

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-graduação em História – PPGHIS

RODRIGO CÉSAR RIBEIRO HORTA

**O IMAGINÁRIO POLÍTICO DA NOVA REPÚBLICA
NOS ACORDES DO ROCK NACIONAL (1982-1992)**

Belo Horizonte

2020

RODRIGO CÉSAR RIBEIRO HORTA

**O IMAGINÁRIO POLÍTICO DA NOVA REPÚBLICA
NOS ACORDES DO ROCK NACIONAL (1982-1992)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Hermeto Sá Motta

Belo Horizonte

2020

981.064 H821i 2020	<p>Horta, Rodrigo César Ribeiro.</p> <p>O imaginário político da Nova República nos acordes do rock nacional (1982-1992) [manuscrito] / Rodrigo César Ribeiro Horta. - 2020.</p> <p>162 f.</p> <p>Orientadora: Miriam Hermeto Sá Motta.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.História – Teses. 2. Música popular - Teses. 3.Rock – Brasil - Teses. 4.Democracia- Teses. 5.Brasil – História – 1982-1992 – Teses. I. Hermeto, Miriam. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
--------------------------	---

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

"O Imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional (1982-1992)"

Rodrigo César Ribeiro Horta

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta - Orientadora
UFMG

Prof. Dr. Fabrício Andrade Pereira
UEMG

Prof. Dr. João Pinto Furtado
UFMG

Belo Horizonte, 27 de outubro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2020, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Pinto Furtado, Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2020, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabrício Andrade Pereira, Usuário Externo**, em 01/12/2020, às 22:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0361635** e o código CRC **A089BA91**.

Esta dissertação é dedicada à memória de Ricardo Horta (1971-2018), primo e amigo que me apresentou os primeiros discos do Rock Nacional, ainda quando viver em um Brasil justo e bonito era uma invenção que nos parecia ao alcance das mãos.

Agradecimentos

Aos que, por mim, sempre torceram, gratuitamente, Agenor, Neide, Ângela, Allan, Michelle, Leandro e Patrícia, inclusive, com a bondade de me aceitar e acolher tão bem na família.

Aos colegas pesquisadores da Fafich, Allysson Lima, Ana Ianeles, Camila Figueredo, Gabriela Fischer, Marcus Vinicius, Marina Camisasca, Nádyá Alves e, singularmente, Bruno Vinícius de Moraes, que muito contribuíram com observações cuidadosas.

Aos professores João Pinto Furtado e Douglas Áttila Marcelino, pelas observações ágeis na minha Qualificação, possibilitando, assim, o aperfeiçoamento da pesquisa.

A Miriam Hermeto Sá Motta, orientadora, pela atenção e incentivo, pelos reparos e sugestões afinados, e, com realce, pelo bom humor em todas as conversas e discussões.

A Bruno Gouveia, pelas informações e observações acerca do Lado A deste trabalho, mas, fundamentalmente, pelos agradáveis e incontáveis bate-papos sobre o Rock Nacional, ao longo dos vinte últimos anos.

Aos meus pais, Osvaldo e Elaine, e meus irmãos, Leno e Ju, para quem não existe palavra que agradeça justamente.

A Renata e Filipe, por serem a parte essencial da minha vida.

RESUMO

Situar o Rock Nacional na tradição da moderna música popular brasileira e examinar o imaginário político produzido pelo gênero, entre 1982 e 1992, foram os propósitos fundamentais deste trabalho. Neste sentido, em uma primeira parte, analisa-se o imaginário acerca do gênero *rock* no país e a relação das nascentes bandas do Rock Nacional com os estilos musicais precedentes. Em um segundo momento, examina-se o imaginário político elaborado pelas bandas sobre os *militares*, o *Estado* e a *Nação*, no momento da transição democrática brasileira.

Palavras-chave: Música Popular, Rock Nacional, Nova República, democracia, imaginário.

ABSTRACT

The primary objective of this research work is to situate the National Rock within the modern Brazilian popular music tradition and to look into the political imaginary brought about the genre between the years of 1982 and 1992. As such, in the first part, the imaginary surrounding the genre in the country and the relationship between the arising National Rock bands and the preceding musical styles is analyzed. In the second part, the political imaginary elaborated by such bands on the military, the state and the nation, throughout the Brazilian democratic transition is also examined.

Key words: Popular music, National Rock, New Republic, democracy, imaginary.

Sumário

Passando o som (Introdução).....	09
----------------------------------	----

LADO A – O Rock Nacional na tradição da música popular urbana (Cultura)

Faixa 1: O imaginário sobre rock no Brasil.....	24
---	----

Faixa 2: Rock Nacional, o começo.....	34
---------------------------------------	----

Faixa 3: Rock Nacional x tradição musical.....	49
--	----

LADO B – Imaginário político produzido pelo Rock Nacional (Política)

Faixa 4: Representações dos militares.....	76
--	----

Faixa 5: Representações do Estado.....	91
--	----

Faixa 6: Representações da Nação.....	116
---------------------------------------	-----

Desligando os instrumentos (conclusão)	136
--	-----

Referências de Pesquisa

Bibliografia.....	143
-------------------	-----

Discografia.....	153
------------------	-----

Filmografia.....	154
------------------	-----

Anexos.....	155
-------------	-----

Passando o som (ou Introdução)

A História negligenciou a música popular como objeto de investigação durante praticamente o século 20 inteiro. A disciplina não deu ouvido aos cancionistas. O assunto suscitava descrédito e desprestígio ao ponto de dois grandes historiadores do século XX terem resguardados seus nomes sob pseudônimos ao publicarem livros que tratavam de música¹. Tal negligência é compreensível dentro do ambiente acadêmico da disciplina na primeira metade daquele século, marcado pelo racionalismo cientificista da historiografia. Com efeito, o desinteresse dos historiadores diante da música popular é surpreendente em época posterior à renovação irradiada da França, que trouxe novos problemas, abordagens e objetos para o campo historiográfico e ampliou consideravelmente o rol das fontes de estudo. As principais pesquisas sobre música popular não vinham das universidades e sim de jornalistas, críticos musicais, diletantes e amadores. Não obstante, a mudança veio. Lenta, vagarosa, quando o século já se apagava (MORAES, 2000. p.209).

No Brasil, a “surdez” dos historiadores foi semelhante. Espremida entre manifestações musicais folclóricas e eruditas, a canção popular urbana – vista pelos folcloristas como local do impuro e do artificial – pouco espaço teve no pensamento acadêmico. O diagnóstico do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, no remate do século, foi o de que “o uso da canção popular urbana como fonte continua bastante restrito e precário, e aparentemente ainda mantém um status de segunda categoria no universo da documentação” (MORAES, 2000. p.209). Dez anos depois, Moraes notava transformações em curso na oficina da História na direção da cura relativa da surdez. Registrava que inúmeros trabalhos sobre a música popular urbana surgiam no horizonte historiográfico, já anunciando a formação de um campo específico de estudos. Contudo advertia para a concentração das pesquisas em determinados estilos musicais. Em nota de rodapé ponderou que

“já se pode até observar a formação de uma espécie de *mainstream*, que muitas vezes atuou como camisa de força para as pesquisas.

¹ Henri-Irène Marrou publicou *Le livre des chansons ou introduction à la connaissance de la chanson*, em 1944, sob pseudônimo de Henry Davenson, e Eric Hobsbawn assinava Francis Newton na coluna semanal que escrevia sobre jazz, no periódico *New Statesman*, entre 1959-1961 (os textos foram publicados posteriormente no livro *História Social de Jazz*).

Fazem parte delas, por exemplo, o binômio samba/malandragem, na década 1930, e o trinômio Bossa Nova/Tropicalismo/Festivais da canção dos anos 50/60". (MORAES, 2010. p.20)

Marcos Napolitano teve a mesma percepção, assegurando que “ao final desta primeira década do século XXI (...) não há mais o preconceito generalizado ou as dúvidas se a música popular é um objeto legítimo ou não para o historiador”, e, ainda em congruência com Moraes, observou que “há, nitidamente, um debate concentrado em dois objetos: a MPB dos anos 1960 e o Samba” (NAPOLITANO, 2007).

Esta dissertação traz, em seus “lados”, “faixas” e parágrafos, uma dupla intenção. Contribuir para esta recente aproximação da História com a música popular, bem como participar do rompimento dessa camisa de força que encerra a historiografia em determinados gêneros musicais. Para dar conta do projetado, centro estudo no chamado Rock Nacional surgido na década de 1980, sem deixar de lado o possível diálogo estabelecido com outros gêneros da música popular que o precederam. Neste caso é possível dizer que a *canção popular* é fonte e conceito medular desta pesquisa.

A canção popular é um *formato específico* de música, distinto da instrumental, erudita ou folclórica e, ao mesmo tempo, um *conceito* dentro da categoria mais abrangente de “música popular”. Já era termo corrente no vocabulário popular do século XIX, porém apenas no século XX *canção popular* tornou-se conceito mobilizado por estudos acadêmicos. Podemos defini-la como uma narrativa curta, de poucos minutos, que constrói e veicula representações sociais a partir da combinação entre melodia e texto (HERMETO, 2012). A canção popular precisa ser pensada como um produto cultural intimamente ligado à urbanização da sociedade e inserida no mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2002; HERMETO, 2012) – sobre essa inserção no mercado, prometo estender um pouco a *introdução* para tratar dela mais adiante.

O trato histórico da canção popular nesta pesquisa é tributário de pressupostos anunciados, fundamentalmente, pelos historiadores José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano e Heloísa Starling, dos quais destaco, em particular, a compreensão da canção para além de simples reflexo de estruturas históricas mais gerais. A canção não simplesmente espelha a

realidade. De acordo com Moraes (2000. p.212), é preciso percebê-la como “constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural”.

Quase toda grande história de amor se inicia efetivamente com um beijo. No caso da canção popular não foi outra a gesta. O beijo dado, nos primórdios do século XX, entre os sambistas e o gramofone, sob a beleza cúmplice de um Rio de Janeiro afoito por se modernizar, deu início à trajetória da canção popular no Brasil. Nessa história, construiu-se uma identidade sonora do país e se traduziu em melodia e letra os conteúdos humanos relevantes. O argumento é do linguista e músico Luiz Tatit (2004), o romanceio é meu. Canções populares exaltam, parodiam, criticam, lamentam, numa pluralidade de olhares e de imagens que se desdobram em interpretações contrastantes e até contraditórias, compondo, ao fim, um vasto e heterogêneo repertório historiográfico (CAVALCANTE, 2004).

A força de comunicação e de produção de imaginários da canção popular urbana é matéria que não se põe em xeque. Circulando na sociedade em disco, rádio e TV, ou em apresentações ao vivo – e hoje em arquivos digitais de todo quilate – a canção popular é capaz de atingir um grande número de ouvintes e – para usarmos uma metáfora biológica – hábil em, tal qual o sangue, alimentar o tecido epitelial do corpo social nutrindo-o, oxigenando-o. Voltando aos termos das humanidades, canções produzem referências comuns, integrando públicos diversos e fornecendo temas e vocabulários em que o debate sobre a realidade brasileira se torna viável (CARVALHO, 2004).

O debate que pretendemos examinar envolve a redemocratização da década de 1980 e a maneira como as composições do Rock Nacional nele se fizeram presentes. Ao pensarmos na *transição brasileira*, praticamente há consenso historiográfico em considerá-la em duas etapas: uma primeira iniciada na presidência de Ernesto Geisel (1974-1979) em que o poder militar manteve o controle do processo; e uma segunda etapa, quando diante da intensificação dos movimentos sociais, no começo dos 1980, os militares, ainda que se mantivessem à frente da transição, já não detinham mando exclusivo no

rumo dos acontecimentos. Nesta segunda etapa da transição democrática brasileira é que o Rock Nacional aconteceu como manifestação musical.

A canção é uma intervenção na cena pública e nos fornece as intenções, bem como as linguagens políticas empregadas por seu autor (STARLING & SCHWARCZ, 2006). A maneira e o sentido das intervenções da geração de músicos identificados com o Rock Nacional no processo da redemocratização brasileira, que se deu na década de 1980, sob a Nova República, são o objeto desta dissertação.

E de pronto é necessário esclarecer que, quando digo Rock Nacional, não estou me referindo, de maneira genérica, a todo e qualquer tipo de expressão artística já feita no país que teve o *rock and roll* como linguagem primordial. Quando for este o caso, adotarei a designação *rock brasileiro* – o que envolve pensar na geração roqueira de Celly Campello, na Jovem Guarda ou nas bandas progressivas dos anos 1970. Com o termo *Rock Nacional* refiro-me, em específico, a um conjunto de bandas que alcançam o mercado fonográfico nos anos 1980.

Outros termos e designações são válidas, e posso delas me valer ao longo da escrita, como rock Brasil, rock dos 80 ou BRock², ao utilizar citações ou mencionar análises de outros autores. A razão pela adoção da categoria neste trabalho reside no fato de os músicos da geração, majoritariamente, se auto definirem como pertencentes ao *Rock Nacional*. O Biquini Cavado³, banda carioca formada em Cosme Velho, região sul do Rio de Janeiro, realizou em 2001 uma homenagem à sua geração, fazendo releituras de canções clássicas. No encarte do disco dedicou o trabalho a “todos que na década de 80 firmaram o nome do **rock nacional**”⁴. É assim que as bandas e artistas se (auto)identificam. *Rock Nacional*.

E quem seria este *todos*? Quais bandas e artistas solo fizeram parte do Rock Nacional? Ao registrar a dedicatória no encarte, o Biquini Cavado certamente estava pensando para além das bandas. Bem justo, pois firmar o

² BRock é uma brincadeira do jornalista Arthur Dapieve (2000) em cima do logotipo da Petrobrás – com a qual, adianto, não tenho nenhuma simpatia. Por um lado pela indefinição da pronúncia – Bêrroque ou Bróqui? Já ouvi nas duas versões. Ambas ruins. Por outro lado nunca ouvi nenhum músico dessa geração dizendo pertencer à geração Bêrroque. Bróqui.

³ Originalmente formado por Bruno Gouveia (voz), Álvaro Birita (bateria), Miguel Flores (teclado), André Sheik (baixo) e Carlos Coelho (guitarra).

⁴ BIQUINI CAVADÃO. “80”. Universal music, 2001.

nome do Rock Nacional não coube exclusivamente a elas. Coube, também, a imprensa escrita especializada, produtores, divulgadores, radialistas, apresentadores de TV entre outros e, claro, ao público. Com efeito, nesta pesquisa, cujas fontes primárias encontram-se nos LP's produzidos entre 1982 e 1992, era preciso definir quais bandas seriam objeto de análise e quais não seriam incluídas, visto haver, de imediato, um problema quantitativo, devido ao grande número de bandas e artistas que se valeram da linguagem musical do *rock* no período.

O critério inicial de seleção foi a de longevidade na produção de canções, importante para se pensar as possíveis mudanças e permanências de uma banda no que toca a sua estética e seu discurso. Arbitariamente tomei como indicativo de um trabalho artístico razoavelmente estabelecido a gravação de três discos, ao menos, no período em estudo. Com isso, ficaram de fora do recorte algumas bandas de certa influência na memória musical dos anos 1980, como Brylho, Detrito Federal, Hojerizah, Inimigos do Rei, Mercenárias, Picassos Falsos e Sempre Livre, por exemplo. Selecionei 125 discos (LP/CD) para uma escuta inicial⁵. Posteriormente, constitui um *corpus* documental para a pesquisa, distinguindo canções que tematizavam a *Nação*, o *Estado/governo* e os *militares*. Assim, por exemplo, Gang 90 & As Absurdettes, Heróis da Resistência, João Penca & Seus Miquinhos Amestrados e Dr. Silvana & Cia, bandas emblemáticas da época, não trouxeram fonogramas ao proveito da pesquisa, por não tratarem, ao menos de maneira explícita, dos temas mencionados.

Operando, portanto, com a *longevidade* e a *temática* das bandas cheguei a um universo de 67 canções⁶. Dentre elas, algumas de menor repercussão pública e outras que estiveram na língua do povo, por assim dizer, devido à bem sucedida inserção na cadeia midiática – casos de “Inútil”, “Ideologia”, “Brasil”, “Faroeste Caboclo”, “Polícia” ou “Zé Ninguém”. Igualmente o quadro com as bandas, variando entre maior e menor inserção social e mercadológica, pois analiso desde a Legião Urbana – com vendagens na casa dos milhões de discos – passando pelo Biquíni Cavadão, de vendagens razoáveis, mas de presença marcante em apresentações ao vivo; até Fellini, de

⁵ Ver anexo 1.

⁶ Ver anexo 2.

pouca inserção midiática e que só gravou por selos alternativos. Com propósito de enriquecer a compreensão, utilizei outras fontes, como documentários, videoclipes, programas de televisão e entrevistas concedidas. As bandas e artistas solos examinados são bastante representativos do Rock Nacional, visto a vendagem expressiva de discos alcançada e a inserção no circuito midiático, como aparições em programas televisivos e execuções de canções em rádios. Além de fazerem parte da memória musical do período, sem nenhuma dúvida.

Será dada atenção preferencial às letras das canções. Não estaremos, assim, desconsiderando a parte musical. Uma canção é uma unidade constituída de parâmetros verbais e poéticos – o texto, a letra – e parâmetros musicais – melodia, ritmo, arranjo, vocalização, etc. (NAPOLITANO, 2002). Não negligenciaremos essa “dupla natureza” das canções, constituídas, pois, sobre os eixos verbal e musical, mas, acautelamos somente que nossa análise enfoca especialmente o eixo verbal, sendo os textos das canções peças fundamentais desta pesquisa.

O recorte temporal pretendeu atender a parâmetros políticos e artísticos a um só tempo. Portanto, acredito que fixar o marco inicial em 1982 e a baliza final em 1992 possibilitou o estudo de um decênio importante do ponto de vista musical, pois cobriu desde a gravação de discos inaugurais do Rock Nacional até o momento que o estilo deixou de ser preponderante no circuito midiático⁷. O período é também importante do ponto de vista político, contemplando desde as eleições estaduais durante a ditadura militar, em que a sociedade retornou ao voto direto – e, segundo Alfred Stepan (1986), conquistou autonomia, alterando o jogo de forças com o Governo e enfraquecendo a pretensão dos militares continuarem com o regime –, até o *impeachment* de Fernando Collor, uma espécie de prova de fogo da democracia nascente.

O Rock Nacional raiou no cenário musical brasileiro numa encruzilhada histórica com mão e contramão, por assim dizer. Numa das vias, com dimensão política, esteve o fim do projeto de liberalização controlada do Governo – atropelado pelo *ressurgimento da sociedade civil* numa ponta (SALLUM JR. 1996; RODRIGUES, 2003; STARLING & SCHWARCZ, 2015), e

⁷ Outros gêneros musicais ganharam visibilidade na cadeia midiática nos anos 1990, e assim, o Rock Nacional deixou de ser preponderante. O que não justifica, em nosso entendimento, dizer que houve um *declínio* do Rock Nacional em termos de produção e/ou relevância social.

as *modificações na cultura política brasileira*, no sentido de maior apego aos hábitos democráticos na outra ponta (MOISÉS, 1995). Cruzando na perpendicular, outra via, com dimensão cultural, onde se tinha a *apatia do cenário musical* devido ao desgaste da MPB e da inocuidade do rock progressivo em chegar ao público (ALEXANDRE, 2002), justapondo-se às *expansões sem precedentes da cultura jovem e da Televisão* (BRYAN, 2004). No ambiente cultural e político dos anos 1980, marcado por estes fenômenos históricos, veio o Rock Nacional com seus acordes básicos, vocacionados ao comentário sobre os dilemas da República.

Durante minha graduação, um dilema em específico me chamava à atenção: a questão da democracia. Na década de 1980, o Brasil vivenciou o processo histórico da redemocratização e o Rock Nacional, estilo musical em grande evidência social na época, devia ter algo a dizer sobre este processo. Eu me perguntava: as bandas interrogavam a redemocratização do país e em que altura? As mensagens que transmitiam em suas canções tinham algo a dizer sobre a política? Em caso afirmativo, o que diziam então? Essas perguntas me acompanhavam na graduação e me surpreendia o fato de que as pesquisas acadêmicas pareciam estar desalinhadas com a memória social acerca do período, assim eu sentia. O Rock Nacional costumava ser visto na Universidade como um gênero servil aos interesses comerciais do grande mercado fonográfico e desconectado da cultura musical do país, ao passo que na memória social, em oposição, o Rock Nacional era identificado à contestação social e à crítica política. Havia um desarranjo. As contas não fechavam. Essa pesquisa em grande medida é fruto da vontade em recalcular a equação.

Entendo que o esforço exige dois lados, como no velho vinil de 12 polegadas. No Lado A, pretendo analisar como o Rock Nacional se insere na tradição da moderna música popular urbana brasileira. Qual diálogo estabelece com os gêneros musicais que o precederam, sobretudo aqueles que também se valeram da linguagem artística do *rock and roll*? Inicialmente, vamos destacar que o rock não surge no Brasil com a geração de músicos dos anos 1980. Quando o Rock Nacional vem à baila, o rock brasileiro já contava ao menos três gerações de roqueiros, e é importante notar que, conseqüentemente, contava também com um imaginário já bem estabelecido

sobre ele na *terra brasilis*. O imaginário sobre o *rock* no Brasil no momento de surgimento do Rock Nacional será examinado (Faixa 1). Em seguida, ponho foco na cena musical dos anos 1980, buscando apresentar as bandas e artistas identificados como parte integrante do Rock Nacional (Faixa 2). Arrematando o primeiro lado, demonstro a relação do Rock Nacional com gêneros musicais anteriores, com vista a medir a aproximação ou distanciamento em termos de procedimentos estéticos, musicais e poéticos (Faixa 3).

No Lado B, inclino-me para a análise do imaginário político elaborado pelo Rock Nacional, buscando iluminar o contexto-histórico da Nova República em seu trato com a democratização do país. Convém dizer que o imaginário é uma força reguladora da vida coletiva, no sentido de auxiliar a internalização de valores pelos indivíduos orientando-os a aderir ou repudiar determinados comportamentos (BACZKO, 1985). São ideias-imagens que conferem significado à realidade, que dão sentido às coisas. O estudo do imaginário, assim, nos ajuda a compreender a realidade, não só como o que aconteceu, mas também como o que foi pensado, o que foi desejado (PESAVENTO, 1995).

Permitam-me palavra mais longa acerca do imaginário. Por ser conceito basilar dessa pesquisa, torna-se importante algum esclarecimento sobre a maneira como o entendo e o mobilizo. Por pura coincidência histórica, enquanto as bandas do Rock Nacional ganhavam espaço na indústria fonográfica e na cadeia midiática⁸ nos primórdios dos anos 1980, nesta mesma década, os apologistas da História Cultural⁹, mais sensíveis a temáticas próximas do simbólico, puseram foco no conceito de imaginário acreditando ser um meio mais refinado para análise da História.

O conceito, já trabalhado desde o início do XX pela psicologia e pela etnologia, ganha atenção mais cuidadosa dos historiadores no quartel final do século. O imaginário volta a ter crédito nas ciências humanas após prolongado período de ostracismo, quando predominou o racionalismo cartesiano que, no campo historiográfico, tinha no positivismo e no historicismo suas expressões. Foi na vaga aberta pela crise das vertentes historiográficas paradigmáticas do

⁸ A noção de cadeia midiática aparece em JANOTTI JR (2003) e refere-se à estrutura que possibilita a produção, a circulação, e o consumo das expressões musicais.

⁹ Roger Chartier, Robert Darnton e Carlo Ginzburg foram os historiadores de maior influência no Brasil naquela década.

século XIX, incluindo, além das já ditas, o estruturalismo marxista, que o imaginário ganhou força conceitual (PESAVENTO, 1995).

