



ROCK BRASILEIRO:
diálogos entre sociedade,
cultura e música

ORG | GUSTAVO SILVA DE MOURA

EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

**ROCK BRASILEIRO: DIÁLOGOS ENTRE
SOCIEDADE, CULTURA E MÚSICA**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

GUSTAVO SILVA DE MOURA
Organizador

ROCK BRASILEIRO: DIÁLOGOS ENTRE
SOCIEDADE, CULTURA E MÚSICA



Catu, BA

2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
https://www.editorabordogrena.com
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Edição: Editora Bordô-Grená
Revisão textual: Anderson Almeida

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

R682

Rock brasileiro: [Recurso eletrônico]: diálogos entre sociedade, cultura e música / Organizador Gustavo Silva de Moura. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

1631kb, 91fls. il: color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>
Incluem referencias

ISBN: 978-65-87035-65-9 (e-book)

1. *Rock and roll*. 2. Cultura. 3. Música. I. Título.

CDD 781.66
CDU 78

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	8
<i>Gustavo Silva de Moura</i>	
RIOT GRRRL: PANORAMA HISTÓRICO E PARTICULARIDADES SITUADAS	13
<i>Juliana Miranda</i>	
“PRA QUE CADELA?” MOVIMENTO PUNK E CRIMINOLOGIA: A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO SUBURBANO	30
<i>Felipe de Araujo Chersoni e Jackson Da Silva Leal</i>	
NA ONDA DA MUSICA: REFLEXOES SOBRE A TRANSGREDIÊNCIA NA TRILHA DO NÃO NORMAL	45
<i>Guilherme Lisboa Morgan, Maria Eduarda Cardoso e Kátia Vanessa Tarantini Silvestri</i>	
ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA (1968): UMA ANÁLISE DA MÚSICA ROCK BRASILEIRA NO CINEMA	58
<i>Gustavo Silva de Moura</i>	
NA POROROCA DA GUITARRA: APONTAMENTOS SOBRE A GÊNESE DO ROCK N’ ROLL MACAPAENSE (1980-1985)	72
<i>Lucas de Souza Maximim e Dorival Costa dos Santos</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	88
SOBRE O ORGANIZADOR	90

APRESENTAÇÃO

A música, o comportamento, e os diversos tipos de produtos culturais e sociais que surgiram na segunda metade do século XX atrelados ao rock, podem ser entendidos como parte primordial da cultura de massa da juventude em escala mundial. O público jovem experimentava doses pontuais do rock desde a década de 1950, ganhando força e alcançando novas audiências e, conseqüentemente, novos contextos culturais e sociais fora dos âmbitos da língua inglesa, onde pode ser colocado o Brasil.

O historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 23-24), ao falar das mudanças ocorridas na sociedade durante o século XX, enfatizou três pontos principais: o mundo deixa de ser eurocêntrico; o globo se torna unidade operacional única, principalmente a partir da década de 1950; a transformação ocorrida no período tem maior ligação com questões individuais. Hobsbawm considera a “transformação em certos aspectos a mais perturbadora, é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente” (1995, p. 24).

Com isso, a partir dos anos de 1950, estruturas culturais e sociais se modificaram nesse diálogo. Assim, o jovem começa a “falar” dentro dos espaços culturais e consumidores, levar referencial e abordagens específicas do seu universo, e gerar experiências e usuários do mercado que crescia.

Para a historiadora Tânia Garcia (2009, p. 109), quando se pensa a relação da cultura e a juventude latino-americana, entende-se os agentes inseridos neste meio como consumidores e feitores numa cadeia produtiva da cultura de massa, evidenciando interações, e interferências nas mensagens e especificidades do seu universo e período histórico.

Em 1982, o historiador Paulo Chacon publicou a primeira edição do livro “O que é Rock”, dentro da coleção “Primeiros Passos” da Editora Brasiliense, sendo uma das obras inaugurais que abordou o tema em perspectiva acadêmica e conceitual no Brasil. No livro, existe sob destaque, a importância de estudar o rock, entendido como local de compreensão dos movimentos jovens nas sociedades contemporâneas, ressaltando que: “O que é incompreensível é o olhar superior que a comunidade acadêmica dirige a um meio cultural de tão significativo alcance” (CHACON, 1985. p. 75).

Lançando um olhar panorâmico sobre a pesquisa acadêmica na área de história atualmente, ressalta-se que as recomendações de Chacon, escritas no início da década de 1980, foram levadas em consideração. Isso pode ser percebido em estudos como o de Silvano Baia sobre a historiografia da música no Brasil (2012), observando que as escolhas de um tema relacionado à música, em geral, passam pelo gosto musical do pesquisador (2012, p. 71).

O historiador Marcos Napolitano apontou que no Brasil existe importância cultural e política relacionada à música, possibilitando instigantes análises, mas ainda são necessários estudiosos que se especializam nos temas e os encarem com seriedade (2002. p. 111). Considerou-se, na proposta do livro que aqui se apresenta, o apontado por Napolitano, no qual abordagens sobre o rock no Brasil endossa o quadro de análises e questões na historiografia brasileira latino-americana referente a música.

Percorrendo a produção acadêmica relacionada ao rock no Brasil, percebe-se a necessidade de ampliação de análises especializadas. Nas Ciências Humanas o rock começa a figurar em patamares de destaque. Em 2015, o número 31 da Revista ArtCultura, publicada pelo Instituto de História e Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, levou ao público o dossiê “História e Rock”, organizado por Adalberto Paranhos e José Adriano Fenerick, dois historiadores conhecidos por trabalhos sobre samba brasileiro e que na última década, estabelecem fortes relações com temas referentes ao rock nacional e internacional. Também merecem destaque, os livros “Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical” (2018) e “Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda” (2021), ambos surgidos de pesquisas, pesquisadoras e pesquisadores ligados ao Grupo de Estudos Culturais, coordenado por José Adriano Fenerick e Fabio Akcelrud Durão na UNESP/Franca.

Constata-se que nos últimos anos as editoras nacionais dedicaram-se a publicar obras com a temática rock, algumas alcançando sucesso de público, geralmente ligadas ao biográfico e jornalístico. Por isso, existe a necessidade de textos que abordem o rock e usem do referencial metodológico e conceitual das Ciências Humanas e Sociais. (FENERICK; SANTOS; SOUSA, 2018, p. 05).

Dessa necessidade surgiu o livro “Rock brasileiro: diálogos entre sociedade, cultura e música”. A música no Brasil tem instigado pesquisas com

abordagens nos mais diversos gêneros musicais. Dentre os que buscam espaços nas publicações, encontra-se o rock. Estudos sobre o rock brasileiro direcionam-se a diferentes temas, indo do global ao local. Isso evidencia a multiplicidade proporcionada pelas fontes, por exemplo: críticas musicais, fonogramas, dentre outras. Com isso, defende-se a criação de espaços para analisar o rock brasileiro, possibilitando contribuição para os estudos sobre a música e seus personagens no Brasil, assim como referências para estudos posteriores. Dentro do pensamento de diversidade do rock e das múltiplas abordagens possíveis nas Ciências Humanas e Sociais, a obra que lhes apresento está organizada em cinco capítulos com ideias e visões múltiplas sobre o rock nacional e seus espaços e contextos.

O primeiro capítulo, “*Riot Grrrl: panorama histórico e particularidades situadas*”, escrito por Juliana Miranda, pesquisadora da área de Letras, exercita o diálogo entre feminismos e o rock. Usando como mote o *Riot Grrrl*, a autora apresenta alguns passos e temáticas presentes do movimento dentro do cenário brasileiro, observando discursos em canções que denunciam a violência contra a mulher dentro e fora dos espaços do rock.

O segundo capítulo, “*Pra que cadeia?*” *Movimento Punk e Criminologia: a construção do pensamento crítico suburbano*”, escrito por Felipe de Araujo Chersoni e Jackson Da Silva Leal, pesquisadores da área do Direito, leva ao leitor questões relacionadas ao movimento crítico suburbano a partir do punk, mostrando a relação possível entre o movimento criminológico e o punk no Brasil.

O terceiro capítulo, “*Na onda da música: reflexões sobre a transgressão na trilha do não normal*”, escrito por Guilherme Lisboa Morgan, Maria Eduarda Cardoso e Kátia Vanessa Tarantini Silvestri, pesquisador e pesquisadoras ligadas a Filosofia e Psicologia, abordam pela via filosófica as formas de subjetivação da sociedade disciplinar contemporânea, usando canções da banda Titãs, e do cantor Raul Seixas como fio condutor.

O quarto capítulo, “*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968): uma análise da música rock brasileira no cinema*”, escrito por Gustavo Silva de Moura, pesquisador da área de História, analisa os usos do cinema para divulgação de modelos de juventude oriundos da midiaticização do músico Roberto Carlos, e quais as relações que o filme Roberto Carlos em Ritmo de

Aventura estabeleceu com o contexto brasileiro de sua produção e lançamento.

O quinto e último capítulo do livro, “*Na pororoca da guitarra: apontamentos sobre a gênese do rock n’ roll macapaense (1980-1985)*”, escrito por Lucas de Souza Maximim e Dorival Costa dos Santos, o primeiro pesquisador da área de História e o segundo oriundo da História, Direito e Sociologia, identificam os primeiros passos do rock no Amapá, e os desafios enfrentados diante da censura do governo civil-militar durante os anos de 1980.

Por fim, ressalta-se a diversidade de áreas do conhecimento que o leitor poderá identificar no decorrer do livro, mostrando que o rock brasileiro pode ser abordado para entender aspectos da sociedade e cultura. Destarte, não se esgota as possibilidades de estudos sobre o rock nas áreas apresentadas nessa obra, e em outras dentro das Ciências. Com isso, pretende-se aqui dar mais um passo para o avanço dos estudos sobre o rock no Brasil.

Gustavo Silva de Moura

Parnaíba-PI, setembro de 2021

REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano Fernandes. A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos. In: *ArtCultura*, v. 14, n. 24, Uberlândia: jan.-jun. 2012, p. 61-80.

CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense; São Paulo: Nova cultural, 1985.

FENERICK, José Adriano (org.). *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa I: Cultura e Políticas nas Américas*. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, 2009. p. 99-111.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARANHOS, Adalberto; FENERICK, José Adriano (orgs). Dossiê: História e Rock. *ArtCultura*. v. 17, n.31, jul-dez, 2015.

SOUSA, Rainer (org.) *Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical*. Goiânia: Editora Kelps, 2018.

CAPÍTULO 1

RIOT GRRRL: PANORAMA HISTÓRICO E PARTICULARIDADES SITUADAS

Juliana Miranda

A história do *Riot Grrrl* teve início no final do século XX, nos EUA, em resposta ao movimento *Punk*, movimento esse surgido nos EUA na década de 1970. O *Punk*, antes mesmo de se constituir um movimento musical tornou-se um movimento social com características sociopolítico-ideológico. Inicialmente, a luta do movimento *Punk* era contra a mercantilização do *rock*, no entanto, outras pautas de cunho social foram sendo inseridas com o passar dos anos. A característica marcante do *Punk*, além das suas letras contestatórias, foi o fato dele buscar extinguir as complexas sonoridades típicas do *rock'n roll* e apostar em uma construção musical menos elaborada, no sentido instrumental, porém agressiva, no sentido rítmico e textual. O *Punk* ficou conhecido como “rock de subúrbio” por ser produzido em garagens de bairro pobres e por denunciar, em suas canções, as injustiças sociais que afligiam o cotidiano dessa população.

Apesar do *Punk* se materializar sob o título de libertário suas pautas se limitavam a refletir sobre as condições que afetavam a sociedade em geral, e a ideia posta no termo “geral” exclui alguns problemas específico de grupos minoritários como é o caso das mulheres. Nesse sentido, as mulheres se organizaram para construir um cenário *Punk rock* capaz de abranger as pautas feministas de modo tão eficaz quanto abrangia outras pautas pertencentes ao cotidiano masculino. Nesse contexto, as *Riot Grrrls* conseguiram unificar em um único movimento a contracultura *Punk rock* e uma formação feminista enquanto consciência política, questionando o modo sexista com que as mulheres eram representadas tanto dentro do *Punk*, quanto na sociedade de modo geral. Neste capítulo, abordamos essa temática a partir da construção do movimento *Riot Grrrl*, pensando, sobretudo, na maneira como seu modo de produção nos possibilita pensar em autonomia feminina frente às lutas e resistências contra as violências que cercam o cotidiano das mulheres.

De início, cabe elucidar que este estudo se refere a um capítulo do que podemos chamar de “a história das mulheres no rock”, os fatores aqui expostos são importantes para pensar o lugar das mulheres nesse contexto. Antes da origem do movimento *Riot Grrrl* muitas mulheres já ocupavam espaços em bandas, umas como vocalistas, outras poucas como instrumentistas e uma parcela ainda menor formavam bandas compostas apenas por mulheres ou compunham suas próprias canções. Especula-se que o *rock* nasceu de fato, assim como toda a humanidade, através de uma mulher. Rosetta Tharpe, ou Sister Rosetta como ficou conhecida, foi uma cantora e guitarrista gospel norte-americana. Ela ingressou na carreira musical ainda quando criança, aos 4 anos de idade, sendo uma das poucas mulheres negras de sua época a tocar tal instrumento. Rosetta possuía um programa de rádio gospel e nas décadas de 1930 e 1940 conquistou os norte-americanos, gospels e seculares, através da sua música: um *blues* que apontava para os primeiros acordes do *rock'n roll*. Rosetta inspirou artistas como Chuck Berry, BB King, Bob Dylan e, entre outros, até mesmo o próprio “rei” do *rock*, Elvis Presley, perdendo para eles sua visibilidade e se tornando apenas um vulto na história do *rock*.

Além de Sister Rosetta, podemos citar Wanda Jackson, cantora, compositora, pianista e guitarrista, como sendo uma das primeiras mulheres, e a mais notada, a tocar *rockabilly* e fazer sucesso com sua música na década de 1950. Janis Joplin, cantora e compositora, em 1960 ganhou o título de “rainha do rock and roll” por ser considerada a maior cantora de *blues* e *rock* da sua geração. Joan Jett, cantora, compositora, guitarrista e baixista, estourou na década de 1970 através do sucesso da sua, até então, banda The Runnaways, composta por cinco mulheres das quais apenas Joan Jett se estabilizou na carreira, produzindo até os dias atuais. Patti Smith, que além de cantora e compositora é poetisa, destacou-se no cenário *Punk* da década de 1970 ao incorporar a militância feminista à sua música. No Brasil, Celly Campelo, considerada a “rainha do rock brasileiro”, já fazia sucesso tocando *rock* em 1950 ao lado do seu irmão, Tony Campello. Rita Lee, cantora, compositora e multi-instrumentista, é, sem sombra de dúvidas, a mulher mais influente no *rock* brasileiro desde sua estreia em 1970 até os dias de hoje.

O *Riot Grrrl*, enquanto movimento organizado, surgiu após a formação da banda Bikini Kill formada em Olympia, Washington, em 1990.

Kathleen Hanna, vocalista da Bikini Kill, foi a principal articuladora do movimento após decidir montar uma banda para poder falar todas as coisas que sempre quis, mas que nunca teve quem a escutasse, conforme narra em um documentário baseado em sua vida intitulado por *The punk singer*¹. Através da Bikini Kill, Kathleen Hanna criou uma nova possibilidade de ser *sexy*, engraçada e forte, considerando principalmente sua ex-carreira como *stripper* e sua forte ligação com a moda e a fotografia. As reações contra as violências eram visíveis no modo como Kathleen Hanna executava suas produções, seja marcando o repúdio a essas violências em suas roupas, em suas polêmicas fotografias ou mesmo no próprio corpo, escrevendo palavras como “estupro”, “vadia” e “abuso”, durante os shows, para simbolizar as agressões contra a integridade física ou moral das mulheres, que eram negligenciadas ou vistas como exageradas, conforme afirma Kathleen Hanna:

Eu só acho que há essa certa suposição de que quando um homem diz a verdade é a verdade. E quando uma mulher como eu vou lhe dizer a verdade, eu sinto que eu tenho que negociar a forma que eu vou ser percebida. Tipo, eu sinto que há sempre a suspeita em torno da verdade da mulher, a ideia de que você está exagerando. (HANNA, 2013)

O termo *Riot Grrrl* passou a ser usado após Tobi Vail, baterista da Bikini Kill, utilizá-lo para falar sobre a raiva sentida por elas diante das violências as quais estavam submetidas por serem mulheres. Nesta conjuntura, Allison Wolfe, vocalista e guitarrista da banda Bratmobile, também formada no ano de 1990, em Olympia, Washington, produziu a *fanzine*² *Riot Grrrl* que, entre os assuntos abordados, incentivava as garotas a aprenderem instrumentos musicais e formarem bandas. A ideia fomentadora do movimento *Riot Grrrl* foi baseada neste novo estilo de garota revolucionária. A intenção era tomar a cena *Punk rock* para as feministas, por isso, nesses *shows* prevalecia o *slogan* “garotas para frente”. Os homens permaneciam no local, mas não poderiam dominá-lo. Manter as mulheres na frente do palco era, além de uma maneira de fazê-las se sentirem parte do

¹ Que pode ser acessado através do link:
<https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SQNGE&t=125s>

² *Fanzine* é uma revista feita de modo artesanal, contendo textos e imagens ilustrativas.

movimento, uma forma de denunciar as agressões sofridas naquele âmbito, uma vez que o *Punk rock* contemplava uma cena física e agressiva completamente hostil às mulheres. Além disso, Kathleen Hanna afirmava se sentir mais protegida quando as mulheres se enfileiravam em frente ao palco: “Queríamos garotas ficando na frente dos shows na maior parte do tempo, porque precisávamos disso, ser protegidas, e eu sinto como se se houvesse uma fila de meninas na frente deles, eu estaria segura” (HANNA, 2013).

A forma como essas mulheres se posicionavam no palco com suas músicas rápidas, em poucos acordes, com vozes fortes e ressonantes, questionando e pondo como não aceitável os privilégios masculinos que o movimento *Punk*, apesar de ser crítico a vários aspectos sociais, insistia em manter, tornou a cena *Punk rock* um terreno hostil e violento para com elas e com as garotas apoiadoras do *Riot Grrrl*. As diversas situações de abusos emocionais, violências e sexismo ocorridos contra elas dentro e fora do cenário *Punk* eram temas recorrentes de suas canções de protesto. As bandas *Riot Grrrl* recebiam pouco apoio dentro do cenário *rock* e precisavam promover seus próprios eventos para que pudessem tocar. Através do documentário *The punk singer* é possível observar o modo como essas mulheres conseguiam se organizar e realizar atividades de empoderamento feminino como oficinas para confecção de *fanzines* e oficinas para aprender a tocar instrumentos musicais. A única banda que conseguiu alcançar um público maior e tocar em grandes festivais, a exemplo do *Lollapalozza*³, foi a banda Bikini Kill.

O movimento *Riot Grrrl* também cunhou a expressão *Girl Power*, a ideia do poder feminino representado pelo ato de se conectar com as mulheres. Esse termo nomeou a *fanzine* responsável por trazer, em sua segunda edição, um dos textos primordiais do movimento *Riot Grrrl*: o manifesto *Riot Grrrl*. Kin Gordon, vocalista e baixista da banda pós-*Punk* Sonic Youth, pensando o *Riot Grrrl/girl power* e a indústria cultural dos anos 90, relata, através de sua experiência no movimento, que as bandas *Punks* feministas se recusavam a adentrar nos espaços de grande repercussão midiática. Ela afirma haver um bom motivo para isso: “O Bikini Kill e outras bandas feministas não queriam ser cooptadas, exploradas e transformadas em

³ *Lollapalozza* é um festival de música alternativa que acontece anualmente em diferentes países do mundo, como por exemplo, Estados Unidos, Chile, Alemanha e Brasil.

produtos que não tivessem controle por um mundo corporativo masculino branco” (GORDON, 2015, p. 194).

Ainda que as bandas feministas recusassem ser cooptadas pelo sistema hegemônico de produção cultural, como afirma Kin Gordon, o termo *girl power* acabou sendo absorvido pela indústria cultural. Essa absorção distorceu o sentido da expressão, fazendo com que o *girl power* se tornasse um instrumento de fetichização das mulheres pelos homens. Nesse contexto, o termo *girl power* passou a ser utilizado por bandas pop como, por exemplo, as Space Girls: “um grupo criado por homens, cada Spice Girl rotulada com uma personalidade diferente, lapidada e estilizada para poder ser comercializada como um perfil feminino falso” (GORDON, 2015, p. 137), afirma Kin Gordon, complementando que Coco, sua filha, “era uma das poucas meninas do jardim de infância que nunca tinha ouvido falar delas [as Space Girls], e essa é uma forma de poder feminino, dizer não à comercialização das mulheres!” (GORDON, 2015, p. 137).

