

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE ARTES**

ROSANE SANTOS DA SILVA

**Produção alternativa e o Rock in Rio: A inovação do fazer cultural
nos anos 80**

**NITERÓI
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE ARTES**

ROSANE SANTOS DA SILVA

**Produção alternativa e o Rock in Rio: A inovação do fazer cultural
nos anos 80**

Monografia de Conclusão do Curso de Graduação em Produção Cultural
apresentada ao Departamento de Artes da Universidade Federal
Fluminense (UFF).

Orientador: Prof. Dr. FELIPE DA COSTA TROTTA

NITERÓI
2012

ROSANE SANTOS DA SILVA

Produção alternativa e o Rock in Rio: A inovação do fazer cultural nos
anos 80

Prof. Dr. FELIPE DA COSTA TROTTA
Orientador

Prof. Dr. JOSÉ BENJAMIN PICADO
Avaliador

Prof. Dr. AFONSO DE ALBUQUERQUE
Avaliador

Niterói
2012

Silva, Rosane Santos da
Produção alternativa e o Rock in Rio: A inovação do fazer cultural
nos anos 80

Niterói: [s.n.] 2012

?? f., 30 cm.
Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) –
Universidade Federal Fluminense, 2012.

Bibliografia: f.??

Ilustrações

1. Cultura – 2. Produção Alternativa – Rio de Janeiro (RJ) – 3. Juventude – anos 80
4. Rock in Rio – 5. Produção cultural

AGRADECIMENTOS

Às vezes, é necessário o encerramento de um ciclo para percebermos a real importância de determinadas pessoas e fatos nas nossas vidas. Após esta passagem pelo curso de Produção Cultural, interrompido pelas surpresas da vida, concluo o quão difícil é agradecer a todos que fizeram parte deste meu caminho, e como me faltam palavras.

Primeiramente agradeço a Deus, que passei longos anos negando-o, mas pude conhecer sua misericórdia para comigo, livrando-me de diversas situações e sustentando-me em todos os momentos, mesmo sendo eu uma pessoa de tão pouca fé e indigna de seu amor por minha alma.

Em segundo lugar agradeço aos meus pais, Ideval José da Silva e Neide Maria Santos da Silva, meus dois grandes amores, meus exemplos de ser humano, meus alicerces. Obrigada por tudo o que me proporcionaram, a forte atuação em minha vida, o apoio constante, o amor incondicional, e acima de tudo, por acreditarem em mim, quando nem eu mais consigo acreditar.

À minha querida e muito amada avó, Maria de Lourdes de Souza (in Memoriam), que foi tão importante para mim, e deixou muita saudade, mas acima de tudo deixou a mais bela lição de vida, de persistência, de garra, de um amor tão forte que mesmo depois de sua partida parece ainda não caber no peito. Obrigada “vó”, pela mãe que você me deu, pelo seu colo, por sempre demonstrar seu orgulho por mim, por nossas conversas, enfim, pelos nossos 27 maravilhosos anos de convívio e por tudo que você representou e jamais será esquecido.

Aos amigos de longa data e até aqueles que não tínhamos laço algum, mas que estavam e sempre estão por perto para estender a mão nos momentos difíceis, que mostraram que não estão presentes apenas nos momentos alegres.

Agradeço em especial a minha irmã Cristiane, ao meu cunhado Marcos, às minhas primas Helen, Jéssica, Tatiane e Valéria, pelas palavras de apoio, pelos incentivos, pelas brincadeiras, risadas, passeios, enfim, pela nossa amizade.

Aos professores, indispensáveis em nossa formação, sempre dispostos a ajudar, dentro ou fora da sala de aula.

Aos funcionários da UFF que tanto facilitam nossa passagem por lá, tornando-a mais agradável, mas que nem sempre nos damos conta disto.

Aos colegas, pelas conversas ora descontraídas, ora sérias, mas sempre com engrandecedoras trocas de conhecimentos.

Finalmente, registro minha gratidão ao Professor Felipe Trotta, pela paciente orientação, pela atenção a mim dispensada, por aceitar me orientar mesmo tendo eu chegado de última hora. Fico grata por também ter sido beneficiada pelo seu comprometimento com o magistério.

RESUMO

Esta é uma pesquisa dedicada ao estudo de jovens artistas que buscaram novas formas de produzir cultura nos anos 80, rompendo com determinado padrão, determinados a dialogar com sua geração, tratar de temas que os afligiam, que os interessavam, e que através do grau de profissionalismo que depositavam em seus trabalhos, fizeram sucesso, conquistaram o país e de certa forma, abriram as portas para uma nova forma de produção no país, sendo o Rock in Rio o nosso marco, na questão de inovação em matéria de evento no Brasil.

Busquei fazer uma comparação entre três tipos de produção: teatro, música e a Rádio Fluminense FM, que funcionava com a mesma dificuldade financeira, mas resistia pelo prazer ao trabalho que fazia.

Palavras-chave: Cultura, produção alternativa, Rock in Rio, Anos 80, Produção cultural, juventude.

Sumário

Agradecimentos

Introdução.....7

Capítulo I: A construção da política cultural brasileira e seus desmembramentos na atualidade.....11

1.1 - A produção cultural no Brasil.....11

1.2 – O conceito de cultura e como a geração de 80 se apropriou desta.....18

Capítulo II: A inovação na produção cultural brasileira dos anos 80, através dos jovens artistas e empreendedores.....25

2.1 – A cena cultural e política brasileira na década de 80.....25

2.2 – A juventude e a utilização do rock como forma de expressão.....29

2.3 – Aspectos da produção independente que divulgou nomes de grandes artistas brasileiros.....32

2.4 – O Rock in Rio.....41

Capítulo III: O Rock in Rio e sua repercussão na mídia nacional.....46

3.1 – Rock in Rio: Uma nova relação entre a Produção Cultural e a mídia.....46

Conclusão.....50

Fontes e referências bibliográficas.....54

Introdução

A presente pesquisa consiste no estudo da produção cultural brasileira no período de 1974, data esta que marca a criação do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, a 1985, ano da realização do evento *Rock in Rio*, que contou com a participação de artistas nacionais e internacionais em um local preparado para tal, a Cidade do Rock, localizada em Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Acreditamos que o *Rock in Rio* foi um marco que anunciou a chegada dos grandes eventos, e com isso viu-se a importância de um profissional que se dedicasse a este trabalho no mercado cultural, inclusive buscando fortes parcerias e patrocinadores.

Destaca-se que o produtor cultural ainda não era um profissional formado na área. Pelo contrário, eram profissionais de diversas áreas de conhecimento que encontraram na arte uma nova possibilidade de atuação profissional e difusão da cultura brasileira e valorização dos seus artistas.

Percebemos na cena jovem cultural dos anos 70/80 uma vontade de criar algo que rompesse com a produção feita pela geração anterior e expressasse os anseios da sua. Esses jovens artistas trabalharam arduamente e inauguraram uma nova relação de produção cultural, onde eles próprios, com pouco capital, eram responsáveis por todas as etapas da produção e execução.

No teatro destacamos o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e na música temos os representantes do rock nacional e a *Rádio Fluminense FM*, onde esta foi fundamental no apoio a esses jovens músicos, e tinha o objetivo de fazer um trabalho inovador, apresentando bandas desconhecidas que não tocavam em outras rádios e também não eram representadas por gravadoras.

Vale ressaltar a importância do Circo Voador para este novo cenário cultural. O Circo foi idealizado, concebido e administrado por Perfeito Fortuna, juntamente com Maurício Sette e Márcio Calvão em 1982. Instalado primeiramente no Arpoador, foi palco de grandes manifestações artísticas. Era um espaço aberto

para o novo, para que os artistas pudessem mostrar seus trabalhos, tanto no teatro, quanto na música, circo, etc. Era um espaço alternativo na cidade do Rio de Janeiro.

Para chegarmos ao resultado que propomos faremos uma pesquisa acerca do período político atravessado pelo Brasil, caracterizado por vinte e um anos de ditadura militar (1964-1985), marcados pela censura. Momento que a produção artística sofreu forte repressão, onde muitos artistas foram perseguidos e obrigados a abandonar o país.

Dentro deste contexto político, analisaremos a herança cultural deixada por tais artistas que produziram durante o período ditatorial, para verificarmos que tipo de influência eles tiveram sobre a geração de 80 e assim entendermos que ruptura esta geração propôs, que inovações eles queriam trazer para a cultura brasileira e como, através do cenário cultural, estas foram aceitas pelo público e posteriormente caíram nas graças da mídia e do mercado.

Para isso faremos uma análise das produções de inspiração amadora, analisando como elas surgiram, suas propostas e como contribuíram para a formação de um cenário mais profissional, que segundo nossa proposta tem o *Rock in Rio* como uma oportunidade de projeção.

Abordaremos o conceito de cultura, fundamental para nossa discussão já que nosso tema gira em torno de cultura e juventude.

A juventude é um objeto de grande importância para nosso estudo, pois é a partir desta geração considerada perdida, que surge um movimento cultural forte no Brasil, popularizando o rock, com a criação do *BRock* (rock nacional) e trazendo o rock internacional para o país, com mais agilidade de informação.

A indústria cultural viu nesta nova produção, aprovada pela juventude brasileira, uma nova oportunidade de mercado, contratando os jovens músicos, onde muitos, ainda hoje fazem grande sucesso.

Estudaremos o papel do produtor cultural na cena artística dos anos 80 tendo sempre como paralelo a produção alternativa do período. Verificaremos como

esta produção se dava, quem a produzia, como foi sua recepção pelo público e que tipo de relação ela tinha com o mercado.

Adentraremos também na produção cultural atual. Falaremos das transformações que ocorreram ao longo do tempo, da necessidade de haver profissionais qualificados para este trabalho, além da importância em investimento por parte do governo em ações e projetos culturais, dando suporte aos pequenos grupos que não têm capital para sustentarem suas atividades.

Vale ressaltar a importância do setor privado no apoio e patrocínio desses eventos, mas de forma justa, a beneficiar tanto os artistas e o público, para que o acesso à cultura se estenda a todos, e não a pequenos grupos.

Discorreremos sobre cultura, sobre os movimentos artísticos da década de 80, sobre o contexto político cultural e os produtores, fazendo a análise comparativa entre as fontes.

Trabalharemos com o conceito de cultura, juventude e analisaremos três tipos de produção que começaram pela vontade de se expressar, uma espécie de lazer entre amigos, de realização de um sonho, que a princípio não tinha o dinheiro como principal motivador, mas que aos poucos foram ganhando espaço, conquistando público, conhecendo o sucesso e como consequência veio a profissionalização.

Escolhemos o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o rock nacional e a Rádio Fluminense FM, porque além de terem seu início com o intuito da arte pela arte e da vontade de pôr em prática desejos que os acompanhavam a longa data, a trupe teve a sensibilidade de perceber que muitos jovens queriam o mesmo que eles, mas não havia acesso. Estes três grupos têm suas trajetórias cruzadas, e esta interseção fica bastante evidente com a produção do Rock in Rio.

Escolhemos o Rock in Rio pelo porte do evento, que até então foi o maior do mundo, algo inesperado para a população brasileira e até mesmo para o cenário internacional, por poder contar com grandes patrocinadores, fazer um “intercâmbio” musical. Muitos artistas nacionais puderam estar em contato com músicos estrangeiros, conhecerem melhor e ficarem por dentro da avançada produção

internacional, além de projetar nomes de nossos músicos e bandas, tanto no Brasil, quanto no exterior, acabando por consolidar o rock em nosso país.

Para esta análise trabalharemos com fontes primárias e secundárias. Foram escolhidas bibliografias que tratam de todos os temas propostos, com grande variedade de autores, além de trabalharmos com jornais do ano de 1985.

Foram escolhidos três jornais: *O Globo*, *O Fluminense*, e a *Folha de São Paulo*. A imprensa em geral apoiava o *Rock in Rio*. A ideia de um evento deste porte, movimentando a economia, trazendo lazer para o povo que ainda sofria a pressão do regime ditatorial. Era um grande avanço ter a possibilidade de um momento de livre expressão, porém grupos mais conservadores, representados por pela *Folha de São Paulo*, em nosso estudo, fizeram duras críticas ao Rock in Rio. Viam o festival como uma afronta à ordem do país, um evento feito para jovens “perdidos”, que iam contra à moral social.

Enfim, faremos uma análise de forma a tentar entender o período em questão, o posicionamento da juventude e o que a produção alternativa significava para eles, além da análise e como um evento da magnitude do Rock in Rio pode impactar na produção cultural de um país.

