a fazer sucesso:

Aqui vão alguns nomes daqueles que atuaram em shows, turnês, programas de tevê e discos: Gigante Brazil (do Isca de Polícia) e esse que vos escreve na bateria; Rubão Sabino (da banda de Gilberto Gil), Lee Marcucci (da Tutti Frutti e Rádio Taxi), o saudoso Tavinho Fialho (pai de Chicão, seu filho em parceria com Cássia Eller) e Cláudia Niemeyer (da Blitz e da banda da Marina) no baixo; Guilherme Arantes, Luiz Paulo Simas (do Vímãna), Ruban (das Frenéticas, autor de hits como “Dancin’ Days”, em parceria com... Nelson Motta) e Billy Forghieri (futuro Blitz) nos teclados; nas guitarras passaram pela banda o também saudoso virtuose Wander Taffo (Rádio Táxi), Miguel Barella (dos Agentss e dos Voluntários da Pátria) e Hermann Torres (do pioneiro grupo de domingueiras vespertina dos anos 60, Os Analfabattes) e muitos outros.<sup>382</sup>

A troca de membros, portanto, era comum. Havia os que saíam para formar outros grupos pelos mais variados motivos; desentendimentos e divergências estéticas estavam entre os mais corriqueiros. Muitos deles não conseguiram chegar ao sucesso, mas fizeram parte de grupos da cena alternativa que gozaram de certo prestígio e foram importantes para a cena do rock que emergia. Algumas pessoas radicalizaram nessa missão de participar de vários grupos, como foi o caso de Thomas Pappon, que se dividia entre três, o Voluntários da Pátria, o Smack e o Fellini, conhecido por nessa época por também trabalhar como jornalista e crítico musical na revista *Bizz*. E um caso mais extremo ainda era o de Edgard Scandurra, que chegou a tocar, ao mesmo tempo, em cinco bandas: Mercenárias, Smack, Cabine C (também integrada por Ciro Pessoa, ex-componente dos Titãs), Ultraje a Rigor e Ira!. Guitarrista de grande domínio técnico e versátil, Edgard conseguia adaptar-se a bandas com propostas estéticas diferentes e gostava disso, sendo que nas Mercenárias era o baterista. Foi um dos fundadores do Ultraje a Rigor, a primeira banda paulista que viria a fazer muito sucesso, ficando nela até o primeiro compacto, o suficiente para que deixasse sua marca na música que se

---

<sup>382</sup> LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: Leya, 2017. [ebook, não paginado].

tornaria um hit e uma das canções mais representativas do rock dos anos 80, “Inútil”: “A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem escovar os dente / Tem gringo pensando que nós é indigente / (Refrão): Inútil / A gente somos inútil / Inútil / A gente somos inútil / Inútil / A gente somos inútil / Inútil / A gente somos inútil”. A música, de autoria de Roger Moreira, começa com um marcante *riff* de guitarra feito por Edgard na introdução e que ele próprio classifica como uma de suas “maiores obras-primas”<sup>383</sup>. No movimento pelas *Diretas Já*, que reivindicava eleições diretas para a presidência da República, que ocorreu entre 1983 e 1984, “Inútil” virou uma espécie de libelo político, citada por políticos e artistas.

Edgard Scandurra, entretanto, deixou todas as bandas para dedicar-se totalmente ao Ira! em 1984. O vocalista Nasi e o baixista Ricardo Gaspa (irmão de Ted Gáz, do Magazine), que também integravam os Voluntários da Pátria, fizeram o mesmo, pouco depois de gravarem um LP pelo selo independente *Baratos Afins*. No ano seguinte, outro membro se juntaria aos três, o baterista André Jung, que integrava os Titãs e foi expulso da banda, chegando a gravar com ela o primeiro disco, homônimo, lançado em 1984. E para o posto que ocupava na ex-banda foi convidado Charles Gavin, que havia feito parte do Ira! e estava no RPM, que, naquele momento, nem sequer havia gravado e seguia uma linha com a qual Gavin não se identificava muito, o que facilitou a mudança.

No Rio de Janeiro, onde esse trânsito de integrantes de uma banda para outra não acontecia com a mesma intensidade, havia casos como o de Lobão, já mencionado, mas que circulava entre as duas capitais, e o de Arnaldo Brandão, ex-integrante de A Bolha, que lançou dois discos nos anos 70 e também tocava com artistas da MPB e do rock nacional. Ele integrou dois grupos que ficaram conhecidos nos anos 80: Brylho e Hanói-Hanói, ambos emplacando pelo menos um grande sucesso radiofônico, respectivamente “Noite do prazer” e “Totalmente demais”.

Os dois grupos brasileiros de maior sucesso naquele decênio tinham integrantes que haviam feito parte do Aborto Elétrico, icônica banda da capital do Distrito Federal que existiu entre 1978 e 1981, Renato Russo (do Legião Urbana) e os irmãos Flávio e Fê Lemos (do Capital Inicial), o que implicou na gravação de várias canções que faziam

---

<sup>383</sup> BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *Ira de Nasi*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2012, p. 70.

parte do repertório do antigo grupo, do qual ainda chegou a fazer parte André Pretorius, que veio a compor a Plebe Rude, outra banda da cidade que viria a ficar conhecida.

Esses são apenas alguns dos casos mais emblemáticos. A existência de músicos que compunham bandas e trabalhavam na imprensa propiciou que essa produção musical mais alternativa ganhasse maior visibilidade naquele momento.

### 5.3 Rock e imprensa

Em São Paulo, estabeleceu-se uma peculiar relação entre imprensa e a cena roqueira da cidade, pois existia a figura do jornalista-músico, que, ao longo da década, participava de uma ou mais bandas e também trabalhava em veículos de comunicação, cobrindo a área de música. Vários artistas se movimentaram entre esses dois espaços: na revista *Bizz*, Thomas Pappon (integrante das bandas Voluntários da Pátria, Smack, Fellini) e Celso Pucci, conhecido como “MinhoK” (Verminose, Voluntários da Pátria, Nº 2); na *Bizz* e no jornal *Folha de S. Paulo*, Alex Antunes (Nº 2, Akira S & As Garotas que Erraram) e José Augusto Lemos (Chance); na *Folha de S. Paulo* e em *O Estado de S. Paulo*, Fernando Naporano (Maria Angélica Não Mora Mais Aqui).

Eles foram recrutados para trabalhar na imprensa como parte do processo de reformulação dos cadernos de cultura dos maiores jornais do país, que buscavam atingir um leitor mais jovem. Imersos na cultura pop, eram vistos como um elemento de conexão com esse público. A revista *Bizz*, que teve seu primeiro número veiculado em agosto de 1985, logo demandou profissionais com esse perfil. Os cinco artistas citados foram alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.<sup>384</sup>

Nem todos os que atuaram nessa área eram formados ou faziam o curso de jornalismo, mas tinham a experiência de escrever para fanzines, comuns na época. O mais importante deles, voltado para o rock, foi o SPALT, editado entre 1983 e 1984,

---

<sup>384</sup> A Universidade de São Paulo (USP) foi um local de encontro e de realização muito importante para a cena do rock de São Paulo. Érica Magi discute esse aspecto de maneira aprofundada em sua tese de doutorado, na qual aborda mais detidamente a relação dos músicos com a imprensa, assunto que também recebeu atenção por parte da autora em seu livro, que é resultado de sua dissertação de mestrado. Ver MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017; e MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao ‘mainstream’*. São Paulo: Alameda, 2013.

que contava com textos de vários músicos atuantes na cena rock de São Paulo, como Celso Pucci, Cadão Volpato, Nasi, Thomas Pappon e Guilherme Isnard, e de outros colaboradores, como o escritor Marcelo Rubens Paiva e o dramaturgo Antônio Bivar.<sup>385</sup> Outros nomes do rock nacional também escreviam para a imprensa. Júlio Barroso, líder da Gang 90 & As Absurdettes, fazia isso desde o final dos anos 70 e publicou textos em diversos veículos, como *Música do Planeta Terra*, *A Glória e a História do Rock*, *Somtrês* e *Veja*. O líder do Magazine, Kid Vinil, ao longo de sua trajetória profissional, colaborou com inúmeras publicações, tanto da imprensa alternativa quanto da grande imprensa. E Paulo Ricardo, vocalista do RPM, no começo dos anos 80, quando ainda cursava jornalismo na Universidade de São Paulo (USP), escreveu para publicações como *Canja*, *Fonograma*, *Somtrês* e *Pipoca Moderna*.

Vários jornalistas-músicos tiveram carreira duradoura no jornalismo, trabalhando em publicações importantes. Acostumados a lidar com a memória do rock nacional, à qual recorriam com certa frequência por motivações de ofício, tornaram-se fontes privilegiadas de informação, alguns bastante solicitados para falarem nos muitos programas de tevê, documentários e matérias da imprensa. Fizeram parte de uma movimentação cultural que, obviamente, não era só formada por eles. Havia os outros músicos e todo o contingente de pessoas que partilhavam aqueles espaços, uns mais diretamente, outros menos — e com muitos vindo a ocupar posições-chave na produção cultural brasileira, como diretores de tevê, cineastas, atores. E pela experiência de terem vivenciado o rock daquela época, também eram chamados para dar seus depoimentos.

Não raras vezes, emergiram interpretações e opiniões que nem sempre convergiam. Essa foi uma forma importante de relação com o passado, assim como o lançamento de discos acústicos, que tinham, no entanto, uma perspectiva mais celebratória. Desse modo, a música pop se constituiu num universo próprio. Havia, sem dúvida, conflitos internos na escolha dos códigos e critérios valorativos, mas a disputa e as constantes reavaliações de seu legado não impediram que esse movimento fosse também uma forma de celebração.

---

<sup>385</sup> MAGI, Érica, 2017, p. 123.

#### 5.4 Álbuns “clássicos” do rock nacional: o culto

Os projetos de discos acústicos, o circuito de casas noturnas dedicadas à música pop e a inserção de artistas na imprensa alcançaram êxito e serviram não apenas para colocar em maior evidência os artistas, mas também para que eles apresentassem, às novas gerações, suas antigas canções e contribuíssem para provocar um interesse maior pela produção do rock nacional da década de 80. Uma das principais formas de imersão nesse passado foi por meio da história dos discos, dentro de um processo de leitura e (re)avaliação do legado de artistas que foram compreendidos como “clássicos”. Essa é uma maneira de avaliar e lidar com o passado no âmbito da música popular bastante consolidada, ainda que mais presente no universo de alguns gêneros musicais, sendo o rock um deles.

Assim, num período marcado pela forte celebração de discos da música popular e legados artísticos, os álbuns tidos como “clássicos” do rock nacional receberam bastante atenção, com destaque para os lançados nos anos 80. Isso ocorreu de diversos modos, mas sobretudo no âmbito dos principais jornais e revistas do país, em revistas especializadas e canais de tevê dedicados à música. A tevê, por contar com recursos de imagem e som, pôde realizar abordagens bastante ricas, o que, por vezes, conseguiu mostrar aspectos inviáveis ou pouco possíveis de serem apresentados num texto escrito. Assim, o rock nacional foi assunto de duas séries televisivas voltadas exclusivamente para alguns de seus discos mais importantes.

A primeira foi produzida pela MTV Brasil e recebeu o nome de *Discoteca MTV*, exibida a partir de abril de 2007. Os artistas e álbuns contemplados foram: Mutantes – *Os Mutantes* (1968), Blitz – *As aventuras da Blitz* (1982), Lulu Santos – *Tempos modernos* (1982), Lobão – *Ronaldo foi pra guerra* (1984), Barão Vermelho – *Maior abandonado* (1984), Ultraje a Rigor – *Nós vamos invadir sua praia* (1985), RPM – *Revoluções por minuto* (1985), Titãs – *Cabeça dinossauro* (1986), Os Paralamas do Sucesso – *Selvagem?* (1986), Legião Urbana – *Dois* (1986), Ira! – *Vivendo e não aprendendo* (1986), Capital Inicial – *Capital Inicial* (1986), Engenheiros do Hawaii – *A revolta dos dândis* (1987), Chico Science e Nação Zumbi – *Da lama ao caos* (1994), Raimundos – *Raimundos* (1994) e Planet Hemp – *Usuário* (1995).<sup>386</sup> Os episódios são

---

<sup>386</sup> Na ocasião da estreia do *Discoteca MTV*, na grade de programação da emissora existiam horários reservados para a reexibição dos episódios. O primeiro deles a ser veiculado, *Ronaldo foi pra guerra* (1984), do cantor Lobão, por exemplo, foi ao ar no dia 20, sexta-feira, às 21h30min, e depois foi

narrados a partir de depoimentos dos autores do álbum, outros músicos, produtores e críticos musicais. Em vários desses programas, os autores chegam a detalhar partes dos arranjos e como os criaram.