No ano de 1997 a banda Bikini Kill teve seu fim. Outras bandas, no entanto, sobreviveram por mais tempo e outras, ainda, surgiram por influência do *Riot Grrrl*, tornando esse movimento mais do que uma passagem na história do *punk rock*, mas um sinal da possibilidade de uma revolução feminista em qualquer contexto.

Em 2012, o movimento *Riot Grrrl* ganhou as manchetes do mundo através da banda russa Pussy Riot. As integrantes foram detidas acusadas de vandalismo logo após realizarem um protesto cantando uma “oração *punk*” por 40 segundos, pedindo à Virgem Maria que livrasse a Rússia do seu atual presidente, Vladimir Putin, na Catedral de Cristo o Salvador, de Moscou. A banda recebeu o apoio de diversas mulheres influentes do universo artístico como, por exemplo, Yoko Ono, Kim Gordon, Patti Smith, Kathleen Hanna e Madonna, reacendendo o debate sobre o movimento *Riot Grrrl* e sua importância cultural dentro do contexto político contemporâneo. Nessa ocasião, Kathleen Hanna se manifestou, em seu site pessoal, declarando:

As meninas me escrevem o tempo todo perguntando: “Como podemos reviver o *Riot Grrrl*”? E, finalmente tenho uma resposta ... E se as pessoas em todo o mundo começarem seus próprios grupos de performance, bandas, coletivos de arte, etc ... e batizá-los de coisas como Pussy Riot Olympia. Pussy Riot Atenas, Pussy

Riot Paris, etc ... E talvez, se este julgamento acabar como os promotores querem que acabe, com as mulheres recebendo pelo menos 3 anos de prisão, podemos nos divertir e ir para a Rússia em massa sob a bandeira de que somos todas Pussy Riot, Yoko Ono poderia ser uma Pussy Riot, Patti Smith poderia usar uma máscara ao lado de uma trupe de meninas do Tennessee e adentrar a Catedral de Cristo Salvador gritando: “somos todas Pussy Riot!” Quem sabe isso pode ser o início de uma coisa totalmente nova, uma nova fonte de motivação para uma arte *Punk* feminista e musical, sem remorsos, globalmente conectada. Um catalisador, não importa como será chamado. Tudo é possível, no mínimo essa banda nos lembrou disso.⁴

No Brasil, o movimento *Riot Grrrl* chegou em meados da década de 90 quando, por influência da banda Bikini Kill, as irmãs Elisa e Isabella Gargiulo fundaram a banda Dominatrix, a primeira banda de *hardcore* feminista do Brasil. Elisa Gargiulo, em 2012, participou, como convidada, de um projeto intitulado de Filosofia do Rock⁵; organizado e mediado pela filósofa Márcia Tiburi. Nessa ocasião, ao destacar a participação das mulheres na história do *rock*, Elisa Gargiulo relembrou ter sido atraída para esse movimento devido ao fato dele “funcionar como uma cola, juntando o feminismo e o *Punk* rock”. Ela lembra ainda que se identificou com *Riot Grrrl* após ler no encarte do CD da Bikini Kill algo dizendo:

O feminismo nosso é um feminismo contraditório, é o feminismo de uma stripper que grita no microfone que não quer ser mais estuprada. É um feminismo de uma menina que olha uma foto do Rick Astley e chora, mas ela vai na rua e quando alguém tenta mexer com ela, ela xinga de volta. O meu feminismo é um

⁴ Declaração de apoio às Pussy Riot postada em seu site. Tradução disponível em: <https://marchamulheres.wordpress.com/2012/09/17/a-pussy-riot-o-riot-grrrl-e-a-sociedade-do-espetaculo-ou-sempre-fomos-pussy-riot/>.

⁵ Projeto desenvolvido pela filósofa Márcia Tiburi durante os anos de 2011 e 2012 com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil. Neste projeto, Márcia Tiburi debate com personalidades do rock brasileiro sobre a conexão existente entre o rock e importantes filósofos.

feminismo vívido, assim, de contradição, mutante, mas é um feminismo, é uma luta contra o patriarcado, mas é contraditório.⁶

A construção do cenário *Riot Grrrl* no Brasil se deu de maneira semelhante ao modo como o movimento estava acontecendo nos Estados Unidos, criando linguagens para falar sobre as mulheres, desarmando as depreciações que eram a elas relacionadas e criando uma nova forma de fazer *Punk rock*. De acordo com Elisa Gargiulo, quando o *Riot Grrrl* começou no Brasil as adeptas do movimento aderiram a um estilo de vestir e se comportar, no palco, ironizando a feminilidade através dos excessos, chegando ao ponto de se tornar algo ridículo e provocador, no intuito de questionar os padrões de beleza e comportamento impostos para as mulheres.

Janice Caiafa (1985), ao compreender a dificuldade das mulheres se manterem em um lugar consagrado como masculino, questiona: “Se tudo está então preparado para os homens, se hard-core é coisa de macho, então o que se passa com as minas, como elas estão se havendo por aqui?” (CAIAFA, 1985, p. 109). Ao expor tal problemática, Janice Caiafa, nos ajuda a refletir sobre como é transgressora a permanência das mulheres em um espaço criado para homens e como essa permanência não impede que os padrões de excelência masculinos sejam aplicados sobre elas. Assim, Elisa Gargiulo colabora para essa questão colocada por Caiafa ao lembrar-se de que:

Toda vez que a gente sobe no palco com a Dominatrix, numa cidade que a gente nunca tocou, alguém vem falar a célebre frase: ‘Nossa, cês tocam que nem marmanjo, mô legal!’, sendo que não tem opção, né? Ou você toca mal ou você toca igual homem, você não toca bem...

A fala de Elisa Gargiulo aponta para um aspecto relevante: o cenário *punk/hardcore* como sendo puramente masculino. Nesse cenário fortemente masculino, para as mulheres se estabelecerem era necessário que elas se assemelhassem aos homens, conforme afirma a antropóloga Fernanda Rodrigues: “Se elas se assemelham a ‘macho’, se elas tocam como eles, garantem o direito de pertencer à cena. Tornam-se visíveis porque neutralizam ‘o feminino’ tal como eles o percebem” (RODRIGUES, 2006, p.

⁶ Transcrição da fala de Elisa Gargiulo.

21). Nessa concepção, a prática aceita pelos homens consiste em reforçar a ideia do feminino encaixado nos padrões naturalizados, ou seja, padrões reforçadores da ideia das mulheres enquanto seres sensíveis, delicadas e frágeis, enquanto para estar naquele espaço era preciso que as mulheres adquirissem características masculinas, tocar bem, por exemplo. Dessa maneira, para as mulheres o esforço de estar nesse cenário era maior, pois para elas só havia duas opções viáveis: mostrar serviço atuando em bandas ou serem taxadas de “minas dos caras”, conforme afirma Fernanda Rodrigues.

As temáticas abordadas nas canções das bandas brasileiras são basicamente retratos das vivências de cada uma delas, dentro e fora do cenário *punk*. Cenas de violências costumam ser tratadas pelo viés da denúncia, deste modo, canções sobre assédios, estupros, violência doméstica, feminicídio e outras violências são recorrentes. Outros temas também são encontrados nessas composições. Assuntos como indignação social, empoderamento das mulheres, questões relacionadas a classe, raça e sexualidade, também são visíveis nas composições. A sonoridade que acompanha esses discursos também possui sua importância para a compreensão do conjunto como um todo. O *punk*, enquanto uma “anti-música [...] que não quer agradar por uma fluidez, mas agastar pelo atrito” (CAIAFA, 1985, p. 102), contribui para a manifestação do incomodo necessário, representado pelo peso e velocidade do *punk*, pela força e denúncia dos discursos e pelo som estridente e ressonante do grito.

Outro aspecto do *Riot Grrrl* incorporado ao contexto do movimento no Brasil foi a questão da união entre as mulheres. As *Riot Grrrls* brasileiras também compreenderam que para construir um cenário *punk* mais justo e igualitário, capaz de abranger as problemáticas relacionadas as questões de gênero e de expor as violências sofridas, era fundamental uma organização feminina que possibilitasse a criação de um elo interseccional entre as mulheres. Assim,

As garotas do *Riot Grrrl* tinham como objetivo incentivar outras garotas a chamar as amigas e montar uma banda, incentivar a discussão sobre os papéis sociais reservados às mulheres e defender algumas bandeiras feministas, como por exemplo a liberdade sexual e reprodutiva. Para alcançar este objetivo elas faziam o uso de um discurso de forte carga emocional,

característico do *Punk* rock, defendendo a amizade entre garotas para superação de barreiras comuns. (RODRIGUES, 2006, p. 24)

Através do conceito da sororidade, ou seja, a solidariedade, a cumplicidade e a amizade entre as mulheres, o movimento *Riot Grrrl* pôde crescer e se fortalecer contando, principalmente, com o apoio mútuo entre as mulheres. Toda essa rede de solidariedade não impedia, no entanto, a extinção das bandas feministas em um curto prazo de existência. Muitos fatores podem estar associados a esse fato, desde a dupla, ou tripla, jornada de trabalho, dificultando que as mulheres pudessem se dedicar à banda, até o cenário machista, que não dava espaço ou condições para as apresentações das bandas. Fernanda Rodrigues, através do relato de uma das integrantes da banda brasileira RTL, narra o motivo pelo qual a banda teve fim:

Mariana relatou que diversas vezes viveu a desanimadora experiência de subir ao palco e escutar pérolas tais como: ‘Tira a roupa gostosa!’, gritadas da plateia. Ela contou que a baterista da banda acabou por cansar de ter sempre que provar que era competente, que tinha compromisso com o hardcore e que estas dificuldades acabaram exaurindo a energia delas e provocando o fim da RTL. (RODRIGUES, 2006, p. 25)

Apesar do número de bandas que têm suas carreiras encerradas precocemente, muitas outras bandas vêm surgindo no cenário rock. Muitas bandas compostas exclusivamente por mulheres, mas que não se classificam como feministas, e outras bandas compostas por mulheres feministas em outras vertentes do *rock*. Bandas *Riot Grrrls* continuam surgindo, existindo e resistindo, com a ajuda umas das outras e com organizações coletivas que levam a cultura *Riot Grrrl* para outros espaços artísticos. Deste modo, se a aceitação das bandas feministas em eventos realizados por homens era mínima, as *Riot Grrrls* passaram a produzir seus próprios eventos, onde seus materiais pudessem ser divulgados e o alcance do público feminino pudesse acontecer de forma mais efetiva. Assim, festivais feministas que englobavam músicas e outros tipos de artes começaram a eclodir no Brasil, movimentando o cenário *Riot Grrrl* brasileiro e criando uma nova forma de denunciar e resistir às violências praticadas contra as mulheres.

A banda Bulimia compôs a canção hoje conhecida como o hino *Riot Grrrl* do Brasil. *Punk rock não é só pro seu namorado* é uma canção sobre as limitações impostas as mulheres. Embutida a isso, a canção carrega uma mensagem de incentivo, para as garotas se permitirem fazer o que quiserem fora da premissa da suposta existência de coisas de homem e coisas de mulher. Além disso, a canção traz um discurso em prol da autoestima feminina:

O que te impede de lutar?
O que te impede de falar?
Pare de se seconder
Você não é pior que ninguém
Punk Rock não é só pro seu namorado
Você sempre quis tocar
Você sempre quis andar de skate
Você que sempre quis, quis, quis
Você não é um enfeite
Punk Rock não é só pro seu namorado
Faça o que tiver vontade
Mostre o que você pensa
Tenha a sua personalidade
Não se esconda atrás de um homem
Punk Rock não é só pro seu namorado

Punk rock não é só para o seu namorado retrata o cenário *rock'n roll* e seu machismo internalizado. Nela, o discurso é direcionado para as mulheres que se intimidam pela força patriarcal existente dentro do cenário e deixam de fazer coisas que de fato gostariam de fazer. A canção retrata uma situação de baixa autoestima responsável por provocar um silenciamento, dificultando o posicionamento das mulheres dentro da cena. A ideia do empoderar-se nos é apresentada a partir da noção de que os homens já nascem empoderados, uma vez que, dentro da nossa construção cultural, ao homem é permitido a busca por estímulos que desafiem seus limites e os ajudem a se tornarem mais independentes, mais fortes e mais críticos. Por outro lado, a canção reforça a ideia de que as mulheres precisam aprender a ser independentes, fortes e críticas, o que nem sempre acontece devido as represálias sociais. Dessa maneira, nesse “diálogo” a mulher é incentivada a viver de acordo com suas

vontades, tocando um instrumento e/ou andando de skate, por exemplo, atividades consideradas masculinas. Há também o incentivo de fazê-las mostrar o que pensa, se desvinculando dos papéis sexuais de gênero a elas impostos, o que nos propõe uma reflexão sobre o exercício da liberdade feminina frente às questões que demarcam os lugares de fala.

Essa canção também nos remete a origem do movimento *Riot Grrrl*, quando as mulheres viam no *punk rock* um estilo libertário capaz de contribuir para a reação das agressões sociais experienciadas pela sociedade, mas incapaz de contemplar as violências de gênero as quais elas estavam submetidas fora e dentro do cenário *Punk rock*. Pelos motivos apontados, *Punk rock não é só para o seu namorado* é considerada um hino do *Riot Grrrl* brasileiro, evidenciando que as mulheres não estão na cena para “segurar o casaco do namorado”, mas sim para, dentre outros motivos, denunciar e reagir às violências cometidas contra elas.

Heleieth Saffioti (2004), com base em seus estudos acerca da violência de gênero, afirma que as mulheres, prioritariamente as negras, sempre estarão na base do sistema de opressão, no topo estará o homem branco heterossexual, mesmo sendo esse lugar ocupado, em algum momento, por alguma mulher. Com base nesse argumento, podemos afirmar que a violência afeta de modo mais significativo as mulheres. Não estamos com isso afirmando que homens não sejam vítimas de violências ou que estatisticamente, em números brutos, mulheres sejam mais agredidas do que homens. Pretendemos com tal afirmação pontuar o fato de que as mulheres sofrem agressão por estarem na base da pirâmide hierárquica da opressão, ou seja, pelo simples fato de serem mulheres. Esta modalidade de violência recebe o nome de violência de gênero, atingindo, senão todas, a maior parte das mulheres do mundo.

A violência de gênero é o resultado direto do modo como os papéis de gênero se estabeleceram e impuseram à mulher ao lugar de inferioridade. De acordo com Simone de Beauvoir (2009), tal lugar muito se deve a termos biológicos, em especial a menstruação e a gravidez, uma vez que “a gravidez, o parto e a menstruação diminuíam a sua capacidade de trabalho e condenavam-nas a longos períodos de impotência” (BEAUVOIR, 2009, p. 114), além disso, a autora complementa com o fato de que durante esses períodos de impotência, “para se defenderem contra inimigos, para

assegurarem a sua manutenção e a da prole, elas necessitavam da proteção dos guerreiros e do produto de caça e da pesca a que se dedicavam os homens” (BEAUVOIR, 2009, p. 114-115). Tal pensamento se naturalizou de modo eficaz e nem mesmo após a humanidade ter conhecido métodos de controle de reprodução a mulher foi liberada do estigma da fragilidade e da dependência. Logicamente, essas questões foram apenas artifícios argumentativos utilizados pelo patriarcado a fim de legitimar a suposta superioridade masculina, pois até onde se sabe “o mundo sempre pertenceu aos machos” (BEAUVOIR, 2009, p. 113) e nenhum deles estava interessado em perder seus privilégios garantidos pela manutenção dos papéis de gênero.

Associar a mulher ao biológico, como se os homens também não possuíssem matérias biológicas, é uma maneira de relacionar o feminino a natureza. Essa fundamentação serve apenas para desqualificar a condição feminina, pois se o feminino está ligado a natureza, o masculino liga-se a força controladora da natureza. Assim, as mulheres não questionam o lugar a elas imposto, pois acreditam de fato que o biológico as define, já que “engendrar, aleitar não são *atividades*, são funções naturais; nenhum projeto nelas se empenha” (BEAUVOIR, 2009, p. 116). Ao contrário, o homem compreende a si mesmo como sendo o polo ativo, aquele que busca, cria e inventa, aquele que está disposto a enfrentar perigos e a usar da violência para garantir sua sobrevivência. Isso leva-nos a concluir que “não é dando a vida, é arriscando-a, que o homem se ergue acima do animal; eis porque, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra, mas sim ao que mata” (BEAUVOIR, 2009, p. 117).

Dessa maneira, a violência vai se fazendo presente no cotidiano das mulheres. Essas violências se mantêm através de um sistema cultural que engloba não só o agressor e a vítima, mas que faz de toda a sociedade responsável pelo seu rompimento ou pela sua disseminação. Pensando sobre essa condição, a banda Dominatrix apresenta em sua canção intitulada *Filhas, mães e irmãs* uma reflexão sobre a relação vítima-agressor-testemunhas:

Filhas, mães e irmãs
Um de vocês vai dizer que não viu nada, não ouviu nada.
Um de vocês vai me dizer 'vai devagar, sem acusar'.
A violência se faz, a indiferença se faz,
A intolerância se faz sem testemunha.

Dentro de casa, nas ruas do subúrbio,
Dentro de casamento e nas delegacias.
Não faz mal pensar que não se está só, não faz mal pensar que
não se está só.
Um de vocês vai dizer que não viu nada, não ouviu nada.
Um de vocês vai me dizer 'vai devagar, sem acusar'.
E também sofrem as ricas disfarçadas, as mães executivas, e as
presidiárias.
O grito mudo das filhas do subúrbio penetra nas entranhas do teu
ouvido surdo.
Não faz mal pensar que não se está só, não faz mal pensar que
não se está só.

A canção soa como uma denúncia não só contra a violência cometida, mas também contra o silenciamento das testemunhas. Nela lemos a exposição de uma triste realidade das mulheres no mundo: a violência que se faz a todas as mulheres, em qualquer espaço social ocupado por elas, e a indiferença que se faz por parte daqueles que tudo observam, mas nada fazem para romper esse ciclo. Essa canção reafirma que todos aqueles que compactuam com o ciclo cultural da violência contra as mulheres o fazem por terem aprendido que, naturalmente, a posição hierárquica estabelecida entre homens e mulheres possibilitam que os homens sejam mais suscetíveis a usar a força física, pois enquanto macho deve dominar, e as mulheres sejam submissas as agressões, devido sua passividade natural. Desse modo, homens e mulheres, mesmo sendo elas vítimas em alguma circunstância, agem como testemunhas silenciosas das violências, que nada veem e nada ouvem e que, em algumas vezes, tentam invisibilizar a violência por trás da ideia do “vá devagar, sem acusar”. Nota-se nessas atitudes a engrenagem do patriarcado funcionando de forma automática, fomentando a guerra contra e entre as mulheres.

Sobre o título “*Filhas, mães e irmãs*”, podemos afirmar que nos remete a uma ideia de hereditariedade, apontando como o convívio com as violências é passado de geração a geração: de mãe para filha e assim sucessivamente, demonstrando o modo como a cultura da violência está tão enraizada em nossa sociedade não sendo sequer questionada, sendo encarada como uma consequência natural de ser mulher. Devemos nos atentar também ao termo “irmãs” inserido no título. Podemos lê-lo considerando os laços sanguíneos entre as mulheres, mas também podemos interpretá-lo pensando no laço

simbólico capaz de unir as mulheres. Nesse caso, entender que a violência afeta a vida de todas as mulheres, mesmo em graus e níveis distintos, é estabelecer um elo entre elas, bem descrito pela ideia da irmandade. Deste modo, de acordo com Elizabeth Fox-Genovese, “as mulheres têm recorrido à metáfora da irmandade para expressar a qualidade das relações que mantêm entre si, para suportar a opressão e opor-lhe resistência” (FOX-GENOVESE, 1991, p. 32).

