

HISTÓRIA, ARTES E JUVENTUDES: O MUNDO NA VIRADA DO SÉCULO

O rock e os “roqueiros” brasileiros da década de 1980 sob a ótica das tiras de Angeli

The brazilian rock and rockers in the eighties under the Angeli strips view

Rodrigo Otávio dos Santos

Centro Universitário Internacional – Uninter. Curitiba, PR, BR.

RESUMO: O presente artigo pretende discutir a visão do cartunista Angeli, criador da revista *Chiclete com Banana* entre os anos 1985 e 1990, acerca do *rock* nacional e dos admiradores deste tipo de música, aqui chamados roqueiros. Para tanto, nos valem de análises a partir de algumas histórias em quadrinhos extraídas da publicação e buscamos interpretá-las à luz da sociedade brasileira do final dos anos 1980, com foco específico na população jovem do período. É importante destacar que, ainda que o foco deste texto seja a obra de Angeli, diversas canções e outras manifestações culturais são também analisadas, ora para endossar, ora para rechaçar as ideias do cartunista acerca dos jovens oitentistas no Brasil. O principal resultado são justamente as análises acerca das manifestações juvenis e a visão de Angeli sobre elas.

PALAVRAS-CHAVE: história em quadrinhos; história; anos 1980; Angeli.

ABSTRACT: This article aims to discuss the vision of cartoonist Angeli, creator of the magazine *Chiclete com Banana* between 1985 and 1990, about the Brazilian rock and the admirers of this type of music, here called rockers. For this purpose, we made use of analyzes based on some comic strips extracted from the publication and sought to interpret them in the light of Brazilian society in the 1980s, with a specific focus on the young population of the period. It is important to highlight that, although the focus of this text is Angeli's work, several songs and other cultural manifestations are also analyzed, sometimes to endorse, sometimes to reject the cartoonist's ideas about the young eighties in Brazil. The main result is precisely the analysis of youth manifestations and Angeli's view of them.

KEYWORDS: comics; history; 1980's; Angeli

Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Educação e Novas Tecnologias do Centro Universitário Internacional (Uninter) e doutor em História pela Universidade Federal do Paraná.

E-mail: rodrigoscama@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0001-5050-1637>.

DOI: 10.22456/1983-201X.119869

Anos 90, Porto Alegre, v. 29 – e2022305 – 2022

 Este é um artigo Open Access sob a licença CC BY

Introdução

O presente artigo pretende discutir e, principalmente, analisar as críticas feitas pelo cartunista paulista Angeli em relação ao movimento que emergiu no pós-Ditadura e ficou conhecido como “rock brasileiro”, ou “BRock”, como informa Dapieve (1995). Mas mais do que uma crítica ao movimento, o artista critica fundamentalmente os amantes deste tipo de música e suas idiossincrasias. O artigo pode ser classificado, nas palavras de Moreira e Caleffe (2008), como uma pesquisa exploratória, de caráter qualitativo, uma vez que é composta basicamente pelo levantamento bibliográfico e documental, com análise das tiras em histórias em quadrinhos para melhor entender uma faceta da juventude dos anos 1980.

As histórias em quadrinhos podem ser definidas como a união de texto e imagem em um híbrido no qual a ausência de um desses elementos simplesmente desfaz sua existência. É no amálgama entre texto e imagem que o leitor se insere, construindo em sua cabeça a história contada por meio da arte gráfica e das palavras, fazendo com que este tipo de manifestação artística possa ser chamado de arte sequencial, como faz Eisner (1999). As histórias em quadrinhos, portanto, podem ser entendidas como uma linguagem autônoma, que possui seu próprio vocabulário e sua gramática, com elementos tais como o requadro, os balões e as onomatopeias, por exemplo.

Santos (2016) informa que a partir das charges, dos cartuns e das histórias em quadrinhos pode-se traçar interessantes entendimentos de um período histórico, já que é uma manifestação com grande capacidade expressiva, que consegue como poucas capturar os problemas e soluções de determinada parcela da sociedade.

As histórias em quadrinhos são ferramentas que auxiliam o estudo do imaginário social sobre a sociedade pós-industrial e tecnológica, fazendo ponte entre escritor e leitor, entre sociedade e sua construção. Como qualquer manifestação cultural, as histórias em quadrinhos refletem e refratam a contemporaneidade, e, portanto, ajudam a compreender melhor os fenômenos e as percepções existentes no mundo atual. (SANTOS, 2010, p. 15).

Com isso em mente, decidimos, neste artigo, discutir a figura do “roqueiro” brasileiro da década de 1980 a partir da ótica mordaz do cartunista Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido pelo seu nome de meio. Angeli foi o criador e principal força criativa por trás da revista *Chiclete com Banana*, veiculada entre 1985 e 1990, tornando-se um dos maiores sucessos das histórias em quadrinhos nacionais de todos os tempos (SANTOS, 2014) e cuja verve cômica era justamente a crítica à juventude do período, sendo que uma das maiores manifestações culturais para estes jovens era a música e o estilo de vida *rock*.