Capítulo I

A construção da política cultural brasileira e seus desmembramentos na atualidade.

1.1 – A Produção Cultural no Brasil

Muitos autores descrevem o papel dos produtores culturais na sociedade, mas ainda há muitas divergências. Por exemplo, o professor baiano Albino Rubim define o produtor cultural como o profissional que organiza projetos específicos e descontinuados no tempo, dentro e fora da esfera governamental, enquanto o gestor cultural é o que está à frente de projetos permanentes de cultura, formulando e implementando diretrizes culturais. (Observatório Itaú Cultural, nº 6, 2008).

Já a gestora Maria Helena Cunha diz que o produtor e o gestor cultural caminham juntos. O produtor também pode se envolver em projetos de ação continuada e de longa duração, como é o caso dos festivais. Sendo assim, o produtor é um apoiador que oferece suporte à ação planejada de gestão. (Observatório Itaú Cultural, nº 6, 2008).

O produtor cultural é o profissional responsável pela organização, planejamento e elaboração de projetos culturais e artísticos, e viabiliza a execução destes, sejam eles um show de música, uma peça de teatro, a produção de um filme, entre outras manifestações artísticas, que podem ou não ser de ações continuadas.

Nas produções analisadas no capítulo anterior, podemos dizer que, no caso do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, quem realizava a função de produtor cultural era o integrante Hamilton Vaz Pereira, que também era ator e escritor das peças, embora todo o grupo contribuísse para a elaboração do texto e produção dos espetáculos.

Já o *Rock in Rio*, traz a figura do produtor cultural em um sentido mais próximo do que encontramos nos dias atuais. O publicitário Roberto Medina idealizou o festival com o intuito de ser um evento impactante em sua grandiosidade,

que pudesse despertar os olhares do mundo para os 10 dias de shows que ocorreriam no Brasil em Janeiro de 85. Medina aproveitou-se da situação em que o país se encontrava, onde os jovens, seu público alvo, estavam mobilizados, saindo às ruas pedindo as Diretas Já. Diante disto, o publicitário utilizou-se daquele momento de união e busca por um novo país e também da necessidade que muitos jovens sentiram, de encontrar uma identidade. Medina aproveitou a conjuntura do período e então projetou o evento para uma confraternização, onde juntos, “numa só voz”, uniriam diversão e expressão político-ideológica.

Medina viu no Brasil um mercado a ser explorado, e percebeu o momento propício para isto. Ele então organizou suas ideias, elaborando um projeto de forma a situá-lo sobre a possibilidade de execução e a forma que iria proceder. A partir daí partiu em busca de patrocínio, fechando parceria com grandes empresas, entre elas a Brahma, o Mc Donald's e o Bob's. O outro passo foi a contratação das bandas internacionais e nacionais. Tudo isso com a participação direta do publicitário e uma equipe de profissionais que trabalhavam em sua empresa, a Artplan. (CARNEIRO, 2011)

Comparando a produção do *Rock in Rio* – que foi de grande porte – com a do *Asdrúbal Trouxe o Trombone* – um grupo autosuficiente – percebemos a questão da rentabilidade do evento relacionado à conquista de patrocínio. O *Asdrúbal*, embora tivesse grande visibilidade, principalmente entre os jovens, não gerava lucro; com isso, o empresário Khalil – marido de Glória Khalil, dona da grife *Fiorucci* – não liberou verba para patrocínio, porque percebeu que o retorno financeiro seria muito lento, e então o grupo teatral teve sua existência, de 10 anos, sobrevivendo apenas de bilheteria. Em contrapartida, o *Rock in Rio* já surgiu com um possível grande patrocinador, a Brahma.

Logo concluímos que, embora não houvesse um curso de profissionalização de produtores culturais, a profissão em si já era exercida. Pequenos grupos artísticos, como trupes de teatro e bandas independentes, eram seus próprios produtores. Eventos maiores, como o *Noites Cariocas* eram realizados por um profissional que assumia e desempenhava o papel de produtor, que no caso deste era exercido por Nelson Motta.

Vale ressaltar que não era comum ter grandes eventos no país, tendo sido o *Rock in Rio*, o primeiro e até então o maior, trazendo novo conceito de produção cultural, utilizando um olhar mercadológico e enxergando grandes oportunidades de explorar este mercado no Brasil, e com isso, atraindo grandes patrocínios e apoios empresariais.

Para o fortalecimento da área da cultura, o ideal é que haja uma política cultural para que não sejam feitos eventos isolados, ou seja, o mais importante é que haja continuidade nesses eventos, trabalhando assim para movimentar a cultura local.

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento burocrático por elas responsável. (TEIXEIRA, 2004: p. 293).

As produções alternativas eram autossustentáveis, já o *Rock in Rio* contou a iniciativa privada. Entretanto não foi um evento isolado, teve continuidade. O sucesso do evento idealizado por Medina foi tão grande que contou com quatro edições no Brasil, quatro em Portugal, duas na Espanha e em 2013 será realizado em outro país da América Latina. Especula-se a Argentina.

A política cultural é composta de vários atores: o Estado, a iniciativa privada e a sociedade civil organizada – que podem ser os consumidores e os produtores culturais. Além disso, o sistema cultural demanda e comporta três momentos e movimentos imanentes: a criação, organização e divulgação da cultura. A política cultural precisa controlar esses fatores e seu inter-relacionamento para não correr o risco de tornar-se incompleta. (Leitão, C., 2003)

De acordo com Anita Simis, foi Mario de Andrade que pela primeira vez formulou uma proposta de política cultural voltada para a esfera pública, de forma

que a cultura passasse a ser direito de todo cidadão e não só para um determinado grupo de pessoas pertencentes à classe social dominante. (RUBIM, A.; BARBALHO, A., 2007).

A cultura é um bem de todos os cidadãos, que por direito devem ter acesso a ela, tanto no que diz respeito a seu aspecto, como bem simbólico, cuja manutenção também é um direito da população e cada vez mais deve tornar-se um dever do estado, tanto quanto ao caráter material da cultura, que passou também a ser uma atividade econômica.

Atuar na atividade cultural é algo que exige conhecimento genérico e específico, ao mesmo tempo. É necessário saber balancear uma formação humanística ampla e consistente, capaz de apreender e decodificar nuances, especificidades e contextos necessários para compreender melhor a teia de relações e interesses onde se está inserido, em especial os políticos e econômicos, com o conhecimento técnico que o habilite a dialogar com todas as instâncias da sociedade. (BRANT, 2008:78)

Desta forma, entendemos que, para atuar na área de cultura é necessário ter conhecimento profissional, não só técnico como antropológico. É fundamental que o profissional da cultura seja bem atualizado e crítico. Por isso a necessidade cada vez maior de formar produtores e gestores culturais, substituindo os agentes culturais, que não necessariamente possuem formação e o trabalho é mais voltado para o público e a distribuição do bem cultural. O Agente cultural é:

Sem ser necessariamente um produtor cultural ele mesmo, envolve-se com a administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Atua, mais frequentemente embora não exclusivamente, na área da difusão, portanto mais junto ao público do que do produtor cultural. Organiza exposições, mostras e palestras, prepara catálogos e folhetos, realiza pesquisas de tendências, estimula indivíduos e grupos para a auto-expressão, faz enfim a ponte entre a produção cultural e seus possíveis públicos. (TEIXEIRA, op. Cit. p:11).

O ambiente da economia da cultura está em processo de transformação e desenvolvimento. É um mercado promissor, mas ainda incipiente. Embora a produção cultural esteja fazendo parte de um mercado, a cultura não deve ser

tratada como uma mercadoria visando apenas o lado financeiro, mesmo que seja analisada e distribuída também em forma de produto.

Como dissemos anteriormente, Medina percebeu no Brasil, um mercado cultural que se formava, onde o produto que estava nascendo era o *BRock*. Aproveitou da mobilização dos jovens em prol das Diretas Já, e viu no *Rock in Rio* uma forma de explorar esta nova economia.

Outra questão vista por Medina, era a imagem negativa que o Rio de Janeiro possuía. Para ele, o mercado cultural deveria ser explorado e sua ideia era posicionar a cidade como um centro cultural e assim atrairia turistas, que devido à violência e a enorme diferença social, afastava cada vez mais os visitantes. Inclusive, alguns artistas internacionais que se apresentaram no *Rock in Rio*, reclamaram bastante deste choque social, principalmente em relação a grande quantidade de moradores de rua, contrastando com a elite e a bela paisagem carioca. (CARNEIRO, 2011)

Para BRANT (2008), o gestor cultural tem o árduo trabalho de produzir seu produto cultural sem ficar refém do mercado. É primordial equilibrar os dois, porque o poder financeiro possui a facilidade de conquistar o público, já que possui meios para distribuir a cultura. Contudo, o mercado não pode intervir na ação do gestor, limitando seu trabalho artístico. Dá-se então a necessidade do equilíbrio, pois uma produção independente que não tem apoio desse poder encontra muita dificuldade e muitas vezes não consegue atingir o público. Por outro lado, o trabalho artístico não deve ser limitado por interesses financeiros.

Vale ressaltar que não é apenas o poder econômico que intervém nas manifestações artísticas. Muitas vezes o poder público limita a produção, principalmente quando se trata de governos autoritários, que promovem censura ou beneficiam artistas ou determinadas áreas da arte de acordo com seus interesses. Podemos usar como exemplo de ferramenta de censura do poder político, o DIP, que vigorou durante o Estado Novo.

A ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) censurou muitos trabalhos artísticos. Além de perseguir seus autores, incentivaram também alguns projetos. O

regime militar revigorou temas da época de Getúlio, como a integração nacional que foi assim atingida em sua plenitude, mas já em um meio em que as indústrias culturais estavam se impondo e transformando o meio cultural, tanto no aspecto da profissionalização quanto pelo progresso técnico e midiático. (RUBIM, A.; BARBALHO, A., 2007)

Ainda para estes autores, o período que se seguiu à ditadura militar constituiu uma sólida indústria cultural. A *Lei Sarney* (1986) foi a primeira lei de incentivo à cultura e serviu como um ponto de partida para outras, inclusive para a *Lei Rouanet* (1991), e para as leis estaduais e municipais.

A *Lei Rouanet*, criada no Governo Collor pode ter sido uma forma de se contrapor ao recém-criado Ministério da Cultura (1985), que passou a tratar a cultura com singularidade, reconhecendo a necessidade de políticas culturais. A cultura deixou de ser tratada seja na esfera dos órgãos repressores, seja no mesmo ministério que a educação, possuindo um ministério próprio. Vale ressaltar que Collor transformou o Ministério da Cultura em Secretaria de Cultura.

Podemos também considerar, que a criação desta lei, pode ter sido uma espécie de compensação, por ter o Governo Collor extinguido a Embrafilmes e reduzido drasticamente a Funarte, com sua política de “enxugar a máquina do Estado”, tentando implementar um modelo de financiamento liberal, costurado a partir de incentivos fiscais; visando fomentar a cultura nacional, através de políticas públicas que incentivassem empresas e cidadãos a investirem em cultura em troca destes incentivos.

A Lei Rouanet ainda está em vigor e apresenta um importante ponto de discussão: Quem realmente financia a produção cultural brasileira?

Este questionamento é necessário para compreendermos melhor nosso sistema de política cultural e até mesmo propormos soluções para sua melhoria.

Uma das críticas ao atual sistema permeia no âmbito do retorno do capital investido pela empresa, e o benefício recebido pela população. O ponto crucial é o fato de a empresa que investe em algum projeto cultural, que ela própria decide qual

financiará, terá seus impostos descontados de acordo com a quantia que utilizou para o patrocínio.

Os impostos pagos ao governo, obrigatoriamente, deveriam retornar à sociedade em forma de investimento em cultura, educação e infraestrutura da região. Contudo, na realidade, este dinheiro, além de ser reembolsado pela empresa devido ao desconto nos impostos, também é utilizado para a divulgação da marca do patrocinador, seja nas mídias ou nos eventos realizados.

Desta forma, a empresa escolhe o projeto que deseja financiar, tem seu nome divulgado e reembolsa o dinheiro investido. Do outro lado tem-se a sociedade, que além de arcar com os custos, muitas vezes não frequenta os eventos que ela própria financia, e os que participam, muitas vezes precisam pagar ingressos, devido ao fato de poucos espetáculos serem gratuitos.