Na segunda série, produzida entre 2012 e 2013, exibida no canal Mix TV, os chamados “álbuns clássicos” foram celebrados com um show ao vivo no qual seus autores tocaram o disco na íntegra, mas com as músicas sendo mostradas intercaladamente, o que foi feito posteriormente na edição, que incluiu uma conversa com Paulo Miklos — integrante dos Titãs e apresentador do programa — com os artistas falando sobre as faixas do álbum. Os shows também eram transmitidos pela rádio Mix FM, pertencente ao mesmo grupo de comunicação. Os discos foram: *Ultraje a Rigor – Nós Vamos Invadir sua Praia* (1985), *RPM – Rádio pirata* (1985), *Paralamas – Selvagem?* (1986), *Titãs – Cabeça dinossauro* (1986), *Capital Inicial – Capital Inicial* (1986), *Engenheiros do Hawaii – A revolta dos dândis* (1987), *Skank – Calango* (1994), *Cidade Negra – Sobre todas as forças* (1994), *Planet Hemp – Usuário* (1995), *Jota Quest – De volta ao Planeta* (1998), *O Rappa – Lado B Lado A* (1999), *CPM 22 – Chegou a hora de recomeçar* (2002).<sup>387</sup>

---

reprisado no sábado às 15h30min, na quarta-feira, às 11 horas e na quinta-feira à 0h30min. Ver “DISCOTECA MTV” ressuscita velha guarda do rock nacional. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70472.shtml>>. Acesso em: 08 abr. 2007. O projeto incluiu outros álbuns não informados nessa matéria.

<sup>387</sup> Os vídeos foram disponibilizados no site oficial da Mix TV, divididos em quatro blocos, sendo possível acessar todos os outros a partir do primeiro. Ver Apresentação do *Ultraje a Rigor* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos – Ultraje A Rigor – bloco 1”. Mixme, 18 set. 2012. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/ultraje\\_a\\_rigor\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294849/](http://mixme.com.br/videos/ultraje_a_rigor_-_bloco_1_1375294849/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do *RPM* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos RPM – Bloco 1”. Mixme, 05 mar. 2013. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/rpm\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294853/](http://mixme.com.br/videos/rpm_-_bloco_1_1375294853/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação dos *Paralamas do Sucesso* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos – Os Paralamas do Sucesso – bloco 1”. Mixme, 18 jun. 2012. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/paralamas\\_do\\_sucesso\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294848/](http://mixme.com.br/videos/paralamas_do_sucesso_-_bloco_1_1375294848/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação dos *Titãs* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos Titãs – Bloco 1”. Mixme, 05 mar. 2013. Disponível em: <<http://mixme.com.br/videos/mix-ao-vivo-albuns-classicos-titãs-bloco-1/>>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do *Capital Inicial* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Álbuns Clássicos – Capital Inicial – bloco 1”. Mixme, 23 set. 2013. Disponível em: <<http://mixme.com.br/videos/albuns-classicos-capital-inicial-bloco-1/>>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do *Skank* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos Skank – bloco 1”. Mixme, 29 nov. 2012. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/skank\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294851/](http://mixme.com.br/videos/skank_-_bloco_1_1375294851/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do *Planet Hemp* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo Álbuns Clássicos Planet Hemp – bloco 1”. Mixme, 06 jul. 2013. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/planet\\_hemp\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294860/](http://mixme.com.br/videos/planet_hemp_-_bloco_1_1375294860/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do *Jota Quest* no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix

O fato de os programas envolverem apresentações ao vivo condicionou a escolha dos álbuns. Nesse momento, por exemplo, não teria como contar com a apresentação dos grupos Ira! (que havia chegado ao fim), Barão Vermelho (oficialmente em recesso) e Legião Urbana (que encerrou suas atividades após a morte de Renato Russo em 1996, vocalista do grupo). Fora esses dois casos, todos os discos dos anos 80 escolhidos são também os mesmos abordados no *Discoteca MTV*, com exceção do RPM, que teve seu segundo álbum contemplado num registro ao vivo que traz basicamente o primeiro, *Revoluções por minuto* (1985), tratado pela outra série. Em termos de informação, os *Álbuns Clássicos* da Mix TV pouco acrescentam, até mesmo porque o principal é o show com o disco tocado na íntegra, com os artistas optando por fazer releituras sem necessariamente reproduzirem as canções tal como estão nos discos.

Outro programa, *O som do vinil*, de maior longevidade — existe desde 2007 —, dedica-se exclusivamente aos discos da música brasileira, não só aos do rock nacional. Com uma concepção mais próxima do que foi o *Discoteca MTV*, tem dado destaque para as obras “clássicas” do rock nacional. Até março de 2014, os discos do rock nacional que receberam atenção no programa foram: Blitz – *As aventuras da Blitz* (1982), Ritchie – *Vôo de coração* (1983), Ultraje a Rigor – *Nós vamos invadir sua praia* (1985), Edu Dusek, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados – *Cantando no banheiro* (1983), Lulu Santos – *Tudo azul* (1984), Barão Vermelho – *Maior abandonado* (1984), RPM – *Rádio pirata* (1986), Legião Urbana – *Dois* (1986), Os Paralamas do Sucesso – *Selvagem?* (1986) e Fausto Fawcet – *Fausto Fawcet e os robôs efêmeros* (1987). Aqui selecionados apenas os títulos mais enquadrados ao que se considera rock nacional dos anos 80, mas a produção do gênero de outras décadas também é abarcada. O idealizador

---

Ao Vivo Álbuns Clássicos – Jota Quest – Bloco 1”. Mixme, 28 maio 2013. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/jota\\_quest\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294858/](http://mixme.com.br/videos/jota_quest_-_bloco_1_1375294858/)>. Acesso: 06 fev. 2017; Apresentação do Rappa no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Mix Ao Vivo – Álbuns Clássicos – O Rappa – Bloco 1”. Mixme, 04 maio 2012. Disponível em: <[http://mixme.com.br/videos/o\\_rappa\\_-\\_bloco\\_1\\_1375294846/](http://mixme.com.br/videos/o_rappa_-_bloco_1_1375294846/)>. Acesso em: 06 fev. 2017; Apresentação do CPM 22 no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Álbuns Clássicos – CPM 22 – Bloco 1”. Mixme, 21 nov. 2013. Disponível em: <<http://mixme.com.br/videos/albuns-classicos-cpm-22-bloco-1/>>. Acesso em: 07 fev. 2017. Apenas os vídeos da apresentação dos grupos Engenheiros do Hawaii e Cidade Negra não foram encontrados no site oficial da Mix TV, mas estão facilmente acessíveis no canal de vídeos Youtube: Apresentação do Engenheiros do Hawaii no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Humberto Gessinger - Albuns Clássicos/A Revolta Dos Dândis - MIX TV”. Youtube, 20 nov. 2013. Disponível em: <[https://youtu.be/Ov5UMd\\_RhyA](https://youtu.be/Ov5UMd_RhyA)>. Acesso em: 22 fev. 2018; Apresentação do Cidade Negra no canal Mix TV, no programa *Mix ao vivo – Álbuns Clássicos*: “Cidade Negra (Bloco 1) Álbuns Clássicos - MIX ao vivo”. Youtube, 24 dez. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/28n5f3-05Ag>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

e apresentador do programa é Charles Gavin, integrante dos Titãs e, talvez por isso, até esse momento o LP de sua banda, o *Cabeça dinossauro* (1986) não esteja entre os álbuns discutidos no programa.<sup>388</sup>

Mais uma vez, a coincidência de 1986 ser o ano com mais discos lembrados chama a atenção. E isso não ocorre por acaso. Esse ano marcou não apenas o auge do rock nacional em termos de popularidade e vendas, mas também um momento em que várias bandas conseguiram maior autonomia e passaram a contar com uma produção melhor, com algumas lançando-se na tarefa de não se repetir e buscar novas sonoridades. Acrescente-se a isso o fato de seus componentes estarem mais experientes como músicos e tocando melhor. A revista *Trip* produziu um vídeo sobre 1986 e a importância de alguns discos para o rock brasileiro lançados nesse ano, abordando os casos de *Dois*, do Legião Urbana, *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso, *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, e *Vivendo e não aprendendo*, do Ira!, não sendo apresentado, porém, coisa alguma muito diferente do que já tinha sido feito pela imprensa e por programas de tevê anteriores.<sup>389</sup>

Em parte, a bibliografia sobre o rock dos anos 80 já apontava a importância de quase todos esses discos, embora nem todos tenham recebido uma análise mais profunda e nem sido inseridos na classificação de “clássicos”. Dois livros em especial exercem significativa influência no que diz respeito ao tema: *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*, de Arthur Dapieve, e *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*, de Ricardo Alexandre, que tiveram suas primeiras edições publicadas, respectivamente, em 1995 e 2002.<sup>390</sup> Ambos os jornalistas são figuras frequentes em reportagens, matérias e especiais sobre o rock oitocentista e convocados para falar sobre o assunto.

O valor principal usado para considerar a relevância dos discos é a importância que tiveram para o rock nacional no momento em que foram lançados, não necessariamente a excelência musical. Todos os discos da época indicados nos programas televisivos citados atendiam, em menor ou maior medida, a esse critério principal, uns mais por sua repercussão mercadológica e outros mais pela sonoridade e

---

<sup>388</sup> Os álbuns contemplados foram verificados no site pessoal de Charles Gavin, que lista as edições dedicadas a cada disco. Disponível em: <[http://charlesgavin.com.br/som\\_do\\_vinil\\_1.html](http://charlesgavin.com.br/som_do_vinil_1.html)>. Acesso em: 29 mar. 2014.

<sup>389</sup> Vídeo produzido pela revista *Trip* sobre a importância de 1986 para o rock brasileiro. “1986, o ano do rock brasileiro (minidocumentário)”. *Trip TV*, 30 maio 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/-r3Xx3RVWi4>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

<sup>390</sup> DAPIEVE, Arthur, 2015; ALEXANDRE, Ricardo, 2013.

pelo horizonte musical que apontaram ou conciliando os dois aspectos. Entretanto, considerando os múltiplos setores da mídia e do âmbito da música popular, três desses discos são os mais venerados e não necessariamente pelos mesmos motivos, ainda que possuam em comum a obtenção de grandes vendagens: *Selvagem?* (1986), de Os Paralamas do Sucesso, *Cabeça Dinossauro* (1986), dos Titãs, e *Dois* (1986), do Legião Urbana. São obras que gozam de muito prestígio no panteão do rock nacional.

Em 2006, numa matéria sobre os 20 anos de lançamento desses álbuns, a *Folha de S. Paulo* destacou a particular importância que os três tinham. Trata-se de uma matéria de capa do caderno voltado para adolescentes, o *Folhateen*. O jornal não fez uma discussão muito aprofundada sobre os discos, mas apresentou um quadro mostrando suas respectivas influências no trabalho de outros artistas.<sup>391</sup> Alguns meses antes, a revista de música *Bizz* não deixou passar batido os 20 anos do álbum *Selvagem?*, dos Paralamas, dedicando a ele uma matéria de capa e mais dez páginas.<sup>392</sup> Embora fora da data comemorativa, no ano seguinte, a mesma publicação abriu espaço para uma matéria especial sobre o disco *Cabeça dinossauro*, dos Titãs.<sup>393</sup> A partir daí, esses álbuns ainda ocuparam inúmeras páginas na imprensa, além de aparecerem com frequência nos relatos de artistas, o que, aliás, ocorre até hoje.

*Dois* (EMI, 1986), do Legião Urbana, foi o segundo disco do grupo, gravado e lançado quando as músicas do álbum antecessor ainda tocavam bastante nas rádios, porque ele havia começado a fazer sucesso tardiamente. Ele inicia com a exploração de uma sonoridade mais acústica, mesclada a guitarras, que se tornou uma característica da produção musical do Legião Urbana. E apresenta uma das principais facetas de Renato Russo, vocalista e letrista da banda: sua habilidade em contar histórias em poucas estrofes, quase como folhetins, como fez com “Eduardo e Mônica”, uma música sobre dois jovens com certa diferença de idade, com expectativas de vida distintas, e que se apaixonam. O seguinte trecho ilustra bem a conhecida música: “Eduardo e Mônica eram nada parecidos / Ela era de Leão e ele tinha dezesseis / Ela fazia medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês / Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes / Do Caetano e de Rimbaud / E o Eduardo gostava de novela / E jogava futebol-de-botão com seu avô / Ela falava coisas sobre o Planalto Central /

<sup>391</sup> CARNEIRO, Luiz Felipe. Faz 20 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 2006. Caderno Folhateen, p. 5-7.

<sup>392</sup> SÓ, Pedro. *Selvagem?* 20 anos. *Bizz*, São Paulo, n. 204, abr. 2006, p. 30-39.

<sup>393</sup> SCHOTT, Ricardo. Oito cabeças, 1 sentença. *Bizz*, São Paulo, n. 212, abr. 2007, p. 46-53.

