

**ENTRE O MAINSTREAM E O UNDERGROUND: ORIGENS, TRAJETÓRIAS E
CAPITAIS NOS DOIS POLOS DO ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980**

***ENTRE MAINSTREAM Y UNDERGROUND: ORÍGENES, TRAYECTORIAS Y
CAPITALES EN LOS DOS POLOS DEL ROCK BRASILEÑO EN LA DÉCADA DE 1980***

***BETWEEN MAINSTREAM AND UNDERGROUND: ORIGINS, TRAJECTORIES AND
CAPITALS IN THE TWO POLES OF BRAZILIAN ROCK IN THE 1980S***

Tiago Barros ROSA¹

RESUMO: Trata-se de um estudo comparativo entre dois polos do rock brasileiro dos anos 1980 – o *mainstream* e o *underground* –, empreendido por meio do estudo da trajetória individual e coletiva dos roqueiros brasileiros do período, em diálogo com conceitos de Pierre Bourdieu, buscando identificar os capitais detidos pelos expoentes do rock que receberam a preferência da indústria fonográfica do período, em comparação com um segundo grupo, que ficou à margem da indústria da música. A pesquisa aponta que os distintos capitais (social, cultural e econômico) detidos pelo primeiro grupo foram condicionantes importantes para o recrutamento destes pela indústria da música, catapultando-os para o sucesso comercial e a consagração artística, em detrimento do segundo grupo, que não dispunha dos mesmos trunfos materiais e simbólicos.

PALAVRAS-CHAVE: Rock brasileiro. Trajetória. Capitais. Distinção. Indústria fonográfica.

RESUMEN: *Se trata de un estudio comparativo entre dos vertientes del rock brasileño de la década de 1980, el mainstream y el underground, realizado a través del estudio de la trayectoria individual y colectiva de los rockeros brasileños de la época, en diálogo con los conceptos de Pierre Bourdieu, buscando identificar los capitales en manos de exponentes del rock que recibieron la preferencia de la industria musical de la época (mainstream), frente a un segundo grupo, que se encontraba al margen de la industria musical (underground). La investigación señala que los diferentes capitales (social, cultural y económico) que ostentaba el primer grupo facilitaron su captación por la industria musical, catapultándolos al éxito comercial y la consagración musical, en detrimento del segundo grupo, que no contó con la mismos bienes materiales y simbólicos.*

PALABRAS CLAVE: *Rock brasileño. Trayectoria. Capitales. Distinción. Industria de la musica.*

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara – SP – Brasil. Doutorando em Ciências Sociais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1982-4555>. E-mail: tiago.barros@unesp.br

ABSTRACT: *This is a comparative study between two strands of Brazilian rock in the 1980s, the mainstream and the underground, undertaken through the study of the individual and collective trajectory of Brazilian rockers of the period, in dialogue with Pierre Bourdieu's concepts, seeking to identify the capitals held by rock exponents who received the preference of the music industry of the period (mainstream), compared to a second group, which was on the fringes of the music industry (underground). The research points out that the different capitals (social, cultural and economic) held by the first group facilitated their recruitment by the music industry, catapulting them to commercial success and musical consecration, to the detriment of the second group, which did not have the same material and symbolic assets.*

KEYWORDS: *Brazilian rock. Trajectory. Capitals. Distinction. Music industry.*

Introdução

Temos como objetivo neste artigo – baseado em nossa dissertação de mestrado (ROSA, 2021) –, identificar os capitais detidos pelos agentes recrutados pela indústria fonográfica dos anos 1980 no Brasil e tidos, ainda hoje, como alguns dos maiores representantes do *rock* brasileiro em todos os tempos, ou seja, referimo-nos sobretudo aos principais compositores de bandas como Barão Vermelho (Roberto Frejat e Cazuzza), Paralamas do Sucesso (Herbert Viana e Bi Ribeiro), Legião Urbana (Renato Russo e Dado Villa-Lobos), Capital Inicial (Dinho Ouro-Preto e os irmão Fê e Flávio Lemos), Titãs (Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Nando Reis e Tony Belloto) e Ultraje a Rigor (Roger Moreira), a quem estamos denominando *mainstream*, comparando-os com um grupo de roqueiros que ganharam pouca ou nenhuma atenção da mesma indústria, apesar de possuírem legitimidade na chamada cena alternativa e estarem em atividade até os dias de hoje com suas bandas, tais quais os grupos Ratos de Porão, Cólera e Inocentes.

Nossa pesquisa sugere que os capitais (social, cultural e econômico) detidos pelo primeiro grupo facilitaram o recrutamento destes pelas principais gravadoras do mercado; em detrimento do segundo grupo, que não dispunha dos mesmos trunfos simbólicos e materiais.

A partir de um estudo prosopográfico, isto é, de um estudo da biografia coletiva destes destacados personagens do Rock Brasileiro dos anos 1980, vimos que estes agentes formavam dois agrupamentos sociais bastante distintos (sendo homogêneo no tocante ao perfil social no interior de cada um deles). No caso dos agentes pertencentes ao *mainstream*, a pesquisa indica que eram homens, jovens, brancos, oriundos do eixo Rio-São Paulo, herdeiros de famílias com alto grau de capitais social, cultural e econômico, possuindo ainda circulação internacional antes mesmo do início de suas carreiras.