Vale ressaltar que o governo Lula manteve as leis de incentivo que havia no país, porém proporcionou mudanças significativas na política cultural. Visando ser mais democrático, levou em consideração a diferença como característica do indivíduo e buscou promover acesso à cultura e a todas as formas de expressão cultural que estavam sufocadas ou desassistidas, ou seja, valorizou a cultura popular evitando cair em regionalismos. (RUBIM, A.; BARBALHO A., 2007)

Uma forma de obter este resultado é através dos *Pontos de Cultura*, que são entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura, cuja gestão é compartilhada entre o poder público e a comunidade. O ponto de cultura não possui uma instalação física; ele pode ser instalado tanto numa casa quanto num grande centro cultural. Ele é formado a partir da agregação de novos agentes e parceiros e estar sempre identificando novos pontos de apoio. (Ministério da Cultura)

1.2 – O conceito de cultura e como a geração de 80 se apropriou desta.

O estudo da antropologia surgiu em torno da questão cultural. Há uma variedade de noções de cultura, porque cultura não é única, é múltipla; varia entre as sociedades, povos e grupos de indivíduos. Está ligada a tudo que o ser humano produz. Suas crenças, seus hábitos, sua linguagem, sua alimentação, ou seja, a cultura se relaciona a toda prática humana.

A cultura é o resultado das relações que os homens travam entre si e com o meio em que vivem. A cultura é inerente ao homem. Não é possível afirmar que existe um ser humano sem cultura, nem que todo ser humano é produto de sua cultura. O homem produz cultura e manifesta por meio dela o seu conhecimento e sua visão de mundo. (BRANDÃO.; DUARTE, 2004).

Nos dias atuais, a cultura se difunde com muito mais velocidade, devido ao mundo globalizado: televisão, internet e outras mídias. As informações são trocadas em curto espaço de tempo e desta forma tomamos conhecimento de diversas culturas e até mesmo adaptamos ao nosso cotidiano aquilo que nos é interessante.

Nosso trabalho se propõe a analisar a cultura jovem, mas para adentrarmos nessa questão precisamos fazer uma conceituação sobre cultura.

De acordo com Laraia, a cultura, antes mesmo de se tornar um objeto de estudo já era observada entre os povos, pois lhes chamavam a atenção, as diferenças entre cada sociedade e assim, muitos relatos descritivos foram feitos. (LARAIA, 1996)

Vinda do verbo latino colere, cultura significava cultivo, o cuidado de tudo que se relacionava com a terra. A agricultura, o cuidado com as plantas e os animais por exemplo. A utilização deste verbo estendeu-se ao tratamento às crianças, ao cuidado com sua educação, além da extensão ao culto aos deuses. A partir do século XVIII, como observou Raymond Williams, o termo cultura articulou-se ora positiva ora negativamente com o termo civilização. (CHAUÍ, 1994)

A distinção entre cultura e civilização foi elaborada entre o final do século XIX e início do XX, pela filosofia alemã. Porém, a forma de distinção entre uma e outra era bastante taxativa e era feita através da divisão entre o corporal e o mental e por isso era passível de muitas críticas. (GARCÍA CANCLINI, 2005)

Vale ressaltar que a ideologia alemã do final do século XIX visava uma valorização de seu povo. Desejava tornar seus cidadãos confiantes, sentindo-se superiores já que este período foi marcado pelo processo de unificação alemã, e após a formação da nação. O Estado Alemão participou do processo de colonização africana, que perdurou até o final da Primeira Guerra Mundial.

Muitas são as definições de cultura, mas ainda para Laraia, a primeira definição pertence a Edward Tylor cujo autor considera que a cultura pode ser um objeto de estudo sistemático, porque trata-se de um fenômeno natural, que possui causas e regularidades, permitindo um estudo objetivo. “Tylor definiu cultura como sendo todo o comportamento apreendido, tudo aquilo, independente de uma transmissão genética, como diríamos hoje.” (LARAIA, 1996:28).

Tylor acreditava e enxergava a igualdade da natureza humana, e explicava a diversidade cultural como o resultado desigual do processo de evolução humana. Ou seja, Tylor faz parte de uma corrente antropológica chamada Evolucionista, comum no século XIX marcada pelo Darwinismo Social. Acreditava-se que algumas raças eram mais desenvolvidas que outras, onde a Europa possuía a civilização mais bem desenvolvida, enquanto os outros povos eram primitivos. (LARAIA, 1996).

Foi Lévi-Strauss, que deu origem à Antropologia Estruturalista. O antropólogo entrou em contato com diversas culturas, através de trabalho de campo e questionou a superioridade da cultura ocidental. Strauss notou a grande diversidade das formas culturais humanas e que por tamanha diversidade não deve ser comparada a outras e sim a elas mesmas. Desta forma Strauss refutou o pensamento antropológico de caráter evolutivo entre culturas. (STRAUSS, 1993).

Para Geertz (1989), todas as definições sobre cultura foram importantes, porque colaboram para explicar alguns aspectos relevantes sobre a vida natural e

social. Essas teorias não eram mais responsáveis por trazer respostas, resolver os problemas socionaturais em sua totalidade, mas sim para serem aplicadas de forma mais proveitosa, afim de contribuir de maneira efetiva para o estudo das sociedades.

Ainda para este autor, as várias definições sobre cultura ao longo do tempo, e a utilização dessas fontes que culminam na particularização do conceito, aparece a necessidade de optar por uma determinada concepção, e a que Geertz defende é:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989:15)

Canclini diz que ao longo do tempo foi chegando nas Ciências Sociais um certo consenso em torno de uma definição sociosemiótica da cultura. (GARCÍA CANCLINI, 2005)

A semiologia está ligada ao uso de símbolos, à questão de significados. A cultura pode ser vista por este aspecto, pois o homem produz símbolos, cria significados para o mundo a seu redor, ou seja, é a sua forma de comunicação. A criação da linguagem, de códigos de comunicação, é também produção de cultura, cujo estudo desta, se dará também em cima da linguagem e da comunicação.

Kuper percebeu que a Segunda Guerra Mundial fez os intelectuais repensarem o significado de cultura e civilização e a relação deles com o destino de suas nações. (KUPER, 2002)

Toda sociedade possui sua própria cultura e não podemos dizer que uma é melhor que a outra, ou seja, discriminar e desqualificar uma cultura em prol de outra. A consequência política desta concepção foi o “relativismo cultural”, onde cada cultura tem o direito de dotar-se de suas próprias formas de organização e estilos de vida, mesmo quando inclui aspectos surpreendentes e até mesmo polêmicos, como o sacrifício humano ou a poligamia. (GARCÍA CANCLINI, 2005)

Dentro de uma sociedade encontramos vários grupos de pessoas que também possuem sua própria cultura. São os aspectos familiares, religiosos, educacionais, hábitos, faixa etária, entre outros. Nosso objetivo é focar a cultura jovem, que possui grande importância em relação às transformações sociais.

A Segunda Guerra Mundial foi um momento que marcou o surgimento de uma cultura própria da juventude, pois houve um crescimento demográfico e econômico nos Estados Unidos, porém não houve grandes mudanças no comportamento da sociedade. A população estadunidense permaneceu com seus valores arcaicos e preconceituosos, criando insatisfação entre a juventude. (BRANDÃO.; DUARTE, 2004).

Em torno dos anos 40, a sociologia estadunidense dá destaque à adolescência – que na sociedade moderna aparece como fruto da sociedade industrial – como um período de preparo dos jovens para assumir os papéis modernos relativos à profissão, à cidadania política, ao casamento, entre outras obrigações. (ABRAMO, 1994)

A juventude passou a contestar antigos valores sociais, principalmente após o fim da Segunda Guerra e o início da Guerra Fria, marcado também pelas Lutas de Libertação Nacional. Esta fase é marcada pelo surgimento da contracultura, uma corrente alternativa de cultura que pregava a paz, o amor livre, o uso de drogas e o *Rock and Roll* que não era apenas um estilo de música, era a voz do protesto.

É comum que os jovens se insiram em grupos, que estejam juntos de pessoas afins, para não se sentirem completamente deslocados da sociedade e firmarem seus comportamentos. É um momento também de contestação dos valores

da sociedade, porém, cada um escolhe sua forma de protesto, mesmo que seja não protestar.

Muitos utilizam a arte como forma de expressão e daí surgem novos movimentos culturais através de manifestações artísticas. As novas estéticas surgem devido à vontade de rompimento com o que se é produzido, na tentativa de mudar os valores da sociedade e dizer que uma nova postura em relação ao mundo é necessária.

Também houve mudança na postura da juventude dos anos 80. Os jovens que até então tinham forte presença no movimento estudantil, buscou novos espaços de vivência e atuação, que basicamente girou em torno da produção cultural. Parte da presença juvenil passou do movimento estudantil para a produção e consumo cultural: artes plásticas, música, teatro, cinema. (ABRAMO, 1994)

Geralmente essas quebras de paradigmas acontecem em momentos de grandes transformações de ordem política e econômica. Podemos usar como exemplo a juventude brasileira dos anos 80, que estamos estudando.

Este período no, Brasil, foi marcado pelo fim da ditadura militar, de abertura política e do fim da censura, depois de 20 anos de luta contra a repressão e a proibição de expressão de pensamentos que se opusessem ao regime, à moral e à ordem social, ditadas pelos militares.

A juventude dos anos 80 foi considerada como a geração perdida. O país atravessava uma grande crise financeira e o futuro era incerto.

Ao perguntar o que significa, hoje, ser jovem, verificamos que a sociedade que responde ser o futuro incerto ou não saber como construí-lo, está dizendo aos jovens não apenas que há pouco lugar para eles. Está respondendo a si mesma que tem pouca capacidade por assim dizer, de rejuvenescer-se, de escutar os que poderiam mudá-la. (GARCÍA CANCLINI, 2005:210).

O mundo também passava por transformações, a pauta das discussões era a Globalização, que propunha que os jovens se globalizassem como trabalhadores e consumidores, e em países periféricos, os riscos de exclusão de mercado de trabalho e marginalização são ainda maiores, despertando insegurança quanto ao futuro dessa juventude. (CANCLINI, 2005)

O quadro de crise que o país enfrentava era retratado e criticado pelo rock nacional. Como exemplo temos a música *Inútil* do grupo *Ultraje a Rigor*, que se tornou uma espécie de hino político da juventude para a campanha das *Diretas Já*. (BRANDÃO.; DUARTE, 2004).

A irônica música buscava alertar a juventude, mostrando-a como era vista, e como ela mesma se via, diante de um quadro de duas décadas de ditadura que estava agonizando, deixando um futuro incerto, sem saber como reconstruir o país e assim o futuro de toda uma nação, principalmente da parcela que vivia o momento de construir seu próprio futuro e não possuía grandes expectativas.

Essa atitude de contestação não era exclusiva dos músicos e dos artistas em geral. O público também adotava essa postura, ao tentar tocar e querer ser igual a seus ídolos, tornou-se uma forma de contestar, de procurar um novo objeto, um novo ideal. Não se tratava apenas de ouvir música, e sim entrar em contato com a carga de símbolos e com a possibilidade de romper com discursos conservadores, tanto de direita quanto de esquerda. (BRANDÃO.; DUARTE, 2004)

Embora o grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone* tenha se formado nos anos 70, teve forte atuação e fez grande sucesso nos anos 80. Sua proposta, como já mencionado anteriormente era produzir um teatro com uma nova estética e que dialogasse com os jovens, que retratasse os anseios de sua geração.

Podemos dizer então que os *Asdrúbals* foram os precursores desta nova forma de produção independente onde os artistas sem muita experiência, resolveram produzir por eles mesmos, tomando conta de todo o processo, sem o interesse de fazer parte dos grandes circuitos; simplesmente fazer sua arte e dialogar com pessoas que compartilhavam de suas ideologias e se reconheciam através de seus discursos e comportamentos.

Obviamente, com o tempo, estes artistas tiveram seus trabalhos reconhecidos e logo foram atraídos pelo mercado devido ao imenso público que atingiram. Ocorreu aí uma espécie de transição, onde o artista deixava de se apresentar pelo prazer de sua arte para uma então profissionalização que acarretou a geração de renda, tanto para os artistas quanto para a indústria cultural.

O rock nacional mexeu com a indústria cultural e também reorganizou parte da juventude em torno de novos ideais. Os anos 80 foram um momento de transição, que caracteriza a mudança do pensamento da juventude. Novos anseios e preocupações, nova forma de encarar o mundo e questioná-lo, influenciando assim a cultura. Portanto o rock trouxe inovação à indústria cultural, como também representou uma nova ideologia e quebrou determinados conceitos.