O imaginário passou a ser entendido como constituinte do real, em contraposição às correntes historiográficas economicistas que o viam como lugar do ilusório, pois associavam a imaginação ao erro, à confusão, ao irreal. O imaginário não só constitui o real como pode transformá-lo. Diversos autores já demonstraram não ser razoável opor o imaginário à realidade. Antes, o imaginário “é uma realidade tão presente quanto aquilo que poderíamos chamar vida concreta” (BARROS, 2007). Ou dito de outra forma, a realidade é dada pelo real dos fatos observáveis objetivamente tanto quanto pela interpretação imaginária destes fatos. O real é a um só tempo a concretude e o imaginário.

Além de não se antagonizar ao real, o imaginário deve ser compreendido como algo que dá significado à realidade, fornece um sentido das coisas aos homens. Os mobiliza. Possibilita, inclusive, agir sobre as coisas e transformá-las. Conforme o filósofo Laplantine (1997, p.79), “o imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade”. Le Goff (1994) chamou a atenção para o fato do conceito de imaginário se referenciar ao de *representação*. Tal conceito, neste trabalho, ampara-se na perspectiva de Chartier, para quem as *representações* são matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social na medida em que comandam atos e definem identidades (CHARTIER, 1990, p. 18; 2002, p. 72). Através das representações os grupos e indivíduos dão sentido ao mundo, e estudá-las, possibilita “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990; 16-17).

O imaginário se exprime pelas representações. Sandra Pesavento (1995, p.15), com compreensão afim, escreveu que “o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição de realidade”.

As canções evidenciam como a realidade foi pensada, lida, imaginada pelos compositores. São, portanto, representações do real. Ouvir essas representações elaboradas e veiculadas pelo Rock Nacional nos possibilita compreender o imaginário produzido. Aqui estamos em busca do imaginário

político, isto é, nos interessa as representações que insinuam *o político*¹⁰. Dois pressupostos acerca do imaginário nos serão de grande valia. O de que ele necessariamente trabalha sobre a linguagem – portanto não pode ser o não expresso, o pensamento oculto. O imaginário torna-se inteligível e comunicável através da produção de discursos, nas quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem (BACZKO, 1985. p.311). E o segundo, de que ele só é decifrável na articulação texto/contexto. Isto é, o contexto histórico no qual a representação foi construída é a fonte de significância que lhe dá sentido (PESAVENTO, 1995). Daí, podemos dizer que o imaginário que buscamos compreender nessa pesquisa se expressa pela linguagem artística, em sua forma de comunicação verbal-escrita e só pode ser lido, decodificado, se inserido no contexto histórico da transição democrática brasileira.

Em uma última palavra sobre o enfoque mais conceitual do imaginário, vale lembrar que ele não é mero reflexo da realidade. Por conseguinte, as representações políticas produzidas pelo Rock Nacional não devem ser entendidos como um espelhamento direto e quase ilustrativo da realidade política da época. O imaginário não espelha a realidade, antes, lhe confere sentido, e ao fazê-lo, a transforma também. O imaginário é uma forma de resposta que determinada sociedade dá aos seus conflitos, suas divisões, seus dilemas (BACZKO, 1985).

Três portas de acesso ao imaginário político dos roqueiros serão abertas. Uma primeira nos encaminha a perceber a recusa de valores autoritários por parte do Rock Nacional nas representações que construíram dos *militares* em suas canções (Faixa 4). Adiante iremos às representações sobre o *Estado*, onde a participação política como caminho à democratização e, por conseguinte, à superação da distância entre Estado e sociedade, surge nas linhas das canções (Faixa 5). A última porta leva às representações sobre a *Nação* e nos conduz a um país imaginado em chave negativa, por conta de seus desacertos e desvios republicanos, que traduz a reflexão do saber

¹⁰ Na perspectiva de Pierre Rosanvallon (2010) o político é o lugar onde se articula o social. Deste modo, a proposta do conceito é um alargamento em relação à esfera da política, cujo foco está nas instituições e procedimentos de gerenciamento do Estado. Pensar *o político*, para Rosanvallon, implica articular a cultura política e as sociabilidades, atentando-se para as construções imaginárias da comunidade política.

artístico sobre o patamar em que se via o processo de construção democrática entre nós (Faixa 6).

Estendendo a introdução

Estendo a introdução para, ainda que de maneira concisa, tratar um ponto de boa relevância para as manifestações artísticas na contemporaneidade. A saber, a questão do mercado. A relação entre a canção popular e o mercado fonográfico, mais propriamente.

A música popular é um produto artístico comercializável. A trajetória histórica da música popular brasileira no século XX é a história de um “produto artístico e industrial, cultural e comercial, a um só tempo” (HERMETO, 2012. p.103). Não se pode observar a moderna canção popular urbana fora desta perspectiva, onde se articulam Arte & Mercado. A música popular decorre do processo de industrialização e urbanização e sua viabilização como um produto comercial está ligada à invenção de equipamentos de registro (cilindros, discos) e reprodução dos sons (fonógrafos, toca-discos), e de sua posterior massificação (rádio, TV). (NAPOLITANO, 2002. HERMETO, 2012).

O Rock Nacional foi extremamente bem sucedido na dimensão comercial, pois as bandas alcançavam vendas bastante significativas de discos. Isto deu margem a interpretações associando o Rock Nacional a um modismo lançado por gravadoras numa estratégia que visaria tão somente a ampliação dos lucros da indústria fonográfica. Na verdade, desde os primeiros sambas gravados na década 1920, passando pela Bossa Nova, MPB dos festivais, Tropicalismo, música romântica ou rock progressivo, a música popular está inserida no mercado fonográfico, e não faz sentido buscar uma pretensa “pureza artística” em determinados discos ou compositores. Os artistas e músicos podem calibrar essa relação entre Arte & Mercado em graus distintos, mas não haverá um que não pretenda ter sucesso de vendas. Por outro lado, ter êxito comercial não indica que o valor artístico foi corrompido por que submetido a imperativos mercadológicos.

A relação Arte & Mercado é bastante complexa e não pretendo operar seu escrutínio nesta pesquisa. Vale destacar apenas a maneira como penso a canção popular e, mais propriamente as canções do Rock Nacional como este

produto de dupla dimensão. E neste jogo entre bandas e indústria fonográfica não cabe, em meu entendimento, vislumbrar qualquer tipo de dominação, controle ou manipulação destes sobre aqueles¹¹.

Levar em conta essa dupla dimensão da canção popular – artística e comercial – não significa, ao menos nesta pesquisa, uma busca por determinar a prevalência de uma dimensão sobre outra. Mas vale lembrar que desde a primeira metade do século XX, quando Adorno e Horkheimer associaram a música popular à noção de mercadoria fetichizada pela Indústria Cultural, desqualificando-a e, no afã de preservar valores do individualismo burguês, desqualificando mesmo boa parte das experiências artísticas contemporâneas, que nossa canção popular costuma ser rotulada de vazia e entregue ao consumo. No final da década de 1970, José Miguel Wisnik já se opunha aos frankfurtianos, sustentando que a música popular brasileira “não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandarizada” (WISNIK. 2004 p.176).

No outono de 1985, os paulistas do Fellini¹² lançaram o seu primeiro LP, pela Baratos Afins¹³, e diziam, na quarta canção do disco, “sempre que ouço a palavra cultura, saco meu talão de cheque”¹⁴. O verso é bastante frankfurtiano, logo, evoca a dimensão mercadológica das manifestações artísticas na modernidade e seus pressupostos sobre a lógica da Indústria Cultural, construídos no entreguerras. A canção evoca o tema, se para ironizar ou consentir, não fica claro.

A preocupação com a inserção no mercado sempre habitou a cabeça do artista de música popular. De acordo com Marcos Napolitano (2017.p.114), os praticantes e simpatizantes da canção engajada da década de 1960, sentiam-se com um encargo: “o desafio era construir um circuito de mercado, profissional e massivo, sem cair nas fórmulas e armadilhas da indústria da cultura, considerada alienada e escapista”. O Rock Nacional, vinte anos depois,

¹¹ Para a relação de bandas com as gravadoras, nas décadas de 1980 e 1990, ver GOUVEIA, Bruno. “É impossível esquecer o que vivi”. Lisboa: Chiado, 2019.

¹² Banda paulista formada por Cadão Volpato (voz), Jair Marcos (guitarra), Ricardo Salvagni (bateria) e Thomas Pappon (baixo).

¹³ Gravadora *indie* fundada por Luiz Calanca, em 1982, em São Paulo.

¹⁴ FELLINI. “Cultura”. In: *O adeus de Fellini*. Baratos Afins, 1985.

fez das armadilhas, armas. A indústria foi assumida como meio de ampliação do alcance social da arte, sem culpas.

Os simpatizantes da Escola de Frankfurt, todavia, existem. Quando se trata de analisar o Rock Nacional, sobretudo, aprofunda-se a perspectiva da padronização e da ausência de projetos em face do produto destinado ao lucro. O Rock Nacional foi posto em absoluta sujeição às gravadoras e aos imperativos comerciais, seja em interpretações que enfocam a tradição musical (AGUIAR, 1989; 1994), o mercado fonográfico (DIAS, 2000) ou a crítica musical especializada (GROPPO, 2013). Sempre que leio Adorno ou seus apreciadores e busco uma imagem para compreender a conceituação frankfurtiana da Indústria Cultural me vem à memória a famosa charge imperialista, onde um John Bull-molusco espalha seus tentáculos dominadores por todos os continentes no propósito de “tornar o mundo inglês”¹⁵. No viés adorniano, o propósito seria o de desencantar a arte abafando sua força emancipatória.

Os estudos musicais pós-adornianos construíram conceitos (subcultura, cena musical, audiência) articulando-os à categoria juventude, numa tentativa em “romper com a visão generalizante lançada pelo filósofo alemão” (NAPOLITANO, 2002. p.28-33). No entanto, Érica Magi, desde a seara da sociologia, onde os pressupostos dos filósofos de Frankfurt germinam às largas, lamenta o uso do conceito de Indústria Cultural para se pensar o rock, pois,

a perspectiva se ancora na forte ideia de que ali não é um espaço de sujeitos emancipados do modo de produção capitalista, ao contrário, é mais um espaço social de produção em série de não-sujeitos e de mercadorias padronizadas. A indústria cultural não é compreendida como um espaço singular de produção simbólica e de valores, os quais permeiam as experiências e os conflitos sociais e culturais ali expressos nas posições dos agentes sociais e nas suas obras. Esse espaço é tradicionalmente tratado com uma força que age em mão única sobre os sujeitos, sejam eles artistas ou consumidores. Enfim, é um argumento antenado à tese de Adorno & Horkheimer (1969), onde

¹⁵ John Bull é uma ilustração que personifica o Reino Unido. É representado como um homem robusto, de meia-idade, morador do campo e sempre nas cores britânicas. Me refiro a uma ilustração americana de 1882, crítica ao imperialismo inglês e utilizada nos livros didáticos brasileiros atualmente.

não se considera a existência de “indivíduos” na indústria cultural. (MAGI, 2011. p.17).

Em outra rota, a História tem abordado a relação Arte & Mercado com menos determinismo de uma lógica sobre outra. Em dissertações e teses recentes, a relação com o mercado costuma ser tangenciada por duas veredas. A das inovações tecnológicas da indústria fonográfica e suas implicações sobre a produção roqueira, ou, precisamente, a do potencial da indústria como móvel de divulgação das canções. Em ambas, à inserção da canção e do artista na cadeia midiática não corresponde sua alienação estética, política ou cultural.

A perspectiva de que a indústria fonográfica auxilia na propagação e popularização da arte, potencializando o alcance de sua difusão, ao tempo que, em decorrência, amplifica e potencializa também sua índole política, figura nos trabalhos de Deivid Franco (2015), Gabriela Buscácio (2016), Bruno Morais (2016) e Bruno Martins (2019). Historiadores que se propuseram a examinar a canção popular brasileira, reconhecendo seu caráter híbrido a embaralhar inventividade artística e racionalidade comercial, onde, “mesmo com o peso da indústria cultural, ainda existe um espaço de significações e valores que está em embate” (BUSCÁSCIO, 2016). É por essa vereda que, seguramente, bem iremos.

**LADO A – O Rock Nacional na tradição da música popular urbana
(Cultura)**

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana

(...)

O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto

Parece música urbana.

(...)

Não há mentiras nem verdades aqui

Só há música urbana.

(Legião Urbana. “Música Urbana 2”. In: Dois, 1986)

Faixa 1: O imaginário sobre rock no Brasil

Recentemente, o músico Dinho Ouro-Preto, do Capital Inicial, longeva banda do rock de Brasília, em tom de lamento, contou ao jornalista Sérgio Martins do canal “Veja – Música”, como sempre pensou seu trabalho: “Eu queria que fizéssemos o rock popular brasileiro, sabe, que fosse algo que fizesse parte da canção popular brasileira, que quando você falasse da música popular brasileira, que fosse necessário falar do rock”¹⁶. A pergunta parece ter sido feita 35 anos antes, por outro jornalista, Pedro Bial. Na ocasião, o Globo Repórter produziu um programa dedicado ao rock brasileiro, onde, através de Lulu Santos, Ritchie e Blitz, avaliavam a nascente geração de roqueiros, que naquele 1983 dava ainda seus primeiros acordes. Indagava o jornalista: “Esse rock que mexe com a juventude é música brasileira ou é uma jogada das gravadoras?”¹⁷

Se a pergunta fosse feita ao jornalista José Nêumanne Pinto, seguramente cravaria na segunda opção. Na verdade, foi o que fez, escrevendo no Jornal do Brasil, no mesmo ano de 1983, um mês e pouco antes do Globo Repórter,

As gravadoras encarregaram seus arautos de espalhar a nova: atenção, senhores, o rock voltou (...) já estão aí os Paralamas do Sucesso e outros grupos comprometidos com a onda do momento. É uma espécie de new wave tupiniquim. (...) A prática mostra a eficiência do sistema da indústria de cultura de massa. Os departamentos de criação das gravadoras elaboram a nova onda do sucesso (...) e o consumidor, resultado final da jogada toda, corre à loja de disco para comprar a última onda do momento. [...] O mais fervoroso adepto do rock sabe que o rock tupiniquim não veio para ficar. É apenas uma jogada mercadológica.¹⁸

Caso preferíssemos um olhar estrangeiro sobre nossa música, e endereçássemos a pergunta de Bial, por exemplo, ao britânico Robin Denselow, diretor do documentário “Brasil, Brasil”, realizado pela BBC Four de

¹⁶ Programa “Veja – música”, transmitido ao vivo em 19 de dezembro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=miyWsgiqTbo>>

¹⁷ Programa Globo Repórter. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EV3-ptLj8K8>>

¹⁸ Jornal do Brasil, 25/10/1983 *apud* ENCARNAÇÃO, 2009. p.88.

Londres em 2007, a resposta recairia na primeira opção. Só que pela negativa. O fio condutor do documentário era apresentar nossa música em sua relação com a identidade nacional e entrelaçada com grandes momentos da história do país. O Rock Nacional ficou de fora. Caberia nos perguntar: por que um documentário que objetiva evidenciar a cultura musical brasileira aos ingleses sugere que o Rock Nacional não faz parte dessa cultura? Assim fica subentendido no terceiro episódio da série¹⁹.

Foi desconcertante perceber no documentário “Brasil, Brasil” (BBC) que o rock brasileiro é ignorado mesmo nos anos 1980, em seu momento social mais evidente. [...] músicos e produtores brasileiros entrevistados afirmam o BRock como uma música desinteressada de Brasil, que basicamente copiava o que se produzia nos Estados Unidos e Inglaterra e fechada em grupos de classe média que odiavam música brasileira. (RODRIGUES; ROCHA, 2015. p.1)

No programa Globo Repórter, figuras importantes da música brasileira, em evidência à época, como Alcione, João Nogueira e Moreira da Silva prestaram-se a responder à provocativa pergunta de Pedro Bial. Todos sambistas – talvez pelo gênero persistir no imaginário popular como autenticamente brasileiro. João Nogueira, por exemplo, já com 10 LP’s gravados, juntou as duas opiniões, a do jornalista José Nêumanne com a do diretor Robin Denselow. Ou seja, Rock Nacional é mercadológico e não brasileiro. Nos dizeres dele: “Não é realmente um movimento de música genuinamente brasileira. É um negócio que tá ligado à mídia. Um negócio meio mercadológico”²⁰. Os outros dois sambistas, em seus depoimentos, não fugiram muito a essa impressão.

A acusação de não se estar fazendo música brasileira não foi feita somente aos músicos do Rock Nacional. Gerações anteriores que também se valeram do rock para se expressar foram igualmente apontados. Caso da Jovem Guarda nos anos 1960, criticada pelos correligionários da canção engajada nacionalista, com qualificativos ao nível de *alienada* e *imperialista*. O Jornal do Brasil, que circulou dois dias depois da final do Festival de Música

¹⁹ A série foi produzida em três episódios: "Do Samba à Bossa" / "Revolução Tropicália" / "Conto de Quatro Cidades".

²⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EV3-ptLj8K8>>

Popular Brasileira promovido pela TV Record em 1966, comemorava uma simbólica “vitória da MPB sobre a Jovem Guarda”, tida essa, como ameaçadora à cultura brasileira. “A grande vitória daquela noite não era dos autores premiados, mas do compositor brasileiro que afirmava a força de sua música justamente no lugar onde surgiu a ameaçadora onda do lêiêiê.” (NAPOLITANO, 2004. p.210). Desde que os músicos brasileiros trouxeram ao país a linguagem musical do rock nos anos 1950, até o momento de surgimento do Rock Nacional na década 1980, foram réus no mesmo crime: vilipêndio da música popular brasileira.

Na década de 1960, os grandes artistas da música popular brasileira empreenderam verdadeira cruzada contra o rock, representado no momento pelo movimento Jovem Guarda. O debate musical promovido e publicado pela Revista de Civilização Brasileira²¹, em maio de 1966, tinha por objetivo “equacionar os novos desafios que se colocavam diante da música jovem engajada, colocada na defensiva com o avanço comercial da Jovem Guarda” (NAPOLITANO, 2010. p.98). Os Festivais da Canção promovidos pela TV Record de São Paulo se configuraram em “trincheiras de resistência” em relação ao avanço da Jovem Guarda. O rock era *persona non grata* no evento. Isto posto por escrito no regulamento do Festival tanto quanto nas vaias do público a Caetano e Gil, por se apresentarem acompanhados, respectivamente, pelos conjuntos de rock Beat Boys e Mutantes, no Festival de 1967. Outro indicativo de como o rock não era imaginado como música popular brasileira pode ser reparada na deslocada participação de Roberto Carlos neste mesmo Festival. Ele já era reconhecido como figura central da Jovem Guarda, mas apareceu no evento cantando “Maria, carnaval e cinzas”, um samba triste do compositor Luis Carlos Paraná. Nem assim escapou das vaias, como observou Marcos Napolitano (2010). Quase 40 anos depois, quando perguntado por que da escolha daquela canção, o já bem vestido nas roupas de rei da música popular brasileira sorriu, “na realidade eu não escolhi... me mandaram essa música com a seguinte proposta, eu aceitar ou não” (TERRA, Renato. CALIL, Ricardo. Uma noite em 67. Documentário, 2010. 20’40”). Ou

²¹ Participaram da mesa redonda, intitulada “Que caminhos seguir na música popular brasileira”, o crítico musical Flávio Macedo Soares, o cineasta Gustavo Dahal, os poetas José Carlos Capinam e Ferreira Gullar e os músicos Caetano Veloso, Néilson Lins e Barros e Nara Leão.

seja, o artista, contratado da TV Record era importante para o Festival, desde que não viesse com seu *rock and roll*.

Dois meses antes deste III Festival da Record (1967), uma inclassificável passeata contra as guitarras elétricas²² simbolizava com clareza a aversão ao rock no seio da música popular brasileira. Ou classificável, na ótica de Nara Leão, como algo semelhante ao fascismo integralista dos anos 1930 – foi o que disse Caetano Veloso ao documentário “Uma Noite em 67” (2010). Na dianteira da passeata, Elis Regina, Gilberto Gil e Jair Rodrigues – este, sambando freneticamente – enquanto cerca de 300 pessoas marchavam aos gritos de “abaixo as guitarras” numa manifestação – que também contou com as presenças de Zé Keti, Geraldo Vandré, Edu Lobo e o grupo MPB-4 – saída do Largo São Francisco rumo ao teatro Paramount na avenida Brigadeiro Luís Antônio. Os que saíram às ruas de São Paulo naquela segunda-feira encorpando a inclassificável caminhada acreditavam estar defendendo a brasilidade da música popular frente ao mais temerário inimigo: o rock.

Antes da era dos festivais, quando Rita Lee e os irmãos Baptista respondiam por Six Sided Rockers, numa fase pré-Mutantes – tocando ao lado de outros três amigos – disfarçavam-se como um conjunto de blues acrescido de piano para acharem espaço onde se apresentar, pois “o rock ainda não era muito bem visto”. A Folha de São Paulo promovia concertos e *jam sessions* no auditório do jornal no centro da cidade. Carlos Calado, biógrafo dos Mutantes, afirma que Toninho Peticov, produtor da banda, insistia para que o jornal também promovesse shows de rock, mas adotava uma estratégia pé-ante-pé, por saber “que não seria fácil driblar o preconceito que os meios de comunicação tinham contra aquele gênero de música. Rock ainda soava quase como um palavrão”. Meses depois quando a Folha aceitou fazer uma sessão de rock, anunciou-a discretamente, sob o título de “Música para jovens”. (CALADO, 2006. P.58-9)

Se recuarmos ainda mais no tempo, para a década de 1950, quando da chegada do rock ao Brasil, encontraremos o mesmo sentimento de rejeição ao rock. O periódico Estado de São Paulo publicou notícia sobre a proibição da

²² Sobre a passeata ver CALADO, 2006. p.95-96. NAPOLITANO, 2010 (capítulo 4). TERRA. CALIL. 2010.

exibição do filme “Ao balanço das horas”²³ para menores de 18 anos. Conforme o jornal, o chefe do Serviço Nacional de Censura – Hildon Rocha – escrevera que estava “proibindo a exibição da fita Ao balanço das Horas, **na qual se toca o rock and roll**”²⁴ devido ao filme incitar à violência. Em janeiro, o jornal voltou a falar do filme, publicando carta enviada a Hildon Rocha, pela Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs, que se solidarizava com a censura estabelecida a “Ao balanço das horas”. A carta não faz referência ao rock. Não obstante, importante é perceber que as contendas e celeumas em torno do filme, além de evidenciar o preconceito ao rock, o associava à violência e delinquência juvenil.

Frank Sinatra, um dos artistas mais bem sucedidos em vendagens de discos na história da música americana, também rejeitou o rock. Também o relacionou à delinquência. Quando, em 1951, o *disc jockey* Alan Freed, da cidade de Cleveland, Ohio, nos Estados Unidos, tocou uma mistura de blues, country e rhythm and blues e o batizou de rock and roll, Sinatra já era um cantor reconhecido, com cinco discos e vários *singles* de sucesso gravados pela Columbia. No contexto de difusão do novo estilo musical dançante, Sinatra teria dito que “o rock and roll é a marcha marcial de todos os delinquentes juvenis sobre a face da terra” (CHACON, 1985. p.24)

Às vésperas do *Rock in Rio* (1985), a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) pronunciou-se na Folha de São Paulo, através do Arcebispo metropolitano do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales, desaconselhando o evento. Não se tratava de uma censura direta ao rock, no entanto, dentre outros fatores que justificavam a não recomendação do festival – como a crise econômica, por exemplo – distinguia-se a opinião de se tratar de “uma música alienante e provocatória”. No mesmo texto Dom Mauro Morelli – bispo da Diocese de Duque de Caxias-RJ – afirmava que um festival de rock “é alienante na medida em que desvia a juventude e a sua força dos graves problemas que afetam o país neste momento” (ENCARNAÇÃO, 2009).