Um dos principais fatores responsáveis por possibilitar a naturalização da cultura da violência é a condescendência por parte daqueles que não ocupam, de modo ativo, lugar algum no ato da agressão, mas passivamente assistem à tais cenas sem qualquer tipo de reprovação ou manifestação, pautados no pensamento, nada bom, porém velho: “em briga de marido e mulher não se mete a colher” ou no “se apanhou foi porquê mereceu”. Sobre tal condescendência, a canção afirma, ao iniciar com o verso: “*Um de vocês vai dizer que não viu nada, não ouviu nada*”. Muitos fatores contribuem para a atitude do “*não ver nada e o não ouvir nada*”, e todos eles giram em torno de conceitos culturais, que objetificam a mulher como sendo ela propriedade do homem, podendo este fazer com ela o que bem entender. Não querer ser testemunha da agressão é uma maneira de sair pela tangente, ocultando a existência de um problema entendido como sendo puramente um problema do outro, assim, a ação mais cômoda é não intervir. Além disso, há a cobrança de racionalidade a qualquer pessoa que, porventura, queira tomar parte da situação a fim de evidenciar ou denunciar a agressão, como bem assinalado no verso seguinte, pelo trecho já citado: “*vai devagar, sem acusar*”.

É neste contexto de omissão e permissão subliminares que “*a violência se faz, a indiferença se faz, a intolerância se faz*”. Dentro desse cenário, onde, a vítima não tem apoio e a agressão não é vista, nem ouvida, ao menos numa hipótese irreal, a punição para o agressor demora a chegar e, às vezes, nem chega. O tom de denúncia que marca este trecho evidencia um fator importante no ciclo da violência contra as mulheres: apesar de se constituir basicamente de agressor *versus* agredida, há também outras peças preparadas pelo patriarcado para contribuir com a manutenção desta engrenagem. A canção evidencia a testemunha que mantém o silêncio como forma de manter a funcionalidade social. Não podemos, entretanto, olhar para as pessoas que se isentam da posição da denúncia como sendo elas a principal peça do

problema, precisamos compreender a existência de toda uma estrutura cultural que as impulsionam a fazer isso. As medidas a serem tomadas devem estar pautadas em métodos de conscientização, para que o agressor seja punido e tal estrutura cultural seja questionada.

A canção em questão não deixa especificado a qual o tipo de violência seu discurso se refere. Por esse motivo, podemos sugerir que a violência está sendo tratada na canção de modo generalizada, englobando vários tipos. Neste sentido, há vários agentes e vários espaços onde essas violências podem se manifestar, na canção, esses espaços estão demarcados, sejam eles físicos, como as casas, as ruas dos subúrbios e as delegacias, ou institucionais, como os casamentos. Outro aspecto da canção é a referência feita ao título e ao refrão. Estes, afirmam que as violências atingem mulheres de diferentes contextos sociais, assim, não importa se a mulher é rica, mãe executiva, a filha do subúrbio ou presidiária, a violência chegará a ela, ainda que em graus distintos, como já dito, e neste momento todas sofrerão não só o peso da agressão, mas também a indiferença social, tendo, muitas vezes, suas atitudes vigiadas, seu passado investigado e sua palavra questionada.

O trecho que serve de refrão para a canção ecoa como sendo um mantra ditado por outra mulher, consciente da sua também condição de vítima do sistema patriarcal. “*Não faz mal pensar que não se está só*” representa a solidariedade de uma mulher para com outra, representa o ato de irmandade mencionado no título da canção, demonstrando não só a importância do apoio mútuo entre as mulheres, mas também inspirando uma união revolucionária capaz de gerar esperança de dias melhores para as mulheres.

Por fim, enquanto as mudanças culturais caminham a passos lentos, cabe acrescentar que a luta das mulheres, contra as violências que lhes acometem, é todos os dias. De acordo com a Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul, consta no relatório nacional brasileiro que a cada 15 segundos uma mulher brasileira é agredida, por dia são 5.760 mulheres alvos de violência física no Brasil. Dados da Organização Mundial da Saúde, divulgados pela Secretaria da Mulher do Distrito Federal, apontam que 1 em cada 3 mulheres no mundo é vítima da violência conjugal e mais:

Em todo o mundo, entre 100 milhões e 140 milhões de mulheres jovens e adultas sofreram mutilações genitais, e cerca de 70 milhões de meninas se casaram antes dos 18 anos,

frequentemente contra a sua vontade, enquanto 7% das mulheres correm risco de ser vítimas de estupro ao longo da vida.⁷

Por estes, e muitos outros motivos, é importante considerar que as músicas de protesto feministas aqui analisadas são instrumentos que fazem parte da estratégia de enfrentamento, resistência e denúncia da condição das mulheres, não só no Brasil, mas no mundo em uma forma geral. Uma denúncia gravíssima que evidencia o massacre diário advindo de todas as partes, de violências que consomem nossos corpos e mentes de forma brutal e que precisa ser urgente e fortemente combatida.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Vol. 1. Lisboa: Quetzal, 2009.
- CAIAFA, Janice. “A Mina Punk”. In: *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1985.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth. Para além da irmandade. In: *Feminist without illusions: a critique of individualismo*. Trad. Vera Pereira. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.
- GORDON, Kim. *A garota da banda*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2015.
- RODRIGUES, Fernanda Gomes. *O grito das garotas*. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao_211.pdf, acessado em 12 de abril de 2017.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

⁷ Informação obtida através do artigo de Carolina Sales, intitulado de Violência fere uma em cada três mulheres no mundo, publicado no site da Secretaria de Estado da Mulher do Distrito Federal em 21 de novembro de 2014.

VÍDEOS:

Filosofia do rock: as mulheres na história do rock:

https://www.youtube.com/watch?v=xsE_TI7Cdhc&t=1700s, acessado em 13 de fevereiro de 2017.

The punk singer:

<https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SQNGE&t=122s>, acessado em 13 de fevereiro de 2017.

CAPÍTULO 2

“*PRA QUE CADEIA?*” MOVIMENTO *PUNK* E CRIMINOLOGIA: A CONSTRUÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO SUBURBANO

Felipe de Araujo Chersoni

Jackson Da Silva Leal

INTRODUÇÃO

A partir dos movimentos suburbanos e as chamadas ações contraculturais o pensamento crítico criminológico, de forma subjetiva ou não, passou a figurar nas reivindicações de grupos sociais nas cidades do Brasil. Em destaque, o movimento *Punk*, conhecido pela sua rebeldia e seus atos contra grupos capitalistas e contra a repressão policial, ganhou força nos territórios latino-americanos. Transplantando uma cultura que se movimentou no centro e norte do mundo, ao chegar às periferias de um país afogado pelo autoritarismo e repressão policial, o movimento passou a ganhar uma roupagem mais radical no sentido da vivência repressiva e massiva nas ruas, além da construção de um pensamento regionalizado, defendendo demandas pautadas nas vivências pelos becos e vielas.

Com letras acrimoniosas, poucos acordes, instrumentos deteriorados, moicanos e coturnos, na década de 1970, o movimento sócio musical sai às ruas chamando a atenção pelas atitudes e pelo visual rebelde. Nos últimos movimentos da ditadura militar declarada e no auge das representações políticas, os jovens adeptos ao movimento passam a destacar em suas críticas a questões das desigualdades, bem como crises políticas e econômicas, fazendo com que o *Punk* dialogue com as juventudes periféricas.

¹ O título “pra que cadeia?” surgiu a partir da letra da música da banda “Gritando HC” que, com tal denominação, questiona o aparato de repressão seletivo do Estado frente à juventude de periferia.

Neste sentido, o trabalho busca contextualizar a construção do pensamento crítico nas periferias brasileiras, e averiguar como o movimento por muitos anos se manteve longe dos holofotes midiáticos, cultuando a ideologia do “faça você mesmo”. E assim contestando o Estado, e criando suas próprias formas de existência, como a construção dos próprios eventos e dos próprios cartazes, e se organizando longe dos grandes festivais e da grande mídia, construindo uma forma quase que secreta de comunicação, mas que em pouco tempo incomodou as camadas sociais conservadoras.

Para, além disso, e com destaque, o trabalho busca implicar como o movimento construiu um pensamento crítico a partir do subúrbio e como, objetiva e subjetivamente, muito de suas letras e reivindicações, são temas discutidos dentro de universidades e de vertentes de estudos como a Criminologia. Além da contribuição do movimento na consolidação dos movimentos sociais dos jovens brasileiros.

Cabe destacar que muitos dos referenciais teóricos desde trabalho, foram estudados nos encontros do grupo de Criminologia Andradiano que tem como sede a *Universidade do Extremo Sul Catarinense*.

O DESENVOLVIMENTO DO MOVIMENTO PUNK NO CENTRO E NORTE DO MUNDO E SUA RECEPÇÃO NO BRASIL: UM MOVIMENTO DE JUVENTUDE MARGINAL

A palavra *Punk* apresenta diferentes significados. Enquanto substantivo, sua tradução pode encontrar amparo em “madeira podre utilizada para acender o fogo”, ou “vagabundo de pouca idade”, “rufião, capanga” ou ainda, em inglês arcaico, “prostituta”. *Punk* pode ser traduzido, portanto, como lixo, em referência ao preconceito de grupos elitistas que tratam os considerados desviantes como retrato da escoria da sociedade. Neste sentido, a agressividade e radicalidade do movimento logo foram associadas pela mídia à delinquência, violência e desordem. Sendo assim, a falta de posicionamento partidário culminadas com a rebeldia contra o Estado facilitou a discriminação desses grupos como simples baderneiros e rebeldes sem causa. Porém, um comportamento predominante no movimento, que patrocinou o repúdio dos grupos conservadores, que é um “comportamento deliberadamente desgraçado” que recusa a família, a moral, o trabalho e a

cultura dominante, com um verdadeiro fundo crítico subversivo e contundente. No final dos anos 70 a atitude *Punk* foi massificada depois de ter sido disseminada pelo apelo midiático e isso abalou estruturalmente tais grupos que ressurgem nos EUA e Europa, amparados em outras vertentes e movimentos como *Hardcore* que, em sentido literal, significa miolo duro, como uma nova forma mais radical e politizada de organização. (GALLO, 2008, p. 751-2; SOUSA, 2021).²

O *Punk* é um movimento originário dos subúrbios londrinos (Londres), que cresceu e se desenvolveu em meio às repressões e descriminalizações frente à classe trabalhadora. A falta de acesso à cultura aos jovens das classes mais baixas contribuiu para que se disseminasse um movimento rebelde que faziam com que jovens tomassem os centros elitistas da cidade com atitudes voltadas contra os padrões impostos pelos grupos moralistas. Com esse viés revolucionário o movimento logo ganhou proporções maiores espalhando-se por todo o mundo e desembarcando no Brasil, solo fértil para que o pensamento logo ganhasse as ruas da cidade de São Paulo e rapidamente se espalhasse pelas outras cidades. “Repressão não conscientiza, revolta” “nascemos para viver e não morrer” dizeres como esses inflamavam uma juventude, que em patamares piores do que os europeus, não tinham suas subjetividades e demandas sociais acolhidas pela sociedade, e ao mesmo modo, os jovens saíram das periferias e ganharam os centros urbanos. Em 1977³ surgiu o que se denominou de movimento, visto que antes disso, existiam poucas pessoas que levavam o *Punk* como um movimento de vida e político. Logo no começo ganharam fama de novos *hippies*, ou até mesmo de elementos perigosos, visto que essa imagem foi patrocinada pela mídia e pelo governo. (BIVAR, 2001, p. 5-6; GALLO, 2008, p. 752).

O movimento, ainda em solos britânicos, protagonizou seu crescimento em meio ao desemprego estrutural, crise econômica e política e os jovens de periferia se viam como os excluídos do mundo, onde perspectivas de inclusão eram mínimas e o sentimento de não pertencerem a nada

² Referências que não contém página é porque o documento na qual foi extraída a citação não as trouxe (como por exemplo: *websites, músicas, filmes e documentários*).

³ Os *punks* se reuniam no centro de São Paulo, precisamente na Galeria do Rock, onde entre uma cerveja e outra discutiam questões políticas, como a falta de empregos, seguro-desemprego, dentre outras questões sociais. Ver em Bivar (2001, p. 7-8).

predominava, foi quando a comoção de união se desenvolveu através das músicas e das mesmas inquietações, acima de tudo, o movimento era de subversão e resistência. “Neste sentido, jovens que não tinham acesso à escola, desempregados, negros e imigrantes passaram a se reconhecer entre seus pares. Nos *Estados Unidos da América* precisamente em *Boston*, o movimento *Punk* também descende da classe trabalhadora, quando jovens tocavam canções tradicionais, com acordes ácidos, rápidos e agressivos, inclusive a agressividade da atitude e das canções, eram parte de uma mudança radical na qual esses jovens buscavam o que não pode ser confundido com violência (ABBEY; HELB, 2014, p. 17-21. *Tradução nossa*).

Na Alemanha, em 1977, o *Punk* foi sacramentando por ser um movimentando que entrou em contraposição com os dizeres do autoritarismo e das crises. Este que foi um dos anos mais emblemáticos do pensamento de crítica ao militarismo, em contraposição dos resquícios ainda da Segunda Guerra Mundial. O movimento se desenvolveu com base nas críticas aos movimentos que falharam em contrapor esse autoritarismo militar na época, então, veio a ideia de uma organização radical, pode-se dizer que o movimento *Punk* é um movimento de respostas a grandes abalos no âmbito social (SHAHAN, 2013, p. 7-8, *Tradução nossa*).

Portanto, ainda na década de 70, *John Lennon* proferiu uma famosa frase: “O sonho acabou”. Esse evento é conhecido por ser um dos impulsionadores do desenvolvimento ou surgimento de movimentos jovens, mas para muitos garotos dos subúrbios mundo afora, a cultura “paz e amor” e a psicodelia nunca foram atrativos, pois esses jovens não buscavam nas drogas uma forma de expandir a percepção sobre as coisas do universo, mas, necessitavam fugir ou questionar as necessidades reais de suas vidas, de modo que pode-se inferir que os movimentos suburbanos acima de tudo são movimentos materialistas. Neste contexto, surge, na cidade de Nova Iorque, uma escola de teatro que se intitulava de *Ridiculous Theater* que tinham como pretexto exaltar tudo aquilo que a sociedade patriarcal mantinha como dogma e princípio. A escola era composta por *Drag Queens* e pessoas com deficiência física. Ficando famosa pelo uso das purpurinas em seus atos, o teatro do ridículo influenciou muitos jovens do subúrbio a se vestirem com roupas extravagantes e adotarem a purpurina como meio de resistência, visto que a purpurina era um objeto de ostentação nas festas dos grandes

empresários da *Times Square*. Nesta cena, surgiu o *New York Dolls*, que tinha um estilo inovador e músicas potentes, como uma releitura do *rock* dos anos 50, porém, com uma rebeldia típica de jovens dos guetos. Neste sentido, essa cena contrastou com a cena de *rock* da época que eram superproduções com acordes complexos; essa simplicidade e agressividade do *Punk* tomou as periferias. Em seguida, com forte influência dos *Dolls* nasceu a importante e emblemática banda *Ramones* que com acordes simples e previsíveis influenciaram jovens de todo o mundo a aderirem ao *punk* como movimentos musicais, em razão das condições financeiras que tinham, muitos não eram grandes músicos ou se quer sabiam tocar um instrumento profissionalmente. (MILANI, 2008, p. 3-4; MCNEIL; MCCAIN, 1996, p. 86-9, *Tradução nossa*).

No Brasil já nos de 1980 o *rock* nacional dominava o mercado da música, “*Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial, Blitz, Barão Vermelho e etc*”, foram considerados pela mídia os porta vozes da luta contra a repressão ditatorial, porém, tais músicas ainda estavam longe das periferias, pois suas linguagens não se comunicavam com os jovens provenientes das classes baixas, esses que não tinham acesso a instrumentos musicais, aulas de músicas, gravadoras e a linguagem estrangeira. Esses jovens, ao irem ao centro da cidade de São Paulo, sofriam repressão da polícia militar, não conseguiam amparo financeiro para o lazer, para shows e teatros, muito menos emprego fixo. Nesse contexto, o movimento *Punk* que, desde os anos 70 já figurava na cidade de forma tímida, ganhou união e colaboração desses jovens, que organizavam seus próprios festivais, protestos e passeatas, através das chamadas “*Frazines*” onde se comunicavam com cartazes feitos a mão e colado nas paredes do centro velho de São Paulo com linguagem própria na qual os militares não compreendiam. Todo esse movimento chamou a atenção da mídia e do Estado e esses jovens passaram a ser tratados como um problema social que deveria ser combatido. (SOUZA, 2020, p. 4; CARDOSO FILHO; JANOTTI JR, 2006, p. 5-14; BOTINADA, 2006; SOUZA, 2017, p. 85).

Neste viés, a criminologia já com sua roupagem crítica se debruçava para os movimentos sociais nos Estados Unidos e Europa e também no Brasil, em contraposição a repressão estatal, carcerária e capitalista.

CRIMINOLOGIA E A CONTRAPOSIÇÃO AO CONSERVADORISMO: A CRRÍTICA ENCONTRA A ARTE DAS RUAS OU AS RUAS ENCONTRA A ARTE DA CRÍTICA

A expressão criminologia radical remete-se ao campo de uma nova criminologia, que além de contrapor os dizeres da burguesia e do liberalismo, desconstrói referencialmente uma criminologia pautada no conservadorismo. O que caracteriza os dizeres da nova criminologia é a confrontação aos princípios conservadores positivistas que via no sujeito, um ser delinquente. Neste viés, essa radicalidade se constitui em um movimento científico com um eixo indenitário baseado no questionamento do velho pensamento criminológico pautado nos dizeres da burguesia. (DORNELLES, 2017, p. 111). Desta forma, o encontro de referências ideológicas que reclamam mudanças radiais na sociedade desde um viés civilizatório aos sociais, a partir dos resultados críticos das contraposições ao liberalismo e ao positivismo, cunhou o pensamento desse novo movimento. (ZAFFARONI, 2013, p. 144). Na década 70^a, portanto, a criminologia encontrou o marxismo, onde com base no materialismo e pautada na expansão do capital e nas crises sociais e econômicas, deu uma nova forma de abordar e problematizar o delito. (ZILIO, 2015, p. 102).

A Criminologia Radical em seu escopo de estudos aponta que a transdisciplinaridade é algo inerente à questão criminal, não bastando enxergar o fenômeno crime, com os olhos voltados apenas ao sujeito criminoso, ou melhor, criminalizado. Neste sentido, o papel indispensável da criminologia é enfrentar de forma crítica a realidade social do direito, trazendo ao bojo dessa discussão, também, um modelo integrado das Ciências Penais, não podendo fugir da Sociologia, Psicologia e outras ciências, vistos que essas são indispensáveis para uma problematização de sociedade (BARATTA, 2002, p. 27).

O fenômeno crime é consubstancialmente entendido como algo natural, de modo que, para muitos, existe a figura do criminoso nato, aquele que já nasce pré-disposto a cometer atos desviantes. Neste sentido, o papel

⁴ A década de 70 foi onde eclodiu o pensamento crítico e constituiu o *punk* como um movimento globalizado.

crítico do pensamento criminológico, aponta que o crime não é um fenômeno natural “que teria aparecido na natureza, como peixes e abacates”. Neste diapasão compreender o fenômeno crime como uma construção social é uma das fundamentais lutas da criminologia (BATISTA, 2011. p. 21). Cabe afirmar então, que a criminologia é uma ciência que estuda de maneira crítica os processos de criação das leis e normas sociais que se correlacionam com os comportamentos denominados de desviantes, bem como, a relação destes comportamentos com a reação social que esses atos geram (CASTRO, 1983, p. 52).

E no contexto da década de 1970 com toda movimentação de grupos sociais e reivindicações nas ruas, surge no centro e norte do mundo o que se conhece hoje como Criminologia Cultural. Esta nova faceta dos estudos criminológicos, parte da construção da criminologia sociológica com as orientações em relação à imagem e estilo dos estudos sócio culturais, dentro desse arcabouço de confluências, entre a criminologia e a cultura. Este interesse de estudos surgiu de uma coevolução complexa, entre sociologia e análises culturais envolvendo os movimentos contraculturais e seus desdobramentos. Durante os agitados anos 70 a escola de estudos culturais *Birmingham*, a conferência Nacional sobre Desvios e a “nova criminologia” na Grã-Bretanha cunharam esses novos objetos de estudos. Esses estudiosos se interessaram pelas dimensões cultural e ideológica das classes sociais, analisando mundos de lazer e os movimentos de subculturas, bem como, os impactos desses movimentos tanto nas ciências sociais, quanto na mídia, opinião pública e criminalização. Ainda sim, considerando os espaços de lazer ilícitos como ambientes de resistência que impulsionaram um controle jurídico e social sobre estes (FERREL, 2020, p. 26).