Este perfil social se contrapunha às características individual-coletiva dos integrantes das mais representativas bandas surgidas no interior do movimento punk na cidade de São Paulo e ABC Paulista, sendo estas formadas por jovens moradores de bairros operários e periféricos destas cidades, em sua maioria trabalhadores assalariados (principalmente office boys), estudantes dos colégios estaduais de seus respectivos bairros e também de cursos técnicos (marcador social de classes populares), os quais relataram dificuldades econômicas para adquirir discos, instrumentos e equipamentos musicais.

Desse modo, têm-se em ambas as esferas, no *mainstream* e no *underground*, jovens da mesma faixa etária, no mesmo período (fins da década de 1970 e início da de 1980), tocando e compondo músicas “de protesto”, influenciados pelas mesmas bandas internacionais e que, em determinado momento, compartilharam os palcos em casas noturnas na cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, enquanto o primeiro agrupamento recebeu as maiores recompensas materiais e simbólicas propiciadas pelo mercado da música naquele momento, os integrantes do segundo grupo jamais conseguiram, sequer, se dedicar e viver exclusivamente de suas carreiras, sendo obrigados a manter empregos paralelos para sobreviver.

Além desta introdução e das considerações finais, o presente artigo está dividido em quatro seções: na primeira, faremos uma síntese do surgimento do Rock Brasil no cenário cultural nacional, por meio de sua inserção na indústria fonográfica e nos meios de comunicação; na segunda, apresentaremos o perfil social e os capitais dos expoentes do Rock Brasil; na terceira, apresentaremos o surgimento das bandas punks paulistas (*underground*), concedendo especial atenção à história da banda Inocentes e de seu fundador Clemente Nascimento; finalmente, na quarta seção, faremos uma análise das vantagens competitivas detidas, no espaço da música, pelos agentes do *mainstream* a partir dos seus capitais ou *habitus* de classe.

Chegada do Rock Brasil na indústria fonográfica e nos meios de comunicação de massas

O rock brasileiro dos anos 1980 – também chamado de Rock Brasil – foi o gênero musical dominante em termos comerciais durante a referida década, e seu surgimento esteve atrelado à convergência de eventos sociais, econômicos e políticos, tais quais o gradual término da ditadura civil-militar (1964-1985) e o conseqüente abrandamento da censura e do patrulhamento ideológico; a crise financeira pela qual passava o Brasil e a indústria fonográfica no período; e o desgaste dos artistas então hegemônicos na cena cultural, sobretudo, perante um novo público consumidor, que não se identificava como anteriormente com a linguagem

metafórica e politizada da MPB (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

Quanto aos grupos musicais, antes de alcançar projeção nacional por meio das grandes gravadoras e dos veículos de comunicação de massas, grande parte desses jovens e de suas embrionárias bandas tiveram reconhecimento junto a um público restrito, em um circuito ou cena alternativa, isto é, casas noturnas ou danceterias e festivais onde bandas anônimas de rock – influenciadas especialmente por bandas punks, como Ramones, The Clash e Sex Pistols, e pós-punks ou *new wave* como The Police, The Cure, The Smiths etc. – se apresentavam e que se espalhou por todo o país.

Locais como o Madame Satã, Napalm, Carbono 14 e Rose Bom Bom em São Paulo, e o Circo-Voador e o Noites Cariocas, no Rio de Janeiro, foram espaços que se tornaram célebres por abrigar bandas hoje renomadas, mas que eram, então, totalmente desconhecidas, como a Blitz, os Paralamas do Sucesso, a Legião Urbana, o Capital Inicial, Ira!, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Kid Abelha etc. (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016; ROSA, 2021).

Após o inesperado e avassalador sucesso da banda Blitz, com o single de *Você não soube me amar*, que atingiu em poucos meses a marca de 1 milhão de cópias vendidas, tornando-se um “fenômeno de mídia como o país ainda não havia conhecido” (DAPIEVE, 2015, p. 61), as grandes gravadoras passaram a enviar “olheiros” para as casas noturnas citadas acima, buscando encontrar novos grupos para produzir e lançar ao mercado. Assim, muitos grupos musicais, mesmo os que não conseguiram se estabelecer comercial e artisticamente, foram “descobertos” pelas gravadoras e passaram a desenvolver suas carreiras de forma profissional, amparados por empresários e produtores, fazendo turnês por todo o país.

Nesse momento, um número cada vez maior de estações de rádio passou a tocar músicas produzidas por esses grupos e, em um curto espaço de tempo, alguns desses jovens passariam a ocupar as mais poderosas instâncias de difusão e consagração da indústria cultural brasileira: além das rádios já citadas, revistas e jornais de circulação nacional e as telenovelas e programas televisivos, sobretudo os da Rede Globo.

A distinção da elite do rock: perfil social dos agentes do rock *mainstream* nacional²

Nesta seção iremos pormenorizar as origens e trajetórias sociais dos principais compositores de seis importantes bandas do rock nacional, as quais concedemos destaque em nossa dissertação. Seleccionamos, dessa forma, duas das principais bandas surgidas nos anos 1980 no Rio de Janeiro (Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso), em São Paulo (Titãs e Ultraje a Rigor) e em Brasília (Legião Urbana e Capital Inicial), conforme a bibliografia estudada (MAGI, 2011; DAPIEVE, 2015; ALONSO, 2015; ALEXANDRE, 2016; SEVILLANO, 2019) e a crítica cultural especializada.