Angeli, rock nacional e os roqueiros

Angeli, em sua obra, critica todas as facetas do *rock*. E uma das mais importantes a serem analisadas é o próprio amante deste tipo de música. O assim chamado “roqueiro”, ou seja, o ouvinte de músicas estilo *rock*, foi ironizado pelo quadrinista diversas vezes, gerando cômicas situações que permitem enxergar a forma como o artista via estas pessoas e também a forma como estas se relacionam com a música e a sociedade.

A primeira tira a ser analisada é metalinguística, já que Angeli, o artista, é também a personagem central da história, como vemos a seguir (Figura 1):



Figura 1: Waldick Soriano.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* n. 2.

São Paulo: Circo, 1986. p. 4.

Na tira percebemos a autoironia, já que no primeiro quadrinho existe a vontade da personagem/autor de ser um roqueiro, ter postura, charme e qualidades compatíveis com os homens que interagem com este tipo de ritmo musical. Entretanto, ao chegar uma atraente mulher, a personagem esquece sua postura roqueira e se utiliza das canções de Waldick Soriano para tentar conquistá-la com passos de dança estilo bolero, ou bailão.

Araújo (2013) diz que Eurípedes Waldick Soriano é um dos mais peculiares artistas baianos que o Brasil já viu. Sempre apresentava-se usando terno de linho, colete, óculos escuros e chapéu preto. Para o autor, Soriano era o maior símbolo da cafonice brasileira.

Seu estilo de música é tachado como cafona ou brega. O cantor, muito popular nas camadas de baixa renda durante a década de 1980 era tido como ícone de música ruim, malfeita ou pobre. Araújo (2013, p. 180) diz que Soriano

Foi uma espécie de inimigo público número um da crítica musical nos anos 1970. Quando se precisava de um exemplo de mau cantor, ou de péssimo compositor, era infalível a citação do nome de Waldick Soriano. Virou lugar-comum classificar o seu trabalho como medíocre, horrendo e insignificante. O artista baiano colecionava uma série de críticas até sobre sua razão de ser e de existir.

Suas letras sempre giravam em torno de amores mal-sucedidos, pobreza, e as “dores de corno”, ou seja, as agruras sofridas por um homem que foi traído pela mulher que amava. Em suas letras podemos encontrar conflitos entre classes sociais, em frases como “Nem só os ricos têm direito de amar”, da canção *Sou pobre mas te amo*, aproximação com profissões tidas como menos nobres no período, ou em estrofes como “Estou amando desta vez uma empregada / Ela merece ser rainha do meu lar / Uma empregada também ama de verdade da canção *Uma Empregada Vai Ser a Mãe Dos Filhos Meus*; traições amorosas, como na canção *Depois de você mais ninguém*, que em seus versos diz *Como pode dizer que me ama / Vivendo com outro / Como pode dizer que me ama / Ao lado de alguém?*”.

Mesmo assim, suas canções eram largamente difundidas nas rádios AMs brasileiras, ou seja, as rádios que se utilizavam da frequência mais popular de transmissão radiofônica até os anos 1980, e as vendas de seus discos eram muito superiores às da MPB na década de 1970. Soriano chegou a afirmar, de acordo com Araújo (2013), que era o maior artista do Brasil, rivalizando com Roberto Carlos. Assim, podemos afirmar que mesmo odiado por muitos, Waldick Soriano fazia muito sucesso.

E era tão representativo que não havia como ignorar sua presença. Assim, Angeli utilizou tais características do autor musical e dos roqueiros para fazer sua piada, já que naquele momento nada era mais cafona, a antítese maior do *rock* do que Waldik Soriano.

Podemos afirmar que temos inúmeros exemplos de artistas cuja maioria das canções versa sobre a política brasileira, como Plebe Rude, Inocentes ou Garotos Podres, bandas cujos interesses são o puro escracho e o deboche, como Blitz, Eduardo Dusek ou João Penca e seus Miquinhos Amestrados, ou ainda artistas que utilizam o deboche como crítica ácida, caso de Camisa de Vênus, Língua de Trapo e Ultraje a Rigor.

Mas há também artistas roqueiros que se assemelham muito da temática “cafona”, que Araújo (2013 p. 20) define como “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”. Além disso, este tipo de canção é sempre associado à dor-de-cotovelo, aos amores perdidos e as dificuldades de viver a vida sem maiores recursos. Seus maiores expoentes foram Nelson Ned, Odair José, Agnaldo Timóteo e Waldik Soriano.