Capítulo II

A inovação na produção cultural brasileira dos anos 80, através dos jovens artistas e empreendedores.

2.1 - A cena cultural e política brasileira na década de 80

As décadas de 70 e 80 ainda sofriam o peso da ditadura militar (1964-1985), período este marcado por crises econômicas, arrocho salarial, perseguição política e censura.

A censura foi mais rígida nos anos 70 e agia na publicação de livros, jornais, revistas, peças teatrais, músicas, enfim, nos veículos de comunicação e nas artes em geral. Trechos e até mesmo peças inteiras eram cortadas no dia da estreia. Além disso, havia a perseguição de autores, jornalistas e artistas que eram tidos como forte ameaça ao regime vigente.

Na música, muitos artistas falavam “entre linhas” de maneira a driblar os agentes da censura e ao mesmo tempo dar o seu recado ao público. No teatro vários grupos com propostas políticas se formaram e trabalharam clandestinamente, e muitas vezes enganavam a censura.

Como exemplo deste tipo de teatro temos o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos influenciados por Bertholt Brecht. Dramaturgo alemão, marxista, achava que o teatro deveria ser uma ferramenta para modificar o mundo, e por isso deveria impactar, revoltar a plateia para que esta saísse do teatro com vontade de lutar para transformar a sociedade.

De acordo com BOAL (1990), o Teatro de Arena tem sua origem no Brasil em 1956, constituído por quatro etapas. Surgiu em contestação ao teatro feito na época e colocou-se como uma nova alternativa de produção teatral, que até então imitava o modelo europeu de teatro e só a elite brasileira tinha acesso a ele.

Na primeira etapa buscou-se a ruptura com o modelo teatral existente, cujas peças eram imitações de megaproduções luxuosas da Europa. Porém não foi possível romper de imediato com esta produção, porque não havia peças brasileiras e por isso os textos utilizados foram de autores estrangeiros. Contudo, a proposta para interpretação era que os atores fossem menos atores possíveis e mais eles mesmos, para que a representação ficasse mais próxima da realidade.

A segunda etapa teve início com a peça *Eles não usam Black tie*, de Guarnieri, em 1958 e ficou em cartaz até o ano seguinte. Neste período o Brasil vivia um nacionalismo político. Valorizava-se tudo que fosse nacional. Houve o florescimento do parque industrial de São Paulo, nascimento da Bossa Nova e do Cinema Novo e a criação de Brasília. Este contexto político e social incentivou o *Arena* a fechar as portas para a dramaturgia estrangeira e passou a falar de temas tipicamente nacionais, que tratavam do cotidiano brasileiro.

A terceira etapa deu início à *nacionalização dos clássicos*. Essa nacionalização era feita diversamente, dependendo dos *objetivos* sociais do momento.

Para que se pudesse radicar no nosso tempo e lugar, tratavam-se esses textos como se não estivessem radicados à tradição de nenhum teatro de nenhum país. Pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir, e pensávamos nas inter-relações humanas e sociais dos personagens, válidas em outras épocas e na nossa (...) Uma vez desenvolvida esta etapa, verificou-se sem grande esforço que, se a anterior restringia-se além do desejável na exaustiva análise de singularidades, esta reduzia-se demasiado à síntese de universalidades. Uma apresentava a existência não conceituada; outra, conceitos etéreos. (BOAL, 2005:182)

A última etapa descrita por BOAL (1990) contava uma história sob a perspectiva do Teatro de Arena e de seus integrantes. O musical mais importante do *Arena* foi o *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Boal, com música de Edu Lobo. Sua proposta fundamental foi a destituição de todas as convenções teatrais que se vinham constituindo como obstáculos ao desenvolvimento do teatro.

Já o Teatro Oficina, companhia fundada em 1958, tinha um caráter mais voltado para a experimentação teatral, e trilhou um caminho mais voltado para o fomento às artes. Possuía capacidade de autotransformação e resistência frente às constantes mudanças ocorridas no cenário político. O grupo Oficina se profissionalizou em 1961 e transformou-se numa companhia teatral de conhecimento nacional e internacional. O Teatro Oficina continuou existindo mesmo depois do incêndio que ocorreu em seu prédio em 1966 e até hoje contribui para o panorama da cultura brasileira. (ARAUJO, 2008)

Nossa análise é focada nos movimentos artísticos alternativos e por isso estudaremos o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, criado em 1^o de maio de 1974 por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas, que com sua audácia e rebeldia marcou a cena cultural dos anos 70, rompendo paradigmas teatrais da época. Marcado pela inovação e criatividade, superou com eficiência a falta de recursos técnicos, cenográficos e de figurino. O Asdrúbal Trouxe o Trombone era uma espécie de cooperativa, onde os integrantes participavam de todas as etapas da produção. (HOLLANDA, 2004).

Desta forma o teatro feito pelo Asdrúbal era independente. Os próprios integrantes construía os cenários, os figurinos, escreviam o texto e faziam a produção e a divulgação das apresentações.

A forma de atuação do Asdrúbal no cenário cultural nos é bastante interessante já que todo o seu processo de criação e execução é feita sem a figura do produtor cultural e dos patrocinadores. Embora o trabalho fosse feito pelos próprios artistas, sem apoio de leis e sem recursos financeiros, como temos hoje em dia, o grupo era dotado de grande profissionalismo, realizando seu trabalho com muita seriedade. Acreditamos que esta postura, aliada a forte criatividade, foi responsável pela vida longa e pelo grande sucesso, garantindo bilheteria, que era através dela que o grupo sustentava seus espetáculos e viagens.

Ainda nos anos 70, foi criada a Escola de Artes Visuais (EAV), no Parque Lage – na cidade do Rio de Janeiro – que até os dias de hoje é um ambiente transdisciplinar, ou seja, abriga várias formas de artes. Esta escola, como veremos

adiante, agregou artistas renomados e iniciantes. Para muitos jovens, A EAV foi o local de formação artística.

Na década de 80, Hamilton Pereira, um dos fundadores do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, propôs a criação de um curso de teatro do grupo, onde cada integrante teria sua turma. Este curso foi oferecido no Parque Lage a partir do segundo semestre de 1981. (HOLLANDA, 2004).

Percebemos então um cenário favorável a estes artistas que começaram por uma inspiração de fazer arte pela arte e conquistaram seu espaço e seu público. Tornaram-se ídolos de uma geração por sua maneira de agir e pelo que falavam, pois seus discursos eram dirigidos à juventude, e que por estarem falando para sua própria geração tratavam dos anseios e sabiam o que seu público queria ouvir e fazer.

O curso de teatro da EAV mostra a proporção de jovens que seguia o Asdrúbal e queria ser como eles, ou seja, compraram sua proposta, apoiavam seus valores e por isso quiseram estar próximos e aprender com seus ídolos.

Não foi apenas pela EAV que estes novos artistas passaram. O *Circo Voador* foi um lugar que ficou marcado na década de 80 por ser um espaço original, aberto a novas propostas. Por seu palco passaram artistas de diversas áreas.

Em um período marcado pela censura, os artistas encontravam nestes espaços alternativos a possibilidade de criar e divulgar suas artes. Esta postura atribuiu ao espaço um caráter político, pois era ali que os artistas recebidos expressavam suas opiniões, sua ideologia.

Muitas vezes a arte é o reflexo das ruas, da situação política que uma sociedade vive. A década de 80 não foi diferente, viveu o processo de abertura política, do fim da censura e da primeira eleição para presidente. A produção artística acompanhou essas mudanças e também foi se modificando ao longo do tempo, através do resultado de suas próprias ações.

Desta forma refutamos o ponto de vista mais generalizado: a geração dos anos 80, que segundo Abramo (1994) era marcada pela importância da mídia e

do consumo e pelo autoritarismo, não possuindo expressão crítica e por isso se tornou incapaz de formular qualquer tipo de saída inovadora.

Nossa pesquisa mostra o contrário. Parte desta juventude buscava uma nova forma de expressão, seja no teatro, com o humor no estilo escrachado e despojado do *Asdrúbal*, seja no mercado musical. As gravadoras investiam nos artistas já consagrados, nos cantores da MPB e até mesmo em bandas de rock, mas isso não significa que não havia propostas de inovação. Como apresentamos acima, muitos jovens queriam romper com a produção feita até então, seja na música, nas artes cênicas, na literatura – como foi o caso da Literatura Marginal. Os jovens talentos que surgiam não participavam dos grandes circuitos artísticos, porém conseguiam atingir grande público.

O maior símbolo dessa “nova cultura juvenil” é o rock’and roll, que aparece como uma música delimitada etariamente, especificamente juvenil, como uma ‘linguagem internacional da juventude. (ABRAMO, 1994: 30)

2.2 - A juventude e a utilização do rock como forma de expressão

A juventude é um período marcado pela instabilidade e impulsividade, comportamentos entendidos como naturais. Processo pelo qual o indivíduo passa desvinculando-o da infância para que assuma responsabilidades e torne-se adulto.

A juventude dos anos 80 cresceu aprendendo a se calar, e por outro lado, sofreu a pressão por seu silêncio e pela falta de engajamento massivo no movimento político-estudantil. Foi uma geração que não encontrava em quem se espelhar e não possuíam expectativa para o futuro.

As épocas ditam os modelos e expectativas que possuem para seus jovens, de forma que eles agem a partir dos interesses do momento histórico, cultural e social vigentes. (GONZALES, GUARESHI, 2008)

Por outro lado, não há consenso a cerca do debate sobre juventude, que é uma categoria social de definição complexa. Fato que gerou um aumento de estudos relacionados aos jovens no último século, cujo interesse tem sido

particularmente as representações e ideologias desses jovens. (PAPPÁMIKAIL, 2010).

O rock, desde sua origem, era tido como transgressor. Surgiu de uma mistura de diversos gêneros musicais, dentre eles os da cultura negra, como o blues e o rythmn'blues. O que era uma afronta para a sociedade estadunidense que vivia um período de inconstitucionalização da segregação, porém o preconceito ainda era grande.

Embora mal visto pela sociedade, pois os jovens brancos passaram a se interessar por música negra, o rock ajudou a salvar as rádios. Os adolescentes apenas estudavam, mas possuíam poder aquisitivo para comprar discos e fazer a indústria fonográfica lucrar. (FIDA, 2007).

O rock era uma forma dos jovens manifestarem rebeldia e mostrarem-se livres dos padrões sociais e do sistema. Portanto, consideramos que a identificação da juventude com o rock, não se dê apenas pela conotação social que o estilo possui, mas também pelo seu ritmo acelerado, com os altos sons da guitarra e a força de seus instrumentos. Podemos dizer assim que os jovens viam no rock, um lugar para extravasar seus anseios e até mesmo encontrar um senso de identidade.

O ideal dos jovens artistas brasileiros era a possibilidade de expressão e criação. O interesse principal ainda não era entrar para o grande circuito do mercado que era bastante limitador. A juventude que vivia uma crise de paradigmas e estava em busca de uma nova estética, ao penetrar no mercado cultural trouxe modificações, abrindo novas possibilidades de se produzir cultura no país, tendo como nosso marco referencial a primeira edição do Rock in Rio, um evento grande que projetou nacional e internacionalmente o nome de vários artistas brasileiros, de diversos segmentos da música.

Nesta vontade de trazer algo novo para a cultura nacional percebemos características do movimento de contracultura, que teve seu auge na década de 60, em meio à Guerra Fria, tendo como principal alvo de crítica a Guerra do Vietnã. Foi uma nova forma de mobilização e contestação que utilizou novos meios de comunicação de massa.

A contracultura também foi um movimento independente, o qual a juventude abraçou devido à insatisfação sentida em relação aos rumos da política mundial e por isso questionava os valores da sociedade ocidental. Trazia uma proposta libertária que impulsionou os jovens e por isso era considerada marginal e antissocial pelos setores conservadores da população.

A contracultura enquanto tal perde sua força e vigor (...). Desaparece a ideia de uma 'revolução juvenil', da reinvenção do mundo sobre outros princípios levantados pela vontade de prazer e beleza, de paz e amor, do investimento utópico de uma juventude preocupada em transformar o mundo. (ABRAMO, op. Cit. p 30).

Para Abramo (1994) a contracultura não sobreviveu aos anos 80, uma vez que a juventude desta década parece estar fragmentada, ligada à formação de tribos (vários estilos, culturas e subculturas), a determinados estilos musicais e modos espetaculares de aparecimento.