Quando começam a surgir as bandas do Rock Nacional no início da década de 1980, havia já uma aversão ao rock que vinha de longa data. Fosse

²³ Filme produzido em 1956 que tinha a participação do conjunto de rock *Bill Haley and His Comets*, cuja canção *Rock Around the Clock* já havia feito sucesso no cinema por integrar a trilha sonora de *Blackboard Jungle* um ano antes.

²⁴ Estado de São Paulo 23/12/1956. p.16. “A exibição da película Ao balanço das horas” (o grifo é meu).

por parte de jornalistas, críticos musicais, artistas, diretores de TV, promotores de eventos, confederações religiosas ou redatores de jornais, o *rock* não era visto como parte da tradição da música popular brasileira. Era uma música importada e alienante. De forte apelo comercial, balizada por valores mercadológicos e não artísticos. Um negócio. Um modismo.

Antes mesmo do surgimento da cultura *rock and roll* nos Estados Unidos, o nacionalismo corria no campo da música popular urbana brasileira. No rádio, um momento de vigor deste tom nacionalista foram os programas de Almirante²⁵, na emissora Tupi, no final dos anos 1940. O músico e apresentador, repetidas vezes, reclamava da “desnacionalização” diante da verdadeira “invasão” das “culturas importadas”.

Essas posturas acabaram marcando profundamente a memória e a historiografia de nossa música popular, que passou a ser compreendida a partir de três momentos “fundadores” – a “época de ouro”, a Bossa Nova e a Era dos Festivais da MPB – que formavam certa linearidade, isto é, uma “linha evolutiva”, como seria identificada alguns anos depois” (MORAES & SALIBA, 2010. p.255)

O pendor nacionalista de artistas e intelectuais da cultura, que na década de 1960 é encorpado pela ideia da *revolução social*, conduz a música popular ao engajamento em busca da consciência nacional. Estabelecem, progressivamente, parâmetros do que seria a tradição brasileira de música, a se guiar pelo pensamento nacional-popular de esquerda, e assim, fazem do chão desta tradição um solo hostil ao florescimento de uma cultura rock.

A historiadora Samantha Quadrat, ao tentar explicar por que do rock no Brasil só ter ganhado maior evidência nos anos 1980, sendo as décadas precedentes, de críticas e acusações, afirma que um dos obstáculos foi “*el fuerte control ideológico que realizaba la izquierda en materia de cultura, en este caso relacionando el rock y su carácter alienante com su origen en los Estados Unidos*” (QUADRAT, 2005. p.96)

Não estou defendendo que houvesse um movimento orquestrado de combate ao rock no país e nem que, por outro lado, não houvesse

²⁵ Almirante era o apelido de Henrique Foréis Domingues, músico que integrou o grupo de samba Bando de Tangarás na década de 1930 e se tornou um radialista de sucesso durante a “Era de Ouro” do rádio no Brasil.

simpatizantes ao gênero, mas propondo que a força do nacional-popular – sobretudo da ótica da esquerda política – no ambiente cultural brasileiro fez deste um ambiente rude, áspero, adverso aos roqueiros da *terra brasilis*.

O imaginário musical adverso ao rock derramou-se também sobre o pensamento acadêmico. É curioso notar que, em 1982, ano em que Blitz e Barão Vermelho gravaram os Lp's inaugurais do Rock Nacional, a Brasiliense lançou, na coleção "Primeiros Passos", o título "O que é rock", onde o autor Paulo Chacon dizia que, antes de tentar definir o *rock*, "o que importa é que, bem ou mal, falemos dele. Talvez assim ele conquiste um espaço acadêmico que a comunidade sempre lhe negou" (p.11).

Chacon analisava o gênero *rock and roll*, não o Rock Nacional, do qual me ocupo. Porém é factível considerar que o pensamento acadêmico acerca da canção popular brasileira parece armazenar indiferença e desdém pelo Rock Nacional, sentimentos responsáveis pelo lamento do cantor Dinho Ouro-Preto, que, repito, disse ser sua carreira marcada pelo desejo de "que quando você falasse da música popular brasileira, que fosse necessário falar do rock". O pensamento acadêmico especializado ainda parece ter dificuldade em observar o Rock Nacional como parte integrante da música popular urbana brasileira. O doutor em Teoria Literária Joaquim Alves de Aguiar, em seu "Panorama da Música Popular Brasileira", por exemplo, afirmou ser o Rock Nacional caracterizado pelo *esvaziamento* e o *desengajamento*, um tipo de música *à mercê do consumismo*, onde não se vê *nada de novo*, apenas um *modismo* que adaptou uma tradição exterior *desqualificada* (AGUIAR, 1994).

Aguiar associa o Rock Nacional a um hot dog, de gosto industrializado, frente à saborosa comida caseira que seria a música genuinamente brasileira, representada, em sua analogia, por Chico Buarque. O autor parece julgar o Rock Nacional da década de 1980 com critérios culturais e políticos influentes nos anos 1960, pois acusa os roqueiros de não serem revolucionários e nunca terem pressuposto um programa de ruptura. Argumenta que a mensagem do Rock Nacional não tem nenhuma força, pois se circunscreve à "rebelião pessoal e silenciosa" (1994. p.165). Aguiar parece projetar mitos da juventude engajada e revolucionária dos anos 1960 como referenciais de avaliação dos roqueiros dos anos 1980, não reconhecendo que estes construíram suas próprias respostas aos dilemas políticos e culturais de seu tempo; e desatento,

não discerne particularidades históricas do gênero, por exemplo, o de que “a geração BRock/80 destronou os princípios utópicos de uma música genuinamente brasileira que formatou os pressupostos políticos inscritos na sigla MPB” (NERCOLINI & CAMINHA. 2016. p.120)

A nostalgia de Aguiar pelos “heróis dos festivais” da década de 1960 é tamanha que ele condensa toda a cultura musical da década de 1970 em um único parágrafo que se encerra numa impiedosa sentença: “não acrescentaram nenhum dado realmente novo à tradição da MPB” (1994. p.152). Aceitando deslocar a reflexão ao âmbito gastronômico, não há justeza em opor um insonso rock-dog-nacional à boa comida-caseira-buarqueana. Eu diria ser mais certo à imagem relacionar os estilos como um aprazível molho-rock barbecue a refinar o paladar do tradicional frango caipira. Enfim, um texto que carregou no tempero saudosista.

Se observarmos outras pesquisas que projetaram panorâmicas em nossa tradição musical perceberemos que, se não interpretaram o Rock Nacional à semelhança de Aguiar, também não incluíram o gênero em suas análises. O que nos deixa margens a interrogar o porquê de propostas de leituras da canção popular desconsiderarem o Rock Nacional. José Ramos Tinhorão, jornalista com vasta produção centrada na história da música popular, desconsiderou agudamente o Rock Nacional. O leitor desejoso de se inteirar da história da música popular brasileira por Tinhorão, presumivelmente desconhecerá seriamente o rock dos anos 1980.

Marcos Napolitano, outro pesquisador com vasta produção sobre a música popular, lançou “História & Música” em 2002. No capítulo 2 buscou uma síntese histórica dos gêneros e estilos que constituíram a música popular brasileira. Propôs uma periodização trifásica que se inicia nos anos 1920 com a análise do samba, passa pela Bossa Nova e pela MPB-engajada e termina no tropicalismo musical. Não houve espaço para o Rock Nacional. Napolitano o considerou apenas para indicar a força da MPB e do Tropicalismo, afirmando que “o rock brasileiro dos anos 80, por exemplo, não chegou a negar a tradição poético-musical da MPB, como poderia parecer à primeira vista” (NAPOLITANO, 2002. p.75), sugerindo, desta feita, continuidade e presença de parâmetros tropicalistas e emepibistas na geração roqueira subsequente.

Tatit (2004) considerou o Rock Nacional ao pensar a canção no século XX, mas deixando-o apenas como figurante frente ao protagonismo da Bossa Nova e do Tropicalismo. Os artigos que constituem o *Decantando a República* (2004), obra em 3 volumes organizadas por Heloísa Starling, José Eisenberg e Berenice Cavalcante também não desprezam o Rock Nacional, mas igualmente o deixam fazendo figuração para análises da tradição Samba-MPB-Tropicália.

Os três trabalhos citados confirmam o diagnóstico, já mencionado, de Moraes & Saliba, de que

“já se pode até observar a formação de uma espécie de *mainstream*, que muitas vezes atuou como camisa de força para as pesquisas. Fazem parte delas, por exemplo, o binômio *samba/malandragem*, na década 1930, e o trinômio *Bossa Nova/Tropicalismo/Festivais da canção dos anos 50/60*” (MORAES & SALIBA, 2010. p.20. grifo do autor).

Moraes & Saliba, não obstante, também não se propuseram a examinar o Rock Nacional em “*História & Música no Brasil*” (2010).

Pode-se argumentar que não examinar o Rock Nacional é meramente uma opção de pesquisa. Contudo, tratando-se de obras que se propuseram a realizar uma visão panorâmica da música popular, desconfio de que seja mais do que simplesmente a escolha do objeto de estudo. Desconfio de que a percepção de que o rock não faz parte da música brasileira repetida ao longo das décadas derramou-se no pensamento acadêmico. Não é que não existam pesquisas sobre o Rock Nacional nas universidades. É que quando se projeta uma análise de longa duração, onde a perspectiva é de um olhar mais geral, panorâmico, digamos assim, sobre a história da música popular brasileira, o rock dos anos 1980 é no mais das vezes posto para escanteio.

Todavia, há quem traga o Rock Nacional para suas análises panorâmicas, caso de Santuza Naves (2010) e Miriam Hermeto (2012), que alinham ponto de vista destacando, como próprio ao gênero, a coloquialidade e a irreverência frente às gerações anteriores. Naves chama atenção ainda para a postura anti-estrelismo – cuja meta seria a abolição da distância entre artista e público – e a criticidade das letras. Hermeto, por sua vez, frisa a grande eficácia comercial do Rock Nacional.

O estudo do tema ainda ganhará espessura, provavelmente. A própria historiografia sobre a canção popular é composição bastante recente. E, em decorrência, pensar o Rock Nacional, em particular, no ângulo da História, é uma marcha no ensaio dos primeiros passos. Todavia, há bons passos, como em *Derrubando Reis – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980*, publicado em 2014. Onde a historiadora Aline Rochedo, operando com a *Memória* de músicos e jornalistas na abordagem da *História Oral*, considerou as canções como “locuções coletivas” capazes de produzir um imaginário marcado pela experiência da transição e hábil em ecoar as vozes que demandavam democracia naquele contexto sócio-político. Rochedo trouxe o Rock Nacional para o palco do saber histórico, reconhecendo o valor das representações formuladas na auto definição da identidade jovem e na redefinição da música brasileira.

A situação, contudo, de um conhecimento baço do Rock Nacional persiste. Sobretudo quanto ao seu lugar na tradição da moderna música popular urbana brasileira. Os passos seguintes deste trabalho alinham pisada com Rochedo e pretendem encorpar a marcha em curso, pela melhor compreensão histórica do Rock Nacional.

Faixa 2: Rock Nacional, o começo.

Costuma-se apontar 1982 como marco inaugural do Rock Nacional. A data é fundamental em função do lançamento dos discos “As aventuras da Blitz”, “Barão Vermelho” e “Tempos Modernos”, os três no mês de setembro daquele ano. Já havia bons antecedentes, como os shows no Circo Voador²⁶, as *demos* tocadas na Maldita²⁷ ou a participação da banda Gang 90 & as Absurdettes²⁸ no festival MPB-Shell de 1981²⁹. Entretanto, a gravação dos LP’s materializa a nova onda de rock brasileiro que vinha se formando desde o final da década anterior. Naquele mesmo ano de 1982 ainda seria lançado “Cena de Cinema”, LP de estreia de Lobão, em novembro. De maneira geral, os temas eram crônicas cariocas, retratos da vida na cidade do Rio emoldurados por guitarras, baixo e bateria. Lobão, por exemplo, narra relacionamentos fugazes; namoros; uso de drogas e carrega nas referências ao Rio de Janeiro. Encontrou o amor em Copacabana (Stopim), o perdeu no Alto Leblon (Scaramuça) e viu shows nas gafieiras da Lapa e na rua do Ouvidor (O Homem-baile).

Blitz³⁰ e Barão Vermelho³¹ completavam-se como verso e reverso do mesmo cenário. Um diurno, outro noturno. A Blitz trazia o lado solar da juventude carioca, praia pela manhã, chope e batata-frita ao pôr-do-sol. A canção “De Manhã” sintetiza essa inclinação temática,

Olhando o mar eu fico de bobeira
E quando o mar tá forte eu fico
Aqui na beira, eu não!

²⁶ Espaço cultural inaugurado em 15 de janeiro de 1982 em Ipanema-RJ, no Arpoador, e transferido em outubro para o bairro da Lapa, onde permanece até hoje (2019).

²⁷ “Maldita” era o apelido da Fluminense FM, emissora de rádio sediada em Niterói-RJ, que a partir do programa Rock Alive, criado em 1982, ganhou fama de incentivadora do rock brasileiro.(ALEXANDRE, 2002)

²⁸ Formada originalmente por Júlio Barroso (voz), Herman Torres (guitarra) mais Alice Pink Punk, May East e Lonita Renaux (backing vocal).

²⁹ A Gang 90 concorreu com “Perdidos na Selva”. O MPB-Shell 1981 foi marcado pela “maior vaia da história dos festivais”, quando Lucinha Lins cantou “Purpurina” recebendo o primeiro lugar e desbancando a favorita do público, “Planeta Água”, de Guilherme Arantes. (site Memória Globo. Acesso em: 09/05/2019).

³⁰ Originalmente formada por Evandro Mesquita (voz e guitarra), Ricardo Barreto (guitarra), Antônio Pedro Fortuna (baixo), Billy Forghieri (teclados), Lobão (bateria) e Fernanda Abreu e Márcia Bulcão (backing vocal).

³¹ Originalmente com Cazuza (voz), Frejat (guitarra), Dé (Baixo), Maurício Barros (teclado) e Guto Goffi (bateria).

Olhando o mar eu fico aqui pensando
 Se hoje eu vou nadar ou vou
 Sair voando, eu vou!³²

Ao passo que o Barão Vermelho insinuava-se mais noturno, mais boêmio, como por exemplo, em “Down em mim”, inspirada em Janis Joplin (*Down on me*, 1968),

Eu não sei o que o meu corpo abriga
 Nestas noites quentes de verão
 (...)
 Outra vez vou te cantar, vou te gritar
 Te rebocar do bar
 E as paredes do meu quarto vão assistir comigo
 a versão nova de uma velha história
 E quando o sol vier socar minha cara
 Com certeza você já foi embora³³

Noite e dia cariocas. A Blitz era mais performática, com vocais femininos, visual mais colorido e carregava na linguagem coloquial. O Barão Vermelho era mais espontâneo, com músicos menos experientes (DAPIEVE, 2000), composto apenas por homens. A Blitz era “um misto de dinâmica zappiana, humor praieiro, rock ensolarado e teatro jovem”, ao passo que o Barão Vermelho era *rock’n roll* como não se costumava mais fazer, “um elo perdido entre o blues americano e as canções dor-de-cotovelo de Dolores Duran, entre os gritos hippies de Janis Joplin e o resmungo tosco dos punks”(ALEXANDRE, 2002. p.88; 103).

O disco de Lulu Santos trazia canções mais próximas à estética pop e tematizava o amor e seus perigos, sonhos de sucesso e relacionamentos afetivos. Era menos descritivo da cidade do Rio e pretensiosamente anunciava a chegada do *novo*. Em “Tempos modernos” parecia ter um olhar mais voltado ao ambiente político – “Eu vejo um novo começo de era, de gente fina elegante e sincera, com habilidade pra dizer mais sim do que não”³⁴ – ao passo que em “Tesouros da Juventude” a novidade estaria no campo musical. Escrita sob o impacto do assassinato de John Lennon (1980), Lulu Santos lamentava a

³² BLITZ. “De manhã”. In: As aventuras da Blitz. EMI, 1982.

³³ BARÃO VERMELHO. “Down em mim”. In: Barão Vermelho. Som Livre, 1982.

³⁴ LULU SANTOS. “Tempos modernos”. In: Tempos Modernos. WEA, 1982.

perda do *beatle*, um dos maiores ícones do *rock and roll* mundial, sem, contudo, deixar de notar o sonho de uma nova geração que se anunciava.

E a voz desses meninos
 Que morreram cedo
 Se ouvirá como um silêncio iluminado
 (Duane, Brians, Janis, Jimi, John)
 Dream is over, novo sonho a se anunciar³⁵

No ano seguinte, 1983, Blitz, Barão Vermelho e Lulu Santos retornaram aos estúdios e gravaram seus segundos discos. A exceção foi Lobão. E outras bandas, outros discos e outras ideias vieram encorpar o Rock Nacional. Léo Jaime, João Penca e os Miquinhos Amestrados³⁶ e Paralamas do Sucesso³⁷, do cenário carioca. De São Paulo, o Magazine³⁸ e a Gang 90 & As Absurdettes – podendo-se acrescentar os EP´s³⁹ de Ira!⁴⁰ e Ultraje a Rigor⁴¹. Da Bahia, o Camisa de Vênus⁴². E fechando a conta dos lançamentos, o maior sucesso comercial do ano, de um inglês radicado no Rio de Janeiro, cantando “Menina Veneno”, Ritchie. As temáticas abordadas agora vão além dos retratos da vida carioca, como era de se esperar. Os compositores deixam de olhar para si mesmos e começam a olhar o mundo à sua volta. Ainda que em poucas canções, os discos trazem críticas sociais e políticas e ganham densidade se comparadas aos do ano anterior – notadamente com Camisa de Vênus, Ira! e Ultraje a Rigor. Contudo, ainda prevaleciam canções inspiradas em relacionamentos amorosos, diversões noturnas e trivialidades do dia-a-dia. Musicalmente, predominavam a influência internacional das estéticas *New Wave* (Gang 90, Magazine, Blitz, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso), *punk* (Camisa de Vênus, Ira!) e o *rock básico* dos Beatles e dos Stones (Ultraje a Rigor, Barão Vermelho).

³⁵ LULU SANTOS. “Tesouros da juventude”. In: Tempos Modernos. WEA, 1982.

³⁶ Formado no bairro Leblon-RJ, por Selvagem Big Abreu, Bob Gallo e Avelar Love.

³⁷ Herbert Vianna (voz e guitarra), Bi Ribeiro (baixo) e João Barone (bateria).

³⁸ Kid Vinil (voz), Fábio Gasparini (guitarra), Lu Stopa (baixo) e Trinkão (bateria).

³⁹ EP são discos com poucas canções. Também chamados de compacto. Nos anos 80 o habitual era por no máximo quatro canções, duas de cada lado.

⁴⁰ Nasi (voz), Edgar Scandurra (guitarra), Ricardo Gaspa (baixo) e André Jung (bateria).

⁴¹ Originalmente Roger (voz e guitarra), Leôspa (bateria), Sílvio (baixo) e Maurício Defendi (guitarra).

⁴² Originalmente Marcelo Nova (voz), Robério Santana (baixo), Karl Hummel (guitarra) e Gustavo Mullen (bateria).

Titãs⁴³ e Kid Abelha debutaram em disco em 1984. Ano em que as pioneiras Blitz e Barão Vermelho chegavam ao terceiro LP, enquanto os Paralamas do Sucesso gravavam seu segundo disco e Lobão retornava com banda (“Os Ronaldos”), lançando “Ronaldo foi pra guerra”. O Ultraje a Rigor repetiu a estratégia do ano anterior e fez um EP com “Eu me amo” e “Rebelde sem causa”. O Kid Abelha⁴⁴, formado em Ipanema, na zona sul carioca, lançou o álbum “Seu Espião” em fevereiro e teve um grande sucesso de vendas; já os Titãs, com vendagem bem mais modesta, vieram com disco homônimo em Agosto. O Kid Abelha falava de ciúme, namoros, rotina escolar, paixões, conquistas e rejeições afetivas numa sonoridade mais pop. Os Titãs, surgido no Equipe – renomado Colégio de São Paulo formado por professores saídos do Cursinho do Grêmio de Filosofia da USP, no mítico ano de 1968 – destacavam-se pelo grande número de integrantes para uma banda (eram oito) e pelas performances ao vivo, onde apostavam no figurino e na coreografia. No disco inicial, conforme Ricardo Alexandre (2002, p.169), “era evidente a opção pelo chocante, pelo esquisito e pela provocação”.

Nos primeiros anos do Rock Nacional, entre setembro de 1982 e o fim de 1984 digamos, as canções das novas bandas eram utilizadas em trilhas sonoras de filmes nacionais e de telenovelas, associando, desta feita, música, cinema e TV. A Rede Globo, sobretudo, através da gravadora Som Livre, habitualmente lançava em disco as canções que compunham a trilha sonora de suas telenovelas. Havia ainda os longas-metragens nacionais centrados na estética jovem que apostavam no Rock Nacional como forma de valorizarem suas produções.

Os diretores associavam suas produções aos poderosos departamentos de marketing das grandes gravadoras, que de 1982 a 1988 apostaram alto no sucesso do *pop rock* nacional entre o público jovem. Associar cinema e música era vantajoso principalmente para os filmes, menos valorizados na cadeia produtiva do que as canções, mas também valia a

⁴³ Originalmente Arnaldo Antunes (voz), Paulo Miklos (voz e saxofone), Branco Mello (voz e baixo), Sérgio Britto (voz e teclado), Nando Reis (voz e baixo), Marcelo Fromer (guitarra), Tony Bellotto (guitarra), Charles Gavin (bateria).

⁴⁴ O nome original da banda era Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens. Já haviam gravado “Vida de cão é chato pra cachorro” e “Distração” na coletânea “Rock Voador” (WEA, 1982) e lançado um compacto simples em 1983, com “Fixação” e “Por que não eu?”. À exceção da primeira citada, as demais canções integraram repertório de “Seu Espião”, disco de estreia da banda, que tinha em Paula Toller (voz), Leoni (voz e baixo), Bruno Fortunato (guitarra) e George Israel (Sax) sua formação original.

pena para o mercado fonográfico, que tinha na telona um meio de divulgação de seus novos artistas. (BUENO, 2011. p.60)

Praticamente todas as bandas e artistas inaugurais do Rock Nacional tiveram canções veiculadas na televisão ou no cinema⁴⁵.

Além da inserção das canções em rádio, cinema e TV, havia os eventos com apresentações ao vivo. O projeto Rock Voador, no Rio de Janeiro, exemplifica bem o ambiente musical roqueiro da primeira metade da década de 1980. Idealizado pela produtora cultural Maria Juçá, o projeto se resumia em levar ao Circo Voador as bandas iniciantes que eram tocas na Rádio Fluminense FM, enfileirando cinco, seis, sete shows ao vivo em uma mesma noite. O Rock Voador deu tão certo que a gravadora Warner aproveitou o êxito para lançar um disco coletânea homônimo. Serviu ainda de inspiração para projetos semelhantes, como o Circo Califórnia, no Guarujá, e o Circo Troca de Segredos, em Salvador, espaços onde, como no Circo Voador, promoviam-se apresentações de bandas de rock nacional (BRYAN, 2004). Outras cidades, sem o ambiente praieiro, também viam o Rock Nacional ocupar espaços para exibições ao vivo. Em São Paulo, por exemplo, havia as danceterias e casas noturnas mesclando música, fliperama, vídeo-arte e dança. Em Brasília, as bandas tinham a sala Funarte, o Centro Comercial Gilberto Salomão e as ExpoArtes promovidas pelos centros acadêmicos da UNB (ALEXANDRE, 2002). Significativo também foi o festival Rock Brasil, com edições em 1983 e 1984, realizados em Belo Horizonte, e que levaram 30 mil pessoas ao estádio Mineirinho⁴⁶ para assistiram a Blitz, Barão Vermelho e Lulu Santos, dentre outros.