Também magia e meditação / E o Eduardo ainda estava / No esquema "escola, cinema, clube, televisão". A música foi tocada à exaustão nas rádios. Trata-se de um álbum com temáticas diversificadas, mas permeado, em sua maior parte, pelo melancolismo característico de Renato e por canções íntimas e reflexivas, sendo “Tempo perdido” outro hit do disco:

Todos os dias quando acordo  
 Não tenho mais o tempo que passou  
 Mas tenho muito tempo  
 Temos todo o tempo do mundo

Todos os dias antes de dormir  
 Lembro e esqueço como foi o dia  
 Sempre em frente  
 Não temos tempo a perder

Nosso suor sagrado  
 É bem mais belo que esse sangue amargo  
 E tão sério e selvagem  
 Selvagem, selvagem

[...] Nem foi tempo perdido  
 Somos tão jovens  
 Tão jovens, tão jovens

O disco teve várias canções executadas fartamente nas rádios, entre elas “Índios” e “Quase sem querer”, o que justifica sua vultosa vendagem de aproximadamente de 800 mil exemplares, colocando o grupo numa rota que o tornaria o nome do rock brasileiro com mais discos vendidos. Em 1986, entretanto, só não conseguiu superar o fenômeno RPM, que alcançou a marca de mais de 2 milhões de cópias com seu *Rádio pirata ao vivo*. Ambos contribuíram para demarcar um espaço para o rock nacional e um lugar no mercado que até então ele ainda não havia alcançado.<sup>394</sup>

*Selvagem?* (EMI, 1986), dos Paralamas do Sucesso, é o terceiro álbum do grupo e traz um profundo diálogo com o reggae jamaicano e ritmos africanos, além de inserir elementos da música brasileira, e marca uma aproximação com a MPB ao ter Gilberto Gil fazendo vocais em “Alagados” e como um dos coautores de “A novidade”, sendo o

<sup>394</sup> Sobre o disco *Dois*, ver DAPIEVE, Arthur, 2015, p. 135-137; Programa *Discoteca MTV* sobre o álbum *Dois*, do Legião Urbana: “Discoteca MTV – Legião Urbana – DOIS”. Youtube, 08 ago. 2014. Disponível em: <[https://youtu.be/B-0b60a3U\\_Y](https://youtu.be/B-0b60a3U_Y)>. Acesso em: 16 jan. 2018; e a entrevista dos integrantes remanescentes da banda comentando o álbum no programa *Som do Vinil*, que foi lançada em livro e que pode ser conferida em: GAVIN, Charles. *Legião Urbana: Dois*, 1986. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2016. Coleção Som do vinil, v. 9.

autor da letra da canção. Nesse momento, ainda prevalecia entre os artistas do rock nacional a postura de distanciamento em relação à MPB e, por isso, a banda não foi poupada de críticas. O disco escapava do padrão ao ter duas músicas instrumentais e canções longas, como “Alagados”, com mais de cinco minutos, extensas partes instrumentais e uma sonoridade da guitarra mais próxima à da guitarrada paraense, que surpreendentemente virou, logo de saída, um hit radiofônico. Não bastasse isso, sua temática era de crítica social: “Todo dia / O sol da manhã vem lhes desafiar / Traz do sonho pro mundo / Quem já não o queria / Palafitas, trapiches, farrapos / Filhos da mesma agonia / E a cidade / Que tem braços abertos num cartão postal / Com os punhos fechados / Da vida real / Lhes nega oportunidades / Mostra a face dura do mal [...]”. Outra canção de enorme contundência é a faixa título, “Selvagem”:

A polícia apresenta suas armas  
Escudos transparentes, cacetetes  
Capacetes reluzentes  
E a determinação de manter tudo  
Em seu lugar

O governo apresenta suas armas  
Discurso reticente, novidade inconsistente  
E a liberdade cai por terra  
Aos pés de um filme de Godard

A cidade apresenta suas armas  
Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos  
E o espanto está nos olhos de quem vê  
O grande monstro a se criar

Negros apresentam suas armas  
As costas marcadas, as mãos calejadas  
E a esperteza que só tem quem tá  
Cansado de apanhar

O disco, entretanto, possui temáticas variadas, como a das canções “Você” (de amor) e “Melô do marinheiro” (uma espécie de brincadeira, em forma de reggae), muito tocadas nas rádios e que colaboraram para que o disco chegasse às 600 mil cópias vendidas.<sup>395</sup>

*Cabeça dinossauro* (Warner, 1986), dos Titãs, é o terceiro LP do grupo, sendo quase em sua totalidade formado por canções de forte crítica social, cantadas, em sua

<sup>395</sup> Sobre o disco *Selvagem?*, ver DAPIEVE, Arthur, 2015, p. 86-88; e Programa *Discoteca MTV* sobre o álbum *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso: “Discoteca MTV Paralamas do Sucesso”. Youtube, 26 jan. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/XCVj1lpfJnE>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

maior parte, de maneira agressiva. Se tem certa unidade temática, sua sonoridade é mais eclética, reunindo reggae, punk e eletrônico. Em certa medida, a direção que o álbum tomou tem relação com a prisão de dois de seus integrantes, Tony Belotto (guitarrista) e Arnaldo Antunes (vocalista), acusados de se envolverem com o comércio de drogas, quando, na verdade, eram apenas consumidores, que sofreram abusos por parte de autoridades policiais e mesmo da Justiça, o que, ao ser tornado público, teve efeito significativo sobre a carreira da banda. Seus integrantes passaram por perseguições e constrangimentos diversos, além de terem shows cancelados e não receberem mais convites para se apresentarem em programas de tevê. Não por acaso, algumas músicas eram dirigidas ao Estado e seu aparato repressor, e de maneira muito direta: “Dizem que ela existe pra ajudar / Dizem que ela existe pra proteger / Eu sei que ela pode te parar / Eu sei que ela pode te prender / Polícia! Para quem precisa! / Polícia! Para quem precisa de polícia! / Polícia! Para quem precisa! / Polícia! Para quem precisa de polícia! [...]”. A questão volta a aparecer em “Estado violência”, outra faixa do disco:

Os sugestivos nomes de algumas outras canções dão uma ideia da tônica do álbum: “A face do destruidor”, “Porrada”, “Tô cansado”, “Bichos escrotos”, “Homem primata” e “Dívidas”. Quando o disco saiu, várias canções foram censuradas, sendo proibidas de tocar nas rádios, mas muitas emissoras optaram por descumprir a lei e tocar as músicas, tendo que arcar com as multas por isso. *Cabeça dinossauro* vendeu 250 mil exemplares.<sup>396</sup>

Esses álbuns colocaram as três bandas em outro patamar na indústria fonográfica, propiciando maior estabilidade ao rock no mercado. E a aceitação deles abriu caminho para que outras sonoridades tivessem vez e para que outras bandas não ficassem tão presas aos padrões da indústria ou pelo menos tentassem desafiar-las em alguma medida, porque uma das características em comum que possuem é a postura dos grupos de não se repetirem, de não ficarem presos a padrões de aceitação estabelecidos. Sem o êxito dos LPs *Selvagem?* e *Cabeça dinossauro*, seria bem mais difícil que, no ano seguinte, o Legião Urbana lançasse um disco puxado por uma canção de contundente crítica social, “Que país é esse?”, que, com um ruidoso *riff* de guitarra na introdução, é cantada de forma agressiva, com apenas os versos das duas primeiras estrofes já dizendo muito sobre o Brasil da época — e que passadas mais de três

<sup>396</sup> Sobre o disco *Cabeça dinossauro*, ver ALEXANDRE, Ricardo, 2013, p. 289-294; e Programa *Discoteca MTV* sobre o álbum *Cabeça dinossauro*: “Discoteca MTV Titãs”. Youtube, 27 jan. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/MoxcApf82sc>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

décadas, ainda caem como uma luva para fazer referência à situação política e econômica do país de hoje: “Nas favelas, no Senado / Sujeira pra todo lado / Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação / Que país é esse? / Que país é esse? / Que país é esse?”. A força dessas duas estrofes no imaginário social é tão forte que elas se converteram numa espécie de clichê.

Contudo, o mais importante a observar é que todos os discos lançados em 1986 e que hoje são tidos como “álbuns clássicos” tratavam de questões políticas e sociais, com várias canções tendo se tornado sucesso popular.

As músicas de teor político e social, sobretudo as mais explícitas, diretas e contundentes, mais comuns a partir dessa fase do rock nacional, tiveram importância fundamental na forma como o gênero passou a habitar a memória da música popular, notadamente as que permearam o *mainstream*, por terem sido expostas na vida cotidiana de grande parte da população brasileira, tocando no rádio, na tevê e em outros espaços públicos e, por isso, sendo mais amplamente partilhadas e fazendo parte da memória afetiva de um número maior de pessoas. Músicas que abordavam temáticas políticas e sociais com essa contundência, ou até mais, eram comuns na cena underground; a diferença é que ficavam restritas a nichos e dificilmente tocavam no rádio ou apareciam na tevê — muitas vezes possuindo uma roupagem sonora bem menos palatável ao *mainstream*.

O rock nacional marca a transição democrática que o país viveu nos anos 80, evidenciando seus dilemas, expectativas e frustrações, além de encampar questões comportamentais e muitos outros aspectos da juventude do período. São múltiplas características que, em inúmeras situações, entrelaçam-se, orquestrando uma manifestação cultural privilegiada para se compreender a época à qual a imprensa e a academia recorrem com frequência quando imbuídas desse propósito.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Alguns dos livros e trabalhos acadêmicos: ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, Anpocs, 1994; BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. São Paulo: Record, 2004; GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016; RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2009; ROCHEDO, Aline. “*Derrubando reis*”: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Luminaria, 2014; GROPPPO, Luís Antônio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

Aleida Assmann<sup>398</sup> chama a atenção para o papel que o cânone tem no universo das artes e a função de memória que cumpre, assegurando que textos e obras sejam reproduzidos ativamente ao longo do tempo como uma referência cultural de alto valor. Ainda que ele não seja tão fechado como o cânone religioso, por exemplo, pois mais aberto a mudanças e intercâmbios, o cânone artístico conforma memórias. Nesse caso, o tipo de canonização ao qual a autora se refere está mais relacionado à cultura erudita, àquilo que é preservado e reapresentado às novas gerações em museus, exposições, livros. No entanto, essa observação de Assmann pode ser útil para pensar como essa lógica pode incidir no âmbito da indústria cultural, mesmo que os processos de “canonização” — ou de dotação de valor — possam ser diferentes e sem um aparato formal estável.

O sociólogo Simon Frith, num importante livro sobre música popular, *Performing Rites*, destacou a necessidade de se reconhecer que na cultura popular comercial existem mecanismos próprios de dotação de alto valor do que é produzido e apreciado em seu âmbito, com regras que podem ter validade em universos específicos ou mesmo tendo um alcance mais abrangente. As pessoas não são indiferentes ao que consomem e criam seus próprios critérios de julgamento que usam para classificar um produto artístico como “ruim” ou “bom” — critérios que usam para avaliar filmes, músicas, programas de tevê, livros. Trata-se de uma prática comum, realizada cotidianamente em diversos espaços sociais e entre amigos. Mas para que esses critérios tenham algum reconhecimento, eles têm que ser minimamente partilhados, muitas vezes tendo sua validade em espaços e universos mais circunscritos, o que não ocorre sem disputas para a definição dos critérios e sobre quais são os mais legítimos ou não.

Frith traz isso para pensar os gêneros musicais e o universo simbólico que delineiam. O autor sustenta que os gêneros musicais possuem códigos e valores próprios, salientando que o que é valorizado no universo de um gênero, pode não ser em outro. Outro aspecto destacado pelo autor é que a definição de gênero musical não se baseia apenas em critérios puramente estéticos. Ele é resultado de um sistema classificatório complexo que está sob a influência de diversos atores sociais, como as gravadoras e os selos musicais, o sistema radiofônico e televisivo, a imprensa, as publicações especializadas e os consumidores. É comum as definições variarem de um

---

<sup>398</sup> ASSMANN, Aleida. Canon and archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin / New York: de Gruyter, 2008, p. 100.

lugar social para outro, o que, muitas vezes, gera conflitos em torno da fixação dos significados dos gêneros.<sup>399</sup> Esse intrincado sistema vai além, porque ele é preponderante até mesmo na constituição de quadros de referências usados por artistas da música popular, ao qual recorrem para situar-se, fazer comparações e mesmo avaliações estéticas.<sup>400</sup>

Se aproximados os argumentos de Assmann aos de Frith, considerando os aspectos que apontam, é possível levar em conta na análise a importância que o passado tem em cada gênero musical e identificar as formas de valoração que permitem que um artista ou uma obra possa ser cultuado ou não ao longo do tempo, tornando-se referência para o universo simbólico em questão. De certa maneira, esse movimento tem sido feito neste capítulo até aqui e ajuda a constatar que há, no universo da música pop, do qual o rock nacional faz parte, uma forte valorização do passado, de maneira que isso se expressa em volume significativo na indústria cultural. No caso específico de uma forma de relação com o passado que se dá por meio de álbuns e das classificações que os hierarquizam como obras a serem cultuadas, a música pop é a mais beneficiada, não simplesmente porque a indústria e muitos outros intermediários culturais assim querem, mas porque esse é o universo no qual há mais demandas por esse tipo de produto. E isso contribui para entender por que o rock nacional é tão contemplado nos projetos e iniciativas que visam estabelecer os “álbuns clássicos” — uma forma de apreciação e experiência que numericamente é ainda mais forte no consumo da música pop internacional, sendo bastante demandada pelo público brasileiro.

É importante ressaltar que no contexto brasileiro esse sistema de culto e de reconhecimento em que se situa o rock nacional e o pop internacional tem um grau significativo de autonomia em relação a um espectro mais amplo que engloba outros gêneros. Esses dois segmentos, até hoje, ainda carecem de melhor aceitação em muitas das avaliações de estudiosos da música no Brasil, sejam críticos musicais ou pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos, que muitas vezes abordam o tema da música popular numa perspectiva mais ufanista, mostrando-se mais preocupados em

---

<sup>399</sup> FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, cap. 4. Seguindo a perspectiva de Frith, o sociólogo Keith Negus realizou um estudo especificamente voltado para como o gênero musical é trabalhado no âmbito da indústria fonográfica e, por isso, é uma referência para esta pesquisa. NEGUS, Keith. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

<sup>400</sup> FRITH, Simon, 1998, p. 87.

legitimar gêneros nacionais tradicionais, ou de suas preferências, face aos que veem como uma ameaça ou de menor importância.