Esse encontro da criminologia com a arte e a juventude ocasionou em experimentações que ao longo da tradição teórica foram consideradas ilícitas. Na tradição ortodoxa, todos os conhecimentos que se desenvolvessem sem uma rigidez metodológica e dentro dos muros das universidades eram considerados ilícitos. Nesta retórica, com o esfacelamento dos muros do conhecimento, abriu-se um leque de compreensão que fez com que o pesquisador mergulhasse nos movimentos urbanos e entendesse os comportamentos sociais ali onde eles acontecem. A criminologia cultural, portanto, permitiu um olhar abrangente de forma a não isolar o ato rotulado

como crime ou desvio que constrói seu objeto de estudos (CARVALHO, 2011, p. 162).

Nesse sentido, o autor aponta que o comportamento desviante é algo inato dentro do ceio social, como por exemplo, o caso dos músicos de casa noturna, esses que tem uma atividade totalmente dentro das legalidades formais, porém, ostentam um modo de vida extravagante e possivelmente são rotulados de desviantes. Assim sendo a subcultura, trata-se de um sentido de uma organização de subjetividades comuns aceitos por determinados grupos e é igualmente aplicável aos grupos minoritários que compõe uma sociedade moderna, com as complexidades de grupos étnicos, regionais, ocupacionais ou religiosos. É possível concluir que cada qual desses grupos partilha de entendimentos, dogmas e costumes comuns (BECKER, 2008, p. 89-90). Sendo assim, a criminologia cultural, é notadamente influenciada pelo intervencionismo, essa teoria trata como base a percepção do estilo de vida contemporâneo, no sentido de considerar as relações sociais no bojo de seus acontecimentos, e investigando os impactos sociais dessas vivências, na mídia e sociedade, sobretudo pelos veículos de comunicação (FERRELL, 2011, p. 2-3. *Tradução nossa*).

Nesse diapasão, um marco importante para os estudos dos grupos sociais e desviantes foram as pesquisas de Cohen em meados de 1972, ano da primeira publicação de seu livro, *"Folk Devils and Moral Panics"*. Em síntese o autor faz uma pesquisa acerca dos jovens *scooters* esses que andavam em grupos e montados em suas motocicletas, se reunindo nas praias e em locais públicos para beberem, fumarem e ouvir em auto e bom som suas músicas. A partir desses agrupamentos de jovens o autor pesquisou o pânico moral, ou seja, a resolução de tais atitudes pela sociedade, chegando a uma de suas conclusões. Para ele a mídia de massa impulsionou a disseminação de um pensamento arcaico a respeito dessa juventude que passou a ser criminalizada e terem seus atos julgados pelo seio social tradicional. Nesse sentido, a relação entre o que a sociedade percebe sobre um objeto social, e a atitude de alguma pessoa em relação a esta percepção, é um acontecimento complexo. Existem, ao mínimo, duas relações, ou melhor, dois grupos de pessoas. Um grupo percebe e relaciona os acontecimentos conforme suas orientações já existentes, o que se percebe é moldado de forma mais duradoura e rígida, é uma compreensão pré-existente. É esse grupo que o autor se preocupa, visto

que, os acontecimentos são moldados pela mídia de massa, fazendo com que tais pessoas percebam esses acontecimentos como deslocamento da estrutura social padrão e ameaça aos dogmas pré-existentes (COHEN, 2011, p. 47-8, *Tradução nossa*).

JUVENTUDE PERIFÉRICA, MOVIMENTO PUNK E RESISTÊNCIA: PARADOXOS ACERCA DOS ESTUDOS CRIMINOLÓGICOS DESDE AS MARGENS

A grande questão da criminologia radical está na necessidade de ordem em uma perspectiva de luta de classes. Embora na Europa se tenha delineado o conceito dessa luta, ela nunca foi tão visível e material, como na conflituosa questão social do dia a dia do capitalismo na periferia das Américas. “Garotos morrendo ou matando por um boné de marca”. Sendo assim, a racionalidade da crítica criminológica é uma resposta política às demandas de ordem que vão se modificando dentre os processos de acumulação capitalista (BATISTA, 2009, p. 23).

Dessa forma, a juventude brasileira, (sobretudo de periferia) é entendida, ou melhor, conceituada, como os jovens da criminalidade, tráfico, e todos os dizeres que desqualificam uma juventude que está totalmente imersa em uma sociedade de mercadoria, fazendo com que estes sejam descartáveis, transpassados por uma lógica neoliberal de disputa massificada, de produtividade a qualquer custo e individualismo. Tendo, suas subjetividades negadas pela ideologia dominante (LEAL, 2018, p. 60).

E neste contexto, a ideologia propagada pelos movimentos *Punks* é uma resposta contundente de quem se recusa a vivenciar uma juventude de servidão precoce. Se apropriando da pesquisa de Reis (2018) a autora demonstra como o movimento usava cartazes colados nas ruas e em meios de comunicação independentes para se intercomunicarem e contrapuser os ideais da cultura dominante. Por meio das chamadas *Fanzines*, os *Punks* se mantinham conectados entre os pares e até mesmo com outros Estados, referenciando diretamente outros cartazes e onde os mesmos estavam expostos, fazendo com que o movimento literalmente tomasse as ruas para se comunicarem entre si e contra a opressão (REIS, 2018, p. 79).

Nesse sentido, as famosas frases das *Fanzines* demonstram a luta e insatisfação do movimento com as repressões burguesas e de ultradireita, como: “a polícia não dá segurança, amedronta”; “o punk é a personificação da desgraça e do podre da sociedade que mata sem deixar vestígios, a realidade nua e crua do mundo atual” frase de Vinicius da banda “Cambio Negro” (BIVAR, 1982, p. 10).

E em diversas letras de músicas das bandas do *punk* nacional, verifica-se esse tom radical, contra a opressão, desigualdade, racismo e Estado. Como na música, “*pra que cadeia?*” Da banda “*Gritando HC*”, que faz referência também ao título do texto:

(...) Pra que cadeia, pra que detenção?
Se os verdadeiros ladrões nunca vão para prisão (2x)
O tempo passa, tu ai na merda
Criados pelos donos da situação
Pai de família acordado na cela
No meio da miséria nasce o ladão
Pra que cadeia? (...). (GRITANTO HC, 1997)

Nesse ponto da letra, pode-se se observar, um condão crítico, possivelmente sem base teórica, até mesmo com um resquício de moralidade, mas, ainda sim, uma verdadeira denuncia, contra a repressão do Estado, seletividade penal e um questionamento em tons de abolicionismos penais vindos da periferia. Tal denuncia, é algo intensamente trabalhado por diversos autores/as da criminologia. O Direito Penal encarcera em massa, pessoas de periferia, não brancas e preferencialmente pobres, neste sentido, o Estado, exerce um papel elitista de controle social. Os processos de criminalização não compactuam com a sociedade no todo, mas sim, com parcela da sociedade que detenha os meios de produção, o sistema de justiça penal, é pensado por estes. “os donos da situação” em referência a letra da música (BARATTA, 2002, p. 15; ANDRADE, 2003, p. 217; ANDRADE, 1995, p. 26).

Nesta esteira o questionamento da música, “*pra que cadeia?*” remete-se ao abolicionismo penal. Os abolicionistas são retratados por muitos, como seres utópicos e fora da realidade concreta. Porém, pelo contrário, é por partir da realidade concreta que o abolicionismo se torna uma necessidade. E discutir e questionar se a prisão está obsoleta, assim como “a música o faz”,

em um mundo onde grande parte da população está encarcerada, em sua maioria pais e mães de família (referencialmente a música) é uma discussão urgente (DAVIS, 2018, p. 10). Sendo assim, o abolicionismo penal compreende uma resposta não só acadêmica, mas militante ao chamado garantismo a brasileira, visto que, lutar pela garantia ao cumprimento da lei, não é uma resposta eficiente para sanar as mazelas sociais, na qual a América Latina, em especial ao Brasil, está imerso (BATISTA, 2007, p. 69; BATISTA, 2011, p. 108). Olhar para um Direito Penal desde as nossas margens, cabe compreender que o poder punitivo não somente age na esteira penal, mas também administrativa, cível, dentre outros ramos, o poder de punição moldou a sociedade na qual se desenvolveu com base no encarceramento e genocídio (ZAFFARONI, 1988, p. 18, *tradução nossa*).

Remetendo-se então aos estudos criminológicos das subculturas como no caso em tela, os “bons” e “maus” garotos é um conceito moral, que parte dos que, detém os meios, evidenciando-se que o sistema carcerário, e a punição, têm como objetivo moldar os que não internalizaram ou recusaram esses valores impostos. (ANITUA, 2007, p. 497-8). Como denuncia a banda Cólera em sua música denominada de Direitos Humanos.

(...) Eu me lembro falam na declaração que nascemos
LIVRES, LIVRES POR IGUAIS
Mas não entendo se escolhemos ou se alguém escolheu por nós
Não está certo, alguns tão ricos
Outros não têm um amigo... (...). (CÓLERA, 1986)

E afinal, quem escolheu por nós?

CONCLUSÃO

Em palavras conclusivas, os estudos criminológicos, assim como os movimentos sociais, andam lado a lado, e sim, necessitam se unirem. A produção acadêmica ao ganhar as ruas, representa uma maior robustez na crítica social suburbana. Por outro modo, os movimentos das ruas, refletem-se nas produções acadêmicas e no surgimento de novas temáticas debatidas dentro dos muros universitários. A radicalidade da criminologia representa uma mudança estrutural na qual os movimentos buscam como bem coloca a pesquisadora e ativista americana Angela Davis. E nas ruas essa produção

ganha potência, sobretudo, da juventude. A criminologia, mesmo que desconstruiu ou ainda luta em termos práticos para superar os grandes *apartheid* criminológicos, tal como aduz o professor Eugenio Raúl Zaffaroni. Então se pode vislumbrar uma resistência contra essa repressão dentro de tais grupos subculturais e a própria subjetividade da juventude atenta contra essa lógica de produção capitalista que coloca a rebeldia, tão comum na juventude, como uma questão a ser combatida. Portanto, essa potência não pode ser confundida com violência.

REFERÊNCIAS

- ABBEY, Eric James; HELB, Colin. *Hardcore, Punk, and Other Junk: Aggressive Sounds in Contemporary Music*. United Kingdom: Lexington Books, 2014. ISBN 978-0-7391-7605-4.
- ANDRADE, Vera Regina Pereira de. *A ilusão de segurança jurídica: do controle da violência a violência do controle penal*. 2. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2003.
- ANDRADE, Vera Regina Pereira de. Do Paradigma etiológico ao paradigma da reação social: mudança e permanência de paradigmas criminológicos na ciência e no senso comum. *Revista Sequência*. Florianópolis, ano 16, n. 30, jun. 1995.
- ANITUA, Gabriel Ignácio. *Histórias dos Pensamentos Criminológicos*. Tradução: Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia / Revan, 2008.
- BARATTA, Alessandro. *Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: introdução à sociologia do direito penal: tradução*. Juarez Cirino dos Santos. -3ª ed.- Rio de Janeiro: Editora Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2002.
- BATISTA, Nilo. *Introdução crítica ao Direito penal brasileiro*. Nilo Batista. Rio de Janeiro: Revan, 11ª edição, março de 2007.
- BATISTA, Vera Malaguti, 1995- *Introdução Crítica à criminologia brasileira*. Rio de Janeiro: Revan, 2011, 2ª ed, 2012, 3ª reimpressão 2013.

- BATISTA, Vera Malaguti. Criminologia E Política Criminal. *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro: vol. 1. no.2, julho/dezembro 2009, p. 20-39. DOI: 10.5533/1984-2503-20091202
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução, Maria Luíza Borges. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2008.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BOTINADA: *A origem do punk no Brasil*. Direção: Gastão Moreira. São Paulo: Toro Production Company, 2006 (75 min.).
- CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JR., J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: In: *Anais. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)*, Brasília, 2006, p. 1-14.
- CARVALHO, Salo de. Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano: itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk. In: *Criminologia Cultural e Rock*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.
- CASTRO, Lola Aniyar De, *Criminologia da Reação social*, trad. E. Kosowski, Rio, 1983, ed. Forense.
- COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics*. Taylor & Francis e-Library, New York. 2011.
- Cólera. *Direitos Humanos*. São Paulo. EAEO Records. 1986. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/6xAc9Cw4XKpbePvnMSN6du?highlight=spotify:track:0dhwAAQYVryt92uVq4W4oY> Acesso em: 29 Abril. 2021.
- DAVIS, Angela, 1944- *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas 1º ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018. 144p.
- DORNELLES, João Ricardo. Atualidade da Criminologia Crítica. *Metaxy*, 1 (1), 2017, p. 109-128.
- FERREL, Jeff. Criminologia cultural. Tradução de Thiago Pádua. *Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal*, Brasília, vol. 2, n. 3, 2020, p. 25-30.

- FERRELL, Jeff. Cultural Criminology. In: *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, 2011 disponível em:
<https://blogs.kent.ac.uk/culturalcriminology/files/2011/03/cult-crim-blackwell-ency-soc.pdf> acesso em 28 abr 2021
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: Cultura e Arte. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, pág. 747-770, dezembro de 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200024&lng=en&nrm=iso>. acesso em 25 de abr. 2021.
<https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200024>
- GRITANDO HC. *Pra que cadeia?* São Pau.lo: Crasso Records, 1997.
Disponível em:
https://open.spotify.com/album/50DuSPHI7RgFz5i5BSs4wc?si=hnfGbcR-R_C5he4hZHx8-Q&utm_source=embed_v2&go=1&play=1&nd=1. Acesso em 29 Abr.. 2021.<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6689> acesso em: 28 abr 2021.
- LEAL, Jackson da Silva. *Sistema penal e juventude: da política social à política penal desde o discurso da juventude privada da liberdade* - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. 198p.
- MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Please kill me: the uncensored oral history of punk*. New York: Grove Press, 1996. ISBN 0802115888,9780802115881.
- MILANI, Marco Antônio. Dinâmicas ideológicas no movimento punk. In: *III Simpósio Lutas Sociais na América Latina: Trabalhadore(a)s em movimento: constituição de um novo proletariado? Anais eletrônico*. Londrina: GEPAL, 2008. pp. 1-12. Fonte: Disponível em: Acesso em: 25 de abril. de 2021.
- REIS, Susana Azevedo. “Faça você mesmo”: o fanzine como representação do movimento punk em juiz de fora. Faculdade de comunicação social. Programa de pós-graduação em Comunicação. Orientadora: Christina Ferraz Musse, *dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora (MG)*. 2018.

- SHAHAN, Cyrus. *Punk Rock and German Crisis: Adaptation and Resistance after 1977*. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2013. ISBN 978-1-349-46580-4.
- SOUSA, Rainer Gonçalves. Punk Rock Brasileiro. In: HISTORIA DO MUNDO. *Idade contemporânea*. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/punk-rock-brasileiro.htm>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- SOUZA, Renan Marchesini de Quadros. “Faça você mesmo” e o cooperativismo como formas independentes de organização: o movimento punk e a cena metal no período final da ditadura militar (1977-1985): In: *ANAIS. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020*: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1606-1>. Acesso em: 26 abr 2021.
- SOUZA, Renan Marchesini De Quadros. Os Processos Comunicacionais Do Movimento Punk Na Ditadura Militar. 2017. 155 folhas. *Dissertação (Comunicação Social) - Universidade Metodista de Sao Paulo, São Bernardo do Campo*.2017
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl, 1940- *A Questão Criminal*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Revan, 2013. 2º Reimpressão 2018.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *Criminología: Aproximación desde un margen*. 1. ed. Bogotá: Temis, 1988. ISBN 84-8272-278-6.
- ZILIO, Jacson. O que resta da criminologia crítica. *Redes – Revista eletrônica direito e sociedade*, Canoas, vol. 3, n. 1, mai. 2015. <https://svr-net15.unilasalle.edu.br/index.php/redes/article/view/2151/1354> acesso em: 26 abr. 2021.

CAPÍTULO 3

NA ONDA DA MÚSICA: REFLEXÕES SOBRE A TRANSGREDIÊNCIA NA TRILHA DO NÃO NORMAL

Guilherme Lisboa Morgan

Maria Eduarda Cardoso

Kátia Vanessa Tarantini Silvestri

INTRODUÇÃO

A Arte, e em especial a música, sempre estiveram presentes no cotidiano da humanidade. Conforme o próprio homem se desenvolveu e se movimentou durante os séculos de sua existência na relação com o mundo, a linguagem artística também acompanhou as diversas mudanças da sociedade. A música aborda e reflete os problemas e as experiências que todos nós, enquanto homens e mulheres, sentimos e nos identificamos, desta forma, ela expressa a identidade da sociedade, enquanto produtora de valores. Deve-se então questionar sobre de que forma a música, e particularmente o *rock*, se apresenta a nós enquanto indivíduos localizados na contemporaneidade.

A cultura na atualidade pensada pelas lentes da Escola de *Frankfurt* se encontra atrelada ao modelo industrial, isto é, apenas instituiu uma replicação do mesmo sob critérios de padronização e da produção irrefletida em série (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A música, nesta linha de raciocínio, se rebaixa a apenas mais um produto que o modelo capitalista e as forças dominantes usam para a produção da normatividade e a manutenção do pensamento acrítico. Não há nesta perspectiva o ato da criação por excelência do sentido, mas uma reprodução de ideologias que ditam através da diversão, do prazer e do consumo artístico moldes que representam padrões de como viver e se posicionar no mundo civilizado. Em consequência, “as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 145).

Raul Seixas, cantor e figura de grande destaque do *rock* nacional, lutou contra a reprodução irrefletida e descompromissada da música enquanto bem cultural, desta forma buscou através das suas composições desarticular o humano a estereótipos e modos de ser cristalizados e limitantes. O músico, ao longo da década de 70, usou do movimento do *rock* para compartilhar discursos outros da normativa institucional, assim se transformou na metáfora da mosca que pousa na sopa, isto é, autor de ações e ideias que confrontam o que Foucault denominou como sociedade disciplinar e que iremos mais a frente nos aprofundar, de maneira a articular com os conteúdos postos por Raul em suas músicas.

Alguns anos depois, seguindo nesta mesma ótica criticista da sociedade, nos primórdios da década de 1980 - auge de uma disseminação da indústria cultural e desenvolvimento tecnológico - o cenário brasileiro se voltava para ascensão de sucesso da banda chamada Os Titãs, os quais por meio de suas melodias transmitiam manifestações políticas frente aos legados sociais. Deste modo, ao focar na palavra Titãs, é indissociável lembrar da mitologia grega, fruto de uma união entre o céu (Urano) e a terra (Gaia), os Titãs se totalizavam em 12, que por sua vez eram híbridos, transfigurativos e ajudaram na construção do mundo, similitudes estas com o legado da banda de *rock* do decênio de 1980, os quais buscavam por meio de suas músicas a transgrediência das normativas, propondo um mundo ímpar.

Salienta-se então, que as músicas, em especial o *rock* brasileiro produzido entre os anos de 1970 e 1989, assumem uma particularidade política frente às normatizações das identidades, as alienações e as massificações das subjetividades, alastrada pelas instituições e seus jogos de poder. Tendo as letras das canções como ferramenta de ruptura dos padrões e lógicas instituídas, possibilitando ao sujeito um terreno reflexivo e ressignificativo de experimentações existenciais outras.

Consoante a este cenário, este artigo tem como objetivo analisar as canções “Metamorfose ambulante” e “Mosca na sopa” de Raul Seixas e “Não vou me adaptar” da banda Os Titãs em diálogos com a Filosofia, de maneira a problematizar a noção de normalidade impregnada e cristalizada na sociedade contemporânea. Para tanto adotou-se como dados três músicas do *rock* nacional. A análise desses dados foi do tipo análise do conteúdo e do discurso. Uma abordagem qualitativa foi utilizada pois visou-se aspectos não

quantificáveis da realidade, tendo ainda como procedimento metodológico o bibliográfico na fé que fazer Filosofia é uma diálogo com a História da Filosofia de forma ativa, pela qual não se reproduz simplesmente teorias, mas as coloca em serviço da compreensão da realidade sempre dinâmica, fazendo, como defende Deleuze (1992), do uso dos sistemas filosóficos, uma atividade criadora, de forma que, como na pintura, se faz semelhante, “mas por meios que não sejam semelhantes (...). os filósofos trazem novos conceitos, eles os expõem, mas não dizem, pelo menos não completamente, a quais problemas esses conceitos respondem (...). A história da filosofia deve, não redizer um o que disse um filósofo, mas dizer o que ele necessariamente subentendia, o que ele não dizia e que, no entanto, está presente naquilo que diz” (p.169-170).