Marcos Napolitano, ao estudar a música popular brasileira, nota, argutamente, a importância das apresentações ao vivo, não só para a afirmação estética, mas, com igualdade, para a acepção política das expressões artísticas. Sua análise vale não só para os festivais da canção, mas para a música em geral.

O gestual, as expressões faciais, o “jeito de corpo”, a indumentária, as inflexões, enfim, as performances propriamente ditas eram tão importantes quanto o conteúdo das obras, fazendo circular um

⁴⁵ Ver anexo III.

⁴⁶ NEVES, Ezequiel. Barão Vermelho: por que a gente é assim? Globo, 2007. p.177. Jornal do Brasil. 20/08/1984. p.35.

conjunto de referências sonoras e visuais entre os fãs, potencializando o sentido político das canções, nem sempre explicitado (NAPOLITANO, 2010. p.398).

Costuma-se periodizar o Rock Nacional em duas fases distintas. Uma inicial, mais ingênua, espontânea e amadora, tributária da *new wave* esteticamente, onde fora proeminente as bandas do eixo Rio-São Paulo, sendo o Camisa de Vênus a exceção vinda de Salvador-BA. E uma segunda fase, mais profissional, de conquista do mercado e abertura estética a outras influências, quando se somaram às bandas cariocas e paulistas os grupos vindos de Brasília e Porto Alegre. O grande divisor de águas do Rock Nacional, apontado com unanimidade, é o festival *Rock in Rio*, acontecido em janeiro de 1985, e que ombreou nas páginas da imprensa, naquele mês, com a eleição de Tancredo Neves para a presidência da República na via indireta do Colégio Eleitoral.

A historiadora Aline Rochedo (2014, p.140) destaca que

o Rock in Rio criou estilo, modificou hábitos e marcou o processo de expansão musical no Brasil (...) o BRock saiu do festival como fenômeno de mídia, invadindo as rádios e programas populares de televisão. (...) A linguagem jovem do rock ampliou a perspectiva de comunicação como cultura, fato que intensificou a procura por discos de bandas nacionais e shows.

Na interpretação do jornalista Ricardo Alexandre (2002, p.190): “Tudo mudou depois do *Rock in Rio*, o festival que parou o país para colocar o Brasil na rota dos shows internacionais, apresentar um imenso público jovem à nação e elevar o pop brasileiro a outro nível de profissionalismo”. O evento foi grandioso e com uma estrutura sem precedentes no Brasil, remodelando, sem dúvida, os parâmetros de como fazer um festival de música no país. Serviu de exemplo aos artistas, no que tange ao esmero profissional, como no caso exemplar da banda RPM⁴⁷, que parece ter aprendido a lição e, no ano seguinte ao *Rock in Rio*, aceitou a proposta do empresário Manoel Poladian. Segundo o próprio vocalista da banda, Poladian telefonou “nos oferecendo tudo, dois caminhões, cenário, som, luz, carreta, equipe de 27 pessoas” (Paulo Ricardo

⁴⁷ Originalmente Paulo Ricardo (voz e baixo), Luiz Schiavon (teclado), Fernando Deluqui (guitarra) Paulo Pagni (bateria).

apud ALEXANDRE, 2002. p.228). Os shows da turnê de 1986, com direção de palco de Ney Matogrosso, a impressionante estrutura e a histeria do público foram tema do programa Globo Repórter à época⁴⁸.

O Rock in Rio, produzido pela Artplan⁴⁹ de Roberto Medina, valeu-se de investimento, propaganda e estrutura de palco sem precedentes no Brasil. Com “eficiência e organização de uma Olimpíada” e associados de respeito, como Brahma, Nestlé, Kibon, Souza Cruz, Petrobrás e TV Globo (BRYAN, 2004). E o impacto sobre o Rock Nacional foi significativo. Contudo, para contar melhor a história do amadurecimento do Rock Nacional, é preciso perceber outro evento singular igualmente acontecido em janeiro de 1985: o lançamento do vinil “Legião Urbana”. Na mídia, pouco se falou do disco naquele mês em que se olhava para o festival, sobretudo para as atrações estrangeiras. Mas é preciso destacar a importância do LP, fundamentalmente no que diz respeito à elaboração das letras, na temática e na poética do texto. “As canções tinham ritmo, harmonia e melodia de fácil assimilação, e eram – todas – complementadas por letras que destoavam das trivialidades e irreverências juvenis de certos grupos de rock” (Conversações...1996, p.10). O Rock in Rio seria um fator externo e o LP um fator endógeno das transformações do Rock Nacional.

Lançado em 2 de janeiro – portanto, nove dias antes do Rock in Rio – o disco “Legião Urbana” era aberto com um refrão bem sintonizado com os anseios populares naquela conjuntura política das campanhas de massa pelo voto direto e sua frustração devida ao encaminhamento da sucessão de Figueiredo ao Colégio Eleitoral, onde a canção questionava:

Será só imaginação?

Será que nada vai acontecer?

Será que é tudo isso em vão?

Será que vamos conseguir vencer?⁵⁰

Seguia o disco com “A dança”, tematizando o comportamento jovem em letra onde se expõe o preconceito machista, o uso de drogas e a rebeldia vazia contra os pais. A terceira faixa lamentava “Ah, se eu soubesse lhe dizer / o que

⁴⁸ Globo Repórter RPM. <<https://www.youtube.com/watch?v=ddwvMSRfbyw>> Acesso em: 02/05/2019.

⁴⁹ Agência de publicidade fundada em 1967 de propriedade da família Medina, proprietária da marca *Rock in Rio*.

⁵⁰ LEGIÃO URBANA. “Será”. In: Legião Urbana. EMI, 1985.

fazer pra todo mundo ficar junto”⁵¹ e trazia versos que pareciam uma continuidade da primeira música do disco, numa espécie de tentativa de resposta às perguntas feitas no refrão de “Será”,

Sou brasileiro errado
 Vivendo em separado
 Contando os vencidos
 De todos os lados⁵²

Parece haver uma tentativa de equacionar as dúvidas por um viés utópico, onde os diferentes interesses políticos e ideológicos fossem submetidos ao interesse nacional. Ou ao bem comum, para usar um vocabulário mais republicano. Em sequência, “Ainda é Cedo”, uma canção sobre relacionamento do ponto de vista do egoísmo, de se estar com uma pessoa meramente por não saber o que fazer de si mesmo.

A quinta faixa é “Perdidos no Espaço”, uma canção que problematiza a rotina e que parece ter sido inspirada na série televisiva à qual o título faz referência. E fechando o lado A do vinil – construído musicalmente sobre a santíssima trindade baixo-guitarra-bateria e inspirado no pós-punk de bandas estrangeiras como Joy Division, The Smiths, The Cure e Gang of Four – a canção mais executada nas rádios, provavelmente. Uma busca de síntese das canções anteriores, onde Renato Russo tenta traçar uma identidade de sua geração: a “Geração Coca-Cola”. Na canção se ouve crítica ao capitalismo imperialista norte-americano e ao Governo militar – a ele alinhado, lembrando se tratar dos tempos de Guerra Fria – que vinha “programando” os jovens a serem passivos, obedientes, acrílicos. Ouve-se a expectativa de mudança nos jovens, que deveriam sair da postura conformista movendo-se rumo à postura mais crítica e combativa politicamente:

Depois de 20 anos na escola
 Não é difícil aprender
 Todas as manhas do seu jogo sujo
 Não é assim que tem que ser
 Vamos fazer nosso dever de casa
 E aí então vocês vão ver
 Suas crianças derrubando reis⁵³

⁵¹ LEGIÃO URBANA. “Petróleo do Futuro”. In: Legião Urbana. EMI, 1985.

⁵² Idem.

Após repreender sua geração pelo acriticismo – mas ao mesmo tempo confiando nela como motor de mudança – o disco segue com o “Reggae” abrindo o lado B. Crítica ao sistema educacional e à mídia como fontes de informação e formação. Como pano de fundo, a repetição do argumento de “Geração Coca-Cola”: alguém (o governo / o capitalismo / a escola / a mídia) opera com a desinformação e se pauta por algum interesse que contraria a liberdade individual, turvando o campo de visão dos jovens aos problemas sociais e políticos do país. A faixa seguinte é “Baader-Meinhof blues”, cujo título alude a uma organização revolucionária da esquerda política alemã fundada em 1967⁵⁴ e discorre sobre violência e o fato de nos acostumarmos a ela, nos resignando. Seguindo o disco, a agulha do vinil tocava “Soldados”, cuja letra recria um campo de batalha e a angústia de soldados durante a guerra. O cenário de batalha, no entanto, é também uma metáfora para os conflitos emocionais de Renato Russo quanto à sua sexualidade⁵⁵. A penúltima canção do disco é “Teorema”, um enredo simples, afetivo-erótico talvez. E o fechamento vem com “Por enquanto”, sustentada por uma linha melancólica de teclados e sintetizadores cuja letra é mais filosófica, existencialista, reflexiva sobre a passagem do tempo.

Essa breve análise das 11 canções do LP de estreia da Legião Urbana tem como meta indicar uma diferença temática sensível em relação às composições das bandas até então e, assim, sustentar que o disco representou um *turnover* no cenário do Rock Nacional. Forçou uma *mudança de comportamento*, para usar a expressão com a qual a banda Ira! batizara seu primeiro disco, lançado quatro meses depois do “Legião Urbana”. As composições de Renato Russo, no disco em foco, tratavam dos anseios e angústias de sua geração; questionavam o sistema educacional e a violência urbana, recriminavam o machismo e punham nas entrelinhas de um campo de batalha sua guerra particular com as inquietações da sexualidade. Assim,

⁵³ LEGIÃO URBANA. “Geração Coca-Cola”. In: Legião Urbana. EMI, 1985.

⁵⁴ Baader e Meinhof são os sobrenomes de dois militantes da esquerda revolucionária alemã, Andreas Baader e Ulrike Meinhof, que fundaram a *Fraktion der Roten Armee* (Fração do Exército Vermelho) em 1967, grupo guerrilheiro que pregava a violência como forma de destruir o imperialismo capitalista.

⁵⁵ Aspectos semelhantes podem ser observados em músicas como “Daniel na Cova dos Leões”, “Maurício”, “Meninos e Meninas”, “Vento no Litoral”, “Leila” cujas entrelinhas carregam inferências homossexuais.

afastava-se dos discos inaugurais do Rock Nacional, preenchidos por narrativas pessoais concentradas em relacionamentos amorosos, diversões juvenis e trivialidades do cotidiano. De certo modo, o texto de Renato Russo exerceu influência em outros compositores, chamando a atenção para um maior esmero na escrita. No ano mesmo de lançamento do disco, o próprio Renato Russo percebia o diferencial que suas letras traziam ao cenário do Rock Nacional, afirmando em entrevista ao *Correio Braziliense* que,

a gente tem uma coisa que não é muito comum em grupos brasileiros. Aqui no Brasil tem muito dessa coisa de humor, da sátira, da ironia e a gente usa ironia de uma forma diferente (...) Não é pra falar mal de nada, mas, por exemplo, você tem uma música como Vaquinha Mary Lou e a Galinha Sara Lee que faz o maior sucesso, todo mundo dança e se diverte e é uma coisa irônica. Agora, a ironia da gente é fazer uma música chamada Baader-Meinhof blues, é um outro nível, envolve um outro tipo de informação⁵⁶.

Léo Jaime, em entrevista recente para a revista Rolling Stones, transparece a influência que Renato Russo teve em sua busca de amadurecimento como letrista, ao comentar sobre seu terceiro disco, “Vida Difícil” (1986):

“Eu queria deixar de ser um roqueiro irreverente. Pretendia ser mais do que isso. Esse pensamento me levou a querer fazer outras coisas. Em certo ponto da vida, todo mundo quer amadurecer. Acho que aquele momento tinha a ver comigo. Eu me identificava muito com a turma de Brasília, como o pessoal do Legião Urbana”⁵⁷.

Outro que reconhece a importância e o impacto das letras de Renato Russo na cena musical da década de 1980 é Bruno Gouveia, do Biquini Cavado. Após o show num grande festival de música realizado em 2019 em Curitiba, na Pedreira Paulo Leminski, perguntado sobre a importância, para a sua geração, do *texto* nas canções, o vocalista citou vários nomes que considera grandes letristas do Rock Nacional e concluiu dizendo que “Quando eu ouvi o primeiro disco da Legião Urbana, eu falei pra mim mesmo que não

⁵⁶ Correio Braziliense, 17/11/1985 *apud* “Conversações...”. 1996, p.17.

⁵⁷ Revista Rolling Stone. Fevereiro de 2018. nº 138.p.41-42.

poderia fazer nada que estivesse abaixo do que aqueles caras estavam fazendo”⁵⁸.

Mesmo à época, a influência que o texto de Renato Russo exerceu nos músicos do Rock Nacional foi sentida e admitida. Cazuzza, por exemplo, afirmou que passou a incorporar temas sociais e políticos a partir de sua percepção da Legião Urbana, afirmando “Eu tenho inveja do Renato Russo, inveja criativa” (GRANGEIA, 2011)

Janeiro de 1985, portanto, foi um ponto de inflexão importante na história da geração 80 de roqueiros. Por dois rumos, de significados distintos para o Rock Nacional. Não seria justo abafar a importância do primeiro trabalho da Legião Urbana com o megaevento que foi o *Rock in Rio*. De um lado, um evento que lhe era exterior, exógeno, e que “derrubou barreiras dentro dos meios de comunicação”, conforme fala de Dado Villa-Lobos em entrevista ao jornalista Luis Felipe Carneiro⁵⁹. O festival, em Jacarepaguá, fez com que a mídia se interessasse definitivamente pelo rock brasileiro, e isto levou a, dentre outras coisas, um aumento de procura pelas bandas do Rock Nacional, exigindo delas, em contrapartida, um aprimoramento no quesito *profissionalismo*. Por outro lado, é preciso notar a importância de “Legião Urbana” (o disco) como um “divisor de águas” no discurso, na mensagem, no recado do Rock Nacional. A partir do LP do quarteto brasiliense, acendeu o alerta em outras bandas no sentido da importância de se construir bons textos. Era preciso ter algo a dizer que não fosse circunscrito ao próprio mundinho. Janeiro de 1985 ensinou aos grupos de rock da época duas lições: é preciso entregar ao público uma arte melhor, seja em termos de qualidade técnica de shows e discos (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais sofisticado (dimensão artística).

A concepção temática do LP “Legião Urbana”, em grande medida coube ao líder da banda, Renato Russo, denominado, na ocasião de sua morte em

⁵⁸ “Biquini Cavado estreou na Pedreira Paulo Leminski após 34 anos de história”. In: <<http://cwblive.com/biquini-cavado-estrea-na-pedreira-paulo-leminski-apos-34-anos-de-historia/>>. Acesso em 26/12/2019.

⁵⁹ Programa gravado em outubro de 2016 e disponibilizado no canal Alta Fidelidade. <<https://www.youtube.com/watch?v=QWjNgzneR0s&t=1301s>>

1996, de “O cérebro mais potente do BRock”, pelo jornalista Artur Dapieve⁶⁰. No momento mesmo do lançamento do disco, a capacidade criativa de Renato Russo não passou despercebida, como indica a coluna do crítico musical Jamari França, no Jornal do Brasil de 1985:

Renato tem um dos melhores textos do Rock Brasil, ele trabalha em duas vertentes principais: a análise de relações pessoais indo fundo nas causas de encontros e desencontros e o enfoque político com uma linguagem panfletária e combativa⁶¹.

Elogios na imprensa se tornaram frequentes. Hagamenon Brito, do jornal *A Tarde*, de Salvador, engrandeceu-o como “o melhor letrista atual da música brasileira”⁶². Uma potente capacidade de falar de política em canções de amor, e vice-versa.

O ano seguinte, 1986, foi marcado no plano da política econômica pela aprovação e implementação do Plano Cruzado, que visava, basicamente, combater a escalada inflacionária que superava os 200% ao ano. A moeda perdeu três zeros e mudou de nome – Cruzado em substituição a Cruzeiro – e os preços foram congelados por tempo indeterminado. Entre os economistas de monta da época, houve ressalvas e adesões desconfiadas. Já o apoio popular foi notável e volumoso (PRADO & LEOPOLDI, 2018). Sabemos hoje que se tratou de um sucesso de tiro curto. No entanto impulsionou o mercado fonográfico e favoreceu a aposta das gravadoras em novas bandas. Ao fim do ano, o mercado do disco contabilizou um crescimento de 43% em comparação ao ano anterior. “O Plano Cruzado e sua aparente estabilidade monetária foram um anabolizante e tanto para a indústria brasileira. A reboque, a música pop nacional viveu seus tempos de maior prosperidade” (ALEXANDRE, 2002. p. 239)

O RPM excursiona pelo Brasil com a já citada e superproduzida turnê *Rádio Pirata ao vivo*. A Legião Urbana lança seu segundo LP. Praticamente todas as outras bandas do cenário também registram novos fonogramas em 1986. Dos primórdios, apenas Blitz e Gang 90 não gravam discos. Essa não

⁶⁰ “O cérebro mais potente do BROCK” foi publicado em 12 de outubro de 1996, dia seguinte à morte de Renato Russo, no Caderno Especial do jornal o Globo, e incluído no posfácio da 3ª Edição (2000) de BRock, o rock brasileiro dos anos 80.

⁶¹ FRANÇA, Jamari *apud* GRANGEIA, 2016. p.129.

⁶² Jornal *A Tarde*, 7/11/1989 *apud* em “Conversações...” p.76.

conseguia reencontrar o caminho após a morte de Júlio Barroso⁶³ – seu idealizador – e aquela havia se desfeito no início do ano, quando um dos fundadores da banda, Ricardo Barreto, resolveu abandonar o barco ao passo que Evandro Mesquita foi tentar carreira solo. E 1986 é marcado ainda por cinco estreias⁶⁴ fundamentais para a ampliação e consolidação do Rock Nacional. Do Rio de Janeiro, o Biquini Cavado (apontado como banda revelação de 1985 pela revista Bizz), o Hanói-Hanói (que flertava com o funk carioca e era formado por Arnaldo Brandão⁶⁵, músico já rodado). Capital Inicial e Plebe Rude, vindos de Brasília, na mesma linha do rock-politizado da conterrânea Legião Urbana; e de Porto Alegre os Engenheiros do Hawaii, com influência da música regional gaúcha.

O cenário emergente do Rock Nacional se compunha de outras tantas bandas para além das mencionadas neste capítulo, a ponto de Artur Dapieve listar – no que chamou de “divisões de base”⁶⁶ – 122 bandas que “faziam a figuração da cena roqueira brasileira dos anos 80, mostrando que sim, era possível aclimatar o rock ao país” (DAPIEVE, 2000. p. 180). Uma centena de bandas que, conforme o *modus operandi* dos roqueiros da época, registravam canções em fitas cassete (demos) e empenhavam-se em fazê-la chegar a algum radialista, promotor cultural ou diretor artístico de gravadora, em busca de espaço para exhibições ao vivo ou sonhando com a gravação de um LP. Lembro aqui, todavia, que na introdução ficou avisado que a proposta deste trabalho está circunscrita às bandas com no mínimo três discos gravados e que produziram representações políticas em suas letras.

⁶³ Júlio Barroso caiu acidentalmente do 11º andar do seu apartamento na rua Conselheiro Brotero, em Santa Cecília, no centro de São Paulo, no dia 06 de junho de 1984. Tinha 30 anos de idade. Fora uma inspiração no cenário iniciante do Rock Nacional. “A figura do Júlio era algo forte para nós, que estávamos começando (...) Na verdade, todo mundo via no Júlio um sujeito que conseguiu fazer o que todos nós queríamos”, relembra Edgar Scandurra, do Ira! (Scandurra *apud* ALEXANDRE, 2002. p.147)

⁶⁴ Refiro-me a estreias em LP’s, pois Biquini Cavado e Capital Inicial já haviam lançado compactos em 1985, “No mundo da lua” e “Descendo o rio Nilo” respectivamente. Os Engenheiros do Hawaii haviam registrado as canções “Sopa de letrinhas” e “Segurança” na coletânea Rock Grande do Sul, pela gravadora RCA, também em 1985.

⁶⁵ Arnaldo Brandão, ao fundar o Hanói-Hanói, já tinha no currículo ter tocado contrabaixo em shows de Raul Seixas, Jorge Ben Jor e Gonzaguinha, bem como ter feito parte das bandas A Outra Banda da Terra, que acompanhava Caetano Veloso, e Brylho.

⁶⁶ Dapieve estrutura seu livro em três partes, recorrendo a termos próprios da linguagem futebolística, onde além das bandas de primeiro time do BRock, formariam a cena musical emergente, as bandas da “segundona” e das “divisões de base”.

A este respeito, podemos destacar que o primeiro comentário político vindo do Rock Nacional foi a canção “Inútil”, gravada pelo Ultraje a Rigor, em um compacto produzido pela WEA, em 1983 e que o colunista Jamari França chamou de “diagnóstico perfeito de nosso cotidiano” no *Jornal do Brasil*⁶⁷. Os versos que abriam a canção (“a gente não sabemos escolher presidente, a gente não sabemos tomar conta da gente”) fispava um delicado e importante momento da política brasileira, quando uma emenda parlamentar foi defendida em praça pública por milhares de pessoas.

A canção tornou-se emblemática do movimento *diretas já*⁶⁸ na memória coletiva. Foi tocada no primeiro comício pró-diretas em São Paulo, na praça Charles Muller, pelo radialista Osmar Santos, em novembro de 1983⁶⁹. Parece ter inspirado cartazes a favor das *diretas já*, como o produzido pelo Partido dos Trabalhadores, em que se lia “*presidente quem escolhe é a gente*”, uma espécie de resposta-correção ao verso inicial da canção – “a gente não sabemos escolher presidente”. Os dizeres em letras brancas sobre fundo preto, tendo abaixo “eleições diretas 84” onde a estrela vermelha do PT encaixava-se na letra A⁷⁰. “Inútil” foi, no dia seguinte à eleição indireta de Tancredo Neves, interpretada pela banda Os Paralamas do Sucesso no megaevento Rock in Rio, em janeiro de 1985, para um público estimado em duzentas mil pessoas. O vocalista Herbert Vianna aproveitou para frisar que, apesar da euforia pela posse de um presidente civil após cinco mandatos militares, não foram os eleitores que o escolheram. “Ontem foi escolhido o novo presidente do Brasil. A gente vai ver aquela careca na TV por um bom tempo, mas a gente espera que alguma coisa de bom seja feita né? Já que a gente não sabemos escolher presidente, já que escolheram pela gente...” – disse o músico antes de executar o primeiro acorde.

A partir dali, a canção ganhou mais visibilidade e ajudou a impulsionar as vendas do primeiro LP do Ultraje a Rigor – onde foi regravação – lançado

⁶⁷ *Jornal do Brasil*. “Mês do rock no catálogo das gravadoras”. Caderno B. p.6. 30/01/1984.

⁶⁸ Movimento social em favor da aprovação da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº 05/1983, apresentada pelo então Deputado Federal Dante de Oliveira (PMDB-MT), e que tinha por objetivo reinstaurar as eleições diretas para presidente da República no Brasil.