Observamos, que nem todos os grupos de jovens eram contestadores e lutavam contra a ordem vigente, porém muitos se influenciaram nos movimentos de contracultura. Pregavam o amor livre, o livre uso de drogas e o fim da violência.

De fato, o caráter revolucionário da juventude que se mobilizava através de grupos, se desmantelou em grande parte pela atuação ditatorial, que desmobilizou o movimento estudantil através da repressão do movimento e prisão de seus componentes. Assim, concluímos que tal contestação se dava através da arte, do comportamento e da identificação pessoal, através de “tribos culturais”.

Escolhemos tratar da produção alternativa dos anos 80, devido a sua diversidade artística e ideológica, embora houvesse pontos de convergência.

A produção alternativa representada nos anos 70/80 pelo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, a Escola de Artes Visuais, o Circo Voador e as bandas de rock, escolhidos como nosso objeto de estudo é fundamental para refutarmos a hipótese de que a geração dos anos 80 foi a “geração perdida”, passiva, que não trouxe nada novo para a cultura nacional e que não possuía ideologia política. Pelo contrário, a

produção foi de grande efervescência e proporcionou um ambiente favorável a uma nova forma de produção cultural.

2.3- Aspectos da produção independente que divulgou nomes de grandes artistas brasileiros.

Escolhemos três tipos de produção amadora, que são: o grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o *Circo Voador* e a *Rádio Fluminense FM*, todos da cidade do Rio de Janeiro. Os grupos foram escolhidos devido ao caráter alternativo, à oportunidade de divulgação e reconhecimento do trabalho de diversos artistas e a criação de um ambiente cultural favorável para a realização do *Rock in Rio*, que divulgou esses artistas e impulsionou suas carreiras.

Apesar do aparecimento espontâneo destas produções, derivado do amor pela arte e a vontade de criar novas formas de comunicação e levar inovação ao cenário cultural, o resultado dos trabalhos era bastante profissional, e juntos proporcionaram uma revolução na cultura brasileira, reunindo jovens em torno de uma nova ideologia e de novas perspectivas, correspondendo aos anseios por um novo tipo de produção cultural.

O *Asdrúbal* foi criado em 1974 e era marcado por sua irreverência e compromisso com a inovação. Porém, o momento que o grupo iniciou suas atividades não era propício à livre expressão. O país ainda estava sob o poder dos militares, tendo Ernesto Geisel como presidente da República.

Embora o país estivesse vivendo o período de distensão política, o *AI 5* ainda vigorava com toda sua repressão. Mesmo diante desta situação, o *Asdrúbal* conseguiu manter-se e ganhar forte expressão com o público. Heloiza Buarque de Hollanda (2004) via esta conquista como uma espécie de efeito, o *Efeito Asdrúbal*, que atraía grande número de jovens.

Nosso segundo objeto de estudo, O *Circo Voador*, foi inaugurado no dia 15 de janeiro, durando apenas dois meses no Arpoador e em seguida foi para a Lapa, ficando sob a administração de seu fundador, Perfeito Fortuna, no período

compreendido entre 1982 a 1989. O Circo provocou uma revolução cultural na cidade do Rio de Janeiro.

Já a Rádio Fluminense FM, há muito funcionava no dial 94,9 MHz, na cidade de Niterói. A mudança ocorreu quando Luís Antônio Mello e Samuel Wainer Filho (Samuca) apresentaram à Rádio um projeto de produzir algo diferente do que havia nas rádios cariocas. O início da nova fase da Fluminense começou com o programa denominado *Rock Alive*. A nova programação entrou no dia primeiro de março de 1982, às 6h. (ESTRELLA, 2004).

Ressaltamos que a Rádio Fluminense não foi a primeira a tocar rock no estado do Rio de Janeiro. Nos anos 70 já havia a Rádio Federal AM, que funcionava na frequência de 1090 KHZ, e aos poucos a rádio foi sendo conhecida pelos amantes do gênero. A “sucessora” da Federal foi a Rádio Eldorado FM – Eldo Pop – que tocava Hard Rock e Progressivo, no dial 98,1 MHz, hoje Rádio 98 FM. (MELLO, 1999).

Percebemos que não podemos pensar no Asdrúbal, no Circo Voador e na Rádio Fluminense como objetos isolados. Suas trajetórias se inter-relacionavam, já que tinham propostas parecidas, e conseqüentemente, o mesmo público alvo. Nenhum deles contava com apoio financeiro, sendo todos autossustentáveis.

Os artistas que integravam os *Asdrúbals* se apresentavam no Circo e tocavam na Rádio. Nossos três objetos de estudo tornaram o Rio de Janeiro dos anos 80 um cenário favorável a uma juventude cheia de ideias.

Sendo assim, uma parte da cena cultural carioca contava com um grupo de teatro com uma nova estética, uma rádio que tocava fitas demo - de bandas que lhes enviavam suas músicas - e uma casa de espetáculo para a apresentação desses novos artistas.

Estes dados nos confirmam a importância da existência de um grupo para o outro. Os três caminharam juntos, fizeram parcerias, transitaram no mesmo espaço, atingiram o mesmo público e com isso, cresceram e se profissionalizaram, mais ou menos ao mesmo tempo.

Pelo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* passaram diversos artistas, cuja primeira formação era composta por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Arthur Peixoto, Daniel Dantas, João Carlos Motta, Julita Sampaio e Janine Goldfeld. Hamilton já escrevia e dirigia peças. Luiz Arthur pretendia montar *O arquiteto e o imperador da Assíria*, juntamente com Daniel Dantas e chamou Hamilton para dirigi-la. (HOLLANDA, 2004).

A trajetória do *Asdrúbal* durou dez anos, fazendo sucesso de norte a sul do país, e sempre recebendo novos integrantes. Passaram também pelo grupo: Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Nina de Pádua, João Carlos Motta, Hamilton Vaz Pereira, Jorge Alberto Soares, Gilda Guilhon, Perfeito Fortuna, entre outros. Enfim, artistas que mais tarde se destacaram no cinema, televisão, teatro e até mesmo na música. (HOLLANDA, 2004).

A primeira formação foi desfeita em 1975, enquanto trabalhavam em cima da peça *Ubu*. Apesar da excelente crítica que recebeu, não foi suficiente para extinguir os conflitos entre o grupo, que já se incomodava com a falta de dinheiro, disputa de papéis entre si e as regras dos ensaios que não funcionavam tão bem quanto antes (HOLLANDA, 2004).

A briga causou grande mal estar, e os remanescentes do *Asdrúbal* desistiram de prosseguir com o espetáculo *Ubu*, já que este era grande, possuía figurino pesado e ambientação circense. Diante das necessidades da montagem do espetáculo, era crucial ter um grupo grande e coeso. Como esta união não era mais possível, os *Asdrúbals* interromperam suas apresentações e só voltaram em 1976, com o *Inspetor Geral* e contando com novos parceiros. (HOLLANDA, 2004).

Perfeito Fortuna, que entrou no grupo em 1976, sentia que o grupo precisava ter o seu próprio espaço para ensaios e apresentações, contudo não era preocupação da trupe construir este espaço e sim estar envolvida com o processo de criação.

Com este impasse, Perfeito partiu sem seus companheiros de teatro, mas com o apoio das turmas de teatro do Parque Lage e com dois sócios produtores para a criação do espaço desejado por ele, o famoso *Circo Voador*.

A importância do *Circo* é que ele foi um local que revolucionou o cenário cultural. As noites cariocas ganharam um espaço inovador, cujo palco recebeu artistas consagrados e divulgou novos nomes no meio artístico, sendo então positivo tanto para os artistas quanto para o público.

Ressaltamos que o Circo Voador não era o único espaço que realizava eventos na cidade. Outro local que recebia um evento muito famoso era o Morro da Urca com suas *Noites Cariocas*, produzidas por Nelson Motta. Porém era um evento em um ambiente mais formal, que embora recebessem alguns jovens artistas do *BRock*, como o *Barão Vermelho*, as apresentações mais comuns eram de músicos consagrados, e o evento era mais voltado para a elite carioca.

Já o Circo contava com um público mais popular e alternativo. Apresentavam-se em seus palcos tanto artistas da MPB já consagrados, como os que acabavam de despontar ou até mesmo artistas completamente desconhecidos pela plateia.

Espaço de troca entre artistas e público, palco de divulgação de inúmeras bandas de rock nacional, o Circo Voador contou com parcerias entre Rádio Fluminense FM e novas bandas, tudo intermediado pela produtora Maria Juçá. Esta parceria chamava-se *Rock Voador*, onde as bandas que tocavam na Rádio se apresentavam aos sábados no palco do Circo. (MELLO, 1999).

Podemos considerar essa parceria como o início de uma mudança no processo de produção cultural, já que os produtores começavam a se juntar para divulgar seus espaços e artistas, e movimentar o ambiente cultural da cidade, o que também chamou a atenção dos grandes empresários para o investimento em produções maiores e conseqüentemente das grandes gravadoras.

A princípio, os grupos tratados não contavam com patrocinadores ou qualquer tipo de incentivo. Hollanda menciona que os *Asdrúbals* chegaram a procurar patrocínio para a peça *A ferra da Terra* que estreou em março de 1983, no Sesc Pompéia, em São Paulo.

Certa vez aceitaram um convite para jantar na casa de Glória Khalil, dona da grife *Fiorucci*. Entraria em cena um provável patrocinador capitalista. Porém o *Asdrúbal* não conseguiu o esperado patrocínio porque, para Khalil, marido de Glória, o retorno do investimento seria muito lento, mas liberou para o elenco tudo o que pudesse ser útil para o figurino. (HOLLANDA, 2004)

Desta forma, os espetáculos sobreviviam de bilheteria. Mesmo sendo um teatro avançado, cultural, revolucionário, importante artisticamente, com propostas inovadoras, o *Asdrúbal* sempre bancou sozinho, suas produções. Para isso o grupo precisava ter sua plateia sempre cheia, e desta forma corria atrás de público.

É necessário mencionar que, apesar dos grupos artísticos tratados nesta pesquisa possuírem inspiração não profissional, pois o começo foi caracterizado por um ideal, por um vínculo emocional com as artes que produziam, pela vontade de se expressar, sem conhecer bem os caminhos que começariam a trilhar, eles eram dotados de forte profissionalismo.

Além disso, tanto o *Asdrúbal*, os artistas do *Brock* e até mesmo a *Rádio Fluminense* conseguiram viabilizar seus trabalhos como possibilidade profissional, penetrar e manter-se no mercado com representatividade.

Assim afirmamos que a inspiração foi amadora, porém as atitudes e trabalhos eram bastante profissionais. Eles visavam obter prestígio e reconhecimento, e aliando estas duas características, conseguiram retorno financeiro, mesmo que pouco, mas era suficiente para sustentarem seus próprios eventos, pois não contavam com patrocínio.

O *Asdrúbal* contribuiu para que alguns de seus integrantes fossem para o cinema, para a televisão e até mesmo para a área musical, como foi o caso de Evandro Mesquita que além de criar a *Blitz*, fez cinema e televisão. Regina Casé e Luíz Fernando Guimarães levaram o estilo besteirol do *Asdrúbal* para a televisão brasileira. Patrícia Travassos, que dirigiu a *Blitz* e Daniel Dantas – primeira formação do *Asdrúbal* - também fizeram carreira na televisão. Na área de produção administrativa e cultural temos Perfeito Fortuna, criador do Circo Voador, que anos depois, após desentendimento com seus sócios, criou a Fundação Progresso.

O estilo de comédia dos artistas em questão, influenciou o formato dos programas de televisão, como o TV Pirata que contava com Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães no elenco. Assim iniciou mudanças na produção da novela das 19:00 h na *Rede Globo*, que orientou essa programação para o lado da comédia.

Adentraremos rapidamente na questão da televisão brasileira, que na década de 80, inspirou-se fortemente no experimentalismo do cinema e procurou novos caminhos para a produção de TV.

Os produtores da geração dos anos 80 tiveram a oportunidade de atuar criativamente, com sua própria “cultura de programas”, fazendo uma produção mais comercial, e para isso buscaram novas fórmulas, eliminando velhos clichês. Apresentaram nova linguagem e como consequência, conquistaram grande audiência. (FECHINE, 2003)

Guel Arraes faz parte deste reduto de profissionais de audiovisual que saiu do cinema e foi para a televisão criando um núcleo inovador, que começou a funcionar na Rede Globo a partir de 1991 - embora sua entrada na emissora tivesse ocorrido em 1981 – durando até hoje. (FECHINE, 2003).