Léo Jaime, por exemplo, se utiliza dos mesmos motes de Soriano, Timóteo e Ned em músicas como *O pobre*, cujo refrão diz “Ela não gosta de mim, mas é porque sou pobre”, ou “A vida não presta”, que em sua primeira estrofe tem as frases “Você vai de carro prá escola / E eu só vou a pé / Você tem amigos à beça / E eu só tenho o Zé...”. É também o caso da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, que diz na canção *Educação sentimental II*: “Que eu sofro só de pensar / A quem eu devo perguntar / Aonde eu vou procurar / Um livro onde aprender / A ninguém mais me deixar”, ou as frases “Porque não eu? / Você tá nessa rejeitada / Caçando paixão da canção Por que não eu”.

Outros artistas, mesmo não tendo a maioria de suas canções com tal temática, também escreveram canções típicas da dor-de-cotovelo, caso de Barão Vermelho em *Você se parece com todo mundo*, que diz “Eu te dei todas as coisas / Mas te perdi (...) É, eu te amei demais / Eu sofri pra burro” ou ainda a canção *Me liga*, dos Paralamas do Sucesso, que em sua última estrofe fala “Eu não te peço muita coisa, só uma chance / Pus no meu quarto seu retrato na estante / Quem sabe um dia vou te ter ao meu alcance / Ah, como ia ser bom se você deixasse”.

Em ambos os casos, a diferença entre as canções de Waldik Soriano e das bandas de *rock* é primariamente a roupagem instrumental, uma vez que sequer utilizam os mesmos instrumentos musicais na maioria do tempo. O *rock* utiliza basicamente guitarras elétricas, baixo e bateria, além da voz. As músicas ditas cafonas utilizam em geral violões, violas, teclados e bateria, além de instrumentos como sanfonas, triângulos, atabaques, agogôs e demais instrumentos de percussão. Outra característica é que a voz do cantor está sempre muito mais alta que a dos demais instrumentos, que em geral fazem apenas a base para a execução vocal, diferente do *rock*, em que cada instrumento procura ter seu destaque.

Outra diferença é a utilização de vernáculo e espacialidades diferentes, que nas bandas de *rock* é mais calcado em gírias, expressões e localidades típicas de cidade grande, como “motocicletas querendo atenção às três da manhã”, da canção *Música urbana 2*, da Legião Urbana, ou “é eleição, é inflação, corrupção e como tem ladrão, e assassino e terrorista e a guerra espacial”, da canção *Sexo!* da banda Ultraje a Rigor. Em comparação, temos as localidades e linguagem utilizadas pelo cancionista dito brega, em geral utilizando um português sem expressões idiomáticas e falando de locais comumente encontrados em cidades pequenas, como bailes ou praças, conforme percebemos em “Garçom, amigo / Apague a luz da minha mesa / Eu não quero que ela note / Em mim tanta tristeza / Traga mais uma garrafa / Hoje eu vou me embriagar / Quero dormir para não ver / Outro homem em meu lugar da canção Dama de vermelho, de Waldik Soriano ou Encostei o meu carro na praça / E você, um tanto sem graça / Sorriu pra mim / Sem querer eu olhei em seus olhos / Sem saber segurei suas mãos retirados da canção Eu, você e a praça”, de Odair José.

Mas essa preferência pela música brega não era o padrão do jovem brasileiro, que vivia em uma grande cidade metropolitana como São Paulo. O jovem paulistano da década de 1980 que se sentia de acordo com seu tempo pensava de maneira muito diversa daqueles que gostavam das canções bregas. Daí a graça da tira exposta.

Do ponto de vista gráfico, percebemos que o protagonista da tira é uma caricatura do seu criador. Angeli, na década de 1980, utilizava-se apenas de roupas pretas e, sempre que era possível, óculos escuros. Em sua mão, um cigarro e as pernas cruzadas com o cotovelo sobre a vitrola que toca uma canção percebida por meio dos signos das notas musicais. Estas são posturas típicas do roqueiro, em uma tentativa de parecer ameaçador, violento. Esta postura, porém, se desfaz no último quadrinho, quando o desfecho inesperado gera o riso, e Angeli avança sobre a mulher com um passo de dança típico dos bailes populares onde Waldick Soriano é executado, mostrando que Angeli é ao mesmo tempo roqueiro e brega, em uma mistura tão inusitada para a época que gerava comicidade.

Na Figura 2, a seguir, percebemos a piada com a tentativa do protagonista em ser moderno, ouvir músicas contemporâneas, assistir filmes que fogem do padrão, etc. Mas, na verdade, ele é apenas mais um dos jovens que, em busca de serem originais, acabam por se constituírem cópias uns dos outros.