⁶⁹ Conforme ALEXANDRE, 2002. p.164

⁷⁰ O cartaz pode ser visto no site “Memorial da Democracia”, produzido pelo Instituto Lula. O site inclusive exibe a capa do compacto do Ultraje a Rigor e disponibiliza a audição de “Inútil” (acesso em 24.01.2020).

pela WEA em setembro daquele mesmo ano e que recebeu o disco de platina da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), honraria oferecida aos artistas que alcançassem 250.000 cópias vendidas. “Inútil” foi a primeira representação política de ressonância social elaborada pelos roqueiros da geração 1980.

Aqui faço nota rasa, mas não supérflua: trabalhei com as *canções políticas*, por assim dizer, que estabeleceram sintonia fina com o momento histórico brasileiro da Nova República, porém, não devemos creditar a importância social e êxito comercial do Rock Nacional tão somente a elas. Provavelmente as canções com temas existenciais, retratando amor, amizade, paixões, ou o prazer e a diversão, ou ainda sentimentos comuns como medo, tristeza, solidão, tenham sido responsáveis por essa importância e êxito, na medida em que radiografaram a sociedade brasileira em sua afetividade da época. Todavia, a radiografia política dada pelo Rock Nacional nos é também preciosa.

Nascido no verão de 1982 e crescido na marra em 1985, o Rock Nacional era já uma realidade estabelecida na mídia e na sociedade brasileira em 1986. Observamos que o imaginário sobre o *rock and roll* no Brasil era bastante adverso quando Blitz e Barão Vermelho deram o ponta pé inicial, abrindo as portas da indústria fonográfica. Havia uma longa história de associação do gênero *rock* com alienação e imperialismo cultural. Ainda assim, havia também os simpatizantes – caso contrário seria difícil que a geração 1980 conseguisse firmar o rock no país tal qual logrou. E neste sentido, cabe perguntar: como o Rock Nacional dialogou com a tradição da música popular urbana brasileira? Qual a relação do Rock Nacional com artistas de movimentos e gêneros precedentes, como a MPB, a Tropicália e a Jovem Guarda? Os músicos do nascente Rock Nacional incorporaram procedimentos estéticos da tradição ou a recusaram, distanciando-se? Estas questões são consideradas na próxima “faixa”.

Faixa 3: Rock Nacional x tradição musical

MPB

No que diz respeito à relação do Rock Nacional com a MPB, é comum se perspectivar as noções de ruptura ou continuidade da nova geração frente aos já estabelecidos artistas emepibistas. Nas análises clássicas dos jornalistas Arthur Dapieve e Ricardo Alexandre, defende-se a ideia de ruptura. Guilherme Bryan, também jornalista, diz o mesmo. O Rock Nacional teria operado um corte na linha evolutiva⁷¹ da música popular brasileira e se afastado da estética musical da MPB. A historiadora Aline Rochedo os acompanha neste ponto de vista: “O BRock ganha espaço com autonomia e força, sinalizando, de certa forma, uma ruptura de estilo em relação à MPB.” (ROCHEDO, 2014. P.54).

Pela outra rota, vindo das Ciências Sociais, dois trabalhos apontam a *continuidade*, e procuram evidenciar os aspectos nos quais a geração roqueira dos anos 1980 teria retomado a tradição anterior. Ambos veem no Rock Nacional uma aproximação aos procedimentos artísticos da consagrada MPB. Refiro-me à dissertação de Júlio Naves Ribeiro (2005)⁷² e ao artigo de Rita Morelli (2008)⁷³. Parecem, inclusive, compartilhar o pressuposto de que o Rock Nacional só tem valor, alcance, reputação, legitimidade, na medida em que se aproxima ou se apropria de parâmetros da MPB.

Ribeiro – cujo argumento é endossado por Santuza Cambraia Naves (2010) – entende que, embora as bandas de rock tenham inicialmente assumido uma postura de oposição à MPB, posteriormente, desejosos de alcançarem o reconhecimento da crítica e do público, optaram por beber naquela fonte. Sendo possível perceber, inclusive, que os artistas do Rock Nacional que adotaram temáticas e recursos estilísticos próximos à tradição da MPB foram exatamente os que “alcançaram uma maior respeitabilidade crítica

⁷¹ A ideia de “linha evolutiva” na canção popular ganhou força nas palavras de Caetano Veloso, durante um debate promovido pela Revista de Civilização Brasileira e publicado em maio de 1966. Uma análise histórica sobre este debate acerca da “linha evolutiva” está em NAPOLITANO, 2010.

⁷² RIBEIRO, Júlio Naves. De Lugar Nenhum a Bora Bora: Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do Rock brasileiro dos anos 80. Dissertação. UFRJ, 2005.

⁷³ MORELLI, R. de C. L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil – do nacional-popular à segmentação contemporânea. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

e um público mais diversificado” – seriam os casos de Cazuza, Paralamas, Legião Urbana e Titãs. Ao passo que as bandas fiéis a uma estética e atitude estritamente roqueiras – como Ultraje a Rigor e João Penca & Seus Miquinhos Amestrados – ficaram limitados a essas plateias e ganharam pouco espaço na mídia que não fosse diretamente voltada para esse nicho (RIBEIRO, 2005).

Rita Morelli também não perspectiva oposição ou ruptura. O seu argumento aponta que o Rock Nacional retomou a tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação. Sua hipótese, um tanto teleológica, é a de que “o BRock teria incorporado a tradição da MPB para massificá-la, para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo” (MORELLI, 2008. p.96).

Morelli compreende que o Rock Nacional retomou a tradição da MPB de engajamento político pautado na temática nacional-popular. Ao fazê-lo, massificou um engajamento outrora restrito aos meios universitários e à classe média. Júlio Naves Ribeiro, ao propor a aproximação dos músicos identificados com o Rock Nacional aos parâmetros da MPB não está considerando a questão do engajamento nacional-popular, e sim fronteiras simbólicas do discurso de identidade dos jovens. De qualquer forma, indo por caminhos diferentes, chegam ao mesmo lugar: o Rock Nacional deve ser compreendido como uma continuação da tradição musical anterior. Aproximou-se dela. Alcançou reconhecimento por causa desta tradição prestigiada que a MPB construía desde a década de 1960.

Já no horizonte da pesquisa histórica, em tese defendida no ano de 2016, na Universidade Federal Fluminense (UFF), Gabriela Buscácio, estudando a obra de Gonzaguinha e Cazuza, abona o raciocínio de Morelli e Ribeiro.

Marcos Napolitano, um dos nossos principais historiadores sobre a canção popular brasileira, enxerga também a continuação. Embora concentre suas pesquisas no cenário musical dos anos 1960-70, ao analisar a trajetória histórica da música popular brasileira, Napolitano afirmou que “o rock brasileiro dos anos 80, por exemplo, não chegou a negar a tradição poético-musical da MPB, como poderia parecer à primeira vista” (NAPOLITANO, 2002. p.75).

Ruptura ou continuidade? Oposição ou aproximação? Este costuma ser o pomo das análises que procuram um elo, ou cotejam o Rock Nacional e a

MPB. E os músicos, como se posicionaram no esbarrão destes gêneros no começo dos 1980?

Quem colocasse para tocar o “Camisa de Vênus”(1983), Lp inaugural dessa banda soteropolitana, ouviria, na primeira faixa do lado A, o disco iniciar-se com “Passamos por isso”, canção que anunciava, sem sombra de dúvidas, o rompimento com a tradição musical anterior. A letra iniciava-se sugerindo um ambiente musical tiranizado pela MPB em sua obsessão pela autenticidade brasileira e, ainda, a pressão da indústria fonográfica em impor os valores estéticos e musicais daquele gênero aos novos músicos,

O Ambiente é tão sério
 Não há lugar para ação
 "Vê se conserva suas raízes", eles disseram
 "Camisa de Vênus é alienação."

"Vocês vão obedecer", eles disseram
 "Vocês vão entender", eles disseram
 "Vocês vão aprender... a curtir MPB!"

Eles têm medo do que não entendem
 Eles gritaram: "Isto não é música, é barulho
 Vocês não vão a lugar nenhum com isso."⁷⁴

A ruptura com a “linha evolutiva da música brasileira” – já anunciada dez anos antes por Raul Seixas⁷⁵ – aparece no indelicado verso falado pelo vocalista Marcelo Nova

"Hmhmhm, seus otários! Nós atropelamos vocês!
 Nós passamos por isso."

Em seguida uma alusão ao episódio em que a gravadora Som Livre sugeriu a mudança do nome da banda⁷⁶ e o encerramento musical da canção, num deboche com Brasileirinho, tradicional choro da música brasileira, que foi solado desajeitadamente com risadas ao fundo. O mote é duplo: o rompimento

⁷⁴ CAMISA DE VÊNUS. “Passamos por isso”. Camisa de Vênus. Som Livre, 1983.

⁷⁵ Raul Seixas, em “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”(1974) cantou um rock-repente onde dizia “Acredite que eu não tenho nada a ver / com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira”.

⁷⁶ DAPIEVE (2000.p.162); ALEXANDRE (2002.p.142).

com a tradição emepibista e o enfrentamento da lógica administrativa das gravadoras.

Quiseram mudar nosso nome,
Deixar tudo arrumadinho.
Nos deram até a liberdade
De tocar Brasileirinho.

Declarações dos músicos identificados com o Rock Nacional, relembando o nascimento do gênero, ratificam a posição do Camisa de Vênus. “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”⁷⁷, disse Renato Russo em entrevista ao jornalista Arthur Dapieve. Herbert Vianna dos Paralamas do Sucesso confirmava que “havia uma intenção de se contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua”⁷⁸ e Dinho Ouro Preto do Capital Inicial afirmava: “não quero ser um par do Caetano, não temos nada a ver com esse povo”⁷⁹. Outros exemplos poderiam ser escritos, mas acredito já ser possível perceber a intenção dos músicos do Rock Nacional em se afastarem da MPB.

No que respeita ao projeto político nacionalista da vertente engajada da MPB, a vontade de ruptura é igualmente manifestada. “Querer uma cultura genuinamente brasileira, como existe na Índia ou no Japão, é como procurar o Santo Graal. Afinal, os movimentos de massa no país funcionam se alternando entre o nacionalismo e o cosmopolitismo”⁸⁰. No mesmo sentido, em 1984, Arnaldo Antunes dos Titãs se indispôs com os críticos Tinhorão e Maurício Kubrusly, publicando na revista *Ilustrada* que a dupla representava “o papel de repressores do rock nacional em nome de uma cultura de raízes brasileiras”⁸¹.

Houve uma vontade deliberada dos roqueiros da geração 1980 de demarcar uma ruptura em relação à tradição anterior. Leoni, que nos anos 1980 integrou o Kid Abelha e o Heróis da Resistência, avaliou que era uma questão de identidade, e que haviam rejeitado muito a MPB para “firmar a

⁷⁷ Renato Russo *apud* DAPIEVE, 2000. p.196.

⁷⁸ Herbert Vianna *apud* ALEXANDRE, Ricardo. 2002. p.180.

⁷⁹ Dinho Ouro-Preto *apud* ALEXANDRE, Ricardo. 2002. P.180.

⁸⁰ Dinho Ouro-Preto *apud* ALEXANDRE, Ricardo. 2002. p.242.

⁸¹ Arnaldo Antunes *apud* BRYAN, Guilherme. 2004. p. 224-225.

nossa própria cara”⁸²; enquanto Lobão brincava que, fazer parceria com Caetano Veloso, só quando estivesse octogenário, pois, “por enquanto tem de ser porrada”⁸³.

Para além da questão simbólica de se definir como antagonista, ou distante, ou fora do círculo musical hegemônico do início da década 1980, é preciso notar que as canções, em sua dimensão temática, ideológica e musical, não se guiam por valores que circularam na MPB entre os anos 1950-1970. Não há, por exemplo, nenhuma vontade, por parte dos roqueiros em atualizar ou reproduzir discussões acerca do “povo” ou da “revolução social”, temas caros à tradição musical brasileira. Igualmente, não há postura ou pensamento manifesto em que os artistas aparecem como intelectuais; intérpretes da realidade brasileira a orientar a consciência popular.

Marildo Nercolini e Marina Caminha, doutores, em Literatura e Comunicação, respectivamente, analisaram a relação MPB-BRock pelo prisma dos usos da memória como um mecanismo na construção das identidades. Entendem que, para legitimar-se cultural e socialmente, a geração 80 precisou levar em conta a memória e os projetos da geração 60. E aqui trago a voz deles, compartilhando do argumento que o Rock Nacional “encarnava uma descrença no projeto utópico que margeou toda política de corpo vinculada à sigla MPB, e musicalmente estavam dispostos a experimentar uma sonoridade mais leve e solta” (NERCOLINI & CAMINHA. 2016. p.120). Com sagacidade, notam ainda que a banda Engenheiros do Hawaii, na canção “Fé Nenhuma”, externou este incômodo com o imaginário “congelado” dos anos 1960, a balizar a juventude roqueira como uma espécie de mito fundador. Eis um trecho da letra,

Mas ninguém tem o direito / De me achar reacionário
 Não acredito no teu jeito / Revolucionário
 (...)
 Por incrível que pareça / Teu discurso é tão seguro
 Talvez você esqueça: Você também não tem futuro
 (...)
 Você quer me pôr no agito / No movimento estudantil

⁸² Leoni *apud* ALEXANDRE, Ricardo. 2002. p.180.

⁸³ Lobão *apud* ALEXANDRE, Ricardo. 2002. p.180.

Mas eu não acredito / No futuro do Brasil
 (...)

 Sei de cor seus comentários / Sobre o mal da alienação
 Mas eu não vivo de salário / Eu não vivo de ilusão⁸⁴

A canção sustenta-se como um diálogo, onde, a princípio, não se sabe a idade dos interlocutores. O enunciador, de sua parte, demonstra descrença no país, rejeita o discurso *revolucionário* e desacredita o *movimento estudantil*. Rebate as acusações de *reacionário* e *alienado*. Assim, não resta dúvida acerca do embate de gerações, pois é franca a recusa, tanto do vocabulário desqualificador, quanto dos valores próprios ao pensamento da esquerda nacionalista que tanto gosto fez na cultura musical brasileira da década de 1960.

Ao injetar *política* em suas composições, a MPB daquele tempo buscava alimentar utopias anticapitalistas; ao passo que a geração do Rock Nacional, distintamente, em suas formulações musicais mais diretamente políticas, busca resgatar a dimensão dos direitos individuais e da cidadania – argumento que trato melhor no “lado B” desta pesquisa.

Musicalmente, as bandas se inspiravam no punk rock e new wave anglo-americano e pouco traziam às suas composições da tradição brasileira, como a ascendência do violão ou do ritmo marcado por instrumentos percussivos. Adotavam mesmo a guitarra e o baixo eletrificados em acordes poucos, acompanhados pela bateria identicamente descomplicada.

Contudo, como já foi dito, alguns pesquisadores entendem que a esta ruptura inicial, seguiu-se uma aproximação das bandas de Rock Nacional aos parâmetros emepistas. De maneira geral, essa aproximação seria fruto de estratégia, quando os roqueiros, rastreando maior valorização e reconhecimento, teriam buscado se inserir num campo mais prestigiado da indústria fonográfica (RIBEIRO, 2005; DANTAS, 2007; MORELLI, 2008). São análises que dão destaque ao estabelecimento dos gêneros na indústria da música, contudo, não diferem muito da fala de Nelson Motta, segundo a qual, os artistas mais novos do Rock Nacional “mais cedo ou mais tarde, acabam indo tomar as bênçãos deles [dos emepistas]” (ALEXANDRE, 2002. p.182).

⁸⁴ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Fé Nenhuma”. In: Longe Demais das Capitais. RCA, 1986.

A noção de que o rock se “qualifica” como expressão artística ao lançar mão de procedimentos musicais típicos da MPB, não é invenção de pesquisadores, pois a interpretação é pretérita. Na Revista Veja, em maio de 1986, a crítica musical elogiou o recém lançado “Selvagem?”, terceiro LP dos Paralamas do Sucesso, banhada neste raciocínio. A resenha adjetivava o trio como “uma das melhores bandas de rock do país”, precisamente porque “o grupo mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa” (Veja, 14 maio 1986 *apud* NERCOLINI & CAMINHA. 2016. p.126).

Neste ponto, porém, algumas indagações me assaltam. Por que, após lograrem êxito no mercado fonográfico, alcançando vendagens bastante expressivas⁸⁵, e espaço na cadeia midiática, tendo suas canções veiculadas em rádio, cinema e televisão, os roqueiros necessitariam de se aproximar dos valores da MPB? Valores que haviam recusado, ou se distanciado dois, três anos antes. O que teria mudado neste curto espaço de tempo? Convidados a se apresentarem em programas de grande audiência na TV⁸⁶ e em grandes festivais de música⁸⁷, vendo, assim, os espaços de realização de shows e performances ao vivo se ampliarem, por que razão as bandas de Rock Nacional teriam precisado operar uma mudança no sentido de incorporar padrões da MPB em nome de reconhecimento, espaço no mercado e prestígio?

Renato Russo, vocalista da Legião Urbana, respondeu questionamento semelhante em 1988, ao jornal O Globo.

O GLOBO – Existe uma nova “tendência” no ar. Ela parte de certos setores da mídia, que insinuam que quando determinado trabalho se torna por demais elaborado, por demais criativo, ele deixa de ser rock e desemboca na MPB. Nesse caso, estariam os Titãs, a Legião, Cazuza e alguns outros. O que vocês acham disso?

Renato Russo – Isso é um absurdo. O que a gente toca é rock, é óbvio. Agora como é música, como é popular e como é brasileira,

⁸⁵ São exemplos de LP’s, lançados antes do Rock in Rio, que haviam vendido mais de cem mil cópias: As Aventuras da Blitz (Blitz, 1982); Maior Abandonado (Barão Vermelho, 1984); O Passo do Lui (Paralamas do Sucesso, 1984); Seu Espião (Kid Abelha, 1984).

⁸⁶ Destaque para Cassino do Chacrinha (1982-1988), Perdidos na Noite (1984-1988), Mixto Quente (1985) e Globo de Ouro (1972-1990), da TV Globo; Programa Barros de Alencar (1982-1986), da TV Record e Fábrica do Som (1983-1984), da TV Cultura.

⁸⁷ Além do Rock in Rio (1985), a Rádio 98 FM realizava, desde 1984, o Rock Brasil em Belo Horizonte.

tudo bem. Na verdade, rótulo como diria nosso amigo Dinho [vocalista do Capital Inicial], é pra remédio. A gente toca rock, é claro. Eu acho até que quando é bom, é porque é rock. (Legião Urbana em entrevista ao jornal O GLOBO, Rio de Janeiro, 17/05/1988. *apud* Magi, 2008).

Outro ponto a se perceber é que o movimento de aproximação entre os gêneros musicais em questão partiu de artistas da MPB, e não o contrário. Em 1983, poucos meses após o sucesso da Blitz com a canção “Você não soube me amar”, Caetano Veloso grava “Eclipse Oculto”, onde alude à composição do grupo carioca no refrão:

Não me queixo
Eu não soube te amar
 Mas não deixo de querer conquistar
 Uma coisa qualquer em você
 O que será?⁸⁸ (grifo meu).

No show deste disco, Caetano Veloso incluiu no repertório a canção “Todo amor que houver nessa vida”, gravada pelo Barão Vermelho. Chico Buarque, ainda em 1984, convidou Paula Toller, do Kid Abelha, para seu programa especial de fim de ano na TV Bandeirantes. Outro grande nome da MPB, Gilberto Gil, fez um afago nas bandas recém-surgidas do Rock Nacional em “Roque santeiro – o rock”, no disco “Dia Dorim Noite Neon”, de 1985. O LP contou ainda com a participação de Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, tocando guitarra na faixa “Seu olhar”. Finalizando os exemplos, tivemos o programa “Chico & Caetano” da TV Globo, exibido entre abril e dezembro de 1986, onde a dupla emepibista-tropicalista convidou nomes do Rock Nacional como Cazuza, Paulo Ricardo (RPM) e Legião Urbana.

A atitude de aproximação de artistas já estabelecidos da MPB em relação aos novatos do Rock Nacional foi, por vezes, interpretada como “vampirismo”, isto é, uma tentativa de aproveitar do sucesso alheio sugando-lhe um pouco da atenção midiática dispensada. Assim avaliou Leoni (Kid Abelha / Heróis da Resistência) acerca de Caetano Veloso, em entrevista ao jornalista Ricardo Alexandre, dizendo que “sempre que aparece alguém novo,

⁸⁸ CAETANO VELOSO. “Eclipse Oculto”. Uns. Philips, 1983.

ele aproveita um pouco para suga-lo e passar aquela novidade para sua imagem” (ALEXANDRE, 2002. p. 182).

Para além de vampirismos e bênçãos, acredito ser interessante pensar que, após um embate inicial, fruto de um choque natural entre artistas estabelecidos e artistas recém-surgidos, verifica-se um convívio marcado pelas “afinidades eletivas”. Um relacionamento norteador por atração e influência recíprocas. Variável, notadamente, entre um artista e outro. A afinidade de Chico Buarque pelo rock, por exemplo, é em menor grau do que a de Caetano Veloso ou Gilberto Gil, assim como as afinidades com a MPB, por parte da Plebe Rude ou Capital Inicial são fracas frente às de Cazuza ou dos Paralamas do Sucesso.

A noção de “afinidades eletivas” surgiu na alquimia medieval, foi popularizada na literatura romântica alemã de Goethe e serviu para Max Weber examinar a interação entre duas formas sociais: o capitalismo e o protestantismo. Conforme a definição de Michael Löwy, sociólogo que resgata o termo significando-o metodologicamente, afinidade eletiva “é o processo pelo qual duas formas culturais (...) entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influência recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (LÖWY, 2011. p.139).

No romance “As Afinidades Eletivas” (1809), centrado no conflito do casal aristocrático Eduard e Charlotte, que se envolve amorosamente com outro casal que os faz uma visita, Johann Goethe transpõe o termo químico para o terreno das paixões humanas. Para o romancista, se trata de situação onde os indivíduos “procuram um ao outro, atraem-se, apoderam-se um do outro e, em seguida, em meio a essa união íntima, ressurgem de forma renovada e imprevista” (GOETHE *apud* LÖWY, 2011. p.130). Não acho ilógico, ou kafkiano – para me manter no terreno da literatura – pensar as aproximações entre MPB e Rock Nacional por este enfoque, onde ambos se renovam de forma imprevista após a atração e união.

Para Löwy, essa atração, essa afinidade, entre formas culturais, não se traduz por simples *parentesco* ou *adequação*, pois pressupõe a existência de “uma distância prévia, um intervalo cultural (...) uma descontinuidade ideológica”, a ser preenchido mediante a seleção e a escolha recíproca guiada

pelas afinidades eletivas (LÖWY, 2011. p.141). Pois bem, assim concebo a relação e as aproximações entre os principais artistas da MPB e do Rock Nacional, que, em larga medida foram, bem mais do que por vampirismo, pedidos de bênção ou cálculos comerciais, guiadas por suas afinidades eletivas.

JOVEM GUARDA

Quando Blitz e Barão Vermelho gravam seus discos na primavera de 1982 e dão, assim, o pontapé inicial para o Rock Nacional, o gênero musical *rock and roll* já era feito no país há quase três décadas. Surgido na cultura estadunidense do pós-guerra o *rock and roll* apareceu no Brasil⁸⁹, nos anos 1950, como trilha sonora de filmes de cinema⁹⁰. A geração dos irmãos Campello⁹¹ e o movimento Jovem Guarda⁹² foram responsáveis pela produção do rock brasileiro nas décadas 1950-60, ecoando, portanto, os modernos tempos de JK tanto quanto os conturbados dias do governo Jango.