O êxito da série *Classic Albums*, que começou a ser produzida na Inglaterra nos anos 90 em forma de documentário, influenciou para que uma gama de produtos relacionados à “história” de discos fosse criada. No Brasil, os vídeos começaram a ser lançados pela ST2 Vídeo em 2002, em DVD, com cada um contendo a “história” de um disco. Muitos deles já haviam sido transmitidos anteriormente, de forma isolada, em canais pagos da tevê brasileira, e são ainda hoje veiculados esporadicamente. São documentários que analisam com profundidade o processo de criação e a importância para a música do que a série chama de “álbuns clássicos”. Essa série é extremamente privilegiada porque reúne artistas, músicos e produtores para explicarem o processo de criação das obras, muitas vezes dentro de um estúdio profissional e usando as fitas mestres de gravação, que permitem ouvir cada instrumento separado, assim como a voz, os efeitos e truques de gravação. Esses títulos destacam álbuns de artistas como Elton John, Lou Reed, Nirvana, Metallica, Queen, Pink Floyd, The Doors, John Lennon, Phil Collins e Bob Marley.

O programa da MTV Brasil sobre os discos do rock nacional, que ganhou o nome de *Discoteca MTV*, era uma clara tentativa de fazer algo próximo ao da série estrangeira. Igualmente influenciado por ela, e pouco depois da série da MTV estrear, entrou no ar, como se disse, em 2007, *O som do vinil*, um programa veiculado pelo Canal Brasil que se consolidaria como o mais importante na tarefa de contar a “história” dos álbuns de artistas brasileiros, mas com uma produção mais modesta que a da *Classic Albums*, tendo em média 26 minutos e baseando-se mais no contexto da época e em depoimentos de artistas, músicos e outras pessoas ligadas ao universo musical. Ele surgiu com uma proposta de abarcar a música brasileira de maneira mais ampla e contando, na pauta e na pesquisa, com a participação do conceituado crítico musical Tárík Souza. Seu idealizador e apresentador é o músico Charles Gavin, integrante dos Titãs. O programa é exibido por temporadas, anualmente, e ainda hoje está no ar, tendo tratado da “história” de mais de uma centena de discos.

Um outro espaço no qual os discos tidos como “clássicos” são mostrados é o quadro semanal apresentado pelo jornalista, escritor e compositor Nelson Motta, no *Jornal da Globo*, da TV Globo. Esse quadro, que tem o nome *Coluna Nelson Motta*, costuma ter no máximo seis minutos e existe desde 2009. Em geral, segue a pauta da

imprensa escrita, falando sobre os álbuns “clássicos” que ela destaca em suas páginas, quase sempre em função de alguma data comemorativa relacionada ao título. No site do canal foi possível encontrar os títulos comentados entre 2012 e janeiro de 2018, o que permite verificar que a música pop é majoritária. São eles: Novos Baianos – *Acabou chorare* (1972), Milton Nascimento e Lô Borges – *Clube da Esquina* (1972), Caetano Veloso – *Transa* (1972), Pink Floyd – *The dark side of the moon* (1973), Bob Marley – *Kaya* (1978), Nirvana – *In utero* (1993), The Clash – *London calling* (1979), Miles Davis – *Kind of blue* (1959), Nação Zumbi – *Da lama ao caos* (1994), Bruce Springsteen – *Born in USA* (1984), Tim Maia – *Tim Maia Racional* (1975), Chico Buarque – *Chico Buarque de Hollanda* (1966), Nirvana – *Nevermind* (1991), Radiohead – *Ok Computer* (1997), Bjork – *Homogenic* (1997), U2 – *The Joshua Tree* (1987), Gilberto Gil – *Refavela* (1977), Michael Jackson – *Bad* (1987), The Beatles – *White album* (1968).<sup>401</sup> A maioria desses álbuns tem entre 20 e 40 anos.

Apesar de não aparecerem discos de artistas do rock nacional dos anos 80 entre os citados no telejornal, praticamente todos aqueles que conquistaram maior popularidade populares foram contemplados de outra forma, com a abordagem sendo mais em cima de seus legados e não especificamente sobre um lançamento fonográfico, assim como muitos outros artistas dos mais variados gêneros da música popular brasileira.

O mercado editorial também teve relevante atuação na constituição da memória musical sobre os anos 80 ao publicar livros sobre discos de forma isolada<sup>402</sup> ou em coleções específicas, como a *Língua cantada*,<sup>403</sup> da editora Língua Geral, e *O livro do*

---

<sup>401</sup> Coluna Nelson Motta, do Jornal da Globo, veiculada nas edições dos seguintes dias, respectivamente: (10 fev. 2012), (30 mar. 2012), (15 jun. 2012), (12 abr. 2013), (31 maio 2013), (04 out. 2013), (03 out. 2014), (24 out. 2014), (28 nov. 2014), (19 dez. 2014), (08 jan. 2016), (22 jan. 2016), (28 out. 2016), (14 jul. 2017), (28 jul. 2017), (18 ago. 2017), (08 set. 2017), (22 set. 2017) e (23 fev. 2018).

<sup>402</sup> HARRIS, John. *The dark side of the moon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; HEYLIN, Clinton. *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007; GREENFIELD, Robert. *Uma temporada no inferno com os Rolling Stones: Exile on Main St*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; WILLIAMS, Richard. *Kind of blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*. São Paulo: Casa da Palavra, 2011.

<sup>403</sup> Editada pela Língua Geral, do Rio de Janeiro, teve entre seus títulos: *Velô*, 1984 – Caetano Veloso, por Santuza Cambraia Naves (2009); *Eu quero é botar meu bloco na rua*, 1973 – Sérgio Sampaio, por Paulo Henriques Britto (2009); *Lupicínio* – Lupicínio (álbum *Dor de cotovelo*, 1973), por Rosa Dias (2009); *Uma pátria para todos*, 1993 – Chico Buarque, por Heloísa Starling (2009); *Logo parecia que assim sempre fora* (álbum *Olho de peixe*, 1993) – Lenine, por Pedro Luís (2009).

*disco*<sup>404</sup>, da editora Cobogó. A maior parte dos títulos também é voltada para álbuns da música pop.

A celebração dos álbuns dos anos 80 tem se mostrado bem mais do que um simples culto, uma simples comemoração. Ela tem permitido que muitos atores sociais envolvidos na produção ou que vivenciariam o impacto das obras apresentem seus pontos de vista e confrontem versões, propiciando inclusive a produção de conhecimento e indicando a multiplicidade de relações com o passado e como ele pode constituir um peso ou uma presença maior de um gênero em comparação com outro, demarcando formas de apreciação e experiência e assegurando, a eles, presença em importantes espaços de memória.

---

<sup>404</sup> Editada pela Cobogó, do Rio de Janeiro, traz títulos de artistas nacionais e estrangeiros: *Lado B Lado A*, 1999 – O Rappa, por Frederico Coelho (2014); *Refavela*, 1977 – Gilberto Gil, por Mauricio Barros de Castro (2017); *A tábua de esmeralda*, 1974 – Jorge Ben, por Paulo da Costa e Silva (2014); *As quatro estações*, 1989 – Legião Urbana, por Mariano Marovatto (2015); *Estudando o samba*, 1976 – Tom Zé, por Bernardo Oliveira (2014); *Endroducing...*, 1996 – DJ Shadow, por Eliot Wilder (2014); *Daydream Nation*, 1988 – Sonic Youth, por Matthew Stearns (2014); *The Velvet Underground and Nico*, 1966 – The Velvet Underground, por Joe Harvard (2014); *Songs in the Key of Life*, 1976 – Stevie Wonder, por Zeth Lundy (2015); *Unknown Pleasures*, 1979 – Joy Division, por Chris Ott (2015); *Electric Ladyland*, 1968 – Jimi Hendrix, por John Perry (2015); *Led Zeppelin IV*, 1971 – Led Zeppelin, por Erik Davis (2015); *Paul's Boutique*, 1989 – Beastie Boys, por Dan LeRoy (2016); *Harvest*, 1972 – Neil Young, por Sam Inglis (2016); *Janis*, 1975 – Janis Joplin, por Diogo Liberano (2017); *In utero*, 1993 – Nirvana, por Gillian G. Gaar (2017).

## Considerações finais

O *revival* dos anos 80 não se encerrou numa simples celebração da música desse decênio. Ele movimentou um espectro de memória gigantesco que extrapolou, e muito, a ideia de retorno, de volta do que não estava mais presente no cotidiano dos brasileiros. Expôs a existência de várias formas de relação com o passado e sua multiplicidade. Produziu comemorações, cultos, reflexão e embates simbólicos.

Muito da onda memorialística sobre a música da década de 80 pode não ter um vínculo direto com a nostalgia, que foi fundamental para que a cultura do período ficasse em evidência, influenciando a emergência de outras formas de lidar com o passado. São diferentes memórias que se entrecruzam. Mesmo representações que tragam uma reflexão crítica — não tão ligadas diretamente à nostalgia —, colocadas no mercado por meio de produtos como livros, documentários e programas de tevê, podem atrair consumidores com diferentes motivações, uns buscando aprofundar o conhecimento, mais interessados nas abordagens críticas, outros apenas visando saber mais sobre o artista que gostam, admiram. Isso sem levar em conta os consumidores transeuntes, que estão ali apenas de passagem, atraídos por situações circunstanciais. Essa é a dinâmica do consumo cultural e que tem implicações nas formas de relação com o passado, tornando-as bastante plurais.

Entretanto, como vários autores (Samuel, Boym, Berliner) abordados no primeiro capítulo observam, ainda que a nostalgia tenha um caráter mais sentimental, ela pode ser também reflexiva, crítica, não se prendendo ao simples saudosismo. Como vimos, há uma preocupação desses autores em chamar a atenção para as múltiplas formas de se relacionar com o passado. E o *revival* da música dos anos 80 dispõe de várias delas: de diversão (festas), de rememoração (discos), de conhecimento (livros, documentários, programas de tevê, imprensa), para citar apenas algumas — e sem deixar de ponderar que as motivações nem sempre são unívocas e que um mesmo gatilho de memória pode ser acessado com diferentes propósitos.

As festas, ao trabalharem também com uma produção musical que a memória mais institucionalizada pouco costumava associar à música de grande êxito na década de 80, indiretamente contribuíram para expor as lacunas nas representações sobre a produção musical do período, o que, passados alguns anos desse *revival*, foi atestado em

forma de documento histórico, quando começaram a ser exibidos os programas que eram as duas maiores paradas musicais da tevê brasileira, o *Cassino do Chacrinha* e *O Globo de Ouro*.

De fato, alguns artistas e segmentos pouco contemplados por certa memória sobre a música dos anos 80 que prevalecia eram tratados de maneira bastante depreciativa pela imprensa, como foi possível verificar. Mas ainda que a ausência de muitos deles de espaços de memória importantes, como a *Enciclopédia da música brasileira: popular erudita e folclórica*, permita cogitar que esse “esquecimento” seja por preconceito, uma vez que foram artistas de enorme visibilidade, o risco da vitimização se coloca de maneira premente. O reconhecimento do valor estético das obras, ou de sua relevância por outros motivos, é um importante institucionalizador de memória. Mas as constantes reavaliações podem mudar o status de uma obra ou de um legado artístico, seguindo, porém, critérios nem sempre possíveis de serem questionados objetivamente.

Além disso, algumas críticas e avaliações negativas não são desprovidas de fundamento — ainda que não isentas de questionamento. De qualquer maneira, a popularidade de uma canção e de um artista é um dado sociologicamente relevante. Um sucesso e um artista podem ter um período de sucesso muito breve, mas nos dizem muito sobre a época em que obtiveram êxito, ajudando a compreender os meandros da indústria cultural e de experiências e expectativas com a arte naquele momento.

A questão se torna mais complexa ou problemática quando há (ou se tenta fazer) uma vinculação do declínio de um artista ou de um segmento em função das avaliações negativas. Isso porque, como vimos com alguns casos individuais, a carreira pode declinar também por escolhas erradas, por caminhos adotados, muitas vezes intencionalmente, num sentido contrário ao que tem maior aceitação no mercado. O caso do rock é um bom exemplo a ser reiterado. Muitos problemas que várias bandas tiveram, inclusive as de maior sucesso, têm relação com desentendimentos pessoais entre os integrantes, o vício em drogas e a vontade de não se curvar a certos padrões do mercado — fatores que podem surgir, com maior ou menor peso, isoladamente ou todos juntos. E, como nada é simples, a análise do caso de Sidney Magal mostra outro aspecto. O cantor quis seguir uma linha romântica com a qual — ele mesmo reconhece, com impressionante humildade — seu público não se identificou.

Por outro lado, não há como deixar de reconhecer que as regras do mercado são cruéis e que a exclusão de artistas e mesmo de segmentos faz parte de sua lógica de funcionamento, mesmo porque ele não comporta todos e fica cada vez mais disputado. Um dos casos apontados, o dos artistas românticos, mostrou que os que seguiam essa linha nos anos 70 passaram a sofrer com a forte concorrência de muitos artistas românticos que despontaram na década seguinte. Então, são muitas as variáveis e vinculá-las diretamente às críticas negativas que os artistas sofriam pode ser problemático, até porque segmentos de maior prestígio, como a MPB, declinaram significativamente nas décadas seguintes, enquanto os segmentos populares — com novos artistas e propostas estéticas — passaram a ser predominantes, o que se estende aos dias de hoje.