As bandas citadas compartilham, em maior ou menor grau, o sucesso comercial nos anos 1980 e também contemporaneamente, o reconhecimento perante a crítica cultural e canções consideradas politizadas.

Quanto às trajetórias e perfis sociais de nossa amostra inicial de músicos, vê-se com Bourdieu, que um dos elementos fundamentais para se objetivar a posição social de origem de determinado agente é a profissão dos pais, sobretudo do pai, visto que no texto *As contradições da herança*, do livro *A miséria do mundo* (1993), Bourdieu mostra o papel da família na transmissão da herança cultural, com destaque para o pai, que segundo ele, seria o maior responsável por transmitir uma herança ao herdeiro.

Nesse sentido, os líderes e compositores do grupo carioca *Barão Vermelho*, Roberto Frejat (Guitarra) e Cazusa (vocal), são filhos, respectivamente, de José Frejat, um político que desenvolveu sua carreira a partir do Rio de Janeiro, chegando a ser eleito e reeleito deputado federal em 1978 e 1982, e João Araújo, produtor musical e executivo da indústria fonográfica. João Araújo ficou conhecido por ser o responsável pela contratação de Gal Costa, Jorge Ben Jor e Caetano Veloso para a gravadora Phillips em meados da década de 1960. Em 1969, a pedido de Roberto Marinho, fundou a gravadora Som Livre, pertencente às Organizações Globo, tornando-se seu presidente desde a fundação até o ano de 2005, quando se aposentou.

O pai de Sérgio Britto, tecladista, vocalista e compositor dos Titãs, Almino Monteiro Alves Afonso, foi eleito deputado federal pelo Amazonas em 1958, e reeleito em 1962. Assumiu o posto de ministro do Trabalho e da Previdência Social no governo de João Goulart em 1963. Após exílio forçado no Chile, volta ao Brasil em 1976; elegeu-se vice-governador de São Paulo na chapa de Orestes Quécia, no pleito de 1986.

² Os dados apresentados nesta seção, além de constarem em nossa dissertação, foram expostos em maiores detalhes no artigo *O rock brasileiro dos anos 1980: qual o perfil social dos roqueiros incorporados pela indústria da música?* (Revista Sinais, UFES, V. 1, N. 24, 2020).

Nando Reis (vocalista, baixista e compositor dos *Titãs*), é filho do engenheiro José Carlos Galvão Gomes dos Reis, herdeiro de uma tradicional família de proprietários rurais. O avô de Nando Reis, o agrônomo José Cassiano Gomes dos Reis, foi um importante produtor de laticínios e proprietário de uma grande fazenda de café (Frei Galvão) no interior de São Paulo.

Bi Ribeiro, baixista, fundador e compositor dos *Paralamas do Sucesso*, é filho do diplomata e embaixador Jorge Carlos Ribeiro. Em 1973, Jorge Carlos Ribeiro assumiu a chefia do Cerimonial da Presidência da República, no então governo de Emílio Garrastazu Médici; em 1981, foi nomeado embaixador em Santiago do Chile.

Dado Villa-Lobos, guitarrista, fundador e compositor da *Legião Urbana*, é sobrinho-neto do compositor Heitor Villa-Lobos e filho do diplomata Jayme Villa-Lobos.

O vocalista e compositor do grupo *Capital Inicial* Dinho Ouro-Preto, é bisneto de Afonso Celso de Assis Figueiredo, o visconde de Ouro Preto, magistrado e político, que ocupou durante o Império os cargos de ministro da Marinha (1865), ministro da Fazenda (1879 e 1889) e foi o último presidente do Conselho de Ministros do imperador Pedro II. Dinho Ouro-Preto é neto do diplomata Carlos Celso de Ouro Preto, embaixador no Chile (1946-1950) e França (1950-1953) e filho do diplomata Afonso Celso de Ouro Preto, embaixador em Bissau (1983-1987), Estocolmo (1990-1993), Viena (1995-1999) e Pequim (1999-2003).

O pai de Herbert Vianna (vocalista, guitarrista e compositor dos *Paralamas do Sucesso*), Hermano Vianna, foi militar, brigadeiro da Aeronáutica, e responsável pelos voos da presidência da república durante os governos de Ernesto Geisel e de João Figueiredo.

Renato Russo, da *Legião Urbana*, é filho do economista Renato Manfredini, funcionário público de carreira do Banco do Brasil, que chegou a ocupar o cargo de assessor da presidência deste banco.

O pai dos irmãos Felipe e Flávio Lemos, respectivamente baterista e baixista do *Capital Inicial*, Antônio Agenor Briquet de Lemos, era professor de Biblioteconomia na UNB. Briquet Lemos dirigiu o Centro de Documentação do Ministério da Saúde, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e a Editora Universidade de Brasília.

Outros expoentes do Rock Brasil eram também filhos de professores universitários de instituições de renome, como Tony Bellotto, fundador, guitarrista e compositor dos *Titãs*. Ele é filho de Manoel Lelo Bellotto, que foi professor titular de História na Universidade Estadual Paulista (UNESP), sendo diretor da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, de 1964 a 1985.