A Jovem Guarda costuma ser analisada no enfoque de uma cultura jovem associada à moda, ao consumo e às mudanças comportamentais. Um movimento musical que optou por externar suas contestações aos valores estabelecidos afastando-se de tópicos políticos. Seus protagonistas são tidos como cronistas sentimentais da juventude urbana, porta-vozes das ideias de amizade e solidariedade, bem como do enfrentamento de certos tabus sociais dos anos 1960 (PEDERIVA, 2000). As canções da Jovem Guarda, centradas no hedonismo juvenil, teriam inaugurado a cultura roqueira no país e conectado os jovens brasileiros com a juventude internacional e, de quebra, garantido o

⁸⁹ Sobre a chegada do *rock and roll* no Brasil ver Ana Bárbara Pederiva (capítulo 1), Jovem Guarda – cronistas sentimentais da juventude. São Paulo: Editora Nacional, 2000. E Aline Rochedo (capítulo 1), Derrubando reis – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

⁹⁰ Sementes da Violência (Blackboard Jungle) e Ao balanço das horas (Rock Around the Clock), ambos exibidos em 1956 no Brasil, foram responsáveis por introduzir na cultura brasileira o *rock and roll*.

⁹¹ Celly e Tony, paulistas, tiveram programa na Tv Record, *Crush em Hi-Fi*, onde apresentavam os grupos e artistas da cena roqueira recém-nascida no Brasil, conhecida como Pré-História do rock e formada por Wilson Miranda, George Freedman, Sérgio Murilo, Demétrius, Ronnie Cord, Johnny Johnson (Sérgio Reis) The Jordans, Golden Boys, Betinho & Seu Conjunto entre outros (ver PEDERIVA, op.cit.)

⁹² O movimento tem no trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa seus principais representantes. Outros artistas associados à Jovem Guarda são, principalmente, Eduardo Araújo e Sylvinha Araújo, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Martinha, Vanusa, Dick Danello, Ed Wilson, Jorge Ben Jor, Tim Maia, além de bandas como Renato e Seus Blue Caps, Os Incríveis, Os Vips e The Fevers (ver PEDERIVA, op.cit.)

começo de um mercado brasileiro de bens culturais destinado aos jovens (RAMOS, 2010). Costuma-se pensá-lo não apenas como um movimento musical, “mas como um estilo de vida, [que] articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem brasileiro à condição moderna.” (ZAN, 2013. p.106)

O movimento Jovem Guarda é associado ao programa de TV homônimo, exibido nas tardes de domingo pela Record a partir de 1965. Com grande audiência, acabou suscitando forte rivalidade com o Fino da Bossa, outro programa musical estreado três meses antes na própria TV Record⁹³. Contudo, o terreno para a Jovem Guarda havia sido preparado pela geração anterior, a dos irmãos Campello – também chamada de Pré-História do Rock – “porque foi a partir dela que os jovens foram reconhecidos como grupo social e passaram a ter sua própria música, seus próprios ídolos, a fazer suas escolhas, enfim, a partilhar experiências, ganhando novos espaços nas relações familiares e sociais de um modo geral” (PEDERIVA, 2000.p.36).

O jornalista Arthur Dapieve, pensando no impacto causado pelos músicos e artistas da geração dos Campello e da Jovem Guarda na música brasileira dos anos 1960, sugere não ter havido o enraizamento do rock na cultura nacional, ao afirmar que o estilo musical “ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo” (DAPIEVE, 2000. p.14). Ricardo Alexandre, também jornalista, acompanha o entendimento de que os músicos/artistas de rock dos anos 1950-60 não conseguiram firmar o estilo na cultura musical brasileira, fracassando no que tange a consolidação de uma cultura roqueira no país. Em relação à pré-história do Rock, escreveu que, com o abandono da carreira artística por Celly Campello e o surgimento da Bossa Nova, o rock fora varrido para debaixo do tapete e “até roqueiros de carteirinha abandonaram o casaco de couro e passaram a cantar baixinho (...) em menor ou maior grau, se voltaram para a batida de João Gilberto” (ALEXANDRE, 2002. p.118). Quanto à Jovem Guarda, teria diluído sua agressividade poética, escorregando para a música brega até desaparecer.

Seja na ótica equilibrada dos historiadores e sociólogos ou no ângulo performático dos jornalistas, o certo é que a geração dos Campello e a Jovem

⁹³ Sobre embate entre MPB e Jovem Guarda ver Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), Marcos Napolitano, 2010. Sobre tudo capítulos 3 e 4.

Guarda inauguraram o rock no Brasil no campo da música popular. Os primeiros, dando mais ouvidos aos norte-americanos, influenciados pelo *rockabilly* – uma vertente mais dançante do rock n’roll, por assim dizer – de Chuck Berry, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis e Elvis Presley – enquanto os jovem-guardistas voltavam-se para o outro lado do Atlântico, deixando-se influenciar, fundamentalmente, pelo rock inglês dos Beatles. Todavia, minha preocupação central é dimensionar o quanto o Rock Nacional teria bebido nessas fontes primárias do *rock and roll* brasileiro. As bandas dos anos 1980 se influenciaram e adotaram padrões estéticos e musicais oriundos da “Pré História” e da Jovem Guarda? Para as intenções dessa pesquisa, que busca compreender o Rock Nacional dentro da tradição da moderna música popular brasileira, acredito ser conveniente refletir sobre o possível diálogo entre essas diferentes gerações roqueiras. Daí a pergunta: o Rock Nacional dos anos 1980 dialogou, se inspirou, foi influenciado pelos roqueiros brasileiros dos anos 1950 e 60?

O termo “Nova Jovem Guarda” foi bolado pela crítica musical do Jornal do Brasil para aludir às nascentes bandas do Rock Nacional, fosse para valorizá-las (Jamari França) ou para desdenhá-las (José Nêumanne Pinto). Na revista *Isto é*, de 19 de Outubro de 1983, apontou-se uma filiação entre o Kid Abelha e a Jovem Guarda, quando Marcos Augusto Gonçalves analisou o compacto de “Pintura Íntima”, sob o letrero “Os herdeiros da brasa, mora!” – que já trazia no título a acentuação de *revival*. Os Titãs, em seus primeiros shows, incluíam nos repertórios canções da Jovem Guarda. A um dos ícones deste movimento – Erasmo Carlos – Léo Jaime dedicou seu segundo álbum, *Sessão da Tarde*. Sem falar que as bandas João Penca e seus miquinhos amestrados e Magazine buscavam, declaradamente, aproximar suas sonoridades dos jovem-guardistas.

Então podemos assumir que o Rock Nacional incorporou padrões estéticos e musicais do rock brasileiro dos anos 1950 e 60 em suas canções? Não. Não é bem assim.

Um primeiro ponto importante a se considerar ao emparelharmos a produção brasileira do rock dos anos 1950-60 com o Rock Nacional dos anos 1980, a fim de traçar um paralelo entre estas distintas gerações, é o fato de que a geração dos Campello e a Jovem Guarda exageravam nos *covers* e

versões de canções estrangeiras. Os sucessos da Pré-História do Rock que entraram para o imaginário musical brasileiro são versões. Como exemplos, *Stupid Cupid*, composta pelo nova-iorquino Neil Sedaka; *Tintarella di luna* (Banho de Lua) dos italianos Franco Migliacci e Bruno De Filippi e *Splish, Splash*, de Bobby Darin, outro nova-iorquino. A historiadora Ana Bárbara Pederiva argumenta, acertadamente, em meu ponto de vista, que não se deva classificar a geração roqueira dos 1950-60, em função das versões, de mera copiadora de canções internacionais. Isto seria não perceber o movimento de adaptação e reelaboração das temáticas. Por exemplo, ao contrário do rock norte-americano, no qual predominavam as temáticas marginais, como sexo e drogas, no Brasil, prevaleceram as canções de amor (PEDERIVA, 2000. p.31-33).

Não obstante, acredito que as muitas canções gravadas em inglês e as versões, somadas ao fato do modismo em dar nomes norte-americanizados aos artistas e conjuntos musicais (Ronnie Cord, Golden Boys, Billy Fontana, Johnny Johnson, Dixon Savannah, Ronald Red, The Fevers...), dificultaram o enraizamento do rock no país e, frente ao Rock Nacional dos 80, os roqueiros dos anos 1950-60 estiveram mais colados, portanto menos autônomos, à produção roqueira internacional. A Jovem Guarda teve na parceria Roberto Carlos e Erasmo Carlos a criação de boas composições originais. Ainda assim, tematizaram com menor argúcia a realidade social brasileira, de maneira mais global, quando postos em face do Rock Nacional.

Ao refletir sobre a possível relação do Rock Nacional com a Jovem Guarda, a socióloga Érica Magi entende que estes últimos não tiveram o mesmo sentido de profissionalismo que a geração da década 1980. Essa falta de comprometimento com o trabalho de roqueiro teria, inclusive, como consequência, que os artistas identificados com a Jovem Guarda “não conseguiram construir um discurso efetivo e dotado de seriedade que fizesse frente às violentas críticas dos artistas ‘engajados’ da MPB” (MAGI, 2011. p.30-31). Neste ponto, acerca de um compromisso maior com a profissão, acredito ser importante destacar que nos anos 1950-60 os artistas eram mais *músicos* do que *roqueiros*. Basta dizer que o grande nome da Jovem Guarda, Roberto

Carlos, havia iniciado carreira musical cantando Samba-Bossa Nova⁹⁴, e Nora Ney, a voz que inaugurou o rock no Brasil – cantando em inglês – era conhecida como a “rainha da fossa”, por cantar canções dor-de-cotovelo. O primeiro rock feito no país coube a um já conhecido compositor⁹⁵ de sambas e a interpretação gravada pela RCA Victor foi entregue a Cauby Peixoto, que naquele 1957 já estava há seis anos gravando melancólicas e românticas canções na linha dos *foxes*.

Minha alegação é a de que os músicos da chamada pré-história do rock e da Jovem Guarda tinham menor identificação com a estética e cultura *rock*. Antes de roqueiros, queriam ser músicos, e com isso, em busca de afirmação profissional poderiam migrar de estilos musicais, assim como estavam mais propensos a aceitar sugestões e imposições das gravadoras. Ao contrário, os músicos da geração 1980 se fizeram músicos tocando rock, isto é, a vontade de se expressar através do rock nasceu junto com a vontade de se expressar através da música, ao passo que nas gerações anteriores a segunda precedeu a primeira vontade.

Até aqui, sugeri que o excesso de covers e versões de rocks estrangeiros, o hábito dos artistas se lançarem com nomes americanizados e a baixa identificação dos músicos com a cultura *rock* seriam traços característicos dos roqueiros dos anos 1950-60 e também distintivos em relação à geração do Rock Nacional, nascida na década de 1980.

Dando ouvidos aos próprios roqueiros, encontraremos posições mais ácidas, como a de Lobão, que busca um maior distanciamento ao qualificar o iê-iê-iê de precário, malfeito e cafona; e a de Dinho Ouro-Preto, que se distancia, mas com menor antipatia do rock brasileiro sessentista: “se a Jovem Guarda não fosse tão *naïf* (...) talvez pudesse estar na nossa turma”, avalia o vocalista do Capital Inicial (ALEXANDRE, 2002. p.180). Mencionei dois artistas cujas canções se inscrevem numa vertente do rock bem distinta daquela que influenciou a Jovem Guarda. Mas não ignoro que algumas bandas do Rock Nacional aproximaram sua sonoridade da Jovem Guarda – casos de Léo Jaime, Magazine e João Penca e Seus Miquinhos Amestrados. Acredito ser

⁹⁴ Em 1959 Roberto Carlos gravou um compacto pela Polydor, contendo duas composições de Carlos Imperial, “João e Maria” e “Fora do Tom”.

⁹⁵ Refiro-me a Miguel Gustavo (1922-1972), compositor de sambas e marchas que fez “Rock and roll em Copacabana”, gravado por Cauby Peixoto e tido como a primeira canção de rock composta no Brasil.

válido, pensando nas influências estrangeiras que marcaram as produções do gênero no Brasil, distinguir que o rock brasileiro dos anos 1950-60 bebeu no rockabilly estadunidense e no rock inglês via The Beatles, ao passo que o Rock Nacional se apegou mais ao punk rock e a new wave, o que – reiterando a perspectiva de Dinho Ouro-Preto – deu mais peso à sonoridade do rock dos anos 1980 e mais densidade à poética daquela geração, no sentido de incorporar a crítica social e a reflexão política, praticamente ausentes na turma de Roberto, Erasmo e Wanderléa. Tratarei da influência do punk rock e a da new wave para o Rock Nacional mais adiante.

TROPICALISMO e ROCK PROGRESSIVO

Nascido na primavera de 1967, no palco do Teatro Paramount durante o III Festival de Música Popular Brasileira promovido pela TV Record de São Paulo, o Tropicalismo musical foi um movimento que suscitou apaixonadas reações. Contra e a favor. Ao longo de décadas e em variados espaços. Tem sua pedra fundamental em “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente. Somando-se, decerto, o disco-manifesto “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, uma produção coletiva⁹⁶ lançada no meio do ano seguinte. Outros discos compõem o movimento, obstruído, inegavelmente, a partir do AI-5, em dezembro de 1968, e do consequente exílio de Caetano e Gil.

O historiador Marcos Napolitano afirmou que depois da participação de Caetano e Gil no Festival da TV Record de 1967 a MPB nunca mais fora a mesma, pois os baianos forçaram a revisão das bases estéticas e dos valores culturais que a orientavam, encaminhando a “abertura” da canção para além dos elementos autênticos e folclóricos. O Tropicalismo traduziu-se numa nova estética, que mudava completamente a perspectiva sobre a arte engajada, o nacionalismo e a ideia de resistência cultural no Brasil, e tornou-se alvo de grande debate no meio acadêmico (NAPOLITANO, 2002. p.67; 2017. p.147).

Sobre pesquisas científicas abordando o tropicalismo, a historiadora Miriam Hermeto avalia que:

⁹⁶ Participaram do disco os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé, os poetas Capinam e Torquato Neto e o maestro Rogério Duprat.

Alvo de inúmeras interpretações críticas e análises acadêmicas, desde que se anunciou como evento histórico e ao longo dos anos posteriores, o Tropicalismo é talvez o tema mais estudado da música popular brasileira. Sobre ele, poucos consensos há, a não ser o fato de que produziu um novo e significativo corte no fazer da canção [...] embora, como movimento, tenha tido uma duração muito curta (HERMETO, 2012. p.118).

O pensamento acadêmico acerca do Tropicalismo musical costuma alinhar interpretação, basicamente, em cinco pontos: a forte influência exercida pela contracultura norte-americana; o uso da alegoria e paródia para retratar a realidade brasileira; o embate que travou com os defensores do nacional-popular no campo musical; a mistura de sonoridades – donde se destaca a abertura ao estrangeiro – e a inserção das canções no mercado. Seriam estes, por assim dizer, cinco pontos para a compreensão da inserção da Tropicália na tradição musical popular urbana brasileira. O ponto que nos interessa neste trabalho é o da abertura à assimilação das sonoridades estrangeiras, sobretudo, o *rock*.

Rita Morelli (2008), cientista social da UNICAMP, argumenta que o Tropicalismo foi responsável por orientar a música popular brasileira em direção ao *rock*. Sua proposta não é olhar para a canção, prioritariamente, mas antes, observar o mercado fonográfico. Assim, entende que Caetano e Gil trouxeram as guitarras para uma esfera de *circulação restrita* da música popular, mais prestigiada social e culturalmente diante da esfera de *circulação ampliada*, mais comercial, mercadológica e de menor prestígio, por onde, dentre tantos, figurava o *rock* da Jovem Guarda⁹⁷. Os baianos tropicalistas, portanto, teriam dado um primeiro passo, posicionando o *rock* numa área prestigiada do campo musical, e depois, já nos anos 1980, o Rock Nacional teria usufruído desta tradição prestigiada para levar o engajamento no processo de construção da Nação às massas.

Caetano Veloso e Gilberto Gil levaram as guitarras aos Festivais por disputa cultural mais do que proposta estritamente musical, é preciso reconhecer. Fazia parte da estratégia de “abertura”, “expansão”, “assimilação”

⁹⁷ Raciocínio bem semelhante ao de Rita Morelli foi apresentado pelo próprio Caetano Veloso (1997; 49) “Nós éramos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o *rock'n'roll* para o convívio das coisas respeitáveis”.

que os tropicalistas pretendiam⁹⁸, mais do que uma vontade de expressão artística pautado em parâmetros musicais do *rock and roll*. Era mais um adereço, um ornamento nas vestes tropicalistas, não a peça principal da indumentária. Na verdade o *rock* era um dentre vários outros gêneros pelo qual passaram as canções de um movimento que, conforme Luiz Tatit (2004, p.57-8) identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações recalcadas ou rejeitadas por grupos de demarcações ideológicas, transitando pelo rock internacional, pelo iê iê iê local, pelo brega, pelo experimentalismo e pelo folclore, solidificando um ajuntamento com a imagem da *geléia geral brasileira*.

O Tropicalismo, ainda que com uma “incorporação tímida do uso de efeitos e de instrumentos elétricos do rock and roll”, fugiu da forma clássica da MPB e sua fidelização ao violão e aos gêneros musicais tidos como autenticamente brasileiros e, por isso, foi acusado, à época de seu surgimento, pelos críticos e músicos ligados à dita canção participativa de “alienados” (NAPOLITANO, 2010. p.96-7). Para além das discórdias e bravatas entre “engajados” e “alienados”, vale notar que o espírito tropicalista se derrama sobre boa parte dos músicos e roqueiros da década de 1970. Quem nos diz é o músico e linguista Luiz Tatit, ao escrever que “foi a mentalidade urdida nos tempos tropicalistas que (...) vingou na música popular dos anos 70: a música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas” (TATIT, 2004. p.227).

Há quem observe os anos 1970 na ótica do *vazio cultural*, imposto pelo AI-5 de 13 de dezembro de 1968. E assim, o rock pós-tropicalista teria se tornado demasiadamente noturno, distante das cores utópicas da contracultura estadunidense, e produzido um monte de canções desesperançadas, marcadas pelo vazio e pelo clima *noir*, que nada tinham a ver com o espírito afirmativo dos significantes contra-culturais norte-americanos. A indignação e a crítica social deram lugar a uma postura de desencantamento e desânimo que geraram um punhado de canções que, longe de tematizar o amor livre, o psicodelismo, ou a contestação do sistema político, privilegiam temas como o medo, a solidão, a derrota, o exílio, a loucura (BRITTO, 2003)-

⁹⁸ Para as pretensões do movimento tropicalista ver Veloso, 1997.

A ideia de *vazio cultural*, mobilizada por Britto para pensar o cenário musical dos anos 1970, surgiu com Zuenir Ventura no alvorecer da década e, em seu final, foi reforçada por Luciano Martins⁹⁹. O mote, andado o tempo, serviu ainda de inspiração analítica a outros autores, como por exemplo, para Cassiano Oliveira, que defendeu tese em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC do Rio Grande do Sul, onde procurou analisar as críticas veiculadas em revistas especializadas¹⁰⁰ a respeito do rock brasileiro.

A ideia do *vazio cultural* dos anos 1970 como reverberação do AI-5 deve, no entanto, ser avaliada em coexistência com outras importantes manifestações artísticas experimentais, nos diz Márcio Cotrim. Se por um lado o Ato Institucional esvaziou algumas manifestações artísticas, sobretudo pela forte censura praticada, por outro, é preciso notar a sobrevivência de manifestações que buscavam o preenchimento deste suposto “vazio”, como por exemplo, o teatro de grupos como *Asdrúbal Trouxe o Trombone e Ornitorrinco*, o semanário *O Pasquim* ou o *Cinema de Perspectiva Popular* (COTRIM, 2009).

Celso Favaretto (2017, p.183) também procura relativizar a noção de *vazio cultural* e entende que o experimentalismo artístico de algumas manifestações manteve acesa a oposição à ditadura do regime militar nos anos 1970. No campo musical, em específico, seria também testemunho na contramão do discurso do *vazio cultural* a *MPB renovada* (NAPOLITANO, 2002 b; 2010 b), tanto quanto o *rock rural* de Sá, Rodrix & Guarabyra (RESENDE, 2013).

Havia ainda, para além dos vazios e preenchimentos, as bandas do rock progressivo, influenciadas pelo Tropicalismo musical, em alguma medida, como indica depoimento de Zé Brasil, baterista da banda Apokalypsis (formada em 1974), ao documentário *Rock Brasil 70 – Viagem Progressiva*¹⁰¹. Afirmou ele

⁹⁹ Refiro-me ao artigo “A crise da cultura brasileira” de Zuenir Ventura, publicado na revista *Visão* em 1971 e ao artigo “A geração AI-5” do sociólogo Luciano Martins, publicado em 1979. Sobre o impacto da noção de “vazio cultural” destes autores ver Favaretto, 2017.

¹⁰⁰ Oliveira estudou as revistas *Rolling Stone*, *Pop*, *Música*, *Somtrês*, *Pipoca Moderna* e *Bizz*.

¹⁰¹ Produzido por Ana Paula Minari, Bruno Rizzato, Guilherme Machioni, João Figueiredo, Tábata Porti e Thiago Mourato, sob orientação de Eliane Basso, o documentário (2013) entrevistou músicos das bandas mais representativas do rock progressivo brasileiro, como Módulo 1000, Recordando o Vale das

que “se não fosse o tropicalismo não teria havido esse movimento de rock progressivo, por exemplo, no Brasil, ou mesmo aquele rock mais performático né?! até dos Secos & Molhados” (Rock Brasil 70 - Viagem Progressiva. 2013. 08’12”). Talvez a impressão do baterista não seja consensual, e outros músicos progressivos, à influência tropicalista acrescentaria o rock inglês de Gentle Giant, Yes, Genesis, Pink Floyd, Led Zeppelin e, obviamente, The Beatles.

Convém lembrar que a demanda da pesquisa, nessa primeira parte, é compreender a maneira pela qual o Rock Nacional se inseriu na tradição da música popular urbana, isto é, o possível diálogo da geração dos anos 1980 com os gêneros que os precederam, particularmente os que se valeram da linguagem do *rock and roll*. Diante disso cabe perguntar: o Rock Nacional valeu-se da estética e dos procedimentos do rock dos anos 1970? Quanto é a influência do rock tropicalista ou do progressivo nas bandas da geração roqueira identificada com a década 1980?

Napolitano (2002, p.67) sugere uma aproximação ao anotar que o Tropicalismo

até hoje se faz sentir na vida musical brasileira como um todo. Normalmente o tropicalismo tem sido melhor aceito entre os críticos musicais jovens e pelos movimentos musicais que vêm dominando a cena musical brasileira desde a década de 80, como o Rock nacional e o *mangue beat*.

Rita Morelli (2008) entende que o Rock Nacional (ao qual abriga sob a designação *rock cosmopolita*) retomou a tradição da MPB e do Tropicalismo, “se não no conteúdo estritamente musical, pelo menos no aspecto poético e político de muitas letras”, massificando o engajamento na construção da Nação inaugurado por aqueles gêneros nos anos 1960.

Tavito Carvalho, da banda Som Imaginário, criada em 1970, apontou, enigmático, esfíngico, a maior contribuição de sua geração à dos 1980, dizendo que “o fundamental é que nós deixamos os portões abertos pra que eles pudessem fazer, entendeu, por que nós próprios não pudemos fazer, mas o fato de não poder fazer, é o que nos levou a fazer, e o fato da gente ter feito é que abriu os portões” (Rock Brasil 70 - Viagem Progressiva. 2013. 30’42”). Nas

entrelinhas fica não-dito que uma segunda mão empurrou este portão: a redemocratização.