A VONTADE DE PODER E A LÓGICA CONSENSUAL

Friedrich Nietzsche (2009; 2012), expõe que na vida em sociedade há duas tipologias de verdade: a verdade de potência e a vontade de verdade, que também pode ser chamada de vontade de poder. Nesta última, há o sujeito da concordância que pesca valores em seu meio e crê na verdade enquanto absoluta e cristalizada, assim, existe a convicção da ideia de que o ser humano possa “descobrir” no mundo o que é e o que não é verdadeiro, e, através disso dirigir sua existência. Nesta via, o homem busca ideologias e discursos a serem incorporados e a consequência é o esvaziamento de sentido, pois se apega a tudo que não é fruto de si, a tudo que é inautêntico. Há na vontade de verdade o que Heidegger (2005) nomeia como anonimato dado que o ser vive na impessoalidade e renuncia a toda sua indeterminação e devir em nome de uma existência familiar e confortável no mundo.

Em contrapartida, a vontade de verdade, o que a angústia e a reflexão podem direcionar é a verdade que Nietzsche (2012) denominou como verdade de potência, cujo sujeito é o ente da discordância e que se coloca na ação artística, isto é, no processo de criação de sentidos, estes pensados na perspectiva e pelas experiências do próprio sujeito. A verdade enquanto potência não se reduzirá a objetivação, mas sim a característica transitória e mutável da existência. O homem pintará seu próprio quadro, dirigirá sua própria vida, destruirá seus alicerces e terá a tarefa de criar valores consoantes com sua vida, eis o que Nietzsche (2012) chamará de o verdadeiro ser vivente

“um ser criador de bem e do mal, de fato: ser primeiro um destruidor e quebrar valores em pedaços. Assim, o maior mal pertence ao bem maior: que é o bem criativo” (NIETZSCHE, 2012, p. 117).

Dada tais reflexões, não existe possibilidade de estagnação quando nos encontramos vivos e em movimento sob o mundo, com isto, Deleuze (1976) assegura que sempre há uma pluralidade de sentidos, estes que se concretizam na vontade de poder, ou seja, na vontade de potência. À vista disso, Galvão (2012) afirma que apenas o processo de criação aceita a realidade como devir e não como predisposta, destarte não há busca ou descoberta de algo à mercê da realidade, mas sim a criação da visão de uma nova realidade.

A tendência normativa pensando as contribuições nietzschianas se apresenta como um modelo que excita os membros da sociedade a seguirem a *vontade de verdade*, isto é, pede aos sujeitos que vivem camuflados sob os valores vigentes, desta forma, a configuração da massificação se compromete a assegurar que as pessoas permaneçam fora do território do sentido autêntico, e sobretudo mantê-las distantes de tomar as rédeas de sua própria existência, pensando a criticidade e o engajamento na sua própria subjetividade.

Michel Foucault, também se debruça sobre o conceito de verdade, seguindo a linha nietzscheana. Deste modo, Foucault apresenta a verdade como um conceito fruto do poder e, sobretudo, inventada:

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é –não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções –a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção de verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2000, p. 12)

A verdade enquanto um resultado do jogo de poderes disseminado sobre todos os membros do corpo social se localiza na teoria construída por Foucault na sociedade disciplinar. A disciplina nasce quando os procedimentos disciplinares, que a muito tempo existiram na história humana, se tornam sofisticados a ponto de germinar uma arte que coloca o corpo como alvo da obediência, uma vez que são subjugados a uma *anatomia política*, sempre objetivando a docilidade (FOUCAULT, 2000). Através de técnicas de poder que visam controlar, separar, vigiar, agregar, alinhar, situar e punir o corpo busca-se discipliná-lo, de forma que mesmo “livre” de um poder soberano este corpo continue dominado por um poder alheio a ele.

A prática de criar um mecanismo inibidor visando o controle dos corpos é a atividade que define a disciplinaridade. Instituições como a escola, a fábrica, o hospital, a prisão exercem sobre o corpo, sobre o indivíduo um poder de controle. Entretanto todo poder cria um saber, e desse mecanismo disciplinante um saber sobre o corpo vai se delineando. Esse exercício do poder, centrado no corpo, denomina-se no linguajar foucaultiano anátomo-político ou sociedades disciplinares.

Com a eliminação do suplício enquanto punição na história, a ideia de se punir levemente o corpo nasce junto com a de punir a “alma”. Passa-se, portanto, a punir mais a alma do que o corpo. Dessa forma, todos aqueles enquadrados como delinquentes, loucos, degenerados, doentes, enfim, que representam qualquer tipo de ameaça à sociedade e suas normas são condenados a ter o corpo preso e a enfrentar processos de regeneração ou correção. Há em síntese, na ação do poder disciplinar a produção de uma subjetividade pautada na lógica consensual, isto é, na noção de normatização e docilidade.

A lógica consensual é o domínio da identidade sobre a alteridade, ou antes, é o desequilíbrio na conjunção simbólica entre estas duas linguagens, nesta perspectiva, o consenso reside no fato de que ele é um regime do sensível no qual as partes encontram-se *a priori* pressupostas, estão dadas, constituídas antes e independentemente do litígio pelo qual emergem as partes. Em outros termos, a normatização social é uma forma de ser da sociedade pela qual as distribuições dos lugares e o traço igualitário estão anteriormente estabelecidos, são anteriores ao próprio regime sensível e, desta forma, exercem um poder dominador.

Consenso é o nome e ideia relacionados aos de povo e representação: consenso é adesão e alienação, identificação com o representante. Não é por acaso que o conceito de consenso venha se identificando cada vez mais com o conceito de consumo. Essa aproximação ao consenso nos propõe o problema de uma nova definição, quando não se tratar, sem dúvida, da superação da representação. Se a representação é um conceito de alienação das potências dos cidadãos em favor do soberano moderno, e o consenso, uma metáfora desse processo, nosso problema será, pelo contrário, o de dar forma política a expressão da multidão nesse processo, uma forma política que não seja de alienação da potência produtiva e da liberdade dos sujeitos. (NEGRI; LAZZARATO, 2001, p. 148-149)

A lógica de dominação por detrás dessa forma existencial, se expressa pelo que Foucault (2014) chamou de dispositivos de poder, os quais disseminam uma ditadura da identidade pela qual segrega os indivíduos, controlando-os a partir de massificações das subjetividades, padronizações existências e docilização dos corpos. A noção de consenso, então, normatiza as múltiplas diversidades existentes sob a égide de um solo liso e homogêneo. “Em suma, o consenso suprime todo cômputo dos não-contados, toda parte dos sem-parte. (...) O consenso então não é nada mais que a supressão da política” (RANCIÈRE, 1995, p. 379) e, de tal forma, da individualidade.

MOSCAS EM ESTADO DE METAMORFOSE NÃO ADAPTADA

Os autores Deleuze e Guattari (2004), propõem uma solução para este tipo de constituição enclausuradora e produtora de uma massa estagnada. Pautados na Esquizoanálise, conceito desenvolvido por ambos, após Guattari romper com a psicanálise lacaniana, defendem a premissa do devir constante marcado pela criação de desejos, estes que possuem a necessidade de serem sentidos e vivenciados. Desta maneira, a vida se redimensiona passando a ressignificar as engrenagens da linha de produção neurótica, ascendendo as máquinas desejanter individuais, desconstruindo o eu fantoche-faltante, aumentando as intensidades do desejo, reorganizando o campo social cessando as lógicas vigentes, criando terrenos que viabilizam linhas de fugas e experimentações outras.

O sujeito da mudança, portanto, é um sujeito “militante de si mesmo” (RANCIÈRE, 1995, p. 166), autopoietico, um indivíduo que ganha à face de multidão (multidão), de coletivo inteligente, emancipado por um comum - o desejo, que prioriza uma constituição de não-lugar, pois além da fixação, em conexão, na rede, pelo qual a desterritorialização está sempre em movimento de identificação, de destratificação, de experimentações outras, tornado-se cada vez mais híbrido, pois cada vez mais encontro, conexões e devires.

Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, com o estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento! E, no entanto, é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que poder ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época. (GUATTARI, 1990, p. 55)

Em diálogos com o indivíduo em devir, da metamorfose e da autoconstituição é indispensável retomar as contribuições de um autor que presenteou a humanidade com marteladas sobre os valores antigos, impulsionando as vontades de potência do ser. Nietzsche (2012), ao provocar a saída do niilismo, dá ao Homem pistas de como ser livre e viver uma vida autêntica. Para tal, o pensador utiliza de três figuras para ilustrar as factíveis fases, as quais as pessoas podem se constituírem, em ordem de mais servidão para liberdade, em forma de metáforas se tem: o camelo, o leão e a criança.

Para Nietzsche (2012, p. 32) a “inocência é a criança, e esquecimento; um novo recomeço, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim”, além de que ela carrega em si mesma seus próprios juízos, tornando-se eterna criação, fazendo de sua própria vida um brincar e criar constante de vir-a-ser. À vista disso, o filósofo rompe com a necessidade de normatização castradora-controladora de que o sujeito deve coincidir consigo todos os dias, possibilitando a escrita e reescrita artística de um corpo em rizomas infinitos. “O espírito quer agora a sua vontade, aquele que se apartou do mundo quer conquistar agora o seu mundo” (NIETZSCHE, 2012, p. 33).

Aos libertos que transformam sua vida em uma obra de arte, Nietzsche (2012), aponta que são movidos por forças ativas, as quais possuem

a primazia da potência constante, de um indivíduo que ouve e cria as vozes de seu corpo. Em contrapartida, existe uma força de sentido contrário que também pode vir-a-agir sobre a vida humana, oposta à ativa, chamada de reativa, esta que se finda pelo impedir da realização do desejo, tendo sua propagação e ecos na burocracia, na castração e nos dispositivos de poder.

A vida, segundo Nietzsche (2017), seria um repleto erro sem a música, desta forma, nossa discussão sobre o jogo das forças reativas e ativas se debruça justamente através da análise do cenário musical do *rock* brasileiro produzido por Raul Seixas, cantor, compositor, produtor e multi-instrumentista brasileiro nascido em Salvador no dia 28 de junho de 1945 e pela banda Os Titãs, conjunto brasileiro de nove integrantes formado em São Paulo na década de 1980, através da seleção de três músicas respectivamente: “Metamorfose ambulante”, “Mosca na sopa” do álbum Krig-Ha, Bandolo (1973) e “Não vou me adaptar” do álbum Volume 02 (1998). As canções exprimem falas alheias da lógica consensual, isto é, representam um processo de negação da fatalidade da vida enquanto imersa na impessoalidade e das práticas disciplinares e será nosso material de debate.

A primeira composição, intitulada “Metamorfose ambulante” de Raul Seixas (1973), se inicia com a seguinte afirmação: "eu prefiro ser essa metamorfose ambulante. Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”, inaugurando a rejeição da crença da *vontade de verdade*, isto é, negando os modelos morais da sociedade ao processo de criação do sujeito. Raul ao pronunciar o desejo de querer ser uma metamorfose ambulante, traz em seu discurso a ânsia de ir em direção a aquilo que Nietzsche denominou como *vontade de potência*, em que após se distanciar das determinações sociais, nos posicionamos enquanto seres autênticos. Ir em busca da autenticidade é, portanto, tomar as rédeas de sua própria existência, se desvinculando das legislações alheias e ao mesmo tempo se apegar à possibilidade da transvaloração, em que os sentidos poderão ser reinventados e o ser se autoafirmar. Resta nessa lógica Raul ser e propagar a existência enquanto ambulante, indeterminada, efêmera e em constante metamorfose, pensando que a lei normativa impõe justamente o inverso, isto é, a cristalização, a disciplina e a regra. Continuando o fluxo da música temos a defesa da contradição, da ambiguidade e da noção de não coincidir consigo mesmo na falsa ideia de uma identidade concreta quando Raul (1973) afirma “eu quero

dizer agora o oposto do que eu disse antes” e no trecho “sobre que eu nem sei quem sou. Se hoje eu sou estrela amanhã já se apagou. Se hoje eu te odeio amanhã lhe tenho amor”. Desta forma podemos visualizar a disposição de um ser de potência, que se projeta no mundo de maneira nunca determinada ou factual, mas como ele mesmo próprio diz na canção: “eu sou um ator”, ator este que interpreta, viabiliza devires múltiplos vivendo milhares de momentos, personagens e identidades distintas conforme o fluxo natural da vida mundana.

Ainda nas entrelinhas da composição “Metamorfose Ambulante”, podemos refletir que o pano de fundo que Raul Seixas compôs a música e a própria narrativa de sua obra é a sociedade disciplinar proposta por Foucault e já discutida acima. Destarte, há como contexto, dispositivos que suprimem a alteridade e a subjetividade humana, colocando não só os corpos, mas as almas que habitam estes corpos rumo à docilização e, ao destino fatal da mesmice pautada na replicação da moral de massa. Na produção de Raul (1973): “Mosca na sopa”, é exposto que no jogo de poderes dentro da sociedade disciplinar não só existem as forças que empenham-se sobre o exame da dominação do eu, mas também o que Goffman (1987) muito explorou através do conceito de contra-controle, uma vez que este representa reações e respostas frente o poder vigente, materializado no trecho a seguir da música:

Atenção, eu sou a mosca, a grande mosca. A mosca que perturba
o seu sono. Eu sou a mosca no seu quarto a zum-zum-zumbizar.
Observando e abusando. Olha do outro lado agora, eu tô sempre
junto de você. Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.
Quem, quem é a mosca, meu irmão. (SEIXAS, 1973)

A analogia da mosca que perturba o sono e pousa na sopa é o próprio contra-controle numa relação de luta e de enfrentamento da lógica consensual e das forças que se esforçam para encobrir a subjetividade do humano. Como Raul bem apresenta através da simbologia da música, não precisamos de macro revoluções para alcançar, incomodar e desconfigurar a tecnologia disciplinar, basta realizar pequenas ações rotineiras que colidem e retratam formas outras de existir, pensar e agir. É o que Deleuze (1992) manifesta ao dizer que é preciso acreditar no mundo:

Acreditar no mundo é o que nos falta: nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volumes reduzidos [...]. É no nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. (DELEUZE, 1992, p. 218)

Quando a banda Os Titãs (1998) grita ao mundo repetidamente que: “eu não vou me adaptar”, engendra uma nova forma de existência possível em paralelo com o legado de Nietzsche (2012): o qual defende uma não necessidade de coincidir consigo e de liberdade, esta que rompe com o micropoder instaurado socialmente e com estagnação consensual que é imposta ao ser, estes usados como forma de controle das populações contemporâneas. A partir disso, em diálogos com Deleuze e Guattari (1996), esse fenômeno não adaptativo torna-se oportuno para que o sujeito crie para si um corpo sem órgãos, este que gera suas próprias linhas de fugas, seus devires, sua imanência existencial que deseja pelas infinitas conexões e não simplesmente acata e se adapta a uma existência que se tem como norte as normativas sociais-castradoras como é de práxis.

A canção do grupo Os Titãs (1998) aponta que o eu lírico não mais cabe nas vestes que lhe serviam através do trecho: “eu não caibo mais nas roupas que eu cabia”, além de assumir que, “no espelho essa cara já não é minha. É que quando eu me toquei achei tão estranho. A minha barba estava deste tamanho”, expõe o que Heidegger apresentou como o estranhamento presente no processo da angústia. Lembrando que segundo Heidegger (2005), somos lançados primeiramente a um terreno que já tem suas verdades e normas criadas, o que o filósofo nomeia como facticidade. Na facticidade ocorre a absorção de conjuntos de significados já construídos e, é através destes que se pode ter uma posição de conforto e familiaridade em relação ao mundo (CLINI, 2016). Conseqüentemente, quando o personagem da música corta o vínculo com a chamada vida fática há a oscilação do campo da familiaridade para o do estranhamento (HEIDEGGER, 2005). Neste ínterim, se colocar como estranho e “o não sentir-se em casa deve ser compreendido, existencial e ontologicamente, como fenômeno mais

originário” (HEIDEGGER, 2005, p. 254), caminhando rumo ao que Nietzsche também propôs através do ato potencialmente artístico de si.

Tanto o ser metamorfo quanto o não adaptado fazem ramificações com conceito que Rancière (1995) nomeou de indivíduo militante de si mesmo, sendo aquele sujeito que estremece ao ouvir ecos da consensualidade, tornado a poética de si o principal motor móvel de sua vida, reverberando as multidões desejanças que o atravessam e criando linhas de fugas para as realidades impostas, seja na forma de seres-moscas, não adaptação ou por meio da metamorfose. Em suma, as músicas aqui mencionadas, mesmo que de épocas diferentes, assumem um rizoma interminável de música-política, germinando novas formas de estar no mundo e se relacionar com ele.

ACORDES FINAIS

A arte aqui entendida e defendida a partir de Deleuze e Guattari (1992) como criação de perceptos, na sociedade contemporânea, assume um lugar segundo Nietzsche (2017) de resignificação da vida, na qual se tem um papel importante no embate contra a construção capitalista de uma lógica de normatização consensual e socialização alienada, permitindo a expansão de territórios sensíveis de construções de sentidos para existência, criando espaços heterogêneos de movimentos e fluxos em potência. Nietzsche não à toa afirmou que “[...] é preciso ter o caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante” (2012, p. 22,), instaurando o campo da dor, do caos e do devir como necessários para o movimento vital da vida. Em contraponto a isso, há justamente aquilo que as músicas aqui trabalhadas denunciam: a experiência humana posta em um regime que impossibilita o processo de criação artística de sentido, restando apenas a cristalização e normalização do curso da vida. Nesse sentido, que um ritmo possa se fazer ouvir ao dançar movendo, flutuando nos e pelos indivíduos: não quero o normal, não há novo normal, não quero normatizar, abaixo o normal, nada se faz com o normal além de criar-se estratificações, corpos dóceis; quero ser estrangeiro, pertencente a lugar-nenhum, mas amante de todas as diversidades, diferenças, possibilidades, estranhezas, metamorfoses e autodescobertas no espelho que me diz que não preciso coincidir comigo necessariamente e nem com os

outros e com os discursos, mas que posso ser ambulante em mim mesmo e, consequentemente, ao *socius*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLINI, Maíra Mendes. *Contemplações entre arte e clínica: por uma postura fenomenológico-hermenêutica*. Tese de Doutorado. IPUSP: São Paulo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Ed. 15. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GALVÃO, Túlio Madson de Oliveira. *Para além da ciência: por uma gaia ciência*. Tese de Mestrado. Natal, 2012. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/ppgfil/páginas/mestrado/dissertacao/PDF/tulio_madson_de_o_liveira_galvao.pdf. Acesso em: 02 jun. 2020.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad.: Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- NEGRI, Antonio.; LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial–formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. 2. ed. São Paulo: Escala, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia de Bolso. 2017.
- OS TITÃS. *Não vou me adaptar*. Composição de Arnaldo Antunes. In: Volume 02 (57min4s). Warner Music Brasil Ltda: 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *A política da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. In: *Krig-Ha, Bandolo* (28min32s). Universal Music Ltda: 1973.
- SEIXAS, Raul. *Mosca na sopa*. In: *Krig-Ha, Bandolo* (28min32s). Universal Music Ltda: 1973.

CAPÍTULO 4

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA (1968): UMA ANÁLISE DA MÚSICA ROCK BRASILEIRA NO CINEMA

Gustavo Silva de Moura

INTRODUÇÃO

A década de 1960 viveu momentos que ainda impactam social e culturalmente a história do Brasil, mostrando personagens, pensamentos e atitudes, sejam elas na política, na sociedade ou na cultura. Ao intensificar análises sobre um produto dessa década, ambiente com terreno muitas vezes arenoso e movediço, deve-se ter em mente as tensões e (re)pressões promovidas pelo Estado e costumes nas vidas da população brasileira.

Portanto, intenciona-se ao analisar o filme *Roberto Carlos em Ritmo Aventura*, lançado em 1968, e dirigido por Roberto Farias, por uma via além da produção técnica e do sucesso anterior na música do seu principal protagonista, agora também nas salas de cinema de todo Brasil. Busca-se também mostrar como as artes se inseriram na sociedade brasileira, interpretando, abraçando ou renegando as realidades vividas nacionalmente durante o período da Ditadura Civil-Militar. Com isso, formulou-se a seguinte questão preliminar: quais as relações entre Arte e Estado, tomando como foco uma incursão cinematográfica de Roberto Carlos?