Arnaldo Antunes, fundador, vocalista e compositor dos *Titãs*, é filho do engenheiro e professor aposentado pela Escola Politécnica da USP, Arnaldo Augusto Nora Antunes.

Outro quesito importante na sociologia de Bourdieu, diz respeito à educação formal recebida pelos agentes. A trajetória educacional dos indivíduos, formação básica, superior e as instituições nas quais estudaram, são constitutivas – embora não exclusivamente – daquilo que Bourdieu intitulou capital cultural legítimo.

Conforme demonstram os dados, os roqueiros da geração de 1980, estudaram, em sua maioria, em colégios particulares e de renome, tal como Cazuzza que estudou dos 5 anos até a conclusão do antigo ginásio, no tradicional colégio católico carioca Santo Inácio, por onde passaram, também: Vinícius de Moraes, Armínio Fraga, Pedro Malan, Eduardo Viveiros de Castro, Luís Gastão de Orléans e Bragança, dentre outros nomes de evidência dos mais variados campos da sociedade brasileira. Seu companheiro de banda, Roberto Frejat, estudou no colégio Andrews, também um dos mais renomados e caros da capital fluminense.

Em Brasília, Renato Russo estudou no colégio Marista, uma escola privada, católica e de tradição, onde estudavam muitos filhos de políticos (deputados, ministros etc.). Também estudaram no colégio Marista brasiliense o companheiro de banda de Renato, Dado Villa-Lobos, e Dinho Ouro-Preto.

Ainda com relação à formação educacional básica, é significativo o caso do grupo Paulista Titãs. Com exceção do guitarrista Tony Bellotto, os outros membros da formação original da banda se conheceram e começaram a tocar juntos nas dependências da escola onde estudavam, o colégio paulistano Equipe, que se tornou referência por desenvolver um forte trabalho de arte-educação, valorizando e incentivando as atividades artísticas no interior do colégio.

Quanto aos estudos superiores, é interessante notar que muitos dos músicos aqui observados ingressaram em universidades, contudo, em função desse período ter coincidido com o momento em que começaram a se profissionalizar com suas bandas, acabaram por abandonar os cursos.

Os dados apontam que os integrantes das bandas analisadas cursaram: arquitetura, como Tony Bellotto (UNISANTOS), Herbert Vianna (UFRJ) e Roger Moreira (Mackenzie), jornalismo, como Renato Russo (UNICEUB) e Paulo Ricardo (USP), letras (Arnaldo Antunes – USP), matemática (Nando Reis – UFSCAR), artes plásticas e filosofia (Sérgio Britto – FAAP e USP), zootecnia (Bi Ribeiro – UFRRJ), fotografia (Cazuzza – Berkeley), geografia (Roberto Frejat – UFRJ), ciências sociais (Dado Villa-Lobos – UNB), psicologia (Fê Lemos – UNB) e física (Flávio Lemos – UNB).

A circulação internacional (anterior à carreira artística) – viagens e períodos morando no exterior – foi também um traço definidor dessa geração. Além dos filhos de diplomatas,

como Dinho Ouro-Preto e Dado Villa-Lobos, que moraram em diversos países durante sua infância e adolescência, temos registros de outros roqueiros brasileiros que puderam usufruir dessa oportunidade e incorporar capitais, como o domínio de um idioma estrangeiro e a proximidade com a produção artística de outros países.

Nesse sentido, Renato Russo mudou-se do Rio de Janeiro para Nova York em 1968, quando contava oito anos de idade, em razão de uma bolsa de estudos de seu pai, morando por dois anos naquela localidade.

Roger Moreira morou por um ano e meio, entre 1979 e 1980, em São Francisco, cidade estadunidense no estado da Califórnia ligada ao rock, assim como Cazusa, que cursou fotografia na universidade de Berkeley durante sete meses no ano de 1979.

Felipe e Flávio Lemos, do Capital Inicial, por ocasião de uma bolsa de mestrado obtida por seu pai em 1977, mudaram-se para Inglaterra. Os irmãos Lemos chegaram em território britânico no auge do movimento punk, o que acabou por exercer grande influência em suas trajetórias artísticas.

Sérgio Britto, em contexto distinto dos outros roqueiros, morou dos cinco aos catorze anos de idade no Chile, por conta do exílio de seu pai, obrigado a se retirar do país após o golpe de 1964.

Os dados coletados em nossa pesquisa demonstram que os agentes selecionados para este estudo possuem origens, trajetórias e capitais simbólicos bastante semelhantes, com destaque para o fato de seus pais fazerem parte da alta burocracia estatal.

A aparição dos undergrounds: o rock da periferia e sua circulação restrita

Um dos primeiros grupos musicais com a temática punk de que se tem registro no Brasil é a *banda Restos de Nada*, criada em 1978, por Clemente Nascimento, na Vila Carolina, Zona Norte de São Paulo (PAIVA, 2016; ALEXANDRE, 2013). A banda dividiu-se poucos anos depois e Clemente fundou no ano de 1981, a banda *Inocentes*.

Em 1979 é formada o *Cólera*, pelos irmãos Pierre e Redson Pozzi. Moradores do Capão Redondo, “região barra pesada da zona sul”, o irmão mais velho, Redson, havia estudado até a oitava série e trabalhava como office boy em um escritório de advocacia no Centro da cidade (ALEXANDRE, 2013, p. 63). Durante seus primeiros meses de formação, a banda *Cólera* tinha como instrumentos musicais um violão e um sofá exercendo a função de bateria improvisada.