Todavia, as diferenças são significativas. O Rock Nacional guardou distância do rock progressivo em quatro pontos. Não abraçou a contracultura com o fervor dos roqueiros eruditos – como se dizia do progressivo – sobremaneira, no gosto pelo psicodelismo¹⁰² e pelo existencialismo “paz e amor” dos hippies. A geração 80, diferente, foi ouvir a filosofia punk. Musicalmente, reduziram a presença dos teclados e das práticas experimentais na canção, ficando pé na guitarra distorcida e dando mais peso à bateria centrada no andamento 4/4 – menos variada, portanto, que no rock progressivo. As letras, por sua vez, buscavam transmitir de forma direta, uma mensagem, um recado, fosse palavra dada aos afetos e relacionamentos pessoais ou coisa do mundo público. De qualquer forma, o Rock Nacional prezou por falar ao seu público na via direta. Os roqueiros da década anterior, até por conta da censura governamental ainda bem presente, construíram suas canções com letras calcadas em viagens astrais à procura do maravilhoso e do nirvana pessoal. Letras espirituais, voltadas para liberdade individual e com pouca dimensão social. Por fim, como corolário da junção dos aspectos anteriores, o rock progressivo não obteve acesso ao público e ao mercado na proporção lograda pelas bandas do Rock Nacional.

Na visão do crítico musical Sérgio Martins, “o rock progressivo ele foi importante num determinado período, permanece como um interessante objeto de estudo, mas ele não conseguiu ser abrangente” (Rock Brasil 70 – Viagem Progressiva. 30’20”). O guitarrista Sérgio Hinds, da banda O Terço ratifica a percepção de Martins. “O rock progressivo começou inventar tanto (...) a coisa ficou tão complicada que pirou a cabeça do grande público, que só os músicos mesmo que conseguiam entender e aí começou a afastar” (Rock Brasil 70 - Viagem Progressiva. 30’05”).

À sonoridade e estética tropicalista ou progressiva estiveram conectados bandas que conseguiram, nos anos 1970, boas vendas de discos e aceitação da crítica especializada, como o caso de Secos & Molhados, Novos Baianos e Tutti-Frutti – banda de Rita Lee pós-Mutantes. De alguma forma,

¹⁰² A influência psicodélica, para além de procedimentos musicais e textuais, é visível nas capas dos discos, em geral, com cores fortes em imagens evocando a subjetividade e o estado de alucinação.

passam pela linguagem do rock. No entanto, são trabalhos marcados pela mistura musical. Se pudéssemos representar o trabalho destes artistas em fórmula matemática, diríamos que rock progressivo+folk+MPB balancearia a equação andrógina do Secos & Molhados, ao passo que, na conta dos Novos Baianos, ao rock psicodélico adicionou-se samba, frevo e bossa-nova. Música não é cálculo. Bem diversa, tem caráter diamogênico, diria Marcos Napolitano. Porém, com o joguete aritmético quero indicar apenas que a linguagem do rock não era matriz da expressão artística, mas apêndice.

O Tutti-Frutti flertou mais acentuadamente com o rock – sem se desprender completamente da verve progressiva – e Rita Lee procurou se distinguir dos parceiros de outrora, questionando a MPB tanto quanto os tropicalistas. Materializou o instinto em “Arrombou a Festa”, onde perguntava “o que foi que aconteceu com a Música Popular Brasileira?”, para, em seguida, gracejar com Benito de Paula, Simonal, Roberto Carlos, Odair José e, claro, Caetano e Gil. O Tutti-Frutti, no entanto, após o insucesso comercial do LP de estreia “Atrás do Porto Tem uma Cidade” (1974) – vendeu 9 mil unidades – acertou o pulo em “Fruto Proibido”, lançado no ano seguinte e vendeu bem. Contudo o status era o de banda de apoio de Rita Lee, e esta, mais uma vez, não coube em um conjunto musical. No final da década a ex-Mutante saiu da banda e foi fazer carreira solo, onde aproximou seu trabalho de uma sonoridade pop romântica. Integrantes do Tutti Frutti, como Lee Marcucci e Carlini foram tocar em bandas do nascente Rock Nacional.

O artista que melhor traduziu a linguagem do rock, no Brasil dos anos 1970, sem dúvida, foi o baiano Raul Seixas. Afastou-se convicto da hegemonia exercida pela MPB e pelo Tropicalismo, bem como da tendência progressiva. Apostou na sonoridade básica do rock and roll de Elvis Presley, Little Richard e Chuck Berry, temperando-o, vez por outra, com uma pitada regionalista do baião nordestino e tornou-se, assim, a maior referência para a geração posterior, do Rock Nacional. Gravou nove discos na década, sendo o “Gita”, de 1974, o de maior sucesso comercial. Os conflitos com as gravadoras e o excesso de álcool e drogas levou Raul Seixas a uma carreira de altos e baixos na década de 1980.

PUNK-ROCK e NEW WAVE

O afastamento do Rock Nacional em relação aos procedimentos musicais e estéticos da geração roqueira precedente se fez por influência direta do punk rock inglês. Ao cotejar os roqueiros dos anos 1970 e dos 1980, uma diferença fundamental é que aqueles estavam imersos no psicodelismo e no *hippismo* da contracultura norte-americana, ao passo que estes estavam olhando para o antiautoritarismo e anticonservadorismo do punk britânico. Arthur Dapieve (2000, p.23) já observou que o Rock Nacional é filho direto do verão inglês de 1976, “no qual o Sex Pistols deu uma cusparada certa no olho do establishment e começou tudo de novo”. Na terra da rainha, o movimento surgiu como resposta à ascensão dos conservadores ao poder num ambiente de recessão econômica onde o desemprego afetava, sobretudo, os jovens brancos pobres (GALLO, 2008).

A intenção do movimento punk era romper com o cotidiano da ordem estabelecida numa tentativa de expor a natureza opressiva da sociedade. É possível ver as músicas, as letras de grande rebeldia e a natureza antiautoritária de suas atitudes como um reflexo dessas condições (FRIEDLANDER. p.363; 354).

O punk no Brasil não foi uma simples cópia da matriz britânica. Buscou, ao contrário, incorporar as necessidades locais e responder ao contexto histórico brasileiro. Contudo, em sua vertente musical, especificamente, guardou sintonia com os ingleses quanto à forte aversão ao rock progressivo e à estética hippie. O que significava, aqui, aversão ao rock pós-tropicalista e, podemos acrescentar, à MPB, como fica claro no manifesto punk escrito por Clemente¹⁰³ e publicado na revista *Gallery Around* em agosto de 1982: “Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata” (Clemente *apud* ALEXANDRE, 2002).

¹⁰³ Clemente Tadeu Nascimento integrou o movimento punk paulista como baixista das bandas Restos de Nada (1978), Condutores de Cadáveres (1979-80) e Inocentes (1981-atualmente). Integra também a banda Plebe Rude, além de ser apresentador e produtor musical.

O punk rock inglês e, em menor grau o norte-americano¹⁰⁴, impacta mais fortemente, de imediato, três capitais brasileiras: Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Na capital federal, o punk rock chega por intermédio de jovens de classe média alta, ao contrário das bandas paulistas e cariocas ligadas à baixa classe média. Em Brasília, eram filhos de diplomatas, professores universitários e militares. Alguns moraram no exterior temporariamente e viram *in loco* o surgimento do punk londrino, como os irmãos Lemos (Capital Inicial) e André Mueller (Plebe Rude), que moraram na capital inglesa entre 1977 e 1978 e levaram a informação punk para a Colina¹⁰⁵. Em São Paulo, a cena punk irradiou-se a partir do bairro Vila Carolina, na zona norte da cidade, e ressoou na região do ABC. Enquanto no Rio de Janeiro, a movimentação se deu na zona oeste, no bairro de Campo Grande. O denominador comum era a vontade de, através da linguagem musical, expressar-se criticamente confrontando a situação do país e os músicos da geração pregressa¹⁰⁶.

O Rock Nacional, além de compartilhar com os punks a aversão ao som progressivo e à MPB, vai reter deles a atitude basilar “do it yourself”, que traduzia a vontade de ruptura com a sonoridade sofisticada e os padrões estéticos rebuscados dos anos 1960-70. Contudo, o punk brasileiro trazia letras curtas num canto gritado, sobressaltando uma estética do choque, da denúncia da violência por intermédio de uma autocaracterização da negatividade, da inferioridade (ABRAMO, 1994). O Rock Nacional não compartilha destes elementos, ao contrário, aposta em letras e melodias mais elaboradas, incorporando mais significativamente o pós-punk e a *new wave*, vertente musical que teria, segundo alguns, domesticado o punk lhe aplicando um verniz comercializável. De fato, como já foi apontado, o Rock Nacional é desproporcionalmente mais bem sucedido, em sua colocação no mercado, do que o punk e o rock progressivo dos anos 1970. Quanto ao vínculo da *new wave* com o punk rock, já se disse que

¹⁰⁴ O punk londrino, desde o início emergiu com um discurso mais facilmente identificado como político, enquanto o norte americano estava mais focado no visual e na música, que entretanto hoje compreendemos não apenas como expressão artística, cultural, mas política. GALLO, Ivone. *Por um historiografia do punk*. Revista Projeto História 2010, p.296.

¹⁰⁵ Colina era o nome dado a um conjunto de prédios habitacionais destinados a professores e funcionários da UnB, em torno do qual surgiram as primeiras bandas punk's de Brasília.

¹⁰⁶ Sobre o punk no Brasil ver BIVAR, Antônio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982; ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks*. São Paulo: Página aberta, 1994 e MOREIRA, Gastão. *Botinada: A Origem do Punk no Brasil*. ST2, 2006. 110 min.

os integrantes da new wave reproduziram alguns dos feelings musicais minimalistas do punk, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdias ou a falta de harmonizações e solos improvisados. Muitas das letras da new wave adotaram a atitude punk de crítica à sociedade mas sem o elemento de choque. Também foram tomados emprestados a inclinação do punk de se vestir de maneira não-convencional e sua singular performance de palco (FRIEDLANDER. 2002 p.364).

Essas diferenças em relação ao rock dos anos 1970, nos ajudam a perceber os elementos que o Rock Nacional trouxe, ao irromper no cenário da música popular urbana na década 1980. A questão de uma linguagem mais direta foi apontada como característica marcante do gênero por pesquisadores, que caracterizam as bandas do Rock Nacional por aliarem a dicção do rock à oralidade coloquial brasileira (TATIT, 2004. NAVES, 2010. HERMETO, 2012). Esse empenho em falar a língua das ruas apresentou-se como novidade nos anos 1980, ainda que o rock tivesse desembarcado no Brasil, efetivamente, 30 anos antes. O resultado foi a aproximação com o público como não se via há muito na música brasileira. Defende este argumento o jornalista Ricardo Alexandre, para quem a década 1970 pode ser pensada em duas pontas, no que toca o cenário musical. Em ambas o público se via órfão. Numa delas, o rescaldo das divergências entre os “engajados” da MPB e os tropicalistas, onde “no meio da discussão, estava o público, alheio à crítica e alheio aos artistas, esperando algo que lhe tocasse a alma” (ALEXANDRE, 2002. p.20). Na outra ponta, o rock progressivo, onde

os músicos ficavam ensandecidos, mas a plateia estava chapada, passiva, recebendo a informação. Não tinha participação, não tinha opinião própria. De repente o público começou a ter uma voz, seu comportamento dizia por ele: ‘eu também acredito no que você está dizendo no palco’ (...) fez-se a mudança de estação. Os anos 80 estavam no ar (ALEXANDRE 2002, p.92).

O *coloquialismo* e a postura *anti-estrelismo* – expressão de Santuza Naves – reduziram a distância entre palco e público; o “abismo entre a música brasileira e os anseios populares”, exagera Ricardo Alexandre. Naves nos diz que

o rock que se afirmava no Brasil rompia com as fórmulas estéticas consideradas gastas do rock progressivo dos anos 70, com seus superastros e seus arranjos pesados e rebuscados. Os roqueiros brasileiros dessa geração, tal como suas contrapartes no rock anglo-americano, dispensavam o apoio dos grandes nomes da geração anterior, as estrelas da MPB, e utilizando uma linguagem mais coloquial dos jovens da época, seguindo os parâmetros de informalidade que caracterizavam o novo rock pós-punk e new wave (NAVES, 2010. p.122-123).

A posição de Dinho Ouro-Preto, do Capital Inicial, endossa o pressuposto do afastamento da geração do Rock Nacional frente às gerações precedentes: “os tropicalistas tinham um pé na pretensão equivalente ao rock progressivo. Somos o anticabecismo, não quero ser um par do Caetano, não temos nada a ver com este povo” (Ouro-Preto *apud* ALEXANDRE, 2002. p.180). Acredito que o Rock Nacional aprofunda um processo inaugurado pelos tropicalistas: a abertura à música estrangeira e o consequente **rompimento da obsessão pela autenticidade nacional**. O ponto a notar é que o *rock*, para os tropicalistas, era ornamento, adereço político. Bem outro era o entendimento dos músicos do Rock Nacional, para quem o *rock* era uma linguagem, por excelência, na qual se expressar. Talvez mais. O rock era um modo de vida, uma forma de ver o mundo.

A socióloga Helena Abramo (1994), estudando o rock paulista, justificou a influência anglo-americana alegando que os referenciais nacionais pareciam estreitos e insuficientes para aqueles jovens, desejosos de se inserirem na contemporaneidade internacional. Tal inserção envolvia incorporar de maneira radical a experiência urbana, o universo da mídia e as dimensões modernas da velocidade e da fragmentação da informação.

Sobre a abertura aos sons que vinham de fora, Tatit escreveu que só o tropicalismo conseguiu explicar o óbvio, que “a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira” (2004, p.60). Brincando um pouco, para dar a noção do meu argumento, se o tropicalismo *explicou*, foi o Rock Nacional quem de fato *praticou*.

O jornalista Arthur Dapieve defendeu anteriormente este ponto de vista, a saber, que apenas o Rock Nacional – que ele trata por BRock – foi capaz de

dar cidadania ao *rock* no Brasil. Ao que foi acompanhado pela historiadora Aline Rochedo (2014) e que, agora, reitero, citando-o. Sobre a aventura do *rock* no Brasil escreveu:

(...) nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiria deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelos se encarregariam de expulsar do corpo da música brasileira, devolvendo-lhe assim sua sanidade. Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira (DAPIEVE, 2000. p.11).

A cena musical do Rock Nacional foi se desenhando entre 1979 e 1981, fundamentalmente nas grandes capitais, com destaque para Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Brasília e Porto Alegre, em um ambiente cultural ainda marcado pela vigilância militar. Em 1982, chegou ao mercado fonográfico e foi, aos poucos, ganhando espaço no circuito midiático, enquanto, simultaneamente, se deparava com um imaginário avesso ao gênero rock and roll, de associação do estilo, dentre outras coisas, à alienação da realidade brasileira. Os músicos da geração, inspirados fortemente pelo punk rock anglo-americano, confrontaram o *mainstream* da música popular brasileira da época, constituído pela MPB, e formataram uma sonoridade alinhada à contemporaneidade internacional costurada com letras atentas aos anseios e dilemas do país. Bem sucedidos nessa costura, lograram estabelecer o Rock Nacional como parte constituinte da tradição da música popular urbana brasileira, porquanto realizaram leitura arguta do momento histórico vivido, produzindo, inclusive, um imaginário político afinado com a transição democrática experimentada naquela década. Este imaginário é examinado na próxima parte.

**LADO B – Imaginário político produzido pelo Rock Nacional
(Política)**

“É muita gente ingrata reclamando de barriga d`água cheia
São maus cidadãos
É essa gente analfabeta interessada em denegrir
A boa imagem da nossa nação
És tu Brasil, ó pátria amada, idolatrada
Por quem tem acesso fácil a todos os teus bens
Enquanto o resto se agarra no rosário, e sofre e reza
à espera de um Deus que não vem”

(Herbert Vianna, “Rio Severino”. In: Ê Batumaré, EMI, 1992)

Faixa 4: Representações dos militares

Os militares golpearam a República em 1964, ao colocarem em marcha a Operação Popeye¹⁰⁷ e tomaram o poder do então presidente João Goulart¹⁰⁸. Com auxílio de forças civis vieram, no argumento militar, livrar o Brasil da desordem e dos males do comunismo e do sindicalismo – e ficaram por mais tempo do que o esperado. Uma ocupação de mais de duas décadas do poder Executivo. Em função dessa estendida permanência, os militares foram alvo das reflexões musicais da geração de compositores do Rock Nacional. Aline Rochedo (2014) avalia como a experiência da transição política para a democracia muito influenciou as percepções de mundo e a elaboração das canções daquela geração, crescida durante os governos militares. Para a autora, o sentido que os roqueiros atribuíram à realidade social que os cercava, via canções, deve levar em conta as experiências vividas por eles, da infância à juventude, nos anos de governos militares. Neste capítulo, pretendo examinar qual foi a percepção dos músicos sobre os *militares*, estudando as representações que deles assimilaram, elaboraram e veicularam.

Os militares estaduais (policias) foram mais lembrados que os federais (Forças Armadas) pelos compositores da geração 1980. Contudo, acredito que essa distinção é de pouca importância aqui, pois o sentido primordial das representações veiculadas nas canções é o de recusa aos valores autoritários. De maneira geral, a análise das canções indicou que, versando sobre exército, tropa de choque, polícia ou vocábulo afim, os músicos associavam os militares à violência, ao arbítrio, ao uso imoderado da força, afastando-os, assim, de princípios e concepções democráticas.

Para quem vivia o momento, despreocupado de um exame conjuntural de feições científicas, sem dúvida que a eleição indireta de Tancredo Neves, em 1985, marcava o fim da ditadura e abria as grades para o Brasil ir ao

¹⁰⁷ Nome dado ao plano golpista para derrubada do presidente João Goulart engendrado pelo general Olympio Mourão Filho, comandante da 4ª Divisão de Infantaria, sediada em Juiz de Fora – MG. Ver Elio Gaspari, *A ditadura Envergonhada* (especialmente a Parte I – A queda).

¹⁰⁸ A bibliografia sobre o golpe militar de 1964 é volumosa. Destaco STARLING, Heloisa. *Os senhores das Gerais: Os novos inconfidentes e o golpe de 1964* (1986); REIS FILHO, Daniel. *A Revolução faltou ao encontro* (1990); MOTTA, Rodrigo. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura* (2006). FERREIRA, Jorge. GOMES, Ângela de Castro. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil* (2014), além de *A ditadura envergonhada* (2002), do jornalista Elio Gaspari.

encontro da democracia¹⁰⁹. Portanto, a forte presença dos militares nos governos pós-Figueiredo soava deslocada, ensejando uma combinação de representação e repressão que fez o cientista político polonês Adam Przeworski (1989, p.44) afirmar que, no Brasil, “a política tem um cheiro que lembra os dias do autoritarismo”. Representar os militares nas canções com tanta frequência, acredito, é um sinal de que essa presença militar deslocada foi problematizada pelo Rock Nacional. O que orienta no sentido de pensar a relação civis-militares, fundamental para o acabamento democrático em superação ao autoritarismo tal qual se queria.

O argumento encurtado é o de que as representações elaboradas pelo Rock Nacional acerca dos militares os associam à violência, ao arbítrio, num viés de denúncia e de recusa ao autoritarismo. E, ao mesmo tempo, orientam a reflexão acerca da contínua presença militar, após o fim das presidências de generais.

A própria experiência da ruptura institucional de 64 fora rememorada nas canções oitentistas, a exemplo do Camisa de Vênus, que em Simca Chambord, gravada em 1986, menciona um indivíduo esperançoso com o presidente Goulart, que o fez acreditar num porvir próspero:

O presidente João Goulart,
um dia falou na TV
Que a gente ia ter muita grana
Para fazer o que bem entender
Eu vi um futuro melhor,
no painel do meu Simca Chambord¹¹⁰

João Goulart fora empossado presidente da República em setembro de 1961, no entanto, e é curioso notar, o personagem da canção confiante em Jango, recorda outra data.

Um dia meu pai chegou em casa,
nos idos de 63
E da porta ele gritou orgulhoso,
Agora chegou a nossa vez¹¹¹

¹⁰⁹ A escolha de um civil para a presidência da república em 1985, por si só, não garantiu a conquista da democracia, não era o marco final da transição brasileira. O que foi notado tanto no calor da hora (SOUZA, 1988) quanto posteriormente (REIS FILHO, 2014).

¹¹⁰ CAMISA DE VÊNUS. “Simca Chambord”. In: Correndo o risco. WEA, 1986.

Os novos tempos com Goulart, na percepção do personagem da canção, anuncia-se não em 1961, quando da posse, mas em 1963, ano em que o plebiscito de 6 de janeiro restabeleceu o sistema presidencialista de governo, fortalecendo os poderes constitucionais do presidente que havia assumido sob regime parlamentarista de governo. Todavia, o desfecho da história é bastante conhecido.

Mas eis que de repente, foi dado um alerta
Ninguém saía de casa e as ruas
ficaram desertas (...)
Vieram jipes e tanques que
mudaram os nossos planos¹¹²

A canção sustenta a narrativa de um personagem rememorando o passado, pois “Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos”, onde a esperança e otimismo no governo Goulart se desfez diante da mudança de situação repentina. É importante atentar-se para o fato de que a canção termina lamentando “Eles fizeram pior / Acabaram com o Simca Chambord”, que pode, à primeira audição, sugerir tão somente um lamento triste do personagem que se angustia por saber que o modelo de carro que tanto alegrara sua família não será mais fabricado no Brasil. Por outro lado, se pensarmos que a referência ao Simca Chambord, na canção, insinua progresso, modernidade, prosperidade, acredito que ela autoriza a interpretação de que a experiência autoritária frustrou o desenvolvimento econômico. Visão compreensível, uma vez que o panorama econômico do início dos anos 1980 era dado por explosão inflacionária, diminuição do PIB e retração do crescimento.

O videoclipe da canção funcionava como auxílio à lembrança do período militar. Os músicos apareciam ora como banda – em cenas em cores –, ora teatralizando a narrativa cancional – em cenas em preto e branco –, fazendo o papel de estudantes, operários e jornalistas em eventos que remetem o espectador ao contexto dos governos militares, como passeatas, protestos, repressão policial, perseguição e tortura aos presos políticos. Ao fim do

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

videoclipe, o automóvel Simca Chambord é metralhado pelos militares (MARTINS, 2019. p.58).

No ano anterior, em 1985, a banda Camisa de Vênus já havia gravado uma canção onde, ainda que sem referência franca, igualmente aguçava a memória de 1964¹¹³, ao entoar

Patrulham com intensidade os quatros cantos da cidade
Proíbem qualquer mudança, zelando pela segurança
Eles vem e vão com a força de quem arrasa
Eles vem e vão mas nós ficamos em casa¹¹⁴

Note-se em “mas nós ficamos em casa” a sugestão da passividade da sociedade diante da situação. E percebe-se, nas duas canções, as memórias da ruptura de 64 e da experiência histórica que dela escoou, associadas à aspereza militar.

No espectro de álbuns analisados, quatro canções de Rock Nacional gravadas em 1986 representaram as forças policiais como violentas, arbitrárias, repressoras, de maneira frontal e aberta. “Polícia”, dos Titãs, cuja letra, após anunciar que “dizem que ela existe pra ajudar, dizem que ela existe pra proteger”, alertava, em contraste, que “ela pode te parar, ela pode te prender”; para, no refrão, queixar-se em denúncia: “polícia para quem precisa de polícia”. Em “Proteção”, a Plebe Rude afirmava que eles “mantêm o povo em seu lugar”. Em “Veraneio Vascaína”, cujo título faz referência às cores e ao veículo usado na época pela polícia de Brasília para transportar os detidos, o Capital Inicial os chamava de “assassinos armados”, após recomendar que “se eles vem com fogo em cima, é melhor sair da frente / Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente”. E Kiko Zambianchi, em “Justiça”, narrava sobre um amigo que não fez nada e “foi detido nas ruas por policiais / e trancado nas grades por causas legais”. À exceção desta última, trata-se de canções com andamento rápido e bateria repetitiva, cantadas em voz gritada, próxima da agressividade punk.