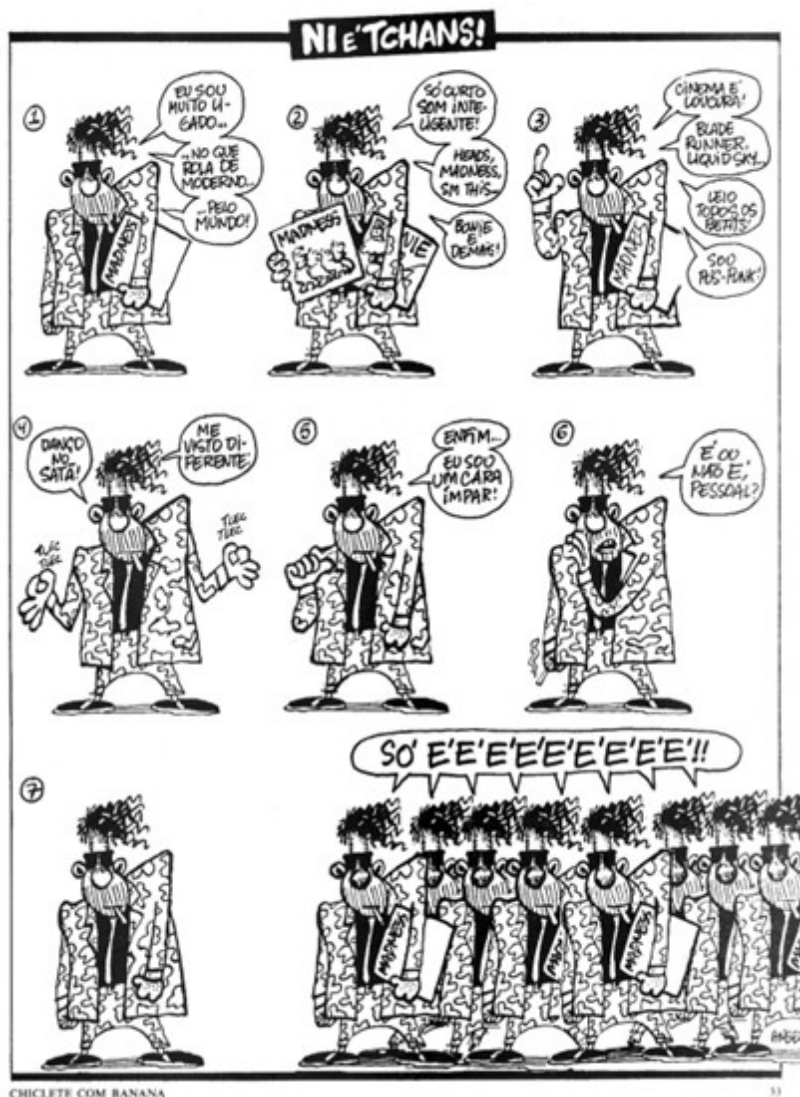


Figura 2: Ni é Tchans!

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* n. 2. São Paulo: Circo, 1986. p. 33.

No primeiro quadrinho, lemos que a personagem se acha moderna e cosmopolita, procurando o que há de melhor e mais recente no mundo. Em suas mãos, um disco da Madness, banda inglesa de *ska/pop*, que nos anos 1980 revitalizou o ritmo chamado *ska* e foi primordial como referência para o início de bandas nacionais, como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana ou Gang 90 & Absurdettes. Como o segundo quadrinho afirma, este é um som inteligente, tal qual Talking Heads, Smiths (grafado errado como SM this) e David Bowie, bandas que, de acordo com Vinil (2008), na época eram atreladas a uma suposta intelectualidade da música pop/rock inglesa.

Talking Heads, banda do vocalista e artista multimídia David Byrne, ainda segundo Vinil (2008), era chamada pelos críticos como *art-school punk*, pois seus integrantes eram originários das escolas de arte norte-americanas e pareciam se conectar mais com este público. As canções da banda sempre tentavam trazer elementos da cultura africana, do funk e do soul norte-americanos, bem como uma roupagem *new wave*. Ficou então categorizado como conjunto de rock que mais se aproximou da chamada *world music* no período e influenciou diretamente conjuntos nacionais como Paralamas do Sucesso e os primeiros álbuns dos Titãs.

The Smiths era considerada, ainda por Vinil (2008), como a banda alternativa mais importante da década de 1980, e seu álbum de estreia marcou indelevelmente as carreiras de bandas nacionais como Legião Urbana e Zero, pois misturava a agressividade do punk com o lirismo da poesia romântica.

David Bowie, por sua vez, é um dos maiores ícones do rock alternativo nos anos 1970 e 1980. Nos anos 1980, o artista foi um dos maiores expoentes da nova roupagem musical intitulada *New Romantic*, que influenciou diretamente a banda paulistana RPM e o cantor Ritchie. Seu disco *Let's Dance*, de 1983, marcou um novo patamar na carreira do artista, que estava praticamente em todas as paradas de sucesso do mundo. Inclusive no Brasil.