A banda *Ratos de Porão*, igualmente um ícone do movimento *punk* paulista, foi formada no final de 1981, em um barracão na Vila Piauí, por João Carlos Molina Esteves, o Jão

(guitarra/vocal), seu primo Roberto Massetti, o Betinho (bateria), e por Jarbas Alves, o Jabá (baixo). Em 1983, aos dezoito anos, João Francisco Benedan, o famoso João Gordo, passaria a integrar a banda como vocalista e compositor. João Gordo viveu a infância e a juventude em um bairro operário de São Paulo, a Vila Gustavo, e era filho de um sargento da polícia militar, a quem descreve como ausente e violento. O fundador, Jão, fez curso técnico no SENAI e trabalhava como ajudante em uma oficina de motos. Registre-se, ainda, que o baixista do grupo, Jabá, teve uma passagem pela antiga FEBEM, por assalto a mão armada.

Em princípios da década, as bandas punks de São Paulo passaram a lotar shows no subúrbio e a organizar festivais, como o que aconteceu em 1981, no teatro da PUC, onde se apresentaram somente bandas desse estilo, reunindo cerca de 600 pessoas (ALEXANDRE, 2013; PAIVA, 2016).

No ano seguinte, têm-se a gravação e o lançamento da coletânea *Grito Suburbano*, um LP que compilava gravações de três bandas – *Olho Seco*, *Inocentes* e *Cólera* – sendo a primeira vez que essas bandas registraram sua música em um disco, o primeiro lançamento exclusivamente do gênero no país. A estratégia de produzir, em gravadoras independentes ou alugadas, na forma de coletâneas com diversas bandas em um mesmo disco, foi bastante utilizada pelos músicos *punks* paulistas naquele momento.

Em 1983, houve o lançamento da coletânea SUB, um disco gravado e distribuído pelo selo independente Estúdios Vermelhos, criado por Redson Pozzi. Para a gravação deste LP, os músicos das bandas se juntaram em um consórcio para o financiamento da gravação. O disco contava com vinte e quatro músicas distribuídas entre quatro bandas – *Cólera*, *Psikóse*, *Fogo Cruzado* e *Ratos de Porão*.

Entre os anos de 1983 e 1986, com a consolidação do estilo *punk/new wave* entre a juventude paulistana, tanto da periferia, quanto da classe média, tem-se o auge de casas noturnas que passaram a ser identificadas com esse estilo musical, tais como *Madame Satã*, *Napalm*, *Carbono 14* e *Rose Bom Bom*, as mesmas casas onde passaram a tocar os agentes que alcançariam o *mainstream*.

Portanto, temos aqui um cruzamento de trajetórias entre as bandas que alcançaram as posições dominantes no espaço do rock e as bandas que ficaram restritas à chamada cena underground, pois passaram a compartilhar os mesmos palcos.

Devido à escassez de dados públicos sobre os integrantes das bandas *underground*, não foi possível desenhar a trajetória de cada membro das bandas por nós selecionadas (*Ratos do Porão*, *Inocentes*, *Cólera*). Para suprir essa lacuna, apresentaremos a trajetória de Clemente

Nascimento e de sua banda, *Inocentes*, como síntese do percurso das bandas de punk rock paulista. Dentre as bandas punks é a que mais se aproximou do *mainstream*.

Assim, a seguir, veremos o percurso pessoal e artístico de Clemente Nascimento, “um garoto negro, filho de uma empregada com um baiano, que se criou na Zona Norte de São Paulo, zona de gangues” (PAIVA, 2016, p. 29).

Clemente e sua banda: trajetória representativa dos *undergrounds*

Clemente Nascimento nasceu no Bairro do Limão, em São Paulo, em 1963, de origem negra, é filho de um baiano, que veio tentar a vida em São Paulo como vendedor ambulante e de uma paulista, do interior, que foi para a capital tentar a vida como empregada doméstica; seu pai não concluiu o primário e sua mãe terminou o primário no antigo MOBRAL (PAIVA, 2016).

Por volta dos dezesseis anos, em 1978, quando estudava na Escola Estadual Tarcísio Lobo e trabalhava como office-boy, Clemente fundou junto com amigos uma das primeiras bandas punk do país, a Restos de Nada.

Em 1981, após deixar sua primeira banda, Clemente criou juntamente com o guitarrista Antônio Carlos Callegari, com o baterista Marcelino Gonzales e com o vocalista Maurício, a banda Inocentes.

Os Inocentes passaram a fazer diversas apresentações em festas e salões pela zona norte, sendo bastante presentes na cena musical paulistana. Foram uma das três bandas que participou do LP Grito Suburbano, o primeiro lançamento do gênero no país.

Os Inocentes tiveram destacada participação no documentário *Garotos do Subúrbio*, dirigido por Fernando Meirelles, e exibido no MASP em 1982, e no curta *Pânico em SP*, dirigido por Mário Dalcêndio Jr. No fim do mesmo ano, participam do festival *O Começo do Fim do Mundo*, no SESC Pompéia, em São Paulo.