Sabendo que naquele período estava nas mídias como um dos maiores cantores brasileiros e símbolo da juventude, com fãs em todo território nacional, visualiza-se a partir desse mosaico que é o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, amostras da sociedade e cultura com suas intencionalidades e idealizações, essas, pretendidas, ou não pelo roteiro e norteamentos vigentes para arte no Brasil. Portanto, serão analisadas algumas cenas do filme e sua música para construir um panorama interno e externo da obra artística e cinematográfica do cantor e compositor Roberto Carlos que protagonizou o filme em foco.

Em um Brasil que vivia uma Ditadura Civil-Militar, instituída poucos anos antes da realização do filme e que começava a robustecer-se em sua repressão aos pensamentos contrários às suas ideologias e percepções de mundo, pode-se encontrar no filme analisado uma mostra da romantização da sociedade e juventude, com papéis definidos para o bom e mau, salvadores e subversores. Assim, objetiva-se mostrar como o cinema voltado ao público juvenil brasileiro usou de artefatos da sociedade e cultura para difundir e massificar ideias, criando formas de interação do Estado com a população, usando personagens.

ROBERTO CARLOS: O PRODUTO DO *ROCK* NACIONAL

Em 1963, após a saída de Celly Campelo dos holofotes no ano anterior, deixando sua posição na realeza do rock nacional, teríamos o começo da subida ao trono de outro ícone immortalizado pela indústria da música brasileira. Nesse mesmo período o cantor Sergio Murilo, considerado o rei do rock brasileiro, saiu da gravadora Columbia, abrindo uma vaga para um novo personagem chave para entender o rock e a indústria fonográfica nacional, sendo ele, Roberto Carlos, um jovem cantor de rádio que se aventurava no samba-canção e nos primeiros passos do rock brasileiro, buscando conquistar espaços nas gravadoras e públicos nas mídias nacionais.

Segundo Albert Pavão (1989, p. 47), o ano de 1964 foi de grande ascensão de Roberto Carlos. Essa ascensão puxou o *rock* nacional cada vez mais para dentro da mídia e do consumo doméstico. O *rock* brasileiro precisava de um novo rei. Esse deveria representar a juventude e serviria como referência de estilo de vida, englobando moda e costumes, norteando uma geração. Começa aí a subida de Roberto Carlos ao trono.

Seu primeiro sucesso veio em 1963 com a gravação de uma versão escrita pelo seu parceiro musical, Erasmo Carlos, da música *Splash Splash* de Bobby Darin. A figura de Roberto Carlos dá contornos midiáticos mais sólidos para o que seria estabelecido como *rock* nacional. Apesar do sucesso entre os jovens, ainda havia receio e pouco destaque para o *rock* nas grandes mídias no início da década de 1960. (PAVÃO, 1989, p.47). Isso tornou essencial para sua difusão os programas especializados em música jovem, além de revistas que priorizavam o tema.

Contudo, esse *rock* mostrado estava dentro de delimitações socialmente vigentes. Para o sociólogo Marcelo Garson:

Nas entrelinhas, podemos perceber o baixo grau de autonomia que essa construção da juventude implica. O prazer possível ao jovem é aquele controlado e enquadrado nas normas do mundo adulto. Se até agora os mecanismos de legitimação do *rock and roll* passava pela negação de seu caráter desviante, para se referendar junto a uma plateia familiar que o sancionaria como diversão sadia para a juventude, agora podemos adicionar um novo ingrediente a mistura. A construção do ídolo jovem também se articula nas fantasias privadas dos fãs, o que acaba por confirmar a interiorização de uma moral familiar, já que os artistas são idealizados enquanto maridos ideais. (2015, p. 93)

Novas formas de inserção no ambiente cotidiano foram experimentadas pelo *rock* brasileiro, e nessa lógica, as gravadoras começaram a investir em artistas que pudessem representar os valores desejados pela sociedade, sejam por espontaneidade ou por moldes mercadológicos definidos pelas empresas musicais. Em 1965, Roberto Carlos já figurava no primeiro lugar das paradas musicais, local onde permaneceria por décadas. No mesmo ano, na TV Record o programa Jovem Guarda, gravado até 1968, ganhou notório destaque, alcançando altos números de audiência, que o colocaram em primeiro lugar no seu horário.

Capitaneado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, construiu-se por intermédio da mídia modelos de personagens disponíveis para serem copiados, idolatrados e consumidos pelo público. Por meio de suas apresentações, estabeleceu-se um conjunto de artistas - em torno do *rock* e músicas dançantes com inserção nas camadas jovens - denominados de Jovem Guarda.

O uso da imagem de Roberto Carlos em todos os tipos de suportes começa a ser explorado intensamente, formando um público fiel que o colocou em destaque para além do programa televisivo. Esse estrelato foi possível pelas mudanças nas mídias brasileiras. Segundo o historiador Marcos Napolitano:

Essa mudança nos padrões de audiência de novas formas de programa foram acompanhadas por um salto nos números dos

aparelhos de TV, durante 1967. Entre janeiro de 1966 e janeiro de 1967 o número de unidades familiares aumentou de 633.156 para 698.065, registrando 10% de acréscimo. Entre janeiro de 1967 e janeiro de 1968, o aumento foi de quase 35%, totalizando 959.221 unidades familiares, só no estado de São Paulo. Além disso, o acesso das classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral. Mas foi em 1968 que a TV passou a ser, não só mais disseminada na sociedade numericamente falando, mas também sensivelmente mais popular. Outra característica esclarecedora demonstra que entre 1965 e 1967, a média anual de vendas de aparelhos de TV oscilou entre 10 e 15%. Somente de 1967 para 1968, as vendas aumentaram 45%. (2001, p. 103)

Com os padrões de audiência aumentando e as TVs chegando a mais localidades no território brasileiro, percebe-se o acesso aos meios de comunicação de massa como uma das formas de inserção da indústria fonográfica em locais fora dos grandes centros, além da ampliação nos locais onde já estavam inseridos. A indústria fonográfica venderia essas imagens para o público em revistas, filmes e principalmente nas músicas que cada artista gravaria. No caso do produto *Jovem Guarda*, estabeleciam-se moldes fabricados pela indústria cultural estadunidense, com a junção dos padrões da sociedade e cultura brasileira.

ROBERTO CARLOS: O PERSONAGEM DA JUVENTUDE BRASILEIRA

Para entender essa ascensão de Roberto Carlos nas mídias, percebe-se que nas figuras de costumes interpretadas pelos apresentadores da *Jovem Guarda*, Roberto Carlos carregava a alcunha do bom rapaz, aquele que mesmo desejado por todas as mulheres, ainda seria um bom partido, trazendo um misto de sedução e responsabilidade.

Para a musicóloga Martha Ulhôa (2016, p. 129), Roberto Carlos é uma figura simbólica que reúne características que abordam o cotidiano familiar, onde coloca que essa aproximação é feita pela via retórica do direto ou simulação de contato. Ainda segundo Ulhôa, na década de 1960 o personagem/apresentador Roberto Carlos representou as ânsias da juventude

urbana/suburbana de sua época e aproximou-se de formas tão íntimas do público que levou-o nas diversas fases da sua carreira. (idem).

Como principal apresentador, Roberto Carlos, após o fim do programa *Jovem Guarda*, consolidou sua posição de destaque na indústria fonográfica, ganhando em sua carreira um disco de diamante; um de platina duplo, dois de platina e 14 discos de ouro. Esse fato fez sua ida ao cinema ser uma estratégia da indústria que daria certo, pois, seus filmes tinham boa recepção do público por sua imagem trabalhada anteriormente na TV e na música.

O historiador da música José Roberto Zan descreve os moldes que traçaram esse sucesso comercial quando escreve:

A conversão de Roberto Carlos em ídolo de massa resulta de um complexo processo que envolve ações de um conjunto de profissionais especializados que orientam condutas e decisões do artista. Dentre eles estão desde os produtores da emissora de TV, passando pela empresa de publicidade, pelos empresários do cantor responsáveis pela divulgação e realização dos seus shows, até seus secretários particulares. (2013, p. 112)

Portanto, para construção e importância da figura de Roberto Carlos na música e mídia naquele momento, considera-se que sua ida para os filmes tornaram-se viáveis por suas bases construídas na música e TV, possibilitando o papel de protagonista em uma trilogia de filmes que tinham na sua figura o centro do enredo, são eles: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968); *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971), todos dirigido pelo reconhecido cineasta brasileiro Roberto Farias.

No filme de 1968, Roberto Carlos se auto-interpreta em um universo fictício cômico musical com cenas de ação. No segundo filme lançado em 1970 podem ser encontradas novamente as bases musicais e cômicas, mas seu enredo traz cenas que exploram a maturidade dos personagens. Em seu terceiro filme, uma guinada ao cenário romântico é colocada em primeiro plano, tornando seu enredo mais abrangente para alcançar diversificação em seu público, contudo, sua imagem de galã permanece intocada nas diversas faces apresentadas e exploradas pelo diretor Roberto Farias.

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura envolvia dois suportes, pois, além de filme tinha como enredo e trilha sonora, o sétimo trabalho do cantor, lançado um ano antes. Isso coloca em foco uma observação do historiador Marcos Napolitano (2005, p. 86-87), quando anuncia que uma canção pode passar por espaços sociais e apropriações culturais diversas, contudo, para uma medida do seu impacto, deve-se considerar as experiências da sociedade dentro do mercado de bens simbólicos. Portanto, visualiza-se em Roberto Carlos e suas incursões e permanências dentro das diversas formas artísticas como uma oportunidade aberta pelo momento cultural do Brasil e as buscas feitas por um maior aprofundamento de ideias nas massas.

O filme inicia com a música *Eu sou terrível* composta em parceria com Erasmo Carlos. Essa canção estava ritmicamente enquadrada dentro da sua identidade como participante da Jovem Guarda. Ao som desse *rock* acontece uma perseguição de carro, na qual vilões buscavam alcançar Roberto Carlos, sem sucesso, pois seu carro esporte era o mais veloz na estrada. A música diz o seguinte:

Eu sou terrível e é bom parar/ De desse jeito me provocar/ Você não sabe de onde eu venho/ O que eu sou e o que tenho/ Eu sou terrível, vou lhe dizer/ Que ponho mesmo pra derreter/ Estou com a razão no que digo/ Não tenho medo nem do perigo/ Minha caranga é máquina quente/ Eu sou terrível e é bom parar/ Por que agora vou decolar/ Não é preciso nem avião/ Eu voo mesmo aqui no chão/ Eu sou terrível, vou lhe contar/ Não vai ser mole me acompanhar/ Garota que andar do meu lado/ Vai ver que eu ando mesmo apressado/ Minha caranga é máquina quente/ Eu sou terrível/ Eu sou terrível/ Eu sou terrível e é bom parar/ De desse jeito me provocar/ Você não sabe de onde venho/ O que eu sou e o que tenho/ Eu sou terrível/ Vou lhe dizer/ Que ponho mesmo pra derreter/ Estou com a razão no que digo/ Não tenho medo nem do perigo/ Minha caranga é máquina quente/ Eu sou terrível/ Eu sou terrível/ Eu sou terrível. (Erasmo Carlos; Roberto Carlos, 1967)

O uso desse tipo de música e cenário enfatiza o *rock* produzido e pensado com os moldes estadunidenses, com seus conteúdos relacionados ao consumo, por exemplo, carros, festas que se juntavam à temáticas sobre amores, paixão, desilusão e perspectivas platônicas. Esse era o padrão de

juventude apreciado pela indústria musical nacional, pois, não estavam diretamente preocupados com a crítica ao sistema político, mesmo o Brasil vivendo uma Ditadura Civil-Militar desde 1964, tornando-se esse tipo de estado de euforia um contraponto a outros artistas que se voltavam para real agonia.

Segundo Zan, essa escolha pelo automóvel tinha intenções sociais e culturais, onde:

Ao mesmo tempo, as canções da Jovem Guarda referiam-se sempre a elementos ou situações de um cotidiano tipicamente urbano como o “broto”, o automóvel, o dirigir em disparada, o parar na contramão etc. De um modo geral, todos eles pareciam girar em torno do automóvel, objeto que, mais que um signo de status, se converteu na época num símbolo do Brasil novo. Dessa forma, a Jovem Guarda, não apenas como movimento musical, mas como um estilo de vida, articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem brasileiro à condição moderna. (2013, p. 106)

Essa condição moderna que envolvia carros, glamour e uma subversão de costumes que não agride diretamente os poderes estabelecidos, mostra uma das formas de aceitação para circulação do filme em território nacional e internacional, representando o Brasil. Mostrar essa versão do Brasil poderia levar ao público a sensação de normalidade, considerando que não ocorria a mesma aos críticos do governo.

Essa predileção pelas películas de Roberto Carlos pode ser vista no Telegrama enviado pela embaixada brasileira em Assunção em 1973¹, no qual questiona-se uma cláusula que colocava como obrigatório um dos filmes do artista entre os escolhidos para o Festival de Cinema Brasileiro. Que diz:

No momento da assinatura do contrato para realização do *festival do cinema brasileiro*, fui surpreendido com uma nova cláusula que estipulava obrigatoriedade para a Embrafilme de incluir, dentre os

¹ O documento pode ser encontrado na página 121 do arquivo br_dfanbsb_z4_dpn_eni_0026_d0001de0001 presente no acervo online do Arquivo Nacional. Pode ser consultado pelo link:

<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_z4/dpn/eni/0026/br_dfanbsb_z4_dpn_eni_0026_d0001de0001.pdf>.

filmes brasileiros, um de longa-metragem de *Roberto Carlos* ponderei aos diretores do Cine Victoria que tal cláusula não havia sido antes mencionada como obrigação, mas que tão somente haviam os referidos empresários manifestado grande interesse em contar com um filme do mencionado artista brasileiro, solicitação essa que transmiti a vossa excelência pelos telegramas 432 e 490. Esclareci, outrossim, que os filmes anunciados pela Embrafilme soam de excelente qualidade e adiantei-lhes as dificuldades surgidas com a obtenção de um filme de Roberto Carlos, nos termos da informação constante do desp. 553. Meus interlocutores insistiram, porém, na necessidade de contarem com um filme destinado ao grande público, a qual, a seu juízo, teria de ser forçosamente uma película de Roberto Carlos. nessas condições, muito agradecerá a vossa excelência o obsequio de comunicar a Embrafilme o que precede e encaminhar-me, com a máxima urgência, instruções a esse respeito.²

O telegrama acima mostra a predileção de grupos seletos pela película de Roberto Carlos, levando a um órgão estatal a incluí-lo como cláusula contratual no momento de finalização do acordo para exibição no exterior. Os filmes estrelados pelo referido cantor representam caricaturalmente o que era a juventude brasileira moderna, apreciadora dos costumes juvenis mundiais. Além de servir de modelo para produção nacional.³

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura foi pensado por Roberto Farias tendo como inspiração os filmes dos *The Beatles*, usando a fórmula testada e aprovada internacionalmente para obras cinematográficas com personagens do *rock*. Seguiu a lógica e estrutura do artista venerado pelo público, com vida

² Grifos do Original

³ No MEMORANDO Nº 1400 /02/CH/GAB/SNI de 19 Setembro de 1980 com o assunto “PRODUÇÃO DE FILMES DE BOA QUALIDADE EM DETRIMENTO DOS DE BAIXO NÍVEL TÉCNICO CULTURAL” pode ser encontrada uma extensa defesa da EMBRAFILME e alegações de ataques ao órgão pela sua atuação no cenário cinematográfico nacional. Em seus anexos pode ser encontrada uma lista de filmes lançados pela EMBRAFILME, entre eles o filme de 1979 *Amante Latino* dirigido por Pedro Carlos Rovai e estrelado por Sidney Magal. Na sua descrição consta: “Musical de censura livre, ao estilo dos filmes de Roberto Carlos, com o cantor popular Sidney. Magal”. O documento pode ser consultado em:

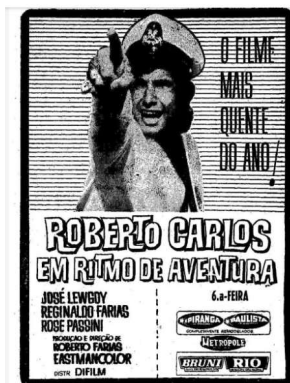
<http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/81012778/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_81012778_d0001de0001.pdf>.

dedicada aos fãs que o seguiam e queriam aproximar-se do seu ídolo maior. (GARSON, 2015, p.149; GUEDES, 2016, p, 203)

Essa devoção do artista aos fãs aparece em diversas cenas de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Destaca-se o momento que um grupo de fãs que participavam de uma festa no iate com Roberto Carlos são sequestradas pelos vilões. Levá-las era a única alternativa da vilã interpretada por Rose Passini, pois sua dedicação o levaria a entregar-se em prol da soltura do grupo de mulheres levadas.

O amor às suas fãs é um ponto central em todo enredo, indo para além de cenas em que havia mulheres ao redor de Roberto Carlos. Essa dedicação pode ser vista na escolha da imagem que foi ao cartaz do filme:

Figura 01: Anúncio do filme Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, publicado em 02/4/1968.



Fonte: Acervo/ Estadão

A imagem usada foi retirada da cena em que ao perceber que suas fãs estavam sendo sequestradas pelos vilões do filme, aceita a proposta de Brigitte (Rose Passini) que diz: *“faço uma troca. liberto suas fãs e você se entrega”*. O personagem Roberto Carlos no filme seria peça fundamental para obtenção de lucros por meio de suas músicas, mas para isso, seria necessário clonar o artista usando um cérebro eletrônico, pois suas habilidades artísticas e pessoais eram consideradas ideais. Como forma de chegar ao artista, o grupo leva ao encarceramento mulheres que o admiravam, pois sua dedicação às fãs iria levá-lo a qualquer extremo para protegê-las. Chama atenção na cena o aparato tecnológico usado na ambientação, ainda de pouco acesso à

população. Para as filmagens foram usados, segundo os agradecimentos, o computador eletrônico e aparelhagem de telecomunicações pertencentes ao Banco do Estado da Guanabara S/A, gerido pelo Estado do Rio de Janeiro.

O momento do sequestro e sua saída para o exterior oportuniza para o filme mostrar para além do sacrifício do cantor pelo seu público, junto a isso, percepções do nacionalismo de Roberto Carlos são colocadas em latência. Pois, recusando-se participar do plano dos vilões, deveria sair do país em um contêiner. Ao andar pelas ruas de Nova York e Paris, e, também, pelo espaço, existe como foco do artista o amor pela sua terra e a busca pela volta desde o início da chegada ao exterior.

A viagem pelo mundo do protagonista Roberto Carlos tem como trilha sonora a música *Como é grande o meu amor por você*, que diz:

Eu tenho tanto pra lhe falar/ Mas com palavras não sei dizer/
Como é grande o meu amor por você/ E não há nada pra
comparar/ Para poder lhe explicar/ Como é grande o meu amor
por você/ Nem mesmo o céu nem as estrelas/ Nem mesmo o mar
e o infinito/ Nada é maior que o meu amor/ Nem mais bonito/
Me desespero a procurar/ Alguma forma de lhe falar/ Como é
grande o meu amor por você/ Nunca se esqueça, nem um
segundo/ Que eu tenho o amor maior do mundo/ Como é grande
o meu amor por você/ Mas como é grande o meu amor por você.
(Roberto Carlos, 1967)

A letra de *Como é grande meu amor por você* coloca a face mais explorada de Roberto Carlos em latência, isso justifica-se no levantamento feito por Martha Ulhôa que identificou a temática romântica em 80% das canções (2016, p. 124-125). Essa característica também é apontada por Paulo Medeiros, ao dizer que Roberto Carlos aborda a temática de forma não disfarçada, através de uma poética coloquial e voz liricamente laminadas (1984, p. 78).