Quando a personagem fala de cinema, lembra de filmes ditos alternativos, como o agora clássico da ficção científica *Blade Runner*, de Ridley Scott e *Liquid Sky*, a comédia científica de Slava Tsukerman. No primeiro filme, temos uma distópica visão do mundo e do ser humano, que cria seres à sua imagem e semelhança para serem descartados depois de certo tempo de “uso”. No segundo, alienígenas viciados em heroína vêm ao planeta Terra e descobrem que os hormônios liberados pelo orgasmo são melhores e mais fortes que a droga e começam a raptar e matar os amantes de uma ninfomaníaca.

A personagem ainda afirma ler todos os autores da literatura *beat*, como Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac. Afirma também ser *pós-punk*, tal como várias bandas aqui analisadas, que também se intitulavam *pós-punks* e também faziam referências aos escritos da era *beat*, como a explícita referência na música *Jack Kerouac* da banda Gang 90 & Absurdettes, que conta o sonho do protagonista com o escritor. Apesar de a música ser basicamente um *ska* instrumental, no meio da canção há a narração do sonho supracitado no qual Kerouac dizia ter renascido negro e tocador de pistom e o protagonista então decide sair pelas estradas do mundo. Há referências explícitas aos escritores *beats* também na canção *Infinita highway*, da banda Engenheiros do Hawaii, que diz “Eu posso ser um Beatle, um beatnik / Ou um bitolado”. Isso porque a canção fala justamente de um dos temas mais caros aos *beatniks*: a mobilidade. Também temos referências menos explícitas, como a canção oposta aos pensamentos *beatniks*, *Envelheço na cidade*, da banda Ira!, em que o protagonista se ressentido de não ter caído na estrada como Kerouac ou Ginsberg. A letra diz “Mais um ano que se passa / Mais um ano sem você / Já não tenho a mesma idade / Envelheço na cidade”, mostrando o desejo de sair, mas a incapacidade de abandonar a vida na cidade, ou a canção *Música urbana*, da banda Capital Inicial, que possui uma visão *beat* nas frases “Se ando por ruas quase escuras / As ruas passam / As ruas têm cheiro de gasolina / E óleo diesel”.

Por último, a personagem diz ser *pós-punk*, ou seja, faz parte da corrente músico-cultural que descende dos *punks*, mas acrescenta elementos românticos, como já foi explicitado anteriormente.

No quadrinho quatro, diz que frequenta a danceteria Madame Satã, pródigo reduto de jovens paulistanos e palco em que bandas como RPM, Titãs e Ira! tocaram pela primeira vez. Com esta informação, além de determinar o estilo do jovem caracterizado no quadrinho, Angeli também demarca territorialmente esta personagem como paulista. O gesto de estalar os dedos, percebido por meio do desenho de Angeli atrelada à onomatopeia *tlec, tlec* próximas às mãos indicam um estilo de dançar e se comunicar próprio dos jovens que frequentavam este tipo de estabelecimento na metade dos anos 1980.

Em conjunto com estas informações, vemos a personagem dizer que se veste diferente para, no próximo quadrinho, dizer que é ímpar. A graça, então, fica quando no último quadrinho ele chama outras pessoas e percebe-se que são todos iguais. Interessante destacar que Angeli aparentemente não desenhou outras personagens iguais. Ao contrário, como informa Formaggini (2010), por diversos momentos o artista utilizou um processo de copiar e colar a primeira imagem da página com ajuda de uma máquina fotocopadora, para que todas ficassem idênticas, afinal, esta era a piada. Todos os jovens acham-se únicos e são, na verdade, cópias entre si. E estas cópias, produzindo os sons monossilábicos “só é!”, indicando a falta de cultura e eloquência que é o oposto da intelectualidade que a personagem tenta apresentar, mostrando ao leitor quão falsa é a personalidade da personagem. Além disso, quando todos os demais “gêmeos” dizem o mesmo, fica caracterizada a falta de criatividade e individualidade da geração ali estereotipada.

Um dos motivos desta massificação parecia ser, para Angeli, a cultura das FM, que começou a imperar nos anos 1980. A Figura 3 satiriza esta cultura.



Figura 3: FM!

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* n. 3.
São Paulo: Circo, 1986. p. 51.

As FMs se popularizaram na década de 1980 e são fruto direto da comercialização do *rock* no Brasil. Isso porque esta frequência era utilizada apenas para música ambiente até a chegada do rock e, mais precisamente, da primeira rádio especializada em rock, a Fluminense FM (SANTOS, 2014).

No quadrinho de Angeli, percebemos que a FM é tida como droga, como influência nefasta aos jovens do período. A piada crítica é sobre a forma como os jovens consumiam este tipo de música,

“com cara de panaca” e achando que “a vida é uma imensa danceteria”. Angeli parece querer dizer que o simples fato de ouvir rádio afeta a capacidade de discernimento do jovem, que acaba absorvido por aquela programação e não consegue mais viver uma vida normal, ao mesmo tempo, é uma crítica à música executada nas FMs, ou seja, o *rock*.