Em 1983, tocaram com outras seis bandas punks paulista e com os Paralamas do Sucesso na famosa casa de shows carioca Circo Voador. No mesmo ano, lançam o seu primeiro compacto, *Miséria e Fome*, autofinanciado pela banda, e lançado pelo selo Punk Rock Discos.

Durante esse período, a banda passou a se apresentar, com retorno bastante positivo do público, nas famosas casas de shows que citamos neste artigo, onde tocavam também os roqueiros que viriam a fazer parte do *mainstream*. Com a popularização do gênero pelo Brasil, os Inocentes se tornaram um dos principais expoentes do estilo, ganhando projeção nacional.

Entre 1983 e 1984, Clemente e os Inocentes passaram a se apresentar no programa Fábrica do Som, gravado no SESC Pompéia, e exibido na TV Cultura, ao lado de Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Titãs, sendo a primeira vez que essas bandas se apresentavam em um programa de televisão (PAIVA, 2016).

No ano de 1985, a banda fez a apresentação de abertura de um histórico show da Legião Urbana no Circo Voador, no Rio de Janeiro, e passaram a se aproximar artística e pessoalmente de bandas paulistas como Ultraje a Rigor e Titãs.

Nesse momento, diversas bandas que tocavam nas casas noturnas paulistanas estavam sendo contratadas e lançando discos por grandes gravadoras. Dentro daquele contexto de expansão do rock nacional, e do aumento de oportunidades para divulgar o trabalho, além da possibilidade de assinar com uma grande gravadora, Clemente e os demais músicos decidiram dedicar-se em tempo integral à carreira artística, abandonando seus empregos.

Por volta de 1986, a partir da atuação de Branco Mello, dos Titãs, os Inocentes conseguiram assinar com a multinacional Warner, tornando-se a única banda, dessa leva de dezenas de bandas surgidas nos bairros periféricos de São Paulo, a ser contratado por uma grande gravadora (PAIVA, 2016); posteriormente, em 1988, a banda Garotos Podres, de Mauá, lançou um álbum pela gravadora *Continental*.

O Lançamento oficial do LP *Pânico em SP*, comercializado pela Warner, foi feito em S.Paulo, no Madame Satã, e no Rio de Janeiro, no Circo Voador. Excursionaram pelo Brasil, tocaram em programas da Rede Globo e outras redes de televisão, além de terem sido elogiados pela crítica musical da época. A vendagem do disco, no entanto, foi de cerca de 30 mil cópias.

A banda lançou mais dois álbuns pela Warner durante a década de 1980, *Adeus Carne* (1987) e *Inocentes* (1989), mas foram dispensados no início da década de 1990 após as baixas vendas dos referidos discos.

Nesse contexto, Clemente reflete que “a essa altura já tinha estourado o Legião, o Titãs, já tinha estourado todo o rock mais pesado, todo mundo. A gente conseguiu fazer umas coisas legais, mas não estourou” (PAIVA, 2016, p.186).

Diante da dispensa da gravadora, Clemente voltou a trabalhar, em 1990, na venda de guarda-chuva, na praça da Sé, com seu pai.

A trajetória de Clemente e os Inocentes é bastante representativa dos demais grupos aqui apresentados, todos eles foram expoentes da cena alternativa paulista e nacional, além de precursores do rock brasileiro dos anos 1980, no entanto, esses agentes não lograram, sequer, viver profissionalmente e exclusivamente de suas carreiras musicais.

Dito de outra forma, apesar de formadas a partir das mesmas influências musicais dos agentes *mainstream*, de possuírem um estilo ou “som” semelhante (no início da carreira) e de terem os temas das letras (músicas críticas, de protesto) bastante próximos deste primeiro grupo, não conseguiram estabelecer-se para além de uma cena musical bastante restrita, alternativa ou *underground*.

Apontamentos acerca da captura dos roqueiros pela indústria fonográfica dos anos 1980

A comparação entre as trajetórias dos integrantes do *mainstream* e do *underground* fornece elementos para entender quem é o roqueiro recrutado pela indústria da música nos anos 1980. A objetivação dos principais capitais detidos pelos roqueiros *mainstream* indica haver relação entre trajetórias e os capitais possuídos e a assimilação pela indústria do rock.

No que se refere ao capital econômico, podemos indicar uma clara vantagem competitiva para os jovens do *mainstream*; por exemplo, o acesso à produção musical (discos) e editorial (biografias, revistas, jornais) estrangeira acerca das bandas do pop/rock que emergia nos Estados Unidos e Inglaterra; bem como o acesso aos instrumentos musicais e equipamentos, já que, naquele momento, não eram só os custos impeditivos para que a maior parte da população pudesse adquirir esses produtos, havia também uma série de restrições à importação vigorando no Brasil.

No caso, principalmente, dos jovens egressos de Brasília, essas restrições eram contornadas graças ao grande fluxo de viagens para o exterior desses agentes, de parentes ou amigos, quando discos, suvenires, revistas, livros e equipamentos musicais podiam chegar em suas bagagens pessoais ou driblar a alfândega no retorno de viagens oficiais. Herbert Vianna, por exemplo, ganhou uma guitarra da marca Gibson (uma das mais conhecidas do mundo) aos catorze anos, trazida por seu pai (piloto do avião presidencial), dos Estados Unidos, sendo esse tipo de instrumento bastante raro no país nos anos 1970.