Essa paixão imbricada com a saudade está ligada ao enredo da cena, pois ao chegar aos EUA, estabelece o objetivo de voltar ao Brasil. Roberto Carlos consegue concretizar seu plano, e ao chegar, logo se vê dentro de um exercício militar. Para além do pitoresco e cômico, essa cena evidencia nuances dos bastidores das gravações. Existe aproximação com os militares. Essa relação serviria para serem desfeitos possíveis entraves em sua veiculação

e feita, tornando-os mínimos e até inexistentes. O historiador Wallace Guedes descreve essa cena peculiar com os soldados, tanques e explosões da seguinte forma:

O Exército também tem importância na narrativa de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), primeira parceria de Roberto Farias com aquele que já era, então, o maior astro da música brasileira. O clímax do filme, em que o herói e seus amigos (fardados) enfrentam, com tanques de guerra e tropas militares, os vilões liderados por Pierre (José Lewgoy) parece carregar certa exaltação ao poderio das Forças Armadas. Numa sequência grandiosa, tropas brasileiras surgem em ação, desembarcando numa praia, enfrentando bombardeios, avançando contra o inimigo, saltando de paraquedas (ao que Roberto Carlos reage com admiração) e, ao final, ajudando o herói a derrotar os vilões. (2016, p. 200)

As forças armadas brasileiras estão no filme para além da cena de guerra, admirada com euforia pelo protagonista Roberto Carlos. Nos agradecimentos da película encontra-se: “*Ao comando do 1º Exército; G.U.E.s.; R.E.s.I.; Divisão Aéreo Terrestre e em particular ao Gal. Adalberto Pereira dos Santos; Comando do corpo de fuzileiros navais; Força Aérea brasileira; Esquadrilha da Fumaça.*”. Essa colaboração militar nas filmagens transpôs o enredo da cena de ápice do personagem principal, estando na capa do LP homônimo, lançado no ano anterior.

Figura 02: Capa LP Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1967)



Fonte: <http://www.robertocarlos.com/projeto/em-ritmo-de-aventura-remasterizado/>

Retirado de uma das cenas principais de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, quando sobrevoa a cidade do Rio de Janeiro e admirava suas praias e pontos turísticos, essa imagem traz um helicóptero da Força Aérea Brasileira usada para as gravações. Segundo o Guedes (2016, p. 202), Roberto Farias buscou usar a vontade de aproximação das massas buscadas pelos militares. Com isso, existe uma troca, onde o filme construiria uma imagem positiva dos militares colaborando ideologicamente com a construção de uma melhor imagem e teria ajuda logística e material ao cineasta.

CONCLUSÃO

Segundo o historiador Eduardo Morettin (2007, p.57), existe na realidade do filme algo que chama atenção do historiador, pois, este está atento aos lapsos do real que a imagem trás da realidade de uma sociedade. Com isso, analisar criticamente um filme deve ser uma busca pela sociedade que a produz, visualizando as percepções do ambiente em que se estabelece (MORETTIN, 2007, p. 53) Isto converge ao observado pelo historiador Alexandre Valim, para quem, no momento da busca por respostas em questões levantadas pelo historiador nas análises de filmes, deve-se tratar o conjunto de representações que remetem a sociedade que a produziu (VALIM, 2012, p. 285).

Com isso, ao perceber como Roberto Carlos e o filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, de 1968, se inserem dentro do contexto social e cultural brasileiro dos primeiros anos da Ditadura Civil-Militar, considera-se a importância de identificar os sentidos produzidos pela narrativa, dentro das opções feitas pelo roteiro e direção na busca pela inserção no mercado cinematográfico nacional.

Destarte, usar da imagem de Roberto Carlos trabalhada previamente em outras mídias, traz para o filme um impacto nas massas com amplitudes nacionais e internacionais. As escolhas feitas durante o filme pelo personagem principal mostram as ligações pensadas pontualmente para sua imagem, indo além do romântico, pois, passam pela aproximação intencional que lhe rendeu aberturas de espaços dentro e fora das mídias no Brasil.

REFERÊNCIAS

- GARSON, Marcelo. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. 349 f. 2015. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2015.
- GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*. 317f. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: NAPOLITANO, Marcos; CAPELATO, Maria Helena.; SALIBA, Elias Thomé. (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, v. , p. 39-64.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.
- PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro, 1955-65: trajetória, personagens e discografia*. São Paulo: EDICON, 1989.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Ele canta lindamente as dores e os amores: Gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; PEREIRA, Simone Luci (Orgs.) *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016. p. 119-143.
- VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

FONTES:

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, 1968. Direção: Roberto Farias

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura, 1967. CBS, LP.

CAPÍTULO 5

NA POROROCA DA GUITARRA: APONTAMENTOS SOBRE A GÊNESE DO ROCK N' ROLL MACAPAENSE (1980-1985)

Lucas de Souza Maximim

Dorival Costa dos Santos

INTRODUÇÃO: MAS TEVE DITADURA EM MACAPÁ?

A Ditadura Militar brasileira durou 21 anos, e teve início no ano de 1964, com um golpe aplicado pelos militares no Congresso Nacional. Encerrando no ano de 1985, um evento intitulado *Rock In Rio* celebra o fim das violações de direitos humanos, exílios e perseguições políticas, para além de sérios problemas econômicos enfrentados pelo Estado brasileiro, culminando no conceito de *Década Perdida*, que tem por objetivo referir-se a década de 1980, onde a fatores como estagnação econômica, inflação e baixo crescimento no Produto Interno Bruto (PIB) dificultavam a vida da população brasileira.

Nesse mesmo período, o Amapá encontrava-se na qualidade de Território Federal (TF). Estabelecido no ano de 1943, o Território Federal do Amapá (TFA) só foi encerrado no ano de 1988, com a aprovação da Constituição Federal de 1988 (CF/1988), quando passou a ser considerado estado constituinte da República Federativa do Brasil. Entretanto, no imaginário popular amapaense, percorre o mito da *Ditabranda*, que historiadores como Marcos Napolitano apontam que:

Entrar neste debate pode nos conduzir a várias armadilhas da história e, sobretudo, da memória. É inegável que a fase pré-AI-5 ainda não era marcada pela censura prévia rigorosa e pelo terror de Estado sistemático contra opositores, armados ou não. Mas isso significa diminuir o caráter autoritário do regime de 1964? Para resolver esta equação sem recair na memória construída tanto pelos liberais civis quanto pelos generais alinhados ao

chamado “castelismo”, que gostam de afirmar o caráter reativo e brando do regime entre 1964 e 1968, é preciso refletir sobre os objetivos fundamentais do golpe de Estado e do regime que se seguiu imediatamente a ele. (NAPOLITANO, 2014, p. 66)

Como o autor coloca, é perigoso adentrar em eufemismos para se referir a um período marcado pelo autoritarismo. Entretanto, na cidade de Macapá a ditadura se instalou, e existiram organizações que resistiram à truculência destes militares. Maura Leal da Silva, ao tratar de questões políticas durante a vigência do TFA nos aponta situações de censura por parte dos Agentes de Estado, como no caso do *Saci Clube*, uma agremiação sociocultural criada no início dos anos 1960, na cidade de Macapá.

A cor vermelha escolhida para a confecção das camisas dos integrantes do Saci serviu de pretexto para que ... mandasse prender membros do Saci após o golpe de 1964. Mas foram as exposições das peças “Judas no Tribunal” e “Prostitutas Respeitosas”, algum tempo depois, produzidas pelo elenco do Teatro Amadores do Amazonas, que foi o estopim para que os jovens do Saci fossem duramente reprimidos. O espetáculo, baseado em Paul Sartre, que tratava sobre a discriminação da mulher e do negro nos EUA, foi interpretado como subversivo pelo governador Luiz Mendes, que assistia as peças na plateia mandando prender, ali mesmo, o presidente Carlos Nilson e outros integrantes do Saci. Meses depois desse acontecimento, segundo Nilson, a sede do Saci Clube, que ficava nos fundos da Fortaleza de São José de Macapá, foi tomada pelos militares e a entidade fechada pelo governo territorial. (SILVA, 2017, p. 218)

Com isso, podemos notar que a perseguição artística, uma das principais atuações da ditadura militar, esteve presente no TFA, e de modo semelhante à Inquisição, levou a julgamento seus opositores. Ainda no imaginário popular, Dorival Costa dos Santos discorre sobre o cotidiano da população amapaense, da seguinte forma:

... esta aparência provinciana, pacata, ordeira e omissa da sociedade amapaense escondeu uma resistência que teve seus momentos de claro enfrentamento, de organização, mas que foi, sobretudo, uma resistência molecular e às escondidas, disfarçada

de molecagem, de arte, de músicas, de silêncios, de recusas e afirmações, uma resistência nem sempre consciente, porém indicativa de uma luta de indivíduos e grupos para sobreviverem livres e autônomos em uma condição opressiva e castradora. (SANTOS, 2001, p. 97)

Desse modo, é possível perceber a importância da classe artística no combate a repressão exercida pelos Agentes de Estado no TFA, e para, além disso, estudos como estes nos auxiliam na compreensão deste período histórico e as especificidades que o modelo de administração pública proporciona, no que diz respeito aos moldes da sociedade amapaense.

CORRE, QUE LÁ VEM “OS HOMI”: PERSEGUIÇÃO ARTÍSTICA E REPRESSÃO POLICIAL

Ao longo da Ditadura Militar, o Setor de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi de suma importância para a manutenção do poder dos militares perante a classe artística. O setor em questão foi criado por meio do *Decreto Nº 20.493/46*, e no Capítulo II, estabelece as competências do órgão em relação à censura. São elas:

...

DA CENSURA PRÉVIA

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

I - as projeções cinematográficas/ II - as representações de peças teatrais/ III - as representações de variedade de qualquer espécie/ IV - as execuções de pantomimas e bailados/ V - as execuções de peças declamatórias/ VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento/ VII - as exibições de espécimes teratológicos/ VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos/ XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum/ X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e

fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo/ XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio/ XII - as exposições de televisão. (Decreto 20.493/46, 1946, p. XX)

Instituído durante a presidência de Eurico Gaspar Dutra, o SCDP tinha por objetivo realizar a manutenção dos parâmetros morais em uma sociedade ocidental, de maioria cristã. Desse modo, muitas produções foram censuradas com base no Capítulo IV, Art. 41 deste decreto, cujas diretrizes apresentam:

CAPÍTULO IV DO TEATRO E DIVERSÕES PÚBLICAS

...

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a). contiver qualquer ofensa ao decôro público/ b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes/ c). divulgar ou induzir aos maus costumes/ d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes/ e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos/ f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões/ g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais/ h). induzir ao desprestígio das forças armadas. (Decreto 20.493/46, 1946, p. XX)

Uma vez estabelecidas às funções e objetivos do SCDP, a institucionalização da Censura como uma política de Estado é uma das principais ferramentas utilizadas pelos militares para fins de repressão policial e perseguição artística. Mesmo com o processo de Redemocratização iniciado no ano de 1979, o SCDP será extinto apenas no ano de 1991, no governo de Itamar Franco, com a revogação estabelecida pelo *Decreto Nº 11/91*.

No Amapá, alguns artistas são referência no que diz respeito à perseguição por parte dos militares. É o caso de Fernando Canto, que sofreu censura por parte do SCDP, e em outra ocasião, foi levado de sua residência pelos militares, para prestar esclarecimentos.

No *Jornal Resistência*, periódico produzido na cidade de Belém (PA), Canto concede uma entrevista intitulada *Até falar de amor era um ato político*, onde discorre sobre a atuação militar da seguinte maneira:

As 2 horas da tarde de um dia no início de junho chegou à casa uma patrulha de dois Jeeps do Exército, comandada pelo tenente Amaury ... O tenente disse à minha mãe que se tratava de problema de ordem militar, alguma coisa como ajeitar meu certificado de alistamento que não se encontrava correto ... O tenente falou aquilo para tranquilizá-la, lembro-me. Mas não consegui muito em virtude de encontrar-se na frente da casa a metade da população do Laguinho, na expectativa de ver passivamente o que acontecia ... Seguimos no Jeep para o quartel ... fomos diretamente para o gabinete do comandante. Ele pediu a um soldado para nos servir café e sair, fechando a porta. Tomamos o café e começou o interrogatório. Vi, atrás de uma pilha de livros, um fio de gravador sobre a mesa do Oficial. Ele perguntou-nos o que sabíamos a respeito do Odilardo Lima; ele era "patriarca do Clã (Clã Liberal do Laguinho) e se éramos esquerdistas." Até então o meu amadurecimento político, ideológico, era pequeno; e o que respondi foi à altura, sem comprometimento com ninguém. O comandante tirou de uma pasta amarela letras de músicas de minha autoria e, inclusive, "Laguinho, Laguinho, Laguinho", de parceria com o Odilardo, que apresentamos no HI Festival Canção, em 1971, quando então começava minha carreira como compositor. Não havia nenhum teor político nas letras musicais, se bem que até falar de amor na época era crime político. Depois de algum tempo o comandante perguntou-me se era cursilista, Disse-lhe que não, que fiz o Treinamento de Liderança Cristã: Ele chegou aonde eu queria; então Cristo foi o grande comprometido no interrogatório que levou, cerca de uma hora somente sobre religião. (*Jornal Resistência*, Ano II, Nº 12, 1980, p. 9)

É possível notar que a utilização dos estudos sobre o catolicismo pela parte de Fernando Canto foi o que lhe permitiu manter sua integridade física, assim como possibilitou com que os militares recebessem poucas informações no que diz respeito à associação investigada, o Clã Liberal do Laguinho. No ano de 1979, Fernando Canto é censurado por uma canção intitulada *Saga*,

em autoria com Sílvio Leopoldo, através do *Ofício Nº 0143/79 – SCDP/AP*. Aqui podemos destacar a especificidade de informações contidas nos ofícios encaminhados ao setor de censura, como veremos a seguir.

Submeto a V.Sa. a canção “SAGA”, de autoria dos Srs. Fernando Canto e Sílvio Leopoldo. / Esclareço a V.Sa. que a canção foi considerada “INDEFERIDA” por este SCDP, em virtude de contrariar a letra “B” do art. 41, do decreto nº 20493/46 ...

Um grito forte/ do peito em corte/ tal flecha e arco se anunciou/ foi ira e tiro/ num só retiro/ que um valente/ se acovardou/ a dor chegou ... e só/ Mas veio o outro dia/ de vingança/ e o braço disse não/ que do punhal distava/ que do seu levava/ só recordação/ nos cantos sem flor/ vieram amaldiçoar/ quebrando paz/ em par/ sonhador, compreendeu/ não valeu se arrepender/ um novo grito aconteceu/ não.../ o fundo do poço/ deu sangue ao barril/ e até nas palmeiras/ o sangue subiu/ subiu, subiu (Ofício Nº 0143/79 – SCDP/AP, 1979, p. 1, 4)

A canção foi censurada por conter “... cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes” (Decreto Nº 20.493/46, Cap. IV, Art. 41, 1946, p. XX). É possível que por conter o trecho que versa “... foi ira e tiro/ que um valente/ se acovardou/... que do punhal distava/ ... deu sangue ao barril” (Ofício Nº 0143/79 – SCDP/AP, 1979, p. 4), a canção tenha sido indeferida. Entretanto, os compositores adentraram com recursos perante o SCDP/AP, e tiveram sua canção autorizada para execução pública, com a seguinte resposta: “Analisamos a letra musical gravada, anteriormente indeferida e constatamos que a mesma não fere as leis censórias vigentes, podendo, portanto, ser liberada sem restrição etária ...” (Ofício Nº 0143/79 – SCDP/AP, p. 6).

Um ponto importante a ser destacado nos encaminhamentos ao SCDP é a quantidade de informações levantadas sobre os indivíduos, como no caso do supracitado ofício, que apresenta as seguintes informações sobre um dos compositores:

FERNANDO PIMENTEL CANTO, brasileiro, solteiro, residente à Av. General Osório, no 171 nesta cidade, Carteira de identidade no 39.420 AP (2a via) CPF no 055473852-04, filho de ANTONIO SALGADO DO CANTO e MARIA DA SAÚDE PIMENTEL CANTO, vem mui' respeitosamente

solicitar que Vossa Senhoria se digne a fazer Censura prévia nas músicas: PRIMEIRA HORA; SAGA; PEDRA NEGRA de minha autoria para eventual participação no 19 FUMAP que se realizará nos dias 26, 27 e 28 do corrente mês. (Ofício Nº 0143/79 – SCDP/AP, 1979, p. 3)

Com essas informações, podemos notar que além da ordem sequencial de canções a serem executadas por Canto, informações como número de documentos, localização residencial e nomes completos dos pais do artista são inseridos no ofício. Informações semelhantes a estas podem ser encontradas no *Ofício Nº 06/80 – SCDP/AP*, que trata de uma solicitação para execução pública, encaminhada por Osmar Júnior.

Em atenção a determinação contida na Portaria no 01/80-DCDP, de 11.01.1980, encaminho a V.Sa., para as providências necessárias, letra e cassete da música "REVIRAVOLTA NA CONSTRUÇÃO" de autoria de OSMAR GONÇALVES DE CASTRO JÚNIOR

...

OSMAR GONÇALVES DE CASTRO JUNIOR, brasileiro, amapaense, residente e domiciliado nesta cidade de Macapá, à Rua General Rondon, S/no, bairro Julião Ramos, vem mui respeitosamente, através do presente, requerer junto à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, a Censura Prévia e posterior Registro da música popular intitulada "REVIRAVOLTA NA CONSTRUÇÃO", de minha autoria.

...

Ter vida ou não ter eis a questão,/ se a temos não podemos viver/ sem os olhos vermelhos temerosos,/ Olhando a fumaça pelo ar. / Sem crença pelo Criador,/ não se sabe o porquê/ mas Ele botou,/ tantos vermes falantes neste chão,/ e a esfera ficou na escuridão. / Sem ódio pelo negro irmão, / que também tem direito de viver, / nesta esfera maldita que só quer girar, / nesta imunda, infinita construção. / Reviravolta na construção, / ódio nos olhos, / armas na mão. / Reviravolta na Construção, / dentes cerrados, / sangue no chão. (Ofício Nº 06/80 – SCDP/AP, 1980, p. 2, 3, 4)

A canção de Osmar Júnior recebeu parecer favorável dos censores, não havendo necessidade em interpor recursos, assim como não recebendo adequações por parte do autor, respeitando a integridade da obra, registrando-a tal como foi encaminhada ao SCDP.

Para além da similaridade das informações contidas neste ofício em relação ao anteriormente citado, podemos notar um ano de diferença em relação aos dois encaminhamentos, e que o primeiro trata de execução pública em festival a ser realizado, enquanto o segundo trata de censura prévia e registro. De tal modo, é perceptível que na década de 1980, a institucionalização da censura era consolidada ao ponto de artistas previamente adequarem suas obras aos parâmetros do órgão, encaminhando suas produções para fins de censura prévia somente com o objetivo de cumprir a burocracia estabelecida pela administração pública no período em questão.

OS EMBALOS DA GUITARRA ELÉTRICA NA MACAPÁ OITENTISTA

Com a abertura democrática realizada a partir do ano de 1979, exilados políticos recebem o direito de retornar ao país, e são discutidas também questões como anistia, e finalização da ditadura militar no Brasil. Paralelo a isto, numa escala global, dois gêneros musicais estão em ascensão midiática. São eles o *Heavy Metal* e o *Punk Rock*.

Ambos os gêneros musicais surgem da década de 1970, oriundos de países como Inglaterra e Estados Unidos (EUA), e são fruto da juventude pós Segunda Guerra Mundial, sendo esses alguns jovens operários, e filhos de membros da classe operária. Entretanto, mesmo com fortes influências do *rock n' roll* da década de 1950, marcado por nomes como *Chuck Berry*, *Bill Haley and The Comets*, *The Beatles* e *Elvis Presley*, o *Heavy Metal* e o *Punk Rock* se diferem nas suas estruturas de composição.

Não há uma evidência histórica que confirme veementemente onde e quando o Heavy Metal surgiu. Muitos autores apontam a banda inglesa *Black Sabbath* como criadora do gênero musical. O jornalista Ian Christie nos coloca a seguinte narrativa:

Desde o começo, o entusiasmo poderoso de Black Sabbath reverberava para além dos perímetros da opinião geral. Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma pequena e decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria.

... a criação espontânea da música “Black Sabbath”, que representaria um começo inteiramente novo para a banda e para o heavy metal por todo o sempre. A base era de apenas três notas e duas delas eram fá. Recontando a dificuldade do juízo final com característico suspense, o narrador arfava “What is this, that stands before me? Figure in black, which points at me...”. Flutuando sobre harmônicos zumbidos, a dimensão aterrorizante da música cresce até o clímax na mesma medida em que o juízo final persegue o relutante protagonista. A história macabra, digna de Edgar Allan Poe, contada por uma revoada de guitarras, bateria e um microfone crepitante (CHRISTE, 2010, p. 13-14)

Utilizando da narrativa estabelecida pelo autor, podemos notar como o impacto do Black Sabbath na indústria fonográfica é fundamental para compreendermos a década seguinte. Destaca-se também que dentro da teoria musical, a canção intitulada *Black Sabbath* possui um tritono, que na Idade Média foi estabelecido pela Igreja como “O intervalo do Diabo”.