A falta de criticidade do jovem também é explicitada no momento em que o artista coloca o usuário da FM como alguém sem capacidade de perceber a realidade, já que a vida não é uma imensa danceteria. Além disso, como diz o texto, “quem marca sempre dança”, uma vez que, na gíria juvenil do período, “marcar” significava “deixar passar”, “esquecer” ou “deixar escapar”, ao mesmo tempo em que “dançar” significava “perder”, “ficar sem nada”. Assim, Angeli diz que o ouvinte de *rock* deixa passar as oportunidades da vida e, portanto, acaba ficando sem nada.

Do ponto de vista da imagem, percebemos a caricatura de um jovem com dois enormes rádios em suas orelhas, tal qual os chamados *boomboxes* norte-americanos, enormes aparelhos de som, com grande capacidade sonora, movidos à pilha, que jovens de bairros mais pobres de grandes metrópoles como Nova York e Washington utilizavam ao andar nas ruas.

Outra característica que podemos perceber por meio do desenho são as antenas, que deixam claro ao leitor que estão funcionando e captando a frequência FM a partir das metáforas visuais existentes nas pequenas bolinhas em suas pontas.

Os olhos desenhados com múltiplos círculos concêntricos evidenciam a aparência de drogado, de quem está com a mente em estado alterado. Além disso, os olhos têm tamanhos diferentes, indicando a força dos estímulos oriundos da rádio, que tiram o jovem do convívio com a realidade. Há também os dentes apertados, tal qual um dos principais efeitos de drogas como a cocaína ou o crack, mostrando ao leitor que o jovem de Angeli está sob os efeitos nocivos da FM.

Ainda sobre a FM e as danceterias, podemos destacar a imagem seguinte (Figura 4), oriunda do quinto volume da revista *Chiclete com Banana*.

Nessa tira, podemos perceber a tentativa de pertencimento da juventude e inserção do *rock* e seus símbolos no processo de globalização. No diálogo travado dentro de um bar/danceteria, os dois jovens discutem sobre entretenimento e locais. Uma suposta globalização é evidenciada quando o rapaz faz à moça diferentes perguntas e sempre a resposta é atrelada a um país fora do Brasil. No primeiro quadro, a garota diz que Berlim é o local em que estão localizados os melhores bares e danceterias, no segundo, o *rock* interessante é oriundo da Inglaterra, bem como o cinema digno de ser assistido é o feito na França. No quadrinho seguinte, vemos que o sonho da protagonista é viajar ou morar em Amsterdã, na Holanda. A urbanidade, contestada no quinto quadrinho é atrelada à Nova York.

A crítica é interessante porque mostra a visão colonizada de uma parcela de brasileiros naquele momento histórico. Tudo o que há de melhor está sempre fora do Brasil. E o que existe de bom dentro do país é produzido de acordo com signos e elementos externos às nossas fronteiras. Há uma construção ideológica que indica – principalmente para o jovem – que o mundo externo é melhor que o interno.

O jovem desse período, graças à uma abertura cultural promovida pela saída dos militares do poder, pode tentar se expressar com vistas aos grandes centros culturais fora do país. No Brasil chegavam notícias em revistas, jornais e programas de televisão sobre atualidades do mundo cultural dos demais países. Os jovens leitores da revista *Chiclete com Banana* sabiam da existência de bares e danceterias muito famosos na Alemanha Ocidental, mesmo porque a cantora Nina Hagen havia acabado de se apresentar no *Rock in Rio* e a estética das danceterias alemãs veio com ela, ainda mais após a revista *SomTrês*, publicação da Editora Três, capitaneada pelo jornalista Maurício Kubrusly, dar destaque à cantora em várias de suas edições, existindo até uma promoção de distribuição de seus discos a assinantes a partir de agosto de 1985. A cena *underground* de clubes, bares e danceterias era, de alguma forma, coberta por esta revista durante o período.



Figura 4: The fate of mankind.

Fonte: Angeli. *Chiclete com Banana* n. 5.
São Paulo: Circo, 1986. p. 12.

O mesmo podemos dizer do *rock* inglês, amplamente divulgado no Brasil por meio de revistas, rádios e televisão. No período em que esta história foi concebida por Angeli, diversas bandas inglesas participavam ativamente das paradas de sucesso brasileiras. Segundo Alzer & Claudino (2004), durante a década de 1980 diversas bandas e artistas de *rock* inglesas participaram do *top 10* – as 10 canções mais pedidas – das rádios brasileiras. Entre elas, podemos destacar: *Queen*, *Pink Floyd*, John Lennon, *Police*, *Wham* e Elton John. Além disso, o movimento mais *underground* inglês também era constante nos frequentadores de danceterias, como os já citados *Madness*, *Talking Heads* e *Smiths* e também *Duran Duran*, *Spandau Ballet*, *Culture Club*, *Stone Roses*, *New Order* e *Pretenders*, entre muitos outros. O jovem brasileiro de classe média que vivia em uma metrópole estava acostumado com esses nomes e suas canções, sendo tão populares quanto o *rock* nacional do período. Além disso, havia certa aura de exclusividade ao gostar destas bandas, já que elas não eram tão populares nas demais rádios e pareciam ser, naquele momento, bandas para iniciados e conhecedores da boa música. Entretanto, ao conhecer tais bandas formava-se um círculo de iniciados, que, em última análise, não era tão exclusivo. E essa aura, esse verniz exclusivista é uma das principais críticas de Angeli nesta história em quadrinhos.