Muitos artistas de sucesso naquele período não abandonaram a carreira e, embora distantes da grande mídia, continuam a fazer shows, às vezes não muitos e com estrutura técnica de palco em condições de precárias e cachês baixos. E apesar disso, têm suas músicas relançadas em grande quantidade em coletâneas de sucessos antigos no mercado, oficial e pirata, e tocadas em rádios especializadas em sucessos do passado ou em programas de *flashback*. Alguns, nem isso. Mas as redescobertas e os ressurgimentos também ocorrem, como aconteceu, nos casos mostrados neste trabalho de pesquisa, com o grupo Capital Inicial e os cantores Sidney Magal, Sylvinho Blau Blau e Rosana.

Os mecanismos de consagração, mesmo que circunscritos a universos simbólicos específicos, são um poderoso instrumento de institucionalização de memória. No âmbito da música pop, isso se evidencia em razão de o passado ser um valor forte — ainda que cultuado e acessado de maneira seletiva, como acontece com outros segmentos —, ou pelo menos ocorre de uma maneira que se expressa mais intensamente na esfera da indústria cultural, por meio de constantes lançamentos de artefatos de memória e em grande volume.

Sem dúvida, a questão geracional tem profunda relação com a intensidade em que aconteceu o *revival* da música dos anos 80. A maior parte do público era formada por pessoas que eram jovens ou crianças quando as músicas da década fizeram sucesso. Ouvir essas canções e rememorar outros aspectos desse passado tem íntima conexão com a memória afetiva, com lembranças que os pais transmitem aos filhos. Por isso, muitos jovens dos anos 2000 que frequentavam as festas e consumiam a música dos

anos 80 chegaram a esse universo sonoro tendo os pais ou os irmãos mais velhos como ponte, como ressaltaram os produtores das festas e outros profissionais nas entrevistas que concederam para esta tese.

O mercado musical, por décadas, foi mais voltado sobretudo para jovens, alimentados com novos sucessos. A demanda por canções do passado e por um público com a faixa etária mais avançada rompeu com essa lógica e surpreendeu um mercado nem sempre preparado para atendê-la — um mercado que passa por intensas transformações na sua estrutura de funcionamento, impactado pela pirataria física e virtual e pelas novas tecnologias. O advento da internet e as possibilidades de fácil acesso a enorme parte da música já produzida no mundo deixou, como salienta Simon Reynolds, o passado a um clique de distância. Nunca foi tão fácil e tão rápido acessar a música do passado de diferentes maneiras e lugares. Esse é um dado novo e que, sem dúvida, afeta profundamente as formas de experiência musical. O passado também se apresenta como fonte do novo para as novas gerações ou para quem viveu a época e não conseguiu, ou não teve tempo, de inteirar-se de tudo que acontecia — como bem observa a psicanalista Maria Rita Kehl ao dizer que, “em matéria de filmes e livros, tudo se recupera. Viva os livros e filmes que não li nem vi. Por conta deles estou salva do tédio, até morrer”<sup>405</sup>.

As experiências nostálgicas podem nos remeter de múltiplas formas ao passado, ensejando relações afetivas distintas, além de fustigar ondas memorialísticas como os *revivals*. Elas são repletas de peculiaridades, de dimensões mais individuais ou coletivas e ricas para a compreensão sobre como a sociedade lida com o passado em determinado período histórico, com o qual podemos nos relacionar por variados meios, como museus, exposições, filmes, livros, teatro, dança, música, e diferentes tipos de comemoração.

Se, por um lado, esse revival serviu para rememorar e mostrar o apreço por canções tidas como de baixo valor estético, por outro, permitiu que determinadas canções reafirmassem sua força ao longo do tempo ao ganharem um pouco mais de visibilidade em virtude da celebração oitentista, ainda que estivessem longe de serem esquecidas, pois tinham assegurado suas presenças em espaços de memória importantes. Embora as rádios tenham exercido um papel muito importante por manter disponível

---

<sup>405</sup> KEHL, Maria Rita. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011, cap. “Antibiografia”.

parte significativa da produção musical dos anos 80, quase sempre com maior ênfase no rock nacional, na MPB (aliás, muito pouco cultuada na onda revivalista) e no pop internacional, elas, como regra, trabalham menos com músicas mais dançantes, a exemplo de muitas que agitaram as pistas de dança nas festas anos 80 — boa parte delas de artistas que continuaram a ter outras canções tocadas nas rádios.

O consumo musical fortemente baseado no apreço por hits, canções isoladas, foi outra marca desse comportamento cultural de celebração do passado. Todavia, isso não é uma novidade. As rádios funcionam assim, e grande parcela do consumo de títulos fonográficos no Brasil sempre ocorreu por meio de coletâneas, compilações (em áudio e vídeo) que reúnem músicas de vários artistas, incluindo as que trazem os sucessos do passado, colocadas à disposição do público tanto pelo mercado oficial como pelo pirata. Essa preferência explica, em certa medida, a enorme aceitação das trilhas sonoras de novelas brasileiras que nos anos 80 e 90 figuravam com frequência em *rankings* dos discos mais vendidos no país.

A celebração da música de uma década específica demonstra uma relação instrumental com o passado. Os sucessos musicais e as trajetórias dos artistas não obedecem a esse enquadramento. Muitos daqueles que se destacaram nas paradas de sucesso dos anos 80 já eram artistas bem-sucedidos desde a década anterior, sendo que parcela destes, e de tantos outros que despontaram na década seguinte, chegaram aos 90 como muita visibilidade midiática. Além disso, muitas canções da música internacional do final dos anos 70 só vieram a ser lançadas no Brasil e tocadas pelas rádios locais nos anos 80, num tempo em que ainda havia o problema de os lançamentos nem sempre ocorrerem de forma concomitante, ou seja, no Brasil e no exterior ao mesmo tempo. Por isso, quando observamos as músicas cultuadas, é comum verificar que muitas haviam sido lançadas originalmente no final da década anterior, mas só passaram a ser conhecidas pelos brasileiros nos primeiros anos do decênio posterior.

Essa relação instrumental com o passado não surgiu no *revival*; ela existia desde muito antes, sendo usada para avaliar a produção recente de filmes, das artes plásticas, da televisão, de indústria, da economia. A imprensa, por exemplo, sempre ao final de uma década (69, 79, 89), tem como tradição fazer um balanço do que mais importante aconteceu no período. Esse enquadramento apresenta limitações, mas cumpre importante função que não pode ser desprezada, constituindo-se numa forma mais simples de avaliar o passado recente. Ocorre que isso acaba instituindo um conjunto de

interpretações e de maneiras de compreender que se tornam referência para futuros exames do passado, já que, de uma maneira ou de outra, esses entendimentos orientam ações que se voltam para a compreensão do passado, do presente e do futuro — e o *revival* dos anos 80 é prova disso.

## Fontes

### Periódicos

#### Jornais

- *Folha de S. Paulo*
- *O Estado de S. Paulo*
- *Jornal do Brasil*
- *O Globo*
- *Tribuna da Imprensa*
- *O Fluminense*
- *Última Hora*
- *Jornal do Commercio*

#### Revistas

- *Rolling Stone*
- *Billboard*
- *Bizz*
- *Istoé*
- *Veja*
- *Trip*
- *Manchete*

### Associação e institutos de pesquisa

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2006. Rio de Janeiro, 2005.
- Instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem)
- Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope)

### Programas de TV

- *Globo de Ouro* (TV Globo, Viva)
- *Cassino do Chacrinha* (TV Globo, Viva)
- *Coluna Nelson Motta* (TV Globo) *Fantástico* (TV Globo)
- *Discoteca MTV* (MTV)
- *Som do Vinil* (Canal Brasil)
- *Álbuns Clássicos* (Mix TV)
- *De Frente com Gabi* (SBT)
- *Lobotomia* (MTV)
- *Panelaço* (Youtube)

### Almanaques e enciclopédia

- ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. Rio de Janeiro: Matrix, 2007.
- COSTA, Marcelo. *Revivendo os ícones dos anos 80*. São Paulo: Discovery Publicações, 2014.
- RUDIGER, Rodrigo. *Anos 80 de A a Z*. São Paulo: Universo dos livros, 2005.
- MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

### Sites

- Projeto Autobahn — Disponível em: <<http://www.anos80.com.br/>>
- Trash 80's — Disponível em: <<http://www.trash80s.com.br/>>.
- Ploc 80's — Disponível em: <<http://festaploc.com.br/>>
- Balonê — Disponível em: <<http://www.balone.com.br/>>
- Rock in Rio — Disponível em <<http://rockinrio.com/rio/pt-BR/>>
- Banda Perdidos na Selva — Disponível em <<http://www.perdidosnaselva.com.br/>>
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Depoimentos para a posteridade. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>>
- Michael Sullivan — Disponível em: <<http://www.michaelsullivan.com.br/>>
- Spotify — Disponível em: <<https://www.spotify.com/br/>>

### Entrevistas

- ❖ Sylvinho Blau Blau – Entrevista concedida ao autor, em 23 de agosto de 2017.
- ❖ Byafra – Entrevista concedida ao autor, em 29 de agosto de 2017.
- ❖ Leo Jaime – Entrevista concedida ao autor, em 31 de agosto de 2017.
- ❖ Marcos Vicente – Entrevista concedida ao autor, em 22 de junho de 2018.
- ❖ DJ Tonyy – Entrevista concedida ao autor, em 20 de julho de 2018.
- ❖ Luciano Vianna – Entrevista concedida ao autor, em 25 de junho de 2018.
- ❖ Wander Yukio – Entrevista concedida ao autor, em 13 de julho de 2018.
- ❖ Cícero Pestana – Entrevista concedida ao autor, em 10 de julho de 2018.
- ❖ Marcelo Hayena – Entrevista concedida ao autor, em 18 de julho de 2018.
- ❖ Chris Dortas – Entrevista concedida ao autor, em 10 de julho de 2018.

## Referências bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, Anpocs, 1994.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2002. [ebook]
- ALZER, Luiz André; MARMO, Herica. *Titãs: a vida até parece uma festa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANGÉ, Olivia; BERLINER, David (org.). *Antropology and nostalgia*. London/New York: Berghahn Books, 2015.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas SP: Editora da Unicamp, 2011.
- \_\_\_\_\_. Canon and archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin / New York: de Gruyter, 2008.
- BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *Ira de Nasi*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2012.
- BOYM, Svetlana. *Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. Nostalgia and its discontents. *The Hedgehog Review*, Virginia, v. 9, n. 2, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. São Paulo: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_; VILLARI, Vincent. *Teletema: volume I – 1964 a 1989. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira*. São Paulo: Dash, 2014.

- CABRERA, Antonio Carlos. *Almanaque da música brega*. Rio de Janeiro: Matrix, 2007.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Gilberto Gil: Refavela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- COELHO, Frederico. *LadoB LadoA: o Rappa*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2. ed. Belém: Eduepa, 2009.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.
- DAUNCEY, Hugh; TINKER, Chris. Popular music nostalgia. Introduction. *Volume!*, Paris, v. 2, p. 08-17, 2014.
- DAVIS, Erik. *Led Zeppelin IV: Led Zeppelin*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- DEMIER, Felipe Abranches; MATTOS, Romulo Costa; VILLA-LOBOS, Dado. *Dado Villa-Lobos: memórias de um legionário*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DIAS, Rosa. *Lupicínio*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- ESTRELA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. 2. ed. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.
- FERLA, Marcelo. *Nenhum de Nós: a obra inteira de uma vida*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2016.
- FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Dora Luzzatto, 2007.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: LEPPERT, Richard; McLARY, Susan. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- FUSCALDO, Chris. *Discobiografia legionária*. São Paulo: Leya, 2016.
- GESSINGER, Humberto. *Mapas do acaso: 45 variações sobre um mesmo tema*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2011.
- GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2010.

GOES, Zico. *MTV, bota essa p#@% pra funcionar!* São Paulo: Panda Books, 2014.

GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GREENFIELD, Robert. *Uma temporada no inferno com os Rolling Stones: Exile on Main St*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GROPPO, Luís Antônio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003,

HARRIS, John. *The dark side of the moon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006;

HARVARD, Joe. *Velvet Underground and Nico: The Velvet Underground*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. *Indústria da música em transição*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2010,

\_\_\_\_\_; TROTTA, Felipe da Costa. Memória e legitimação do samba & choro no imaginário social. In: FERREIRA, Lúcia Maria Alves; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 71-92.

HEYLIN, Clinton. *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2000.

INGLIS, Sam. *Harvest: Neil Young*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

KEHL, Maria Rita. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011, cap. “Antibiografia”.

LEROY, Dan. *Paul’s Boutique: Beastie Boys*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

- LIBERANO, Diogo. *Janis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- LIMA, Marina. *Maneira de ser Marina Lima*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.
- LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: Leya, 2017. [ebook, não paginado].
- LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio Julio. *Lobão: 50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: University Press, 1985.
- LUÍS, Pedro. *Logo parecia que assim sempre fora*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- LUNDY, Zeth. *Songs in the Key of Life: Stevie Wonder*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao 'mainstream'*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MANSUR, Fernando. *O sucesso continua!* Rio de Janeiro: Shogun, 1983, p. 78-84;
- MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.
- MARCONDES, Marcos (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.
- MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MAROVATTO, Mariano. *As quatro estações: Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- MELLO, Luiz Antônio. *A onda maldita: como nasceu a Fluminense FM*. Niterói: Nitpress, 2012.
- MOLINA, André Luiz. *A música jovem da década de 80 por quem esteve lá*. Curitiba, PR: Compactos, 2013.
- MONTEIRO, Denílson; NASSIFE, Eduardo. *Chacrinha: a biografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: revelações por minuto*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. *Velô*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

NEGUS, Keith. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Quarto Gallimard, 1997. V. 1-3. Volumes publicados originalmente em 1984, 1986 e 1992.