Em contraposição, os agentes do *underground* sempre relataram dificuldades para a aquisição de instrumentos e equipamentos (microfones, amplificadores, caixas de som etc.), estando obrigados a improvisar e emprestar os artigos necessários de outras bandas.

A mesma lógica se impõe no que se refere aos discos e publicações que cobriam o universo do pop/punk/new-wave da época, sendo o acesso e as condições financeiras para adquirir esses artigos importados muito mais comum nos agentes do *mainstream*, o que forneceu aos primeiros uma perspectiva bem mais abrangente sobre “o estado da arte” do rock internacional, dotando-os de capital cultural atualizado sobre este tema.

Um caso paradigmático de acúmulo de capital cultural é o de Renato Russo, sempre lembrado em entrevistas dadas pelos músicos de Brasília pelos seus conhecimentos enciclopédicos a respeito de uma infinidade de bandas, estilos, sonoridades, biografias de artistas e tudo o mais que se refira ao âmbito da cultura pop/rock existente até então, e mesmo da literatura, poesia e filosofia clássicas, representadas em autores como Arthur Rimbaud, Manuel Bandeira, Thomas Mann, Camões, Shakespeare, Baudelaire, Carlos Drummond de Andrade, Proust (aos quais faz referências diretas ou indiretas em suas canções).

Como é visto em Bourdieu (2006, p.10), a familiaridade com a cultura legítima – a cultura legitimada, dominante – traz ganhos na vida escolar, no campo universitário e no mercado de trabalho, favorecendo aqueles que em tenra infância tiveram acesso a essa cultura legítima, “como uma experiência direta”, um “simples deleite”, a princípio, “fora das disciplinas escolares”, marcadas como “pedantes”. Assim, “a aquisição da cultura legítima pela familiarização insensível no âmago da família tende a favorecer uma experiência encantada da cultura”.

A esse respeito, temos o depoimento de Lucinha Araújo, mãe de Cazuzza, no livro *Só as mães são felizes* (2014): “desde pequenininho, meu filho teve sua atenção naturalmente desperta para o mundo da música. Para Cazuzza, aconteceu ainda de conhecer de perto os artistas que frequentavam nossa casa [...]”.

Quanto ao capital social dos artistas consagrados, este pode ser mensurado, entre outras formas, por meio da posição e profissão de seus pais, muitos dos quais, encontravam-se no auge de suas carreiras no momento em que seus filhos ingressaram nas maiores empresas do setor fonográfico nacional, conforme demonstramos em seção anterior.

Dando prosseguimento às nossas considerações, apontaremos os aspectos referentes à construção da subjetividade e das “propriedades corporais” dos músicos aos quais fazemos referência – a partir das suas condições materiais e do seu *habitus* de classe – que em nossa perspectiva igualmente contribuíram para o triunfo comercial e simbólico de alguns desses agentes.

Assim, com grande probabilidade, no seu modo de ser (para os outros e para si), os agentes pertencentes à classe dominante possuem a segurança de estarem ajustados aos padrões demandados na maioria dos espaços sociais, e carregam o conjunto dos traços que compõe a “distinção burguesa”: postura, charme, desembaraço, dicção, pronúncia etc. – que são assimilados ou incorporados durante a socialização primária no interior da família, sendo características pessoais não ensinadas pelo sistema escolar, mas reconhecidas e recompensadas sutilmente no interior desta (BOURDIEU, 2006).

Desse modo, a naturalidade, a autoconfiança, o encanto e o carisma que designam os indivíduos *distintos* – ou, podemos pensar, o artista “verdadeiro”, dotado de um talento “natural” – decorrem também dessa “liberdade em relação às obrigações que dominam as pessoas comuns”, constituindo-se em uma “indiscutível confirmação do capital como capacidade para satisfazer as exigências sociais ou a autoridade que autoriza a ignorá-las” (BOURDIEU, 2006, p. 238).

Quanto às propriedades corporais, vê-se que “o corpo é a objetivação mais irrecusável” da classe social. É a “cultura tornada natureza [pessoal], ou seja, incorporada, classe feita corpo” (BOURDIEU, 2006, p. 179).

Assim, os integrantes do *mainstream*, detentores das propriedades corporais e dos traços e emblemas pessoais em conformidade com os parâmetros vigentes e dominantes na sociedade brasileira, puderam extrair vantagens da posse desse capital simbólico. Muitos desses artistas eram, inclusive, considerados esteticamente belos, *sex symbols*, arregimentando um público feminino expressivo e estampando capas de jornais e programas televisivos dedicados a esse público.

Portanto,

As disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo (BOURDIEU, 2010, p. 24).

Em suma, vemos em *As Regras da Arte* (2010) que:

Os "herdeiros" detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura: o capital econômico herdado, que liberta das sujeições e das urgências da demanda imediata, e dá a possibilidade de "resistir" na ausência de mercado, é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda. [...] E ainda, é o dinheiro (herdado) que assegura a liberdade em relação ao dinheiro. Tanto mais que, ao dar certezas, garantias, redes de proteção, a fortuna confere a audácia para qual sorri a fortuna – em matéria de arte mais, sem dúvida, que em qualquer outra coisa.