O cinema francês, citado no terceiro quadrinho parecia dizer respeito aos filmes de Godard, como o polêmico *Je vous salue, Marie*, que foi censurado no Brasil por pressão da Igreja Católica. François Truffaut, que no Brasil teve seu *Vivement dimanche!* exibido em diversas salas em São Paulo e Alain Resnais, que com seu premiado *Mon oncle d'Amérique*, esteve presente em diversos cinemas das capitais do país.

O cinema francês também está muito presente nas canções das bandas brasileiras do período, tendo citações diretas a Jean-Luc Godard, em pelo menos duas canções: *Selvagem?*, da banda Paralamas do Sucesso, que reflete o fim da censura com as frases “E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard”, e na canção *Eduardo e Mônica*, da banda Legião Urbana, que se utiliza da citação ao cineasta para mostrar a personalidade de Mônica, a protagonista jovem e “descolada” da trama imaginada por Russo, com a frase: “Mas a Mônica queria ver o filme do Godard”. A banda Gang 90 & Absurdettes, na sua canção *Românticos a Go-Go*, cita outro cineasta francês de muita relevância na intelectualidade brasileira, Jean Cocteau, que também é citado na canção *Enfant Terrible*, de Eduardo Dusek.

O quadro seguinte fala sobre a aspiração de conhecer Amsterdã, na Holanda. Uma vez que esta cidade tem as drogas consideradas leves, como maconha e haxixe são liberadas para consumo e venda na cidade desde 1976, muitos jovens desejariam ir até a cidade experimentar drogas sem se preocuparem com a repressão. A canção *Hoje*, do álbum *Batalhões de Estranhos*, do Camisa de Vênus, tem a frase “Amsterdam via Paris, acho que é nesse que eu vou”, em uma dupla referência à cidade holandesa e à uma propaganda de televisão de uma empresa de cartões de crédito. Outra referência dupla encontramos na paródia *A balada para John e Yoko*, dos Titãs, que cria uma letra absurda para a música composta por Lennon e McCartney. Na canção *nonsense* da banda paulista, que mostra em determinado momento a dificuldade do casal Ono/Lennon em se casarem, temos as frases “Me traz a cruz e o altar / Fomos até Amsterdam / No voo das sete da manhã / Os jornais querem saber / O que pretendemos fazer / Eu digo: Não conseguimos resolver”, novamente fazendo leve referência ao uso de drogas na capital holandesa, bem como a liberalidade da cidade, que era invejada pelos jovens brasileiros tanto quanto a modernidade da cidade Nova York, citada no quinto quadrinho.

A cidade norte-americana, no imaginário de certa parcela de brasileiros, era a meca da urbanidade, do progresso e do avanço tecnológico. A vida em uma metrópole, cosmopolita, globalizada, era representada pela cidade de Nova York. Filmes, livros, novelas e músicas mostravam a cidade como auge da civilização capitalista. O ápice da vida na cidade era representado por Nova York, e ela era comparada à São Paulo na canção *Telefone*, da Gang 90 & Absurdettes, que em sua terceira estrofe diz “Pode ser de São Paulo a Nova York”, em referência positiva à vida urbana. Já Léo Jaime, em parceria com João Penca e seus Miquinhos Amestrados, criou a música *AIDS*, cuja primeira estrofe expressa a crítica em relação aos brasileiros que acham que o que vem de Nova York é sempre bom e deve ser imitado em terras brasileiras. Na canção, Jaime diz “É a última moda que chegou de Nova York / E deve ser bom como tudo o que vem do norte / A sua mãe vai gostar / O seu pai vai achar moderno / É mais quente que o inferno / Essa onda é de morte”.

E depois de tantas referências a locais longínquos, ao ser perguntada pelo rapaz onde morava, a moça responde que morava no Jabaquara, bairro no centro sul da capital paulista. A piada encontra-se justamente aí, na inversão de expectativa do leitor, e na sua surpresa. Surpresa essa que é compartilhada pelo outro personagem, que é desenhado por Angeli como tendo uma espécie de susto somado à incredulidade da sua interlocutora ser tão provinciana. E quando voltamos ao título da página, percebemos que este provincianismo está declarado desde o início, no subtítulo *The foolish stories of the world* (as histórias mais bobas do mundo – em tradução livre).