NORA, Pierre. *Lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari; VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Trago o fado nos sentidos: canção, memória portuguesa na rádio paulista. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 72-83, 2011.

OLIVEIRA, Bernardo. *Estudando o samba: Tom Zé*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, Vanessa. *Tudo de novo: biografia oficial do Roupas Nova*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OTT, Chris. *Unknown Pleasures: Joy Division*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

PERRY, John. *Electric Ladyland: Jimi Hendrix*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

QUADRAT, Samantha Viz. *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2009.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte*. Tese (Doutorado em Geografia) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHEDO, Aline. *“Derrubando reis”*: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Luminaria, 2014.

ROCHEDO, Aline. “*Derrubando reis*”: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Luminaria, 2014.

RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SAMUEL, Raphael. *Teatros de la memoria: pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCANLAN, Sean. Introduction: Nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies*, Iowa, v. 5, p. 3-9, 2004.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Heitor da Luz. *Rock e rádio FM*. Niterói: Editora da UFF/Itajaí: Univali, 2011.

SILVA, Paulo da Costa e. *A tábua de esmeralda: Jorge Ben*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

STARLING, Heloísa. *Uma pátria para todos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

STEARNS, Matthew. *Daydream Nation: Sonic Youth*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe da Costa. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 90*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. A canção italiana, na cidade de São Paulo: memória e nomadismo. *XXII Congresso Anual da Anppom - Anais*, v. 1, p. 2378-2386, 2012.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Da duração do reinado do hit, no império da mídia (mais questões sobre a memória da canção). *Communicare*, São Paulo, v. 7, p. 55-61, 2007.

\_\_\_\_\_. Play it again, Sam! (ou, como pela mídia a canção vence a morte). *Ghrebh*, São Paulo, v. 17, p. 86-97, 2011.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

\_\_\_\_\_. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WILDER, Eliot. *Endroducing...*, DJ Shadow. Cobogó: Rio de Janeiro: 2014.

WILLIAMS, Richard. *Kind of blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*. São Paulo: Casa da Palavra, 2011.

Anexos<sup>406</sup>ANEXO A: Lista de músicas do Projeto Autobahn<sup>407</sup>

<b>ARTISTA - MÚSICA</b>
<b>A Flock Of Seagulls – I Ran</b>
<b>A Flock Of Seagulls – I Ran (So Far Away)</b>
<b>ABC – The Look Of Love (Pt. 1)</b>
<b>Afrika Bambaataa – Reckless (7” Edit)</b>
<b>A-ha – Cry Wolf</b>
<b>A-ha – Take On Me</b>
<b>A-ha – The Living Daylights</b>
<b>A-ha – The Sun Always Shines On T.V.</b>
<b>A-ha – You Are The One</b>
<b>Alphaville – Big In Japan</b>
<b>Alphaville – Bing In Japan</b>
<b>Alphaville – Forever Young</b>
<b>Alphaville – Sounds Like A Melody</b>
<b>Animotion – Obsession</b>
<b>Art Of Noise – Kiss</b>

<sup>406</sup> Nesta seção de Anexos estão dispostas listas com as músicas tocadas em três festas anos 80 ou que são usadas por elas na interação com o público, por meio de seus sites e redes sociais. Pela ordem, são seleções musicais referentes à festa *Autobahn* (SP), *Trash 80's* (SP) e *Balonê* (RS). Não foi possível encontrar uma da *Ploc 80's* que abarcasse de maneira mais completa sua programação musical, por isso foi incluída aqui duas listas oficiais da festa *Balonê* (RS), uma das maiores do país. Todas essas listas estão disponíveis no *Spotify*, na mais popular plataforma de streaming de música no Brasil. A lista do Projeto Autobahn é integral, enquanto a da *Trash 80's* e as da *Balonê* foram editadas para extrair apenas as canções dos anos 80 que há nelas, porque nas originais existem as que são de outras décadas, embora a maior parte delas sejam da década de 80. Muitas das músicas que fizeram sucesso em 1980 foram lançadas no ano anterior, em 1979; por isso foram mantidas, ainda que sejam poucas as contidas nas seleções. Ver na Introdução desta tese (pp. 31-32) algumas outras informações importantes sobre esse material.

<sup>407</sup> São 284 músicas. A leitura que o Projeto faz de anos 80 não se prende estritamente ao que foi produzido somente na década de 80, mas essa lista é basicamente composta com músicas lançadas nesse decênio. PROJETO AUTOBAHN. Disponível em: <<https://open.spotify.com/user/21toamwmo6ihnybtkio6za3qmq/playlist/1ja150NiG6tESpLr5aXKUr?si=9vVGiPB5QQGwPsaBI-ap7w>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

<b>Bad Boys Blue – You're a Woman</b>
<b>Baltimora – Tarzan Boy</b>
<b>Bananarama - Venus</b>
<b>Bauhaus – Bela Lugosi's Dead</b>
<b>Belinda Carlisle – Heaven Is a Place on Earth</b>
<b>Blondie – Call Me</b>
<b>Blondie – Heart Of Glass</b>
<b>Bomb The Bass – Beat Dis</b>
<b>Boytronic - You</b>
<b>Bronski Beat – Smalltown Boy</b>
<b>C.C.C.P. – American-Soviets</b>
<b>Camouflage – The Great Commandment</b>
<b>Camouflage – The Great Commandment</b>
<b>Cause &amp; Effect – You Think You Know Her</b>
<b>Cidy Lauper – The Goonies 'r' Good Enough</b>
<b>Classix Nouveaux - Guilty</b>
<b>Company B – Fascinated</b>
<b>Confetti's – The Sound Of C</b>
<b>Culture Club – Karma Chameleon</b>
<b>Cyndi Lauper – Girls Just Want to Have Fun</b>
<b>Daryl Hall &amp; John Oates – Maneater – Remastered</b>
<b>David Bowie – Let's Dance (Single Version)</b>
<b>David Bowie – Modern Love</b>
<b>Dead Kennedys – California Uber Alles</b>
<b>Dead Or Alive – Come Home (Whith Me Baby)</b>
<b>Dead Or Alive – You Spin Me Round (Like a Record)</b>
<b>Depeche Mode – Just Can't Get Enough</b>
<b>Depeche Mode – Policy of Truth</b>
<b>Desireless – Voyage voyage</b>
<b>DEVO – That's Good</b>
<b>DEVO – Time Out For Fun</b>
<b>DEVO – Whip It</b>

<b>Dexys Midnight Runners – Come On Eileen</b>
<b>Donna Summer - Breakaway</b>
<b>Duran Duran – Is There Something I Should Know</b>
<b>Duran Duran – Notorius – 45 Mix</b>
<b>Duran Duran – Planet Earth</b>
<b>Echo &amp; the Bunnymen – Bring On The Dancing Horses</b>
<b>Echo &amp; the Bunnymen – The Killing Moon</b>
<b>Electronic – Getting Away With It</b>
<b>EMF - Unbelievable</b>
<b>Erasure – A Little Respect</b>
<b>Erasure – Blue Savannah</b>
<b>Erasure – Chains of Love (Remix)</b>
<b>Erasure – Drama!</b>
<b>Erasure – Erasure</b>
<b>Erasure – Sometimes</b>
<b>Erasure - Star</b>
<b>Erasure – Stop!</b>
<b>Erasure – Who Needs Love Like That</b>
<b>Eurythmics – Here Comes the Rain Again</b>
<b>Eurythmics – Sweet Dreams (Are Made of This)</b>
<b>Exposé – Point of No Return</b>
<b>Falco – Der Kommissar</b>
<b>Falco – Rock Me Amadeus – The Gold Mix</b>
<b>Fiction Factory – (Feels Like) Heaven</b>
<b>Fine Young Cannibals – She Drives Me Crazy</b>
<b>Frankie Goes To Hollywood – Relax (7” Mix)</b>
<b>Freeez – I.O.U (12” Version)</b>
<b>Front 242 – Don’t Crash</b>
<b>Front 242 – Headhunter V1.0</b>
<b>Gary Numan – Cars</b>
<b>Gazebo – I Like Chopin</b>
<b>Generation X – Dancing With Myself</b>

<b>Glenn Frey – The Heat Is On (From “Beverly Hills Cop” Soundtrack)</b>
<b>Heaven 17 – Let Me Go</b>
<b>Icehouse – No Promisses</b>
<b>Information Society – How Long</b>
<b>Information Society - Running</b>
<b>Information Society – Think /1990/</b>
<b>Information Society – Walking Away</b>
<b>Information Society – What’s on Your Minde (Pure energy)</b>
<b>James – Sit Down</b>
<b>Jimmy Somerville – You Make Me Feel (Mighty Real)</b>
<b>Joy Division – Love Will Tear Us Apart</b>
<b>Joy Division - Transmission</b>
<b>Judy Torres – Love You Will Love Me</b>
<b>Kajagoogoo – Too Shy (Extended Version)</b>
<b>Katrina &amp; The Waves – Walking On Sunshine</b>
<b>Kenny Loggins - Footloose</b>
<b>Killing Joke – Love Like Blood</b>
<b>Kim Carnes – Bette Davis Eyes</b>
<b>Kim Wilde – You Keep Me Hangin On</b>
<b>Kon Kan – I Beg Your Pardon (I Never Promised You A Rose Garden)</b>
<b>Kraftwerk – Musique Non Stop</b>
<b>Kraftwerk – The Model</b>
<b>Kraftwerk – The Telephone Call</b>
<b>Kraftwerk – Tour De France</b>
<b>Kylie Minogue – I Should Be So Lucky</b>
<b>Laura Branigan - Gloria</b>
<b>Laura Branigan – Self Control</b>
<b>Les Rita Mitsouko – C’est comme ça</b>
<b>Level 42 – Something About You</b>
<b>Limahl – Never Ending Story</b>
<b>Linear – Sending All My Love</b>

<b>- Love and Rockets – So Alive</b>
<b>M/A/R/R/S – Pump Up The Volume (7”)</b>
<b>Madness – Our House</b>
<b>Madonna – Dress You Up</b>
<b>Madonna - Vogue</b>
<b>Marc Almond – Tears Run Rings</b>
<b>Martin L. Gore - Compulsion</b>
<b>Men At Work – Who Can It Be Now?</b>
<b>Men Without Hats – The Safety Dance</b>
<b>Men Without Hats – The Safety Dance (Extended Club Mix) – Extended Club...</b>
<b>Michael Sembello - Maniac</b>
<b>Midnight Oil – Beds Are Burning</b>
<b>Midnight Oil – The Dead Heart</b>
<b>Milli Vanilli – Girl You Know It’s True (N.Y.C. Subway Remix)</b>
<b>Modern English – I Melt With You</b>
<b>Modern English – I Melt With You (7” Mix)</b>
<b>Modern Talking – Brother Louie</b>
<b>Moskwa TV – Tell me Tell me (Into the House Mix)</b>
<b>Mr. Mister – Broken Wings</b>
<b>Mr. Mister – Broken Wings</b>
<b>Naked Eyes – Always Something There to Remind Me</b>
<b>Nena – 99 Red Balloons</b>
<b>New Model Army – 51st State</b>
<b>New Order – 1963</b>
<b>New Order – Bizarre Love Triangle</b>
<b>New Order – Blue Moday ’88</b>
<b>New Order – Regret</b>
<b>New Order – Round &amp; Round</b>
<b>New Order - Shellshock</b>
<b>New Order – Sub-Culture (7” Edit)</b>
<b>New Order – The Perfect Kiss</b>

<b>New Order – True Faith – (7” Edit)</b>
<b>New Order – World in Motion</b>
<b>Nik Kershaw – Wouldn’t It Be Good</b>
<b>Nitzer Ebb – Join the Chant</b>
<b>Noel – Like A Child</b>
<b>Noel – Out Of Time</b>
<b>Noel – Silent Morning</b>
<b>Nu Shooz – I Can’t Wait</b>
<b>Oh L’Amour – Erasure</b>
<b>Oingo Boingo – Dead Man’s Party</b>
<b>Oingo Boingo – Just Another Day</b>
<b>Oingo Boingo – Not My Slave</b>
<b>Oingo Boingo - Stay</b>
<b>Okay / O.K. – Okay! (Single Version)</b>
<b>Orchestral Manoeuvres In The Dark – Enola Gay</b>
<b>Orchestral Manoeuvres In The Dark – If You Leave</b>
<b>Orchestral Manoeuvres In The Dark – Pandora’s Box</b>
<b>Pajama Party – You No Se</b>
<b>Pet Shop Boys – A Man Could Get Arrested</b>
<b>Pet Shop Boys – Always On My Mind</b>
<b>Pet Shop Boys – Domino Dancing</b>
<b>Pet Shop Boys - Heart</b>
<b>Pet Shop Boys – Left To My Own Devices</b>
<b>Pet Shop Boys – So Hard</b>
<b>Pet Shop Boys - Suburbia</b>
<b>Pet Shop Boys – West End Girls (Mix)</b>
<b>Pet Shop Boys – What Have I Done To Deserve This? (Whith Dusty)</b>
<b>Peter Murphy – All Night Long</b>
<b>Peter Schilling – Major Tom</b>
<b>Phil Oakey – Together in Eletric Dreams – 2003 – Remaster</b>
<b>Pop Will Eat Itself – Def Con One</b>
<b>Pretenders – Back On The Chain Gang</b>