Esta nova produção valia-se da comédia, utilizava paródias para criticar a sociedade, os artistas e até mesmo a própria produção televisiva. Este apelo ao humor nos remete ao caráter subversivo, muito presente na juventude dos anos 80, e que por isso mesmo foi uma grande consumidora deste novo modelo de televisão apresentado.

O primeiro programa dirigido por Guel Arraes foi *Armação Ilimitada*, estreado em 1985, e utilizava um jogo contínuo de intertextualidade com outras manifestações artísticas (quadrinhos, teatro, cinema, etc.), para isto foi criada uma nova estética. (FECHINE, 2003).

Esta mistura de manifestações artísticas mostra o antenamento de parte desta geração com a cultura brasileira, o que nos permite acreditar que se influenciaram nas novas produções que acabaram virando a referência de parte de uma juventude que não possuía “heróis”, não tinha em quem se espelhar e, portanto

criaram seus próprios meios. Como consequência, vários jovens saíram da inércia, que não fosse produzindo, mas consumindo o novo modelo de cultura que surgia e encontrando assim seu próprio caminho.

Vale lembrar que aos poucos a nova produção televisiva foi captando artistas do teatro amador, consumando assim a profissionalização destes, como foi o caso de Regina Casé e Luís Fernando Magalhães, por exemplo, que eram do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, e foram incorporados definitivamente na Rede Globo em 1989, no programa chamado *TV Pirata*.

O Circo Voador junto com a Rádio Fluminense FM divulgaram vários artistas e bandas. Havia uma parceria entre os dois, onde os artistas que tocavam na rádio se apresentavam no *Circo*. Este projeto tinha a intenção de durar seis meses, porém devido ao sucesso se estabeleceu por quatro anos e recebeu o nome de *Rock Voador*. (ESTRELLA, 2006)

A Rádio Fluminense não se limitava ao seu espaço de trabalho, e o *Rock Voador* não foi o único evento realizado por ela. A *Fluminense FM* possuía uma grande gama de seguidores que compraram a proposta da rádio, justamente por terem, a partir do momento de sua entrada no dial, não só uma frequência de rádio que tocava o que lhes interessava e sim um espaço de troca, onde o ouvinte também fazia parte da rádio, pois ligava, dava opinião, era respondido, enfim, a *Fluminense* conquistou seu público.

Carlos Lacombe, gerente de promoções da rádio, sugeriu que a *Maldita* – como era conhecida a Rádio Fluminense - fizesse sua festa de lançamento no dia 17 de março de 1982. Embora Luís Antônio a princípio fosse contra, achando que não teria público suficiente, a festa aconteceu na danceteria do Hotel Sheraton e surpreendeu a todos. A lotação já estava estourada e havia quase duas mil pessoas do lado de fora forçando a porta querendo entrar. (MELLO, 1999)

Além de inúmeras promoções, sempre aproveitadas pelo público, a Rádio Fluminense produziu uma festa para levantar fundos para o PT de Niterói. A festa foi feita, mas a Rádio esclareceu aos ouvintes que só estava organizando a festa a pedido do Partido dos Trabalhadores, ou seja, era uma festa política e a rádio só

estava fazendo a produção, mas mais uma vez a lotação foi esgotada. (MELLO, 1999)

A partir deste fato visualizamos com mais facilidade duas afirmativas que viemos fazendo ao longo da pesquisa: a força da Rádio Fluminense FM perante grande número de jovens, e que a geração dos anos 80 não era alienada e despolitizada conforme muitos pregam até os dias de hoje. Acreditamos que o Partido dos Trabalhadores aproveitou o fato de a uma grande parcela da juventude dos anos 80 ter simpatia por este e então pediu ajuda à Fluminense FM, já que os jovens eram o público alvo desta rádio.

A Rádio Fluminense ajudou a disseminar a cultura jovem que surgia no momento, de forma que a população pudesse consumir “produtos” que não faziam parte do mercado. Podemos dizer que Rádio descobriu grandes nomes da produção roqueira através de sua programação e divulgou-a em seus eventos e também na parceria com o Circo Voador.

Para Luís Antônio, a produção roqueira nos anos 80 era enorme, porém o cenário nacional não era tão diversificado, pois segundo ele, não havia rock nacional. Lobão foi a grande revelação da fase inicial com *Cena de Cinema*. Antes disso, ainda para Luís Antônio, batia-se na mesma tecla, Mutantes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Arrigo Barnabé, Rita Lee, Raul Seixas. Faltava algo novo.

Ainda para Mello (1999), a *Fluminense* ajudou a criar este “algo novo”. Divulgou novas bandas através do envio de fitas demo pelos próprios músicos iniciantes, como foi o caso do *Barão Vermelho*, do *Kid Abelha & os Abóboras Selvagens*, dos *Paralamas do Sucesso*, entre outros. Conforme esses grupos iam se apresentando e tornando-se conhecidos, outras bandas eram divulgadas, como a *Legião Urbana*, o *Capital Inicial*, *Ultraje a Rigor*, saindo assim do eixo carioca e trazendo bandas de Brasília e São Paulo. Aos poucos surgiu a nova geração do rock nacional, o *Brock*.

Perfeito Fortuna percebeu a economia extraordinária que girava em torno dos artistas, que tinham suas músicas tocando no rádio, na vitrola, nas gravadoras, no cinema e muito mais. A ideia de Perfeito era ter a propriedade de todos os

produtos e derivados dos artistas, ao invés de ficar nas mãos das gravadoras. Essa seria a revolução que ele tanto imaginava, onde os artistas teriam nas mãos os próprios meios de comunicação. (HOLLANDA, 2004)

Ao longo do tempo, o amadorismo estava dando lugar à vontade de se profissionalizar, ganhar espaço no mercado cultural, e sustentar-se através de seu trabalho artístico. A partir daí põe-se fim a ideia da arte pela arte, de tocar para divertir-se. Por mais que o objetivo inicial não tivesse sido o rendimento financeiro e sim o prazer de produzir e expressar-se, as novas expectativas geraram imenso interesse.

A Rádio Fluminense, por exemplo, embora fizesse muito sucesso, não dispunha de patrocínio, até mesmo pelo pouco dinheiro que movimentava e assim não conseguia investir em seu ambiente de trabalho. Não era de interesse da Rádio ter gravadoras intervindo no que produziam, obrigando-os a tocar hits ou “transformar uma novidade em modinha” - como dizia Luiz Antônio. Talvez este tenha sido o motivo da *Fluminense* não ter conseguido ir à frente.

Através da Rádio Fluminense e do Circo Voador, as gravadoras perceberam o sucesso feito pelas bandas que surgiam e passaram a investir nelas. Este processo de crescimento das bandas de *BRock* foi consagrado pela primeira edição do *Rock in Rio*, em 1985.

2.4 - O Rock in Rio

A primeira edição do Rock in Rio iniciou no dia 11 de janeiro de 1985, durando dez dias, por onde passaram quatorze artistas nacionais e quinze internacionais. (ESTRELLA, 2006)

Para a realização do festival, foi criada a *Cidade do rock*, em Jacarepaguá, zona Oeste do Rio de Janeiro. O espaço tinha capacidade para duzentos e cinquenta mil pessoas concentradas na área do evento. O equipamento de som foi adquirido nos EUA, porque segundo Roberto Medina, os produtos brasileiros não possuíam as especificações exigidas pelos grupos estrangeiros para

suas apresentações. O sistema de som tinha potência de 70 mil watts e 220 caixas acústicas. (CARNEIRO, 2011).

Os músicos brasileiros viam no *Rock in Rio* a oportunidade de conquistar reconhecimento ou reforçar suas carreiras no mercado nacional e lançarem-se internacionalmente, já que a repercussão deste evento foi enorme. A mídia teve um papel importantíssimo para a divulgação do festival e dos artistas que participariam dele.

O clima de alvoroço que cercou o *Rock in Rio*, principalmente por parte dos artistas brasileiros, se deu pela novidade que estava por vir. Tocar com grandes nomes internacionais, ter uma cidade construída com todo aparato para o funcionamento do show, inclusive com parcerias de empresas, como a Brahma, o Mc Donald's e o Bob's. Enfim, foi um evento ainda não visto no Brasil, resultando aí toda a expectativa por parte de nossos músicos.

Muitos desses artistas ainda estavam se firmando no mercado brasileiro e numa relação lógica, o *Rock in Rio* ajudou a consagrá-los e tornou-os mais conhecidos nacionalmente. Ressaltamos que o reconhecimento no exterior foi uma conquista conseguida com o tempo, e não uma causa direta do *Rock in Rio*. O *Kid Abelha*, por exemplo, tornou-se conhecido primeiramente nos países da América Latina, passaporte este adquirido através do amadurecimento de sua carreira.

Foi Roberto Medina que idealizou o *Rock in Rio*. Para o publicitário, o momento (1985) era propício, porque o Brasil estava vivendo a transição de um regime ditatorial – a Ditadura Militar chegava ao fim – para a democracia. Momento este em que a juventude queria sair às ruas. O *Rock in Rio* viria como o momento de grande confraternização jamais visto antes. Seria também o maior evento que já existiu. Seu parâmetro era o festival de *Woodstock*, realizado em Nova York entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, que contou com público total de aproximadamente 500 mil pessoas. Já o *Rock in Rio* nascia com a expectativa de ter 1,5 milhões de pessoas. (CARNEIRO, 2011).

Destacamos que o Brasil não era um cenário muito atraente para o mercado internacional, por isso nem todos os músicos do exterior estavam tão

empolgados com o *Rock in Rio*, pelo menos a princípio. Havia desconfianças, até por ser uma novidade. Destacam-se também as exigências por parte dos artistas internacionais, principalmente em relação ao som, pois no Brasil não havia a qualidade com a qual eles estavam acostumados. (MELLO, 1999)

Em matéria de mercado musical internacional, o Brasil tinha uma péssima reputação. Vir tocar no Brasil era sinônimo de maracutaia, de estar correndo o risco de levar um golpe. Ocorreram vários casos que reforçavam esta desconfiança. Por exemplo, dizem que boa parte do equipamento trazido numa turnê do grupo *Kiss*, sumiu. Outro que levou prejuízo foi Rick Wakeman. Enfim, o Brasil não passava credibilidade e profissionalismo aos estrangeiros. (MELLO, 1999).

Para contratar as bandas que tocariam no *Rock in Rio*, Medina pediu assessoria a Luís Antônio Mello. Aquele, através de pesquisa, tomou conhecimento de que a Rádio Fluminense era a mais ouvida nesse segmento. A Rádio seria uma emissora do evento e para o evento. (MELLO, 1999)

Voltamos então a destacar que embora a Rádio Fluminense não dispusesse de recursos, não contasse com patrocínios, caminhasse na contramão de outras rádios, havia atingido seu objetivo, ou seja, conquistou o público que, segundo Luís Antônio Mello, se sentia “órfão de boa música”.

O *Rock in Rio* veio mostrar que, embora a Rádio Fluminense não dispusesse de capital, não contasse copatrocínio, era conhecida no mercado, respeitada pelo seu profissionalismo e dominava a área que atuava.

De 11 a 20 de janeiro de 1985, o *Rock in Rio* reuniu um milhão e 380 mil pessoas na *Cidade do Rock* para assistir aos shows de 14 artistas estrangeiros e 15 brasileiros. A intenção de Roberto Medina era ter o rock como bandeira de comportamento e irreverência e queria atender a diversos públicos, gostos e faixa etária. (ESTRELLA, 2006).

Os artistas nacionais tiveram seus representantes da MPB, que foram: Alceu Valença, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Ivan Lins, Moraes Moreira e Ney Matogrosso. O Rock dos anos 60 e 70 contaram com Baby Consuelo & Pepeu

Gomes, Erasmo Carlos e Rita Lee. Dos anos 80 se apresentaram: *Barão Vermelho*, *Blitz*, Eduardo Dusek, *Kid Abelha*, Lulu Santos e *Os Paralamas do Sucesso*. (ESTRELLA, 2006).

Os artistas estrangeiros que participaram desta edição do *Rock in Rio* foram: *AC/DC*, *Iron Maiden*, *Ozzy Osbourne*, *Scorpions*, *Whitesnake*, *Queen*, *Yes*, Rod Stewart, Al Jarreau, George Benson, James Taylor, *B-52's*, *Go-Go's* e Nina Hagen. (ESTRELLA, 2006).

Quem apresentou o festival foi Kadu Moliterno, que interpretava o personagem Juba, no programa *Armação Ilimitada*. No primeiro dia do evento, o ator subiu ao palco e pediu ao público para cantar o jingle do festival, que àquela altura todo o público já conhecia. (CARNEIRO, 2011).