Ao encaminharmos para o final desta seção, cabem algumas reflexões acerca da consagração comercial e simbólica sob o prisma dos artistas que não conseguiram obtê-la, ou seja, no presente caso, dos artistas que não fizeram sucesso e passaram a receber o rótulo de *underground*. Assim, segundo Bourdieu:

O não-sucesso é em si ambíguo, já que pode ser percebido seja como escolhido, seja como sofrido, e que os indícios do reconhecimento dos pares, que separa os "artistas malditos" dos "artistas frustrados", são sempre incertos

e ambíguos, tanto para os observadores como para os próprios artistas (BOURDIEU, 2010, p. 248).

Nesse sentido, tem-se que a construção narrativa que adotam alguns desses músicos, jornalistas culturais e, principalmente, os admiradores dessas bandas, desenvolve-se no sentido de justificar a não consagração comercial como uma escolha consciente, fruto da recusa em aceitar os ditames do mercado, ou seja, eles teriam sido excluídos do espaço denominado *mainstream* pois não se “curvaram”, não se “venderam ao sistema”, permanecendo fiéis aos seus valores ideológicos, políticos e artísticos.

Os pintores sem clientela, os atores sem papeis, os escritores sem publicações ou sem público podem dissimular seu malogro servindo-se da ambiguidade dos critérios do sucesso que permite confundir o fracasso eletivo e provisório do "artista maldito" com o fracasso sem rodeios do "frustrado" (BOURDIEU, 2010, p. 248).

Dessa forma, é proposto que as bandas que citamos como pertencentes ao *underground* podem ocupar essa posição ambígua sobre a qual se refere Bourdieu, como a de “artista maldito”, sendo este paralelo, em nossa ótica, bastante pertinente no contexto que estamos evidenciando.

Por fim, é relevante assinalar, que salvo raríssimas exceções, a indústria da música brasileira dos anos 1980, no quesito pop/rock, excluiu ou restringiu a participação de mulheres e de pessoas negras, conforme apontamos em maiores detalhes em nossa dissertação.

Considerações finais

O artigo buscou demonstrar que os mais célebres agentes do rock brasileiro dos anos 1980 constituíam um agrupamento bastante homogêneo – e *distinto* – de indivíduos. Detentores de marcadores simbólicos ditos legítimos, essa geração foi formada por jovens do sexo masculino, brancos, nascidos no sudeste do país ou exterior, com circulação internacional, oriundos de famílias com alto capital econômico, cultural e social, sendo filhos de políticos de expressão nacional, diplomatas, professores universitários e executivos do alto escalão de empresas públicas e privadas. Portanto, eram provindos de um grupo com *poder simbólico* significativo, uma classe dominante, nos termos de Bourdieu.

Como se viu, tal perfil social se contrapunha às características individual-coletiva dos integrantes das bandas surgidas no interior do movimento punk na cidade de São Paulo e adjacências – constituída por jovens da mesma faixa etária, moradores de bairros operários e

periféricos paulistanos, que trabalhavam e possuíam, muitas vezes, baixa escolaridade – ficando, estes, restritos a uma cena musical dita alternativa ou *underground*.

O estudo empreendido permitiu objetivar a construção social do talento e do sucesso desses jovens, os quais foram proporcionados, em grande medida, pelas disposições e capitais incorporados que dispunham, sendo que estes estavam em orquestração com as exigências implícitas da indústria fonográfica da época.

Propomos, dessa forma, neste artigo, a partir principalmente dos apontamentos presentes em *A Distinção* (BOURDIEU, 2006) e *As Regras da Arte* (BOURDIEU, 2010), que houve uma homologia entre as posições originalmente ocupadas por esses jovens na hierarquia social e as posições ocupadas no campo musical, isto é, a estratificação existente no campo artístico refletiu ou reproduziu a estratificação das classes e frações de classe social à qual pertenciam esses músicos originalmente.

AGRADECIMENTOS: CAPES.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, R. **Dias de luta:** O rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: Arquipélago Editorial. 2013.

BOURDIEU, P. **La misère de monde.** Paris: Seuil. 1993.

BOURDIEU, P. **A distinção:** Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk. 2006.

BOURDIEU, P. **As regras da arte.** São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

DAPIEVE, A. **Brock:** O rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

JARDIM, M.; ROSA, T. O rock brasileiro dos anos 1980: qual o perfil social dos roqueiros incorporados pela indústria da música? **Revista Sinais**, Vitória, v. 1, n. 24, jan./jul. 2020.

MAGI, E. **Rock and roll é o nosso trabalho:** A Legião Urbana do underground ao mainstream. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, SP, 2011.

PAIVA, M. **Meninos em fúria:** E o som que mudou a música para sempre. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ROSA, T. **A elite do Rock:** Poder simbólico e distinção no mainstream do rock brasileiro dos anos 1980. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2021.

Como referenciar este artigo

ROSA, T. B. Entre o mainstream e o underground: Origens, trajetórias e capitais nos dois polos do rock brasileiro dos anos 1980. **Rev. Sem Aspas**, Araraquara, v. 11, n. esp. 1, e022020, 2022. e-ISSN: 2358-4238. DOI: <https://doi.org/10.29373/sas.v11iesp.1.17060>

Submetido em: 10/08/2022

Revisões requeridas em: 18/09/2022

Aprovado em: 22/11/2022

Publicado em: 26/12/2022

Processamento e edição: Editora Ibero-Americana de Educação.

Correção, formatação, normalização e tradução.