<b>Pretenders – Don't Get Me Wrong</b>
<b>Pretenders – Middle Of The Road</b>
<b>Propaganda – Duel</b>
<b>Queen, David Bowie – Under Pressure</b>
<b>Real Life – Send Me An Angel</b>
<b>Red Flag – Russian Radio</b>
<b>Red Flag – Russian Radio</b>
<b>REM – It's The End Of The World As We Know It (And I Feel Fi.....</b>
<b>Rick Astley – Never Gonna Give You Up</b>
<b>Rick Astley – Together Forever</b>
<b>Roxette – The Look</b>
<b>S'Express – Theme from S'Express (12" Version)</b>
<b>Sabrina – Boys</b>
<b>Sandra – Everlasting Love</b>
<b>Sandra – Maria Magdalena</b>
<b>Section - Inspiration</b>
<b>Shannon – Let The Music Play</b>
<b>Signe Signe Sputnik – Love Missile F1-11</b>
<b>Signe Signe Sputnik – Love Missile F1-11 (Ultraviolence Mix)</b>
<b>Simple Minds – Alive And Kicking</b>
<b>Simple Minds – Don't You (Forget About Me)</b>
<b>Simple Minds – Promised You A Miracle</b>
<b>Simple Minds – Someone Somewhere (In Summertime)</b>
<b>Siouxsie and the Banshees – Cities In Dust</b>
<b>Siouxsie and the Banshees – Cities In Dust (Extended Version)</b>
<b>Siouxsie and the Banshees – Cities In Dust (Single Version)</b>
<b>Siouxsie and the Banshees – The Passenger</b>
<b>Sisters of Mercy – Lucretia My Reflection</b>
<b>Sisters of Mercy – Marian (Version)</b>
<b>Sisters of Mercy – Temple of Love – Extended Version 1983</b>
<b>Soft Cell – Tainted Love</b>
<b>Soft Cell – Tainted Love / Where Did Our Love Go</b>

<b>Soft Cell – Torch (7” Single Version)</b>
<b>Soft Cell – Where Did Our Love Go? – Original / 7” Single Version</b>
<b>Spagna – Call Me</b>
<b>Spider Murphy Gang – Ich schau’ dich an (Peep, Peep)</b>
<b>Stevie B – Spring Love</b>
<b>Swing Out Sister - Breakout</b>
<b>Taco – Puttin’ on the Ritz</b>
<b>Talk Talk – It’s My Life (Extended Mix)</b>
<b>Talking Heads – Psycho Killer</b>
<b>Taylor Dayne – Tell It to My Heart</b>
<b>Tears For Fears – Mad World</b>
<b>Tears For Fears – Pale Shelter</b>
<b>Tears For Fears – Shout</b>
<b>The B-52’s – Legal Tender</b>
<b>The B-52’s – Love Shack</b>
<b>The B-52’s – Private Idaho</b>
<b>The B-52’s - Roam</b>
<b>The Bangles – Walk Like an Egyptian</b>
<b>The Bolshoi - Away</b>
<b>The Bolshoi – Sunday Morning</b>
<b>The Clash – London Calling</b>
<b>The Clash – Rock the Casbah</b>
<b>The Clash – Should I Stay or Should I Go</b>
<b>The Communards – Never Can Say Goodbye</b>
<b>The Communards, Sarah Jane Morris – Don’t Leave Me This Way (with Sarah Jane Morris)</b>
<b>The Cover Girls – Show Me</b>
<b>The Cure – Boys Don’t Cry</b>
<b>The Cure – Close To Me</b>
<b>The Cure – Inbetween Days</b>
<b>The Farm – All Together Now</b>
<b>The Go-Go’s – Head Over Heels</b>

<b>The Housemaster Boyz – House Nation</b>
<b>The Human League – (Keep Feeling) Fascination</b>
<b>The Human League – Don't You Want Me</b>
<b>The Human League – Heart Like A Wheel</b>
<b>The Human League – The Lebanon</b>
<b>The Lightning Seeds - Pure</b>
<b>The Maxx – Cocaine (Original Mix)</b>
<b>The Mission – Butterfly On A Wheel</b>
<b>The Mission – Severina</b>
<b>The Police – Every Breath You Take</b>
<b>The Police – Every Little Thing She Does Is Magic</b>
<b>The Romantics – Talking in Your Sleep</b>
<b>The Smiths – Bigmouth Strikes Again</b>
<b>The Smiths – The Boy With The Thorn In His Side</b>
<b>The Smiths – There Is A Light That Never Goes Out</b>
<b>The Smiths – This Charming Man</b>
<b>The Soup Dragons, Junior Reid – I'm Free</b>
<b>The The – This Is The Day</b>
<b>The Twins – Face to Face - Heart to Heart</b>
<b>The Voice In Fashion – Give Me Your Love</b>
<b>The Weather Girls – It's Raining Men</b>
<b>Thomas Dolby – She Blinded Me With Science</b>
<b>Thompson Twins – Doctor! Doctor!</b>
<b>Thompson Twins – Hold Me Now</b>
<b>Thompson Twins – Lay Your Hands On Me</b>
<b>TKA – X-Ray Vision</b>
<b>TKA – You Are The One</b>
<b>Tom Tom Club – Genius Of Love</b>
<b>Tones on Tail – Go! (Club Mix)</b>
<b>Toy Dolls – Nellie the Elephant</b>
<b>Tragic Error – Klatshe In Die Hande</b>
<b>Trans-X – Living On Video</b>

<b>Tribantura – Lack of Sense</b>
<b>Trio – Da Da Da (I Don't Love You You Don't Love Me Aha Ah....)</b>
<b>Trisomie 21 – The Last Song</b>
<b>Ultravox – Dancing with Tears in My Eyes</b>
<b>Visage – Fade To Grey</b>
<b>Wham! – Wake Me up Before You Go-Go</b>
<b>When In Rome – The Promisse</b>
<b>Wolfsheim – The Sparrows And The Nightingales</b>
<b>Xmal Deutschland - Matador</b>
<b>Yazoo – Don't Go</b>
<b>Yazoo – Nobody's Diary</b>
<b>Yazoo – Situation (12" Remix)</b>
<b>Yazz – The Only Way Is Up</b>
<b>Yello – Oh Yeah</b>
<b>Zinno – Russian Roulette</b>

ANEXO B: Lista de músicas da *Trash 80's*<sup>408</sup>

<b>ARTISTA – MÚSICA</b>
<b>A Turma Do Balão Mágica, Djavan – Superfantastico (Super Fantastico)</b>
<b>A Turma Do Balão Mágico – A Galinha Magricela (La Gallina Papanatas)</b>
<b>A Turma Do Balão Mágico – Bombom (Maria Isabel)</b>
<b>A Turma Do Balão Mágico – Se Enamora (E’L’Amore)</b>
<b>A Turma Do Balão Mágico – Ursinho Pimpão (Mi Osito Pelón)</b>
<b>A Turma Do Balão Mágico, Fábio Jr. – Amigos do Peito (Somos Amigos)</b>
<b>A-ha – Take On Me</b>
<b>Alceu Valença – Tropicana (Morena Tropicana)</b>
<b>Angélica – Vou De Taxi (Joe Le Taxi)</b>
<b>Baltimora – Tarzan Boy-Single version;2010 Digital Remaster;</b>
<b>Bananarama – Venus</b>
<b>Barão Vermelho – Bete Balanço</b>
<b>Barão Vermelho – Maior Abandonado</b>
<b>Barão Vermelho – Pro Dia Nascer Feliz</b>
<b>Belinda Carlisle – Heaven Is A Place On Earth</b>
<b>Berlin – Take My Breath Away-Love Theme from ”Top Gun”</b>
<b>Beto Barbosa – Adocica</b>
<b>Bill Medley, Jennifer Warnes – (I’ve Had) The Time of My Life</b>
<b>Billy Idol, Generation X – Dancing With Myself</b>
<b>Biquini Cavado – Tédio</b>
<b>Blitz – Biquini de Bolinha Amarelinha Tão Pequeninho (Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini)</b>
<b>Blitz – Mais uma de Amor (Geme Geme)</b>

<sup>408</sup> A lista original possui 292 músicas. Extraídas apenas as que são dos anos 80, restaram 209. SPOTIFY. Disponível em: <<https://open.spotify.com/user/22rwozru24u3eymdkv3nvg2iy/playlist/0IXAtkZsWtiqdTw7zasDdM>>. Acesso em: 20 mar. 2018. Essa lista foi criada no Spotify por Douglas de Souza.

<b>Blitz – Você Não Soube Me Amar</b>
<b>Bon Jovi – You Give Love A Bad Name</b>
<b>Bonnie Tyler – Total Eclipse of the Heart</b>
<b>Bow Wow Wow – I Want Candy</b>
<b>Bryan Ferry – Slave To Love</b>
<b>Caetano Veloso – Eclipse Oculto</b>
<b>Capital Inicial – Música Urbana</b>
<b>Carly Simon – Coming Around Again</b>
<b>Cazuza – Exagerado</b>
<b>Cazuza – Ideologia</b>
<b>Cazuza – O Tempo Não Para</b>
<b>Culture Club – Karma Chameleon</b>
<b>Cyndi Lauper – Girls Just Want to Have Fun</b>
<b>Cyndi Lauper – Time After Time</b>
<b>Daryl Hall &amp; John Oates – Maneater</b>
<b>Dead Or Alive – You Spin Me Round (Like a Record)</b>
<b>Depeche Mode – Enjoy the Silence</b>
<b>Depeche Mode – Just Can't Get Enough</b>
<b>Desireless – Voyage voyage</b>
<b>Dolly Parton – 9 to 5</b>
<b>Dominó – “P” Da Vida (Toda La Vida)</b>
<b>Dominó – Com Todos Menos Comigo (Com Todos Menos Comigo)</b>
<b>Dominó – Companheiro (Camarero)</b>
<b>Dominó – Ela Não Gosta De Mim (Standing In The Twilight)</b>
<b>Dominó – Manequim (Maniqui)</b>
<b>Dr.Silvan &amp; Cia. – Serão Extra</b>
<b>Duran Duran – Hungry Like The Wolf</b>
<b>Duran Duran – Save A Prayer</b>
<b>Earth, Wind &amp; Fire – Let's Groove</b>
<b>Echo &amp; the Bunnymen – Bring On The Dancing Horses</b>
<b>Engenheiros do Hawaii – Infinita Highway</b>
<b>Erasure – A Little Respect</b>
<b>Erasure – Oh L'Amour</b>

<b>Eurythmics – Sweet Dreams (Are Made of This)-Remastered Version</b>
<b>Fábio Jr. – Alma Gêmea</b>
<b>Fábio Jr. – Caça e Caçador</b>
<b>Fafa De Belem – Nuvem de Lágrimas</b>
<b>Fagner – Deslizes</b>
<b>Gal Costa – Brasil</b>
<b>Gal Costa – Festa Do Interior</b>
<b>George Michael – Careless Whisper</b>
<b>George Michael – Faith</b>
<b>Gloria Gaynor – I Will Survive (Extended Version)</b>
<b>Grafite – Mamma Maria (Mamma Maria)</b>
<b>Gretchen – Conga, Conga, Conga</b>
<b>Gretchen – Freak Le Boom Boom</b>
<b>Gretchen – Melô Do Piripipi (Je suis la femme)</b>
<b>Guilherme Arantes – Cheia De Charme</b>
<b>Guns N’ Roses – Paradise City</b>
<b>Guns N’ Roses – Sweet Child ‘O Mine</b>
<b>Guns N’ Roses – Welcome To The Jungle</b>
<b>Herva doce – Amante Profissional</b>
<b>Huey Lewis &amp; The News – The Power Of Love</b>
<b>Inimigos Do Rei – Uma Barata Chamada Kafta</b>
<b>Ira! – Envelheço na cidade</b>
<b>Irene Cara – Flasdance...What a Feeling-Radio Edit</b>
<b>Jessé – Porto Solidão</b>
<b>João Penca E Seus Miquinhos Amestrados – Lágrimas de Crocodilo</b>
<b>Journey – Don’t Stop Believin’</b>
<b>Katrina &amp; The Waves – Walking On Sunshine</b>
<b>Kenny Loggins – Danger Zone</b>
<b>Kenny Loggins – Footloose</b>
<b>Kid Abelha – Como Eu Quero</b>
<b>Kid Abelha – Educação sentimental II</b>
<b>Kid Abelha – Fixação</b>