Ressaltamos que o primeiro anúncio do *Rock in Rio* foi feito pela atriz Regina Casé, do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, mostrando assim a proximidade e a influência do grupo para com os jovens da época. (HOLLANDA, 2004).

O *Rock in Rio* recebeu muitas críticas devido ao seu ecletismo e a comercialização feita em torno do evento, que revelou o país como um amplo mercado jovem a ser explorado pelos artistas internacionais. A partir daí, a exploração do mercado cultural brasileiro passou a contar com patrocínio de empresas nacionais e multinacionais, e também com a divulgação pela TV Globo, maior emissora do país.

A proposta do festival era mostrar rock para o povo e não para conhecedores do gênero. Os brasileiros queriam ver seus heróis do rock e o evento tornou isto possível. Para Luiz Antônio Mello, até hoje, nenhum festival superou o *Rock in Rio I* em qualidade e eficiência.

O rock nacional se expandiu comercialmente e várias bandas de diferentes estados brasileiros, que já haviam se formado antes do *Rock in Rio* ganharam evidência, começando uma nova era para o rock no Brasil, despertando maior interesse dos jovens pelo gênero.

Muitos brasileiros conheciam as letras de rock, as bandas, mas havia uma imensa defasagem entre a Indústria do rock e o mercado nacional. Luís Antônio percebeu esta situação ao promover uma pesquisa de público na Rádio Fluminense FM para saber quais artistas as pessoas convidariam se elas promovessem um festival de rock. Para surpresa de Luís Antônio, muitos ouvintes se mostraram ignorantes quanto à produção roqueira internacional do momento. Muitos responderem que chamariam *Led Zeppelin* (banda que chegou ao fim em 1980), Jimi Hendrix, Jim Morrison, ambos mortos na década de 70. (MELLO, 1999).

Percebemos que, embora o público gostasse das músicas e do gênero, não tinha informações sobre a produção roqueira. Atribuímos a falta de informações à inexistência de um nicho para este mercado no Brasil. Basicamente era a Rádio Fluminense que apresentava as novidades.

Fora do Brasil, o rock conquistou mercado há muitos anos. No início da década de 80, artistas de diversos gêneros do rock como *Rolling Stones*, Paul McCartney, *Led Zeppelin*, Rod Stewart, *Rush*, *Journey* e Diana Ross tomavam as rádios americanas. Em 1981 foi criada a *MTV* que dinamizou a indústria musical. (FIDA, 2007).

A *MTV* é um canal a cabo que fica 24 horas no ar para divulgar videoclipes, criada pela *Warner Bros* junto com a *American Express*. A emissora tentava emitir as emoções do rock, que a princípio apresentava mais vídeos de cantores New Wave, por serem os que mais produziam, mas também divulgavam artistas desconhecidos. A *MTV* aumentou a venda de discos e influenciou os hábitos de compra. A televisão passou a ser um importante meio de divulgação e venda para as gravadoras. (FIDA, 2007).

Assim como no exterior, o rock brasileiro também tinha caráter contestador, de conscientização da sociedade. Possuía cunho político e social, mas não era consumido por grande parcela da população e não possuía um canal para o escoamento massivo da produção, ficando em circuitos fechados, basicamente feito e consumido para os pares e poucos curiosos e admiradores do estilo.

A força do rock no Brasil veio na década de 80, quando a imprensa foi conquistada pelo novo. Com isso, as gravadoras perceberam o potencial do rock e começaram a contratar novas bandas. Em 1982 o *Barão vermelho* foi lançado pelo produtor Ezequiel Neves e o diretor da Som Livre, Guto Graça Mello.

Vale ressaltar que o grupo foi apresentado ao Brasil apenas quando Ney Matogrosso gravou uma música deles *Pro Dia Nascer Feliz*. Já o *Kid Abelha & os Abóboras Selvagens* surgiram com o LP *Rock Voador*. Os *Paralamas do Sucesso* gravaram seu primeiro compacto *Vital e Sua Moto/Patrolha Noturna*, após sua fita demo ser tocada na Fluminense. Com o sucesso do compacto gravaram seu primeiro LP *Patrolha Noturna*. (FIDA, 2007).

Este era o cenário das bandas cariocas. Devemos ressaltar também que na mesma época, a produção em São Paulo também era efervescente. Alguns dos representantes do rock paulista são os *Titãs*, que surgiram em 1983, *Ultraje a Rigor e Ira!*.

As bandas paulistas não participaram do *Rock in Rio*. Para alguns, foi uma grande frustração e falta de consideração. Para outros, como Nasi – vocalista do *Ira!*, na época – as bandas paulistas ainda não estavam preparadas para o *Rock in Rio*, já que não possuíam músicas tocando na rádio, e talvez com isso, não tivessem sucesso suficiente para tocar lá. (CARNEIRO, 2011).

Mais uma vez fica registrada a relevância da Rádio Fluminense para o *Brock*, pois através dela, as bandas cariocas foram apresentadas ao público, tocadas na rádio e despertaram o interesse de grandes gravadores. Porém ressaltamos que com tudo isso, muitas bandas não eram tão conhecidas pelo grande público. A consagração veio com o *Rock in Rio*.

O grande evento de 1985 pôs o Brasil na rota das turnês internacionais, colocando as bandas brasileiras em contato com as estrangeiras e foi desta forma que nossos artistas obtiveram a noção do profissionalismo existente no exterior, e assim começaram a aprimorar seus shows. (FIDA, 2007)

Podemos dizer que o *Rock in Rio* fez parte de um processo de divulgação e ampliação de público de rock no Brasil. Trouxe uma nova visão para montagem de show, despertou interesse de grandes empresas para patrocinarem eventos ao mostrar o sucesso de público e conseqüentemente de bilheteria e a possibilidade de retorno financeiro.

Capítulo 3

O Rock in Rio e sua repercussão na mídia nacional.

3.1 – Rock in Rio: Uma nova relação entre a Produção Cultural e a Mídia.

O novo formato de produção de evento, trazido pelo Rock in Rio, colocou a mídia como um elemento de grande importância para sua realização. O evento foi amplamente divulgado em diversos veículos de comunicação, tanto nas rádios, televisão e jornais. Vale ressaltar a parceria do *Rock in Rio* com a *Globo*.

Devemos destacar que o *Rock in Rio* não foi o primeiro evento a ser divulgado pela imprensa. Junto à divulgação deste evento, temos também destaques, propagandas e matérias sobre outros eventos, shows, exposições, entre outras produções relativas à cultura.

Por exemplo, no dia 02 de janeiro de 1985, temos propagandas e informações sobre diversos eventos, dentre eles, a contagem regressiva para o *Rock in Rio*. Temos também o informativo de que o empresário Guilherme Araujo promoveu, pelo terceiro ano consecutivo, o Réveillon no Morro da Urca. Ainda conta com a publicação sobre o show do Roberto Carlos nos dias 3, 4 e 5 de janeiro, promovido pelo Unibanco e com apoio da rádio 98 FM, cuja produção executiva de Paulo Cavalcanti do Brasil.

Além da matéria apresentada no Segundo Caderno, cujo título era: *Artes Plásticas: O Rio e o rock dão o tom em 1985*, cujo texto dizia que a pintura e a

geração 80 continuariam em evidência na programação de 1985, no Rio de Janeiro. Novos pintores como Hilton Berredo, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Débora Uchoa, Elizabeth Jobim, entre outros, estariam presentes com suas obras nas principais galerias de circuito comercial e ainda representariam o Brasil na Bienal de Paris.

Percebemos que a produção cultural já era intensa no país em 1985, e os eventos eram divulgados pela mídia, porém o *Rock in Rio* contou com inserções praticamente diárias, tendo um custo bastante elevado de divulgação. No jornal *O Globo* houve uma contagem regressiva, além de publicações em outros jornais e anúncios na televisão, que contaram com a participação de jovens atores da Rede Globo de Televisão.

Eram vários tipos de reportagem que saíam sobre o *Rock in Rio*, desde anúncios em espaço publicitário, como matérias sobre o andamento do evento, devido a seu porte e com isso os gastos exorbitantes, que chamaram a atenção de todos. O evento era tão ousado, que para ele acontecer foi construído um grande espaço, por isso chamado de cidade, especialmente para o festival.

A construção da *Cidade do Rock* foi muito divulgada, até porque era necessário atender às especificações da legislação. Às vésperas do início do festival, ainda havia correções a fazer.

No dia 04 de agosto de 1985, foi divulgada uma matéria no Jornal *O Globo* comunicando que o *Rock in Rio* já atendia a todas as exigências feitas pela Secretaria Municipal de Obras, tendo reduzido de 340 mil para 250 mil pessoas concentradas na área do festival, e as saídas de emergência ocupariam 240 metros de muros. Eram oito saídas em três tamanhos: 30, 25 e 6 metros, distribuídas pelas quatro laterais.

Foi criado também um jornal exclusivo, que circulou do dia 11 ao dia 20 de janeiro, o tabloide *O Globo Rock in Rio*, que era independente do Jornal *O Globo*, que também deu cobertura ampla do evento. Porém, *O Globo Rock in Rio*, informava detalhadamente sobre cada apresentação do festival. Publicava as letras de músicas, o histórico do grupo e dos cantores, continha entrevista com os artistas,

colhia opinião do público, enfim, orientou o público sobre toda a programação. O *Globo Rock in Rio* foi o único jornal autorizado a circular na área do Festival. (Jornal O Globo, dia 05 de janeiro de 1985).

Ressaltamos que matérias sobre o *Rock in Rio* eram publicadas em vários jornais, e por todo o Brasil, não ficando restrita ao Rio de Janeiro. O evento despertou a atenção da mídia brasileira como um todo.

O Jornal *O Fluminense* também divulgou bastante sobre o evento, assim como a Rádio, porém, ao contrário do que se esperava, devido à assessoria sobre que músicos trazer para o evento, as informações aos ouvintes sobre o *Rock in Rio*, os programas sobre as bandas que se apresentariam, e até mesmo entrevistas internacionais por telefone, a Rádio Fluminense FM, a rádio do rock, não foi a emissora oficial do evento, e sim a 98 FM, que era maior, de massa. (MELLO, 1999).

O festival precisava ser um sucesso, acontecer, mobilizar as pessoas. O rock caminhava para a popularização e parecia querer deixar as prateleiras alternativas e marginais do mercado brasileiro. (MELLO, 1999:321)

No jornal *O Fluminense*, o leitor podia acompanhar a programação diária, e também podia participar de promoções cujo prêmio era ingresso grátis.

Eram publicadas várias matérias, quase todos os dias, sobre o *Rock in Rio*, porém fica claro o ressentimento do Grupo *O Fluminense* quanto à “preferência” pelos veículos de comunicação da *Globo*, que mais anunciaram o evento; além do tabloide criado por eles, que existiria durante os dias do evento, ter sido o único a poder circular na área do festival. “Boa parte do sucesso do ‘Rock in Rio da Globo’ deve ser creditado à Radio Fluminense.” (Jornal o Fluminense, dia 07 de janeiro de 1985).

Os dez dias de show foram tratados em diversos jornais, ora sob elogios, ora sob críticas. O *Rock in Rio* foi muito criticado pelo periódico *A Folha de São Paulo*, que possuía uma postura mais conservadora, criticando não só a estrutura,

como também o público - a forma de vestir, associando o rock ao uso de drogas – e a maior parte da mídia, chamando-a de “tietes do evento”.

Fato é que o Rock in Rio ganhou grande destaque na mídia. Foram muitas matérias, reportagens e promoções, tanto na mídia impressa como na eletrônica. Também foram comprados muitos espaços publicitários nestas diversas mídias: jornais, revistas, televisão, rádio. Este investimento na comunicação, embora alto, despertou ainda mais o interesse do povo, de todo o Brasil, a cerca do evento.

Para estas análises foram pesquisados os jornais: *O Globo*, *O Fluminense*, *A Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*.

O Rock in Rio gerou grande repercussão no país. Para uns, foi o maior acontecimento que existiu no Brasil até então. Músicos brasileiros puderam trabalhar com equipamentos, tecnologias, jamais vistas antes no país.

Vale ressaltar que alguns músicos brasileiros reclamaram de possível boicote quanto aos artistas nacionais, tanto quanto ao horário de apresentação, muitas vezes cedo demais, como também em relação ao som, pois houve crítica que em alguns shows nacionais, a qualidade do som não era a mesma que dispuseram os estrangeiros.