Ainda na década de 1970, o *Punk Rock* surge no cenário musical. Marcado por uma sonoridade classificada como agressiva, estruturas de composição musical simples, contando com poucos acordes e letras pouco complexas, o *punk* sai da categoria de gênero musical e passa a se tornar um movimento, marcado por conceitos como *Do It Yourself* (D.I.Y)¹, admiração pela filosofia niilista e em alguns casos, uso excessivo de álcool e drogas², o *Punk Rock* tem como referências bandas como *Ramones*, *Sex Pistols*, *The Clash* e outras. Sobre isso, podemos dizer que “apesar de não ser feito por grandes

¹ Em português brasileiro: Faça Você Mesmo.

² Dentro do movimento *Punk*, existem segmentos como o *Straight Edge*, que vai a oposição a ideias niilistas, e prega o não consumo de álcool e drogas, tendo como objetivo demonstrar que não são necessários esses itens para se divertir num evento.

instrumentistas, não decepcionou aqueles que gostavam de rock propriamente dito.” (FRANCO, 2001, p. 16); Com isso, podemos compreender que ambos os gêneros musicais tem fundamental importância para a década de 1980, uma vez que o movimento chamado *New Wave Of British Heavy Metal* (N.W.O.B.M)³, que deu destaque a bandas como *Iron Maiden*, *Judas Priest* e *Motorhead*, irá ganhar os espaços midiáticos necessários para sua expansão a nível mundial.

SEPARADAS POR RIO, E COM DIFERENTES SONORIDADES: O *HEAVY METAL* BELENENSE E OS PRIMEIROS PASSOS DO *ROCK N° ROLL* MACAPAENSE

A banda Stress, fundada na cidade de Belém (PA) na década de 1980, tem seu show de lançamento do disco homônimo no ano de 1982, no Estádio da Curuzu, localizado na Av. Almirante Barroso.

Naquela noite, sob ameaça de chuva, mas que ficou apenas nos ventos frios, houve o lançamento em grande estilo do disco de estréia do Stress, representante do melhor Heavy Metal que se fazia até então. Para o evento, a banda organizou uma espécie de festival no estádio da Curuzu. A noite teve, além da apresentação apoteótica do Stress, pequenas intervenções de grupos como The Podres e Apocalipse, entre outros. (MACHADO, 2004, p. 13-14)

Podemos colocar o Stress como um marco na produção de *Heavy Metal* na região norte do país, uma vez que a banda em questão estabelece o início de um cenário musical na capital paraense. Nestas questões, o historiador Bernard Arthur Silva da Silva aponta alguns dos aspectos formadores do público de *Heavy Metal* da Belém oitentista.

Consolidar, socializar e começar a escutar um som pesado, em termos de Rock, especificamente o Heavy Metal, na cidade de Belém do Pará, durante a segunda metade da década de 70 e início dos anos 80, significou uma diversidade de meios e ações, que envolveram os primeiros músicos de Heavy Metal, ou “Rock

³ Em português brasileiro: Nova Onda do Heavy Metal Britânico.

Pesado” como se falava na época, o público que estava se formando ainda em torno de uma sonoridade roqueira e os meios de comunicação e crítica musical. Algum familiar que tinha acesso a álbuns de bandas de Rock mais pesadas, um amigo em comum que viajava para outros Estados do país e assim conseguia comprar álbuns de bandas de Rock que nunca tinha ouvido e nem tinha noção de como sua sonoridade poderia influenciar em sua formação musical, um conhecido que tinha a oportunidade de viajar para outros Estados e gravar programas de Rock e de Heavy Metal, através de fitas cassetes levadas de Belém. (SILVA, 2010, p. 76)

Dessa forma, podemos afirmar a existência de uma cena roqueira na cidade de Belém na década em questão, ainda que em seus primórdios. Na cidade de Macapá, alguns ofícios encaminhados ao SCDP/AP demonstram o que seriam os primeiros passos de um cenário voltado ao *Rock n' roll*, que serão analisados em seguida.

No *Ofício Nº 002958/84 – DCDP/BSB*, que trata do registro de um disco contendo doze faixas, apresentando composições de Raimundo Ferreira, Alípio Martins e Manoel Pereira, este último assinando apenas uma faixa, que não conta com a assinatura do primeiro compositor citado. Destaca-se que o ofício é encaminhado pela *RCA Eletrônica LTDA*. As canções são respectivamente: “A MANCHA DO OURO/ HEI MENINA/ NÃO MINTAS PRA MIM/ TE AMO DEMAIS/ ROCK DA MENINA/ EU SOU HOMEM/ CARRO NOVO – MANOEL FERREIRA/ VIDA COMPLICADA/ VEM AMOR/ TIPITI/ NÃO SEJA INSISTENTE” (Ofício Nº 002958/84 – DCDP/BSB, 1984, p. 1). Para fins de análise, destacaremos as canções *Rock da Menina*, *Tipiti* e *Carro Novo*. A primeira conta com os seguintes versos:

Vou contar pra você O que aconteceu/ A menina avançada que me escreveu/ Pedindo pra mim cantar/ Um rock da pesada para ela dançar/ Eu li seu bilhetinho e lhe escrevi então/ Vou cantar um rock/ Quero ver você dançar no meio do salão/ Hei menina que dança pra valer/ Cantando este rock menina/ Só me lembro de você (Ofício Nº 002958/84 – DCDP/BSB, 1984, p. 9)

A canção tem uma temática muito semelhante à Garota do Baile, de Roberto Carlos, cuja letra diz: “Quem não acreditar/ Venha ver a multidão/ Que com ela quer dançar/ Ela adivinha que eu/ Estou sofrendo/ Também querendo/ Com ela dançar” (ROBERTO CARLOS, 1965). Outra temática comum entre canções de Roberto Carlos são os carros velozes, como a canção Calhambeque, que faz alusão ao Ford T (1929). Esta canção é uma adaptação feita por Erasmo Carlos, de Road Hog, cuja autoria é de John e Gwen Loudermilk. Eis o que dizem alguns trechos da canção:

... E como vou viver sem um carango pra correr?/ Meu Cadillac,
bi-bi/ Quero consertar meu Cadillac/ Com muita paciência o
rapaz me ofereceu/ Um carro todo velho que por lá apareceu/
Enquanto o Cadillac consertava, eu usava/ O Calhambeque, bi-
bi/ Quero buzinar o Calhambeque/ Saí da oficina um pouquinho
desolado/ Confesso que estava até um pouco envergonhado/
Olhando para o lado com cara de malvado/ O Calhambeque, bi-
bi/ Buzinei assim o Calhambeque... (ROBERTO CARLOS;
ERASMO CARLOS, 1964)

A canção *Carro Novo* traz uma narrativa semelhante a essa, e versa:

Agora eu vou começar tudo de novo/ Eu sei vou comprar um
carro novo/ Numa viagem pois eu fui tão infeliz/ Depois de um
show meu carro capotou/ Vinha correndo muito louco disparado/
Em minha frente surgiu um caminhão/ Quando acordei vendo
sangue pelo chão/ O meu maior amigo se acabou na minha mão.
(Ofício N° 002958/84 – DCDP/BSB, p. 11)

Como podemos notar ambas as canções tratam sobre carros, problemas mecânicos, e no caso de *Carro Novo*, acidentes de trânsito. A terceira canção do ofício supracitado a ser analisada é *Tipititi*, cuja letra se apresenta da seguinte forma: “Tipiti tipitá/ Eu só quero uma vasante/ Lá na beira do Guamá/ Quando o rio secar/ Uma coisa vou fazer/ Plantar arroz e milho/ E feijão pra se comer/ Mais um dia vou voltar/ Vou morar em Macapá/ Pra poder me libertar” (Ofício N° 002958/84 – DCDP/BSB, 1984, p. 14). Nessa canção, podemos notar um marcador de paisagem, que pode ser interpretado também como um marcador identitário, colocando os

compositores como artistas amapaenses, representados por uma empresa terceira.

Um segundo caso a ser analisado é o *Ofício N° 000334/85 – DCDP/BSB*, solicitando registro de quatro canções cuja composição é de Guilherme Rôla Soares, com nome artístico de *Guimi Rolla*, sob-representação da *Marabaixo Radiodifusão LTDA*, representada pela pessoa de Odmir Barriga Dias. Dos objetivos da difusora:

I. Da Razão Social e Sede: A sociedade funcionará sob a razão social de MARABAIXO RADIODIFUSÃO LTDA, com sede à Av. Mendonça Júnior N° 326-altos, na cidade de Macapá – T.F do Amapá/ II. Do Objetivo Social: Como objetivo, tem, Radiodifusão, Publicidade, e Jornalismo, ... (Ofício N° 00334/85 – DCDP/BSB, 1985, p. 4)

Nas solicitações, constam os nomes e letras anexados nos idioma português brasileiro e inglês. Para fins de melhor compreensão, serão utilizadas as versões em português brasileiro encaminhadas pelo artista, cujos nomes são *I Want The Truth To Be Said (Quero que a verdade seja dita)*; *My Love, My Life, My Love (Meu amor, minha vida, meu amor)*; *You Just Set My Heart On Fire (Você incandesce meu coração)*; *Take My Tip (Siga Meu Conselho)*. Em sequência, as quatro canções apresentadas.

Quero que a verdade seja dita
Diga-me, diga-me agora garotinha/ Quero que a verdade seja dita! / Oh, garotinha você me deixa louco/ Você é a única coisa que eu desejo/ Mas eu quero saber a verdade sobre você/ Oh, garotinha você me deixa louco/ Meu bem, eu te quero mais e mais/ Porque quando estou com você me apaixono vêz após vêz/ Meu bem, eu te amo com uma sensação em meu pensamento/ Mas quero que a verdade seja dita!/ Diga-me, diga-me, diga-me agora/ Diga-me, diga-me agora, não pense duas vezes/ Faça-me sobreviver, por favor confie em mim/ Eu nunca faço algo que vá te magoar/ Garota, não esqueça que eu sei segredos sobre você/ E quero que a verdade seja dita!/ Oh, garotinha você me deixa louco/ Por favor, diga-me garotinha/ Você me ama?/ Você me quer?/ Porque eu te amo, eu preciso de você mais e mais.

...

Meu amor, minha vida, meu amor

Eu posso tentar, eu posso ver/ E você pode tentar ver, tente comigo/ Eu posso te amar pra sempre/ Tome meu coração (Pegue minhas mãos)/ Oh, meu bem, acredite em mim/ Sinto muito, eu preciso de você/ Você compreende/ Mas você não precisa de mim em sua vida/ Um dia eu serei teu doce amante/ Eu e você caminhando em novas estradas/ Eu penso que no mundo agora só existe nós dois/ Meu amor, minha vida, meu amor/ Eu sinto muito, mas te quero mais e mais/ Um dia ainda serei o teu doce amante/ Cara a cara, eu e você/ Meu amor, minha vida, meu amor/ Sinto muito porque te amo e quero que abraçe-me agora/ Um dia serei teu doce amante/ Meu amor, incandesce amor da minha vida

...

Você meu coração

Menina, deixa eu te dizer, você não sabe o quê/ É capaz de fazer comigo.../ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandesce o meu coração/ Eu realmente amo você/ E você sabe que o meu coração está batendo/ Como um tambor/ O que eu posso fazer, menina/ Pra te conquistar/ Porque você é a única que eu quero satisfazer/ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandesce o meu coração/ Você está pronta? Siga-me!/ Eu te suplico, quero ser seu/ Estou tão feliz por ter achado você, muito/ Mais feliz que possa dizer/ Você deixa minha alma em chamas/ Eu vou te amar cada vez mais, todos os dias/ E se você me tocar, vai entender o que/ A felicidade significa/ Meu bem, estou quente como se estivesse amando/ Preciso do teu amor/ E quando sinto essa emoção/ Eu quero cura sexual/ Você é a única pessoa que consegue me deixar assim/ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandesce o meu coração/ Você deixa minha alma em chamas... Não fique longe/ Você incandesce o meu coração... Mais uma vez/ Você deixa minha alma em chamas... Seja minha mulher/ Você incandesce o meu coração... Não é assim tão fácil

...

Siga Meu Conselho

Siga meu conselho, querida/ Antes de você partir/ Pedra que rola não cria limo/ Não retire-se/ Você pode dar uma topada/ Por favor ouça o meu conselho/ Meu bem, não vá/ Minha palavra é de prata/ E seu silêncio é de ouro/ Mas, antes só do que mal acompanhado/ Você me conhece desde criança/ Eu era um pobre

deprimido/ E hoje ainda sou quase o mesmo/ Siga meu conselho
querida/ Antes de você partir, não vá para sempre/ Pois pedra que
rola não cria limo/ Não se vá para sempre... (Ofício Nº
000334/85, 1985, p. 29-35)

Essas canções apresentam a temática do amor, constantemente presente em músicas produzidas no Brasil nos anos 1960, pelo movimento que ficou conhecido como Jovem Guarda. Mesmo estando presentes no período da Ditadura Militar, muitos artistas pertencentes a este movimento passaram despercebidos pelos olhares dos censores. É possível que devido ao fato desses artistas serem representados por gravadoras, ligadas a grandes corporações da classe empresarial, não houvesse posicionamento político evidente no que diz respeito a ditadura no Brasil. Considerando que essas representações empresariais se dão por meio de contratos, podemos dizer que a postura do contratado é fundamental para a manutenção de seu trabalho diante da empresa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi apontar quais artistas seriam responsáveis pela gênese do *Rock n' roll* na cidade de Macapá, entre os anos de 1980 e 1985. Devido a fatores como a localização geográfica do então TFA⁴, a administração territorial e a ditadura militar, podemos perceber que gêneros musicais como *Heavy Metal* e *Punk Rock* possuem uma importância secundária, se não nula, nas produções fonográficas da Macapá oitentista, ao contrário de um *rock n' roll* com características mais próximas a Jovem Guarda, que tem como influência direta os artistas das décadas de 1950 e 1960. Ainda há muito a se pesquisar sobre a cidade de Macapá e o TFA deste período estudado nesta pesquisa, porém, podemos notar o perfil da produção fonográfica desse período, e com isso, entender um pouco dos possíveis fatores que levam a reverberação do discurso de *Ditabranda* no Território Federal do Amapá, pois como a pesquisa nos mostra, poucos são os casos de canções indeferidas no recorte estudado. Portanto, faz-se necessário um

⁴ O Amapá é localizado geograficamente em região fronteiriça com o estado do Pará, e com a Guiana Francesa, esta sendo um departamento ultramarino do governo francês.

aprofundamento nos trabalhos de pesquisa sobre Ditadura Militar no Amapá, e desse modo, encontrar respostas para alguns destes questionamentos.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. *Decreto Nº 20.493/46*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1946;
- BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985;
- BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984;
- BRASIL. *Ofício Nº 0143/79*. Macapá, SCDP/AP, 1979;
- BRASIL. *Ofício Nº 06/80 SCDP/AP*. Macapá, 1980;
- CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: A História Completa*. São Paulo, Benvirá, 2010;
- DA SILVA, Bernard Arthur Silva. “*Metal City*”: *Apontamentos sobre a História do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)*. Belém, UFPA, 2010;
- FRANCO, Homero Fábio M. M. *A Cena Punk e a Ordem Contemporânea: Atitude e Pertinência dos Jovens no Brasil*. Uberlândia, UFU, 2001;
- JORNAL RESISTÊNCIA, Ano II, Nº 12, Belém, Pará, maio de 1980;
- MACHADO, Ismael. *Decibéis Sob Mangueiras: Belém No Cenário Rock Brasil Dos Anos 80*. Belém, Grafinoorte, 2004;
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2014;
- ROBERTO CARLOS. *A Garota do Baile*. In: Roberto Carlos canta para a juventude. Rio de Janeiro, Columbia Records, 1965;
- ROBERTO CARLOS; ERASMO CARLOS. *O Calhambeque*. In: *É Proibido Fumar*. Rio de Janeiro, CBS, 1964;
- SANTOS, Dorival da Costa dos. *O Regime Ditatorial no Amapá Terror, Resistência e Subordinação 1964-1974*. São Paulo: Unicamp, 2001;
- SILVA, Maura Leal. *O Território Imaginado: Amapá, de Território a Autonomia Política (1944-1988)*. Brasília, UnB, 2017.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Dorival Costa dos Santos é Licenciado em História, Bacharel em Direito, e Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela UFFA, possui Mestrado em História Social pela UNICAMP, e Doutorado em Sociologia e Direito pela UFF. Foi membro da comissão de direitos humanos da OAB/AP, e presidiu a Comissão Estadual da Verdade seção Amapá. Atualmente, é Professor Associado no curso de História da UNIFAP, Diretor do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas do Amapá, e realiza pesquisas nas áreas de Direito, História, Cultura, Política, Poder e Direitos Humanos.

Felipe de Araujo Chersoni é mestrando em Direito na linha de Direitos Humanos, Cidadania e Novos Direitos pela Universidade (comunitária) do Extremo Sul Catarinense (PPGD-Unesc); Bolsista do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Comunitárias (PROSUC-Capes); pesquisador no Grupo de Criminologia Crítica Latino Americana - Andradiano (Unesc); Membro do Grupo de Estudos Clóvis Moura - Mov. Minervino de Oliveira; tuou na advocacia popular e também nas comissões de Direitos Humanos; com atuação em especial a averiguação do cumprimento de pena na região de Maringá, pelos anos de (2019-2020).

Guilherme Lisboa Morgan é discente do curso de Psicologia na Fundação Hermínio Ometto|FHO, autor de artigos e capítulos de livros e membros do grupo de estudos filosóficos: GEFIL. E-mail para contato: guilhermelisboamorgan@alunos.fho.edu.br; Link para acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6763892312899250>.

Jackson da Silva Leal é professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Extremo-Sul Catarinense (PPGD-UNESC), Doutor em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), coordenador do Grupo Criminologia Crítica Latino-americana (UNESC), e co-líder do Grupo Pensamento Jurídico Crítico Latino-Americano (UNESC), desenvolve pesquisas e projetos tanto em nível de graduação quanto pós-graduação acerca da questão criminal com foco na realidade latino-americana transitando por áreas como Direitos Humanos na interface com a questão Criminal.

Juliana Miranda é graduada em Letras Vernáculas com habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II. Mestra em Letras com habilitação em Crítica Cultural, pela mesma universidade. Interessa-se por estudos da língua portuguesa, literatura, música, questões socioculturais e estudos de gênero, raça e feminismos. É professora de Língua Portuguesa e Arte pela rede privada de ensino, bem como, ensina Literatura no Cursinho Pré-Vestibular (ASPPE) no município de Catu-Ba. E-mail: julianasanni@gmail.com; Link para acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4005809824271855>.

Lucas de Souza Maximim é Bacharel em História pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História pela referida instituição. Foi bolsista do Programa de Bolsa Monitoria do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, com atuação nos componentes curriculares referentes a História da América, e realiza pesquisas relacionadas a História e Música, Ditadura Militar, Histórias em Quadrinhos como ferramenta de ensino e pesquisa, memórias e patrimônio cultural.

Maria Eduarda Cardoso é discente do curso de Psicologia na Fundação Hermínio Ometto|FHO, autora de artigos e capítulos de livros e membros do grupo de estudos filosóficos: GEFIL. E-mail: mariacardoso@alunos.fho.edu.br; Link para acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7008362762885518>.

Kátia Vanessa Tarantini Silvestri é docente na Fundação Hermínio Ometto|FHO. Possui licenciatura plena em Filosofia. Doutora em linguística na área da análise dos gêneros do discurso. Especialização em Psicopedagogia. Psicanalista. Pesquisadora no grupo de estudos dos gêneros do discurso (Gege|UFSCAR). Professora e coordenadora do grupo de estudos: GEFIL. E-mail: katiavanessa@fho.edu.br; katiasilvestri@pecege.com; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1544987367343253>.

SOBRE O ORGANIZADOR

Gustavo Silva de Moura é Mestre em História (História e Historiografia) pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo - EFLCH/UNIFESP (2019); Especialista em História do Brasil pela Universidade Candido Mendes - UCAM (2015) e em Música e Artes pela Faculdade Venda Nova do Imigrante - FAVENI (2021); Graduado em História (Licenciatura) pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2014); atualmente é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense (UESPI-Floriano/CNPQ), atuando na linha de pesquisa "História, Sociedade e Imprensa Piauiense". Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8588808843554327>.