A necessidade de pertencer à uma comunidade global que existia em grande parte dos jovens brasileiros no período, bem como sua impossibilidade de participar de tal comunidade é o mote da

ácida crítica de Angeli. Nesse caso, parece interessante dialogar com Hall (2006), que diz que a noção do sujeito sociológico era formada na relação com outras pessoas que para o sujeito eram importantes, que mediavam para o indivíduo a cultura em que habitava, e com isso valores, sentidos e símbolos. A identidade, portanto, seria formada na interação da pessoa com a sociedade. O sujeito é formado e modificado num diálogo contínuo entre seu eu interior e os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, então, une o sujeito à estrutura. Uma estrutura que está mais ligada ao externo, aos Estados Unidos ou à Europa, do que ao Jabaquara.

Este desejo de pertencer ao mundo está latente em canções como *De repente Califórnia*, de Lulu Santos, na qual o protagonista imagina que deveria estar nos EUA para ser artista de cinema e realizar suas conquistas, dizendo “Na Califórnia é diferente, irmão / É muito mais do que um sonho, ou na canção *Liberdade/Guerra Fria*, da banda RPM, que mostra a globalidade pensada pelo jovem que, teoricamente, poderia estar em qualquer lugar do mundo. Ao mesmo tempo, reflete que o lugar geográfico importa menos do que o estado de espírito do indivíduo, como percebemos com os versos “Eu já nem sei mais quem sou / Desse jeito não se vive / Nova Iorque ou Moscou / Palestina ou Tel-Aviv”. Por outro lado, algumas bandas criticaram a globalização e o *american way of life* presente no cotidiano brasileiro. A emblemática canção *Geração Coca-Cola*, da banda Legião Urbana fala exatamente sobre isso ao declarar “Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos USA, de nove as seis”.

Ao fim e ao cabo, são apenas dois jovens dançando em uma discoteca no centro de São Paulo, muito longe dos locais supostamente mais avançados e mais culturais onde gostariam de estar. E com isso representam boa parte da juventude roqueira estereotipada dos anos 1980 no Brasil.

Considerações finais

Ao fim e ao cabo, este artigo procurou demonstrar como a obra de Angeli na revista *Chiclete com Banana* pode contribuir com um maior entendimento da juventude brasileira no final do século XX. A leitura da verve ácida do artista, como demonstrado, pode ajudar a enxergar as entrelinhas do imaginário juvenil do período, bem como a análise das letras das canções de *rock* nacional também pode ajudar a formar um quadro um pouco mais claro de uma parcela da juventude brasileira urbana que gostava de *rock* e se enxergava representada pelos símbolos aqui dispostos. A partir desses elementos, pode-se abrir um possível leque para podermos compreender melhor o contexto histórico de um país que acabava de extinguir sua censura e buscava novos olhares, novas estruturas e novos embates.

Angeli deixa claro em seu trabalho que o *rock* nacional, principalmente esse dos anos 1980, é uma mera farsa, um embuste criado por gravadoras, empresários e grandes grupos de mídia. Mais ainda, deixa claro como os roqueiros são manipuláveis e alienados, jovens que tentam encontrar no movimento nacional do *rock* uma identificação que nem sempre é possível.

Ao inserir as letras das canções, porém, buscamos uma análise mais profunda, que fosse além da mera especulação do quadrinista, sempre na tentativa de enxergar de forma mais abrangente essa parcela da população que estava no alvo central das tiras aqui escolhidas.

É bom salientar também que o *rock* é uma das vertentes da crítica de Angeli. Para este trabalho escolhemos esse tema, mas inúmeros outros podem ser abordados em trabalhos futuros, como as críticas à política econômica, aos meios de comunicação, às chamadas celebridades, aos costumes juvenis e até mesmo ao próprio cartunista, que se critica em inúmeros momentos.

Referências

- ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque dos Anos 80*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FORMAGGINI, Beth. *Angeli 24h*. Brasil: 4ventos Comunicação, 2010.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MOREIRA, H.; CALEFFE, L. G. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. *Webcomics Malvados: tecnologia e interação nos quadrinhos de André Dahmer*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. *Rock e quadrinhos nas páginas da revista Chiclete com Banana (1985/1990)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. *Fundamentos da Pesquisa Histórica*. Curitiba: Intersaberes, 2016.
- VINIL, Kid. *Almanaque do Rock*. São Paulo: Ediouro, 2008.

Submetido em: 09/01/2022

Aprovado em: 30/10/2022



Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=574081590034>

Como citar este artigo

Número completo

Mais informações do artigo

Site da revista em redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe,
Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no
âmbito da iniciativa acesso aberto

Rodrigo Otávio dos Santos

O rock e os “roqueiros” brasileiros da década de 1980 sob a ótica das tiras de Angeli

The brazilian rock and rockers in the eighties under the Angeli strips view

Anos 90

vol. 29, e2022305, 2022

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em,

ISSN: 0104-236X

ISSN-E: 1983-201X

DOI: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.119869>