<b>Kid Abelha – Lágrimas de Abelha</b>
<b>Kid Abelha – Pintura íntima (Compacto)</b>
<b>Kiko Zambianchi – Primeiros Erros (Chove)</b>
<b>Kim Carnes – Bette Davis Eyes</b>
<b>Kool &amp; The Gang – Celebration</b>
<b>Kool &amp; The Gang – Get Down On It-Single Version</b>
<b>Leandro &amp; Leonardo – Entre tapas e beijos</b>
<b>Legião Urbana – Ainda È Cedo</b>
<b>Legião Urbana – Eduardo E Mônica</b>
<b>Legião Urbana – Geração Coca-Cola</b>
<b>Legião Urbana – Pais E Filhos</b>
<b>Legião Urbana – Que Pais È Este</b>
<b>Legião Urbana – Será</b>
<b>Legião Urbana – Tempo Perdido</b>
<b>Leo Jaime – A Vida Não Presta</b>
<b>Leo Jaime – As sete Vampiras</b>
<b>Leo Jaime, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens – A Fórmula do Amor</b>
<b>Lionel Richie – All Night Long (All Night)</b>
<b>Lobão – Bla, Bla, Bla...Eu Te Amo</b>
<b>Luiz Caldas – Tieta-Live</b>
<b>Lulu Santos – Como uma onda-Zen-Surfismo</b>
<b>Lulu Santos – O último romântico</b>
<b>Lulu Santos – Toda Forma de Amor</b>
<b>Lulu Santos – Tudo com você- Remasterizado</b>
<b>Lulu Santos – Um certo Alguém</b>
<b>Madonna – Like A Prayer</b>
<b>Madonna – Like A Virgem</b>
<b>Madonna – Material Girl</b>
<b>Mara Maravilha – Liga pra Mim</b>
<b>Marina – À Francesa</b>
<b>Metrô – Beat Acelerado</b>
<b>Metrô – Tudo Pode Mudar</b>

<b>Miami Sound Machine – Conga</b>
<b>Michael Jackson – Beat It (Single Version)</b>
<b>Michael Jackson – Billie Jean (Single Version)</b>
<b>Michael Jackson – Smooth Criminal-Radio Edit</b>
<b>Michael Jackson – Thriller</b>
<b>Michael Jackson – Thriller (Single Version)</b>
<b>Michael Sembello – Maniac</b>
<b>Milli Vanilli – Girl You Know It's True (N.Y.C.Subway Remix)</b>
<b>Moraes Moreira, Baby Do Brasil, Ricardo Graça Mello, Bebel Aretha – Lindo Balão Azul</b>
<b>Nenhum De Nós – Camila, Camila</b>
<b>Nenhum de Nós – O Astronauta de Mármore</b>
<b>New Order – Bizarre Love Triangle</b>
<b>New Order – Blue Monday</b>
<b>Os Paralamas Do Sucesso – Lanterna dos Afogados</b>
<b>Os Paralamas do Sucesso – Meu Erro</b>
<b>Os Paralamas Do Sucesso – Óculos</b>
<b>Os Paralamas Do Sucesso – Vital e Sua Moto</b>
<b>Ottawan – D.I.S.C.O (English Version)</b>
<b>Pet Shop Boys – Always On My Mind</b>
<b>Pet Shop Boys – Domino Dancing</b>
<b>Pet Shop Boys – West End Girls (Mix)</b>
<b>Plebe Rude – Até Quando Esperar</b>
<b>Queen – Another One Bites The Dust</b>
<b>Queen – I Want To Break Free</b>
<b>Queen – Under Pressure</b>
<b>Radio Taxi – Eva</b>
<b>Raul Seixas – O Carimbador Maluco</b>
<b>Ray Parker – Ghostbusters</b>
<b>Rick Astley – Never Gonna Give You Up</b>
<b>Rick Astley – She Wants to Dance with Me</b>
<b>Rick Astley – Together Forever</b>
<b>Rita Lee – Lança Perfume</b>

<b>Ritchie – Menina Veneno</b>
<b>Ritchie – Pelo Interfone</b>
<b>Roberto Carlos – Emoções</b>
<b>Rosana – O Amor e o Poder (The Power of Love)</b>
<b>Roupa Nova – Dona</b>
<b>Roupa Nova – Whisky à Go-Go</b>
<b>Roxette – Dressed For Success (US Single Mix)</b>
<b>Roxette – The look</b>
<b>RPM – Louras Geladas</b>
<b>RPM – Olhar 43</b>
<b>RPM – Rádio Pirata</b>
<b>Sabrina - Boys (Summertime Love)</b>
<b>Sade – Smooth Operator-Remastered</b>
<b>Sandra De Sá – Joga Fora</b>
<b>Sandra De Sá – Olhos Coloridos</b>
<b>Sandra De Sá – Vale Tudo</b>
<b>Sempre Livre – Eu Sou Free</b>
<b>Soft Cell – Tainted Love</b>
<b>Stevie Wonder – I Just Called To Say I Love You-Single Version</b>
<b>Survivor – Eyer of the Tiger</b>
<b>Sylvinho Blau Blau – Meu Ursinho Blau Blau</b>
<b>Tears For Fears – Everybody Wants To Rule The World</b>
<b>The B-52's – Love Shack</b>
<b>The Clash – Should I Stay or Should I Go</b>
<b>The Cure – Boys Don't Cry</b>
<b>The Cure – Friday I'm In Love</b>
<b>The Fevers – Guerra dos Sexos</b>
<b>The J. Geils Band – Centerfold</b>
<b>The Jacksons – Can You Feel It-Single Version B</b>
<b>The Outfield – Your Love</b>
<b>The Police – Every Breath You Take</b>
<b>The The – This Is The Day</b>
<b>The Weather Girls – It's Raining Men</b>

<b>Tim Maia – O Descobridor Dos Setes Mares</b>
<b>Tina Turner – All The Best</b>
<b>Titãs – Homem primata</b>
<b>Titãs – Polícia</b>
<b>Titãs – Sonífera Ilha</b>
<b>Tokyo, Nina Hagen – Garota de Berlim</b>
<b>Toto – Africa</b>
<b>Trem Da alegria – Uni-Duni-Tê</b>
<b>U.S.A For Africa – We Are The World</b>
<b>Ultrage a Rigor – Nós vamos invadir sua praia</b>
<b>Uns E Outros – Carta aos Missionários</b>
<b>Van Halen – Jump</b>
<b>Village People – Macho Man</b>
<b>Village People – YMCA</b>
<b>Wando – Fogo E Paixão</b>
<b>Wham! – Wake Me Up Before You Go-Go</b>
<b>Whitney Houston – I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)</b>
<b>Xuxa – Arco-Íris</b>
<b>Xuxa – Brincar de Índio</b>
<b>Xuxa – Parabéns da Xuxa</b>
<b>Xuxa – Pula Corda</b>
<b>Xuxa – Tindolelé</b>
<b>Xuxa – Turma da Xuxa</b>
<b>Yahoo – Mordida de Amor</b>
<b>Yazoo – Don't Go</b>

ANEXO C: Lista de músicas da *Balonê* (Geral)<sup>409</sup>

ARTISTA - MÚSICA
A Flock Of Seaguills – I Ran (So Far Away)
A-ha – The Living Daylights
A-ha – The Sun Always Shines On T.V.
Australian Crawl – Errol
Billy Joel – Uptown Girl
Billy Joel – We Didn't Start the Fire
Bon Jovi – Runaway
Bon Jovi – You Give Love A Bad Name
Bronski Beat – I Feel Love
Bronski Beat – Smalltown Boy
Culture Club – Miss Me Blind
Cyndi Lauper – Girls Just Want to Have Fun
Cyndi Lauper – I Drove All Night
Daryl Hall & John Oates – Kiss on My List
Daryl Hall & John Oates – Maneater
Daryl Hall & John Oates – Out of Touch
Daryl Hall & John Oates – You Make My Dreams
David Bowie – Absolute Beginners
David Bowie – Let's Dance
David Bowie – Modern Love
Depeche Mode – Behind the Wheel
Depeche Mode – Enjoy the Silence
Depeche Mode – Somebody (Live 1988)
Duran Duran – The Reflex (Single Version)
Echo & the Bunnymen – Lips Like Sugar
Echo & the Bunnymen – Seven Seas

<sup>409</sup> A lista original possui 151 músicas. Extraídas apenas as que são dos anos 80, restaram 116. BALONÊ. Disponível em: <<https://open.spotify.com/user/balone80/playlist/6QGm4DRTSzgoj3vwqFHJCW>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Erasure – A Little Respect
Erasure – Blue Savannah
Eurythmics – Sweet Dreams (Are Made of This)
Eurythmics – When Tomorrow Comes
Fine Young Cannibals – Johnny Come Home
Foreigner – Waiting For A Girl Like You
Gangajang – Sounds of Then (This Is Australia)
Gene Loves Jezebel – Desire
Genesis – Mamma
Guns N’ Roses – Sweet Child O’ Mine
Huey Lewis & The News – Heart And Soul
Huey Lewis & The News – Stuck With You
Huey Lewis & The News – The Power of Love
INXS – Don’t Change
INXS – Mystify
Journey – Don’t Stop Believin’
Kenny Loggins – Footloose
Level 42 – Something About You
Lionel Richie – All Night Long (All Night)
Lionel Richie – Stuck On You
Madonna – Causing a Commotion
Madonna – Everybody (Original Version)
Madonna – Like a Prayer
Marillion – Kayleigh
Men At Work – Overkill
Michael Jackson – Off the Wall
Michael Jackson – Rock With You
Michael Jackson – The Girl Is Mine
Michael Jackson – The Way You Make Me Feel
Morrissey – Suedehead
Naked Eyes – Always Something There to Remind Me
New Order – Age of Consent
New Order – Love Vigilantes

New Order – Temptation (Live at Bestival 2012)
Orchestral Manoeuvres In The Dark – If You Leave
Orchestral Manoeuvres In The Dark – Souvenir
Pat Benatar – Love Is A Battlefield
Pet Shop Boys – West End Girls
Peter Murphy – Indigo Eyes
Pretenders – Don't Get Me Wrong
Prince – Let's Go Crazy
Prince – Little Red Corvette
Prince – Raspberry Beret
Queen – Crazy Little Thing Called Love
Queen – I Want To Break Free
Real Life – Send Me An Angel
Rick Astley – Never Gonna Give You Up
Simply Minds – Don't You (Forget About Me)
Simply Red – It's Only Love
Siouxsie and the Banshees – Cities In Dust (Single Version)
Soft Cell – Tainted Love / Where Did Our Love Go
Soft Cell – Torch (7" Single Version)
Spandau Ballet – Only When You Leave
Starship – We Built This City
Supertramp – Breakfast In America
Supertramp – It's Raining Again
Supertramp – The Logical Song
Survivor – Eye of the Tiger
Tears For Fears – Everybody Wants To Rule The World
Tears For Fears – Head Over Heels (Dave Bascombe 7" N.Mix)
Terence Trent D'Arby, Michael H. Brauer – If You Let Me Stay
The Bangles – Manic Monday
The Bangles – Walk Like an Egyptian
The Bolshoi – Sunday Morning
The Cars – Drive
The Cult – She Sells Sanctuary

The Cure – Inbetween Days
The Cure – Jumping Someone Else’s Train
The Cure – Lovesong
The Cure – The Lovecats
The Cure – Why Can’t I Be You? (Bestival Live 2001)
The Cure – Why Can’t I Be You?
The Go-Go’s – Our Lips Are Sealed
The Housemartins – Bow Down
The Mission – Severina
The Outfield – Your Love
The Psychedelic Furs – The Ghost in You
The Romantics – Talking in Your Sleep
The Smiths – Bigmouth Strikes Again
The Smiths – How Soon Is Now?
Thompson Twins – Hold Me Now (Extended Short)
Toto – Africa
U2 – I Still Haven’t Found What I’m Looking For
U2 – Where The Streets Have No Name
V. SPY V. SPY – All over the World
Van Halen – Jump
Wax – Right Between the Eyes
Wham! – I’m Your Man
Whitney Houston – I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)
Yazoo – Situation (12” Remix)

ANEXO D: Lista de músicas da Balonê (Março de 2018)<sup>410</sup>

ARTISTA – MÚSICA
Bonnie Tyler – Holding Out for a Hero
Depeche Mode – Strangelove (Blind Mix)
Ed Motta – Vamos dançar
Erasure – A Little Respect (Big Train Mix)
Fire Inc. – Nowhere Fast
Guns N’ Roses – Used To Love Her
Hanoi Hanoi – Totalmente Demais (Must Version)
Information Society – What’s on Your Mind (Pure Energy)
Joe Cocker – Unchain My Heart
John Mellencamp – Hurts So Good
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens – No meio da rua
Legião Urbana – Tempo Perdido
Madonna – Express Yourself
Madonna – Holiday
Marina – Uma Noite e 1/2
Michael Jackson – Billie Jean
Michael Sembello – Maniac
Narada Michael Walden – Gimme Gimme Gimme (with Patti Austin)
Nenhum de Nós – Camila, Camila
New Order – Bizarre Love Triangle
Orchestral Manoeuvres In The Dark – Electricity
Os Paralamas do Sucesso – Perplexo
Pet Shop Boys – Always On My Mind
Phil Collins – Easy Lover
Pretenders – Middle Of The Road
RPM – Revoluções por minute
Talking Heads – And She Was
Titãs – Sonífera Ilha

<sup>410</sup> A lista original possui 32 músicas. Extraídas apenas as que são dos anos 80, restaram 28. Essa lista é bem pequena, postada na plataforma como um demonstrativo das músicas que tocaram na edição da Balonê realizada no bar Ocidente, em Porto Alegre. BALONÊ 80. Disponível em: <<https://open.spotify.com/user/balone80/playlist/6QGm4DRTSzgoj3vwqFHJCW>>. Acesso em: 24 abr. 2018.