As bandas do Brock puderam mostrar suas músicas para uma plateia gigantesca, a maior concentração de público que existiu até aquele momento. Além de terem se tornado mais conhecidos e aproveitarem a oportunidade para impulsionar suas carreiras. Além de continuarem a incentivar, mobilizar a juventude no intuito de se fazer ouvir, mostrar suas insatisfações, comemorar o fim próximo da ditadura militar - agora em um palco de um evento que repercutiu inclusive internacionalmente.

Vários incidentes ocorreram, algumas pessoas da plateia passaram mal pelo forte calor, pela concentração da multidão, jornais noticiaram brigas e roubos dentro da cidade do rock, mas nada disso, ofuscou ou atrapalhou o evento.

Ressaltamos que ainda hoje muitos brasileiros consideram o Rock in Rio como o pior evento que o país já recebeu. Atribuindo o “aparecimento” da AIDS nos Brasil, ao festival.

A força que o Rock in Rio teve é indiscutível. Parte da população era pró, parte contra, assim como a mídia. *A Folha de São Paulo*, jornal conservador, representante desta parcela da sociedade, fez duras críticas ao evento, principalmente quanto à questão comportamental, dizendo ser uma agressão à moral e aos bons costumes, cujos “roqueiros drogados” eram mau exemplo para a sociedade e envergonhavam muitos pais de família.

No geral, a imprensa apoiou o Rock in Rio, assim como grande parte da juventude abraçou o evento. O festival mexeu com o imaginário da população, que queria saber notícias sobre o grande ele, ansioso para seu começo.

Conclusão

Após estas análises, percebemos que a produção cultural brasileira passou por algumas modificações, tanto em relação a inovações artísticas, quanto criação, pela necessidade, de um ministério exclusivo para a cultura, além de criação de leis de fomento à arte. Ainda não alcançamos um modelo mais democrático, beneficiando uma parcela maior da população, mas já conseguimos bons avanços.

Ainda hoje temos trupes teatrais, bandas de música independentes, artistas plásticos, entre outros grupos artísticos, que não dispõem de recursos para expandir sua arte, e atuam como os grupos estudados por nós nesta pesquisa. Eles próprios são seus produtores, diretores, artistas, divulgadores, e mantêm seus trabalhos pelo conseguido em bilheteria, e até, muitas vezes, complementam as despesas com seu próprio dinheiro, não advindo do trabalho artístico.

Vale ressaltar que atualmente, a internet é um meio bastante eficaz para a divulgação destes artistas. Muitos saíram do anonimato, devido à divulgação

através de redes sociais e sites específicos para a publicação de vídeos, músicas, etc.

Podemos então fazer um paralelo entre a internet hoje e a Rádio Fluminense FM nos anos 80. Esta tocava fitas demo de bandas independentes, que não eram conhecidas pelo público, mas acabaram fazendo grande sucesso, como foi o caso dos *Paralamas do Sucesso* e do *Kid Abelha & os Abóboras selvagens*. Aquela também divulgou diversos artistas, de diversas áreas. Na música, destaca-se a jovem Malu Magalhães, que fez grande sucesso após postar seus vídeos no My Space. Um grande exemplo de artista que se beneficiou devido à internet, através do Youtube, e virou um fenômeno da música pop, foi o astro teen Justin Bieber, que tornou-se sucesso internacional.

Devemos deixar claras as devidas proporções. A internet é um advento do mundo globalizado, o que é publicado no Brasil, pode ser visto no mundo inteiro. Já nos anos 80, sem esta ferramenta, a divulgação era limitada. A Rádio Fluminense FM operava no Rio de Janeiro, e primeiramente tornou os novos músicos conhecidos aqui, no Rio de Janeiro, e com o passar do tempo e a qualidade de trabalho que apresentavam, foram ganhando projeção nacional – pois foram contratados por grandes gravadoras – e até mesmo internacional, tendo o *Rock in Rio* sido uma porta maior para este reconhecimento no exterior. Não podemos afirmar que a projeção internacional foi uma causa direta do *Rock in Rio*, mas a persistência no trabalho, o sucesso que fizeram no festival e a qualidade artística, juntamente com o alto grau de profissionalismo, permitiram esta alavancada profissional.

O mesmo aconteceu com os integrantes do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, que conquistou os jovens por todos os locais que a trupe passava, pois os integrantes queriam e conseguiram se expressar retratando os anseios da juventude, inovando a forma de fazer teatro, tudo isso com grande profissionalismo.

Aos poucos, estes atores foram sendo conhecidos e admirados, não só pelo público anônimo, como também por artistas renomados, sendo um deles Caetano Veloso. Muitos espetáculos foram sucesso de crítica, e profissionais do

cinema e televisão se interessaram pelos integrantes da trupe, que acabaram por aceitar os novos desafios, passando então a fazer cinema e TV.

A repercussão entre os jovens foi tão grande, que o apelo junto a este público fora bastante forte, de forma a alguns destes integrantes fazerem parte do Rock in Rio, como o Evandro Mesquita, que já era conhecido e fazia sucesso com sua banda de rock - que trazia características teatrais - a *Blitz*, que foi convidada a tocar no *Rock in Rio*. Assim como Regina Casé, que embora não fizesse parte do meio musical, foi chamada para ser a garota propaganda do evento.

A juventude brasileira ansiava por algo novo. A produção musical, segundo Luís Antônio Mello, vivia o mais do mesmo. Seu trabalho na rádio era poder propiciar novidade no mercado musical, mostrar artistas que não tinham abertura no mercado, tocavam em garagens e rodinhas de amigos, mas que tinham talento. A proposta também era trazer novidades do rock internacional, pois eram poucas pessoas que tinham acesso ao que era produzido internacionalmente. Ainda para Luís Antônio Mello, havia uma defasagem entre a indústria do rock e o mercado nacional.

O Rock in Rio veio para firmar o rock no Brasil. Não foi um evento só para os amantes do estilo, mas sim para todos, até para aqueles que pouco sabiam sobre Rock. Inclusive Roberto Medina que não era grande conhecedor deste estilo musical, e por isso pediu assessoria à Rádio Fluminense FM, para saber que bandas ele contrataria para o festival.

Até os artistas já consagrados da MPB, viam no *Rock in Rio* a oportunidade dos músicos brasileiros divulgarem seu trabalho no exterior, além da oportunidade de estarem próximos a ícones da música internacional, podendo trocar ideias. Além disso, o evento foi bastante eclético, não contou apenas com roqueiros ortodoxos.

O *Rock in Rio* já começou grande e foi o maior evento já visto no país e no mundo, porém no Brasil não havia equipamentos sonoros que dessem conta da dimensão proposta, de forma que o som fosse de qualidade e chegasse as quase trezentas mil pessoas de forma clara.

Para isso o equipamento foi adquirido nos Estados Unidos, até mesmo porque foi exigência dos músicos estrangeiros. Eles não queriam tocar no festival com a equipe sonora brasileira. (CARNEIRO, 2011)

Contudo, não foi apenas a qualidade sonora e o imenso território do show que chamou a atenção dos músicos que aqui tocaram e do público. Houve uma incrível engenharia de produção. O Rock in Rio apresentou inovações tecnológicas marcantes, com palcos giratórios, equipamento de som poderoso e shows superproduzidos. (Jornal do Brasil dia 22 de janeiro de 1985).

A princípio, para Medina, foi difícil convencer os artistas internacionais a tocarem aqui, fato este conseguido devido à ajuda de um produtor musical estadunidense que conseguiu convencer algumas bandas conhecidas dele, e conforme uma foi aceitando, as outras também foram, até que os quinze artistas internacionais fecharam o contrato, mas fazendo grandes exigências. (CARNEIRO, 2011)

Não há dúvidas que os dez dias de festival fizeram grande sucesso e encantaram a todos, público, artistas nacionais e até mesmo internacionais, pois nem eles haviam presenciado um evento de tamanha inovação e grandeza.

Segundo Geroge Benson, em 1985, Medina teve que pedir aos artistas internacionais para tocarem no *Rock in Rio*, mas em 1986, os artistas implorariam para tocar no festival. (Jornal do Brasil dia 22 de janeiro de 1985).

O evento movimentou grande soma de capital, inclusive através do turismo. Gerou empregos e mostrou ser possível montar grandes eventos no Rio de Janeiro. Grande parcela dos músicos, público, e principalmente Roberto Medina ficaram satisfeitos e confirmaram a viabilidade de projetos de grande porte.

Fato este que pode ser comprovado pelas várias edições do *Rock in Rio*, que até hoje é o maior evento de música e entretenimento do mundo, e que já atravessou o Atlântico, sendo produzido também em Portugal e na Espanha.

Somando todos, o Rock in Rio conta com dez edições, que reuniram aproximadamente seis milhões de pessoas, e o objetivo atual é expandir para mais

um país da América Latina. (Site oficial do Rock in Rio-Lisboa: www.rockinriolisboa.sapo.pt). Acesso em 18 nov. 2012

Atualmente o Rock in Rio virou uma marca. É autovendável, consegue grandes patrocínios, e mostra que eventos podem ser continuados e não ocorrerem uma única vez e ter seu fim, mas é claro que é a rentabilidade que proporciona a longa vida do *Rock in Rio*.

Bibliografia

ABRAMO, Helena Wendel. Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo; Editora Página Aberta LTDA, 1994.

BOAL, Augusto. O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005

BRANDÃO, Antônio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. Movimentos culturais da juventude. São Paulo: Moderna, 2004.

BRANT, Leonardo. Uma abordagem multidimensional para a atividade cultural. Observatório Itaú cultural, n° 6, 2008, p 78.

CANCLINI, Nestor Garcia. Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CARNEIRO, Luiz Felipe. Rock in Rio: A história do maior festival de música do mundo. São Paulo: Globo, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2004.

ESTRELLA, Maria. Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2006.

FIDA, Tainara de Campos Lacerda. É apenas rock and roll, mas eu gosto: A influência do Rock na cultura juvenil. São Paulo: IMESA, 2007. Disponível em: <http://www.docstoc.com/docs/3984848/%C3%89-APENAS-ROCK-AND-ROLL-MAS-EU-GOSTO-A-INFLU%C3%8ANCIA-DO-ROCK-NA-CULTURA-JUVENIL>

Consultado em 20 mai 2012

FECHINE, Yvana. Televisão e experimentalismo: O núcleo Guel Arraes como paradigma. INTERCOM. XXVI Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação. Minas Gerais, 2 a 6 de setembro de 2003. Disponível em [http://xa.yimg.com/kq/groups/17518087/2019231533/name/Televis%C3%A3o+e+Experimentalismo++O+BACleo+Guel+Arraes+como+paradigma+\(2003\).pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/17518087/2019231533/name/Televis%C3%A3o+e+Experimentalismo++O+BACleo+Guel+Arraes+como+paradigma+(2003).pdf), Acesso em 10 mai 2012.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GONZALES, Zuleika Kohler. ; GUARESHI, Neuza Maria de Fatima. Discursos sobre juventude e práticas psicológicas: a produção dos modos de ser jovem. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales. Brasil, V. 06, n 02, 2008. Disponível em

<<http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/RevistaLatinoamericana/article/view/25>>, acesso em 10 mai.. 2012.

HOLLANDA, Heloiza Buarque. Asdrúbal Trouxe o Trombone: Memórias de uma trupe solitária que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KUPER, Adam. Cultura: A visão dos antropólogos. São Paulo: EDUSC, 2002.

LARAIA, Roque de Barro. Cultura: Um conceito Antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LEITÃO, Cláudia (Org.). Gestão cultural: Significados e dilemas na contemporaneidade. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

MELLO, Luiz Antônio. A Onda Maldita: Como nasceu e quem assassinou a Fluminense FM. 2 ed. São Paulo: Xamã, 1995.

PAPPÁMIKAIL, L. Juventude(s), autonomia e sociologia : questionando conceitos a partir do debate acerca das transições para a vida adulta. Revista do departamento de Sociologia da FLUP V. XX. 2010, Disponível em: <<http://www.doaj.org/doaj?func=fulltext&passMe=http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8809.pdf>>. Acesso em 10 mai. 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas & BARBALHO, Alexandre (Orgs). Políticas culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007.

STRAUSS, Claude Lèvi. Antropologia Estrutural II. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 4ª.ed, 1993.

Fontes

Jornal O Globo

Jornal O Fluminense

A Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Sites

<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/projeto/> acesso em 07 out. 2010

www.rockinriolisboa.sapo.pt acesso em 18 nov. 2012