¹¹³ Memória que lastreava a associação dos militares à fascistas, tal qual em 09 de outubro de 1985, dia do falecimento do ex-presidente Emílio Garrastazu Médici, quando Renato Russo iniciou o show da Legião Urbana, realizado no Circo Voador, Rio de Janeiro, dizendo se tratar da “celebração da morte de mais um fascista” (GRANGEIA, 2011).

¹¹⁴ CAMISA DE VÊNUS. “Batalhões de estranhos”. In: Batalhões de estranhos. RGE, 1985.

Aline Rochedo (2014), a partir de entrevistas realizadas com os músicos, faz saber que a ideia original destas canções nasceu a partir de experiências pessoais onde os músicos foram, de alguma maneira, confrontados pela polícia militar. Para além disto, é importante perceber que os militares – fosse a polícia, o exército ou a tropa de choque – são apresentados pelo Rock Nacional como violentos, opressores, arbitrários, controladores, dispostos a defender os interesses do Estado frente aos cidadãos, ao povo. Na citada “Proteção”, “o governo lamenta que o povo aprendeu a dizer *não*” e deixam os “Tanques lá fora, exército de plantão (...) Pro governo poder se impor” ao passo que as “Tropas de choque, PM's armados / Mantêm o povo em seu lugar”¹¹⁵. A letra foi escrita por Philippe Seabra, inspirado nos eventos do dia da votação da Emenda Dante de Oliveira, quando Brasília esteve sob forte proteção militar (CARVALHO. Rock Brasília – Era de ouro. Documentário, 2011. 44’48”).

Dentre estas quatro canções, apenas “Proteção” ganhou registro em videoclipe. Nos primeiros cinco segundos, cenas de militares em prontidão nas ruas; o clipe segue mostrando a banda em um galpão, onde o quarteto toca os instrumentos como em um show. Aos 53 segundos, após a pronúncia da frase “a PM na rua, nosso medo de viver”, outro flash de poucos segundos, exibindo ações enérgicas em que militares estão efetuando prisões nas ruas. As imagens das ações policiais se passam sob os versos “O consolo é que eles vão me proteger / a única pergunta é: me proteger do quê?”. O minuto restante do clipe é, novamente, com a banda tocando. Chama a atenção o fato de não terem usado cenas que associassem a canção à votação da emenda Dante de Oliveira¹¹⁶, visto que a ação militar neste dia, em Brasília, fora a inspiração para a letra de “Proteção”. Contudo, os poucos mais de dez segundos de flashes da atuação policial, inseridos num videoclipe de dois minutos e treze segundos de duração, vinculou, convincentemente, os militares à violência¹¹⁷.

¹¹⁵ PLEBE RUDE. “Proteção”. In: O concreto já rachou. EMI, 1986

¹¹⁶ Proposta de Emenda Constitucional número 5, de 1983, apresentada à Câmara Federal pelo deputado Dante de Oliveira, do PMDB, em que se propunha a alteração da Constituição de 1967, no objetivo de restabelecer, para as eleições presidenciais de 1985, o voto direto.

¹¹⁷ Vídeo disponível em <<www.youtube.com/watch?v=-WcRA5fwOc>> Acesso em 30.01.2020.

Em “Autoridades”, gravada em 1987 pelo Capital Inicial, o sujeito da canção previne quanto ao risco em se opor às autoridades, numa alusão às temidas *batidas*¹¹⁸ policiais, tão comuns à época.

Vou denunciar autoridades incompetentes
 Eu quero antes te dizer
 Ninguém sabe o que pode te acontecer
 Ameaça aos privilégios
 Você será detido e encostado na parede

A canção prossegue adjetivando negativamente as autoridades e dando a ler que a apatia é combustível para a permanência de sua tradição autoritária.

Autoridades incompetentes
 Acham que vocês não passam de fantoches
 Bonecos para brincar (...)
 Sabem que vocês estão em fila
 E a fila não incomoda¹¹⁹

A fila é o imobilismo, o consentimento, a inércia. O conformismo com a condição autoritária. Repete-se o argumento do Camisa de Vênus, da passividade da sociedade, pretendido na já mencionada frase “Eles vem e vão mas nós ficamos em casa”.

As representações dos militares como violentos e contra o povo informam a percepção de que a agressividade e opressão implantadas em 1964, e aprofundadas em 1968, não haviam se dissipado na década de 1980. Percepção derivada da prática dos governos em reprimir manifestações sociais em nome da ordem pública valendo-se da força e da intimidação. As canções serviram como auxílio à percepção de que os militares, além de manterem-se violentos, mantinham-se muito presentes.

¹¹⁸ Expressão para designar ações policiais rápidas e sem aviso, feitas de surpresa e que, habitualmente, tinha por estratégia encostar os indivíduos contra a parede, com pernas afastadas e mãos cruzadas por trás da cabeça.

¹¹⁹ CAPITAL INICIAL. “Autoridades”. In: Independência. Polygram, 1987.

A polícia e os Urutus¹²⁰ foram convocados com regularidade por Sarney. Em dezembro de 1986, “pela primeira vez desde 1968, tanques cruzaram a Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro” para protegerem a refinaria de Volta Redonda numa iminência de greve geral. No início do mês, já haviam dispersado uma manifestação organizada pela CUT e CGT em Brasília. “Com o tempo, Sarney desenvolveria o hábito de chamar os tanques, em vez da polícia, para atemorizar grevistas”, como nas greves dos trabalhadores da hidrelétrica de Itaipu, em setembro de 1987, e dos trabalhadores da Siderúrgica Nacional em Volta Redonda-RJ, em outubro de 1988 (ZAVERRUCHA, 1994. p.182-183; 186; 202). Nesta, “as tropas avançaram contra 3 mil operários entrincheirados na fábrica (...) o episódio alcançou repercussão internacional (...) a invasão ficou conhecida como o Massacre de Volta Redonda (...) Sarney alegou que não sabia de nada” (FERREIRA, 2018). O confronto deixou três trabalhadores mortos¹²¹.

José Murilo de Carvalho, em trabalho apresentado no segundo semestre de 1987, durante o XI Encontro da Anpocs (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), anotava que no governo Sarney “as Forças Armadas são usadas com desembaraço para combater operários em greve” (CARVALHO, 2005. P. 149). No mesmo ano, a banda carioca Uns & Outros pôs em música este tratamento imoderado por parte do governo Sarney dispensado aos trabalhadores.

Sindicato e povo protestam
 Mas azuis¹²² estão de prontidão
 Camburões, coturnos que marcham
 Controlando a manifestação¹²³

Na canção, o governo lamenta a situação e assegura: “Fazemos isso pro bem da Nação”. O recado pretendido pelos músicos era denunciar o controle governamental sobre os movimentos sociais organizados. Neste ponto, seria interessante mencionar que importantes acadêmicos brasileiros, em análise de

¹²⁰ Modelo de veículo blindado para transporte de tropas (Tanques) fabricado no Brasil e usado pelas Forças Armadas desde os anos 1970.

¹²¹ Carlos Augusto Barroso (19 anos), Walmir Freitas Monteiro (27 anos) e William Fernandes Leite (22 anos).

¹²² Referência à cor do uniforme da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

¹²³ UNS & OUTROS. “Violência não”. In: Nós Normais. Polydor, 1987.

conjuntura acerca da Nova República¹²⁴, identificavam na mobilização popular a chave para o sucesso da redemocratização. Em outros termos, o êxito da transição não poderia se dar sem a participação dos movimentos sociais organizados. Ao Uns e Outros coube transmitir aos seus ouvintes a vontade de restrição e manejo destes movimentos por parte do Governo.

Há um ponto importante a se destacar aqui, no que toca à literatura sobre relações civis-militares no Brasil. José Murilo de Carvalho, no texto citado, chamava atenção para o fato de que atribuir a culpa do militarismo e das intervenções unicamente aos militares pode levar a “ilusões amargas”, visto que, para uma compreensão mais arguta da relação civis-militares, se faz fundamental considerar a sistemática *omissão civil* na tentativa de estabelecer controle sobre os militares no país (CARVALHO, 2005. p.139).

A análise de Zaverucha citada há pouco, mostra o governo Sarney deliberadamente próximo às Forças Armadas, inclusive servindo-se de um expediente corriqueiro da ditadura, que estava em usar o exército, ao invés das polícias, para reprimir manifestações sociais. Neste ponto, no que tange ao Rock Nacional, as Forças Armadas foram menos observadas que as polícias. Não obstante, podemos dar voz ao Ira! e ao Biquini Cavado, que em seus discos de estreia, trataram das Forças Armadas pelo viés do alistamento obrigatório. O Biquini cantou, em “Reco”, o cotidiano penoso e cansativo de um soldado em seu dever de amar a pátria, enquanto marcha na lama e treina em acampamentos sem comida, replicando no refrão,

Vocês todos cumprem
 Pena de um ano
 Por serem brasileiros
 Maiores de dezoito
 E trabalharão como forçados
 Por não terem se livrado das forças armadas¹²⁵

O Ira, meses antes, também contestou a obrigatoriedade do alistamento militar em “Núcleo Base”.

Meu amor eu sinto muito, muito, muito, mas vou indo

¹²⁴ Refiro-me a Eder Sader, José Álvaro Moisés e Marílina Chauí em análises publicada em livro organizado por Paulo Sandroni (1986): *Constituinte, economia e política da Nova República*.

¹²⁵ BIQUÍNI CAVADÃO. “Reco”. In: Cidades em Torrente. Polygram, 1986.

Pois é tarde, muito tarde e eu preciso ir embora
 Sinto muito meu amor, mas acho que já vou andando
 Amanhã acordo cedo e preciso ir embora
 (...)
 Eu tentei fugir não queria me alistar
 Eu quero lutar mas não com essa farda¹²⁶

As duas canções representam um verdadeiro manifesto antialistamento militar e provêm de experiências pessoais – no caso do Ira – e de amigos que serviram contrariados às Forças Armadas. Todavia é preciso enxergar que as canções não se resumem a objetar o serviço militar obrigatório. Este é apenas o caminho encontrado para se opor às Forças Armadas. As composições sugestionam a existência de dois campos de forças contrárias, onde é oportuno decidir-se de que lado está. Isso fica evidente no verso “eu quero lutar, mas não com essa farda”, onde o campo militar é claramente recusado.

A épica “Faroeste Caboclo” com os 159 versos, escritos por Renato Russo em 1977, e gravada pela Legião Urbana em 1987 igualmente insinua, em certo momento, um ambiente com duas forças antagônicas, sendo o lado militar rejeitado. O personagem João de Santo Cristo é procurado por um senhor de alta classe que lhe faz uma proposta. A resposta do Santo Cristo à proposta – que considerou “indecorosa” – é esclarecedora da rejeição aos militares ao negar-se colaborar com práticas terroristas sabidamente efetivadas pela chamada “linha-dura” das Forças Armadas.

Não boto bomba em banca de jornal
 Nem em colégio de criança, isso eu não faço não
 E não protejo general de dez estrelas
 Que fica atrás da mesa com o cu na mão¹²⁷

As referências às Forças Armadas são quantitativamente inferiores às feitas à polícia no Rock Nacional. Apontam na direção de um conflito de forças antagônicas, onde os campos em oposição teriam os militares de um lado, e os

¹²⁶ IRA! “Núcleo Base”. In: Mudança de comportamento. WEA, 1985.

¹²⁷ LEGIÃO URBANA. “Faroeste caboclo”. In: Que país é este, 1978/1987. EMI, 1987.

civis de outro¹²⁸. O comunicado me parece claro nas canções: em tempos de transição democrática é imperioso afastar-se rigorosamente dos valores e procedimentos autoritários próprios à caserna. A Nova República, todavia, parecia ter dificuldade em efetuar este afastamento.

O governo Sarney é entendido, na maioria das vezes, como “a continuidade de estilo e mesmo de orientações antidemocráticas dentro do novo regime”, o que fez a Nova República começar “num clima de muita frustração e pouca novidade” (MOISÉS, 1995. p. 113). A expectativa popular era pela presidência de Tancredo Neves, não de Sarney, um político que servira à ditadura e cujas principais práticas eram a inadaptação às regras democráticas e a convicção de estar acima da lei (STARLING & SCHWARCZ, 2015. p. 487). No calor da hora, contados apenas 30 meses de Nova República, a aproximação de Sarney com os militares era claramente sentida, lamentada. A cientista social Maria Campello de Souza (1988. p.567) classificou de “insólito” o grau de continuidade de administradores e políticos do período militar no novo governo civil e anotou:

A Nova República, à qual se atribui a faculdade de marcar a ruptura em direção a uma nova ordem democrática, não promoveu a decantada volta aos quartéis. Para muitos analistas, teria trazido mesmo de vez os quartéis para dentro da política.

O Hanói-Hanói registrou a frustração com a Nova República numa canção que parecia farejar também aquele cheiro sentido pelo cientista político polonês Adam Przeworski.

A política faliu
Não dá pra acreditar
Até o que é civil
Parece militar¹²⁹

De certa forma, o recado se dirigia às permanências do autoritarismo, que se refletia em Sarney e expressava o desencanto com o ambiente político, onde “as coisas mudam de nome / mas continuam sendo o que sempre serão” – tal como cantava Humberto Gessinger numa canção que narra sobre uma

¹²⁸ Eliézer Oliveira (1994) chama atenção para a necessidade de compreender a realidade social para além dessa redução que iguala mecanicamente militares a autoritários e civis a democráticos.

¹²⁹ HANÓI-HANÓI. “O Sofisma”. In: Fanzine. SBK/CBS, 1988.

aldeia, onde “por mais que a gente grite / o silêncio é sempre maior”¹³⁰. Outra canção em que a política aparece nos pormenores é “Filmes de guerra, Canções de amor”, também dos Engenheiros do Hawaii, em que

Os dias parecem séculos
 Quando a gente anda em círculos
 (...)
 Os dias parecem séculos
 E se parecem uns com os outros
 (...)
 Quando se anda em círculos
 Nunca se é bastante rápido¹³¹

Ainda que o compositor não estivesse mirando Sarney e a Nova República ao elaborar a letra, é bastante aceitável que o ouvinte intuísse da canção o sentimento que pairava no imaginário social quanto à política, resumido recentemente pelo historiador Jorge Ferreira (2018, p.40) assim:

Era absolutamente surpreendente e, na mesma medida, decepcionante que um político que serviu à ditadura e manifestou-se, por diversas vezes, contra as liberdades democráticas, tenha sido incumbido para dirigir a transição democrática. Parecia que o regime autoritário conseguira sobreviver naquele momento na figura de um defensor da própria ditadura.

A aproximação de Sarney com as Forças Armadas em busca de apoio político, sobretudo após o fracasso do plano Cruzado parece consensual entre estudiosos do período. Via de regra, enxergam uma significativa presença e influência dos militares neste governo, que detinha pouca legitimidade política por não ter sido sufragado nas urnas. Necessário notar que o peso desta influência militar, isto é, seu grau, sua intensidade, é ponto de debate e opiniões diversas entre os acadêmicos. Alguns defendem que o Brasil viveu, durante a Nova República, uma situação de *tutela militar* (SOUZA, 1988; ZAVERUCHA, 1994; OLIVEIRA, 1994), outros acham o termo tutela “uma palavra forte”, embora reconheçam que no primeiro governo civil pós-militares

¹³⁰ ENGENHERIOS DO HAWAI. “Além dos Outdoors”. In: A Revolta dos Dândis. RCA Victor, 1987.

¹³¹ ENGENHERIOS DO HAWAI. “Filmes de guerra, canções de amor”. In: A Revolta dos Dândis. RCA Victor, 1987.

estes “continuaram numa posição politicamente preeminente” (CASTRO & D’ARAÚJO, 2006. p.24). E há ainda aqueles na contramão da ideia de uma tutela militar, afirmando ter havido, na verdade, a erosão do poder de influência militar na política – que teria se intensificado a partir do governo de Fernando Collor de Mello – devido à força da atuação dos políticos civis (HUNTER, 1997).

Vale dizer que, em geral, os autores concordam sobre a situação de *tutela militar* no governo Sarney. Ainda que evitem usar a expressão, reconhecem a vigorosa presença militar no ambiente político da Nova República. Não obstante, enxergam no episódio do *Impeachment* de 1992, um momento no qual as Forças Armadas prestaram continência à democracia. O que seria indicativo de que, a partir do governo Collor, iniciou-se uma progressiva diminuição da autonomia militar e fundou-se uma nova fase do comportamento político das Forças Armadas. Nas palavras de D’Araújo e Castro,

Contrariando uma história de “vocação messiânica”, os militares se mantiveram em posição estritamente institucional, sem pronunciamentos, ameaças de golpe ou intervenção a pretexto de “salvar” quer o presidente, quer a nação. Este foi o “batismo de fogo” dos militares na nova democracia. Apesar da expectativa geral de que iriam tomar alguma atitude contra ou a favor do impeachment, os ministros militares limitaram-se a dizer que seu papel era o de respeitar a Constituição e o processo político legal (CASTRO & D’ARAÚJO, 2006. p.28).

Voz discordante seria a do cientista político Jorge Zaverucha. Ele se opõe à interpretação do impeachment de Collor feita por Hunter (1997), Oliveira (1994) e Castro e D’Araújo (2006), de que não teria havido intromissão militar no processo de afastamento do presidente. Para Zaverucha, a *tutela militar* se estende do governo Sarney ao governo FHC. No caso de Sarney, o governo teria se curvado docilmente à luta das Forças Armadas por autonomia política configurando, assim, a condição de democracia tutelada. Argumenta ele que essa situação se traduz por uma convivência entre civis e militares, na qual a democracia sai prejudicada, uma vez que há uma alta convivência civil na

manutenção do comportamento autônomo militar, ou seja, se preserva enclaves autoritários dentro do aparelho de Estado (ZAVERUCHA, 1994).

Em canção de 1988, o contraditório Lobão grava, em seu sexto disco¹³², uma canção cujo sujeito “se imagina o eleito / sem nenhuma eleição por perto” e tem no “palácio (...) o refúgio mais que perfeito”. E sem citar o presidente nominalmente, nem deixar dúvidas de quem é o sujeito da narrativa cancional, provoca dizendo que “seus versos são mal escritos”¹³³ e “a sua pose é militarista”, para encerrar alegando que “Tudo parece estar errado / Mas nesse caso o erro deu certo / Foi o que ele disse ao pé do rádio”¹³⁴. A referência ao programa *Conversa ao Pé do Rádio*¹³⁵, onde o presidente dirigia-se, nas manhãs de sextas-feiras, aos “brasileiros e brasileiras”¹³⁶, é conclusiva no tocante a Sarney ser mesmo o eleito sem eleição de pose militarista urdido por Lobão. A canção associa o presidente a valores autoritários e franqueia sua proximidade com os militares. Na mesma direção manifestou-se José Murilo de Carvalho, no ano anterior, ao escrever que “quem observa a cena política da Nova República tem a impressão de que a tutela militar é algo normal e que deve continuar a exercer-se” (CARVALHO, 2005. p. 152).

Não estou afirmando que o governo Sarney foi mera continuação do general que o precedeu na presidência. Tampouco que o regime militar teve continuidade sob seu mandato, travestido em roupas civis. Pode-se reconhecer que Sarney olhou em direção à democracia e se preocupou em livrar o Estado do chamado “entulho autoritário”, cumprindo, desta feita, promessa de campanha da Aliança Democrática¹³⁷ de Tancredo Neves. Por exemplo, quando encaminhou ao Congresso o Emendão, em maio de 1985: um pacote de propostas, aprovado por quase unanimidade, que restabeleceu eleições diretas em todos os níveis, legalizou os partidos comunistas e deitou por terra

¹³² O disco intitulado *Cuidado!* Era o quarto disco solo de Lobão, que havia gravado outros dois com a banda *Os Ronaldos*.

¹³³ O presidente Sarney é escritor. Em 1988, ano da canção, havia publicado dois livros de poesias, dois de contos e um ensaio e já ocupava a cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras.

¹³⁴ LOBÃO. “O Eleito”. In: *Cuidado!* RCA Victor, 1988.

¹³⁵ Programa semanal de rádio, inspirado em *Fireside Chats* – programa de rádio do presidente norte-americano (1933-1945) Franklin Delano Roosevelt – que Sarney manteve entre outubro de 1985 e março de 1990.

¹³⁶ Vocativo oficial de abertura dos pronunciamentos do Presidente Sarney.

¹³⁷ Coligação do PMDB com dissidentes do PDS que acabou elegendo Tancredo Neves e José Sarney no Colégio Eleitoral, em março de 1985, derrotando a chapa Paulo Maluf / Flávio Marcílio por 480 a 180 votos.

os espectros da Lei Saraiva¹³⁸, cujo desígnio remontava ao Império de Pedro II. Sarney já havia, meses antes, autorizado a reabilitação de lideranças sindicais cassadas por motivação política. Eram medidas democratizantes, de fato. Sarney olhou em direção à democracia. Porém, olhou de esguelha. Manteve-se firme na postura de preservar os militares de punições e não se acanhou em prestigiar publicamente as Forças Armadas em ocasiões diversas. Na linguagem da ciência política, democracia no plano formal, procedimental e carência dela no gesto de concretizar o que no plano jurídico é enunciado – isto é, falta de uma democracia substantiva.

O entendimento de que os militares estavam perto demais da Nova República levou os compositores do Rock Nacional a representações dos militares como violentos, arbitrários, inimigos, no intuito de, por um lado, denunciar os excessos de força cometidos no cotidiano, fazendo coro ao que José Murilo de Carvalho (2005; p.138) chamou de “acusação contra a farda”, mas, sobretudo, como estratégia de recusar valores autoritários que pareciam teimar em sobreviver nas práticas políticas da Nova República¹³⁹. Época em que a sociedade ambicionava a *democracia em doses industriais*, para lembrar um termo usado por Brasílio Sallum Jr. Além da recusa ao autoritarismo, a volumosa referência aos militares nas canções de rock, informa acerca da insistente presença castrense na política. O que era indesejado naquele contexto, visto que no pós-1985 a *democracia* correspondia ao *novo*, ao passo que o *velho*, isto é, toda sugestão ainda que longínqua à força, deveria ser superada.

Hélgio Trindade destacou como importante novidade na sociedade brasileira pós-militares o grande apreço político pela democracia, o que não se viu no Brasil pós-autoritarismo do Estado Novo da década de 1930. “A transição atual está marcada por um fato novo, relacionado com a conotação positiva que tem adquirido a ideia de democracia em sua cultura política” (1994. p.44), escreveu o cientista político. A sociedade pós-ditadura estadonovista debateu mais fortemente temas como a estrutura agrária, o desenvolvimento econômico e as desigualdades – regionais e sociais –

¹³⁸ Criada em 1881 proibia o voto aos analfabetos. A proibição foi mantida na República a despeito das diversas Constituições e Códigos Eleitorais promulgados ao longo do tempo.

¹³⁹ Para a relação do Governo Sarney com os militares ver Oliveira (1994); Zaverucha (1994); Castro e D’Araújo (2006) e Ferreira (2018).

deixando o tema da democracia meio na borda, no canto. A sociedade pós-militares, diferente, a trouxe ao proscênio do palco político: “a ruptura é grande, e traduz a aparição de uma cultura política democratizante que penetra em todos os poros da sociedade”, avaliou Trindade (1994. p.45).

A imaginação política dos roqueiros respirava também esta atmosfera democratizante e a oxigenava com suas representações cantadas. Diante dos elementos de percepção que analisei acerca das representações militares elaboradas pelos músicos do Rock Nacional, acredito ser conveniente sustentar que o saber musical produzido pela geração roqueira dos anos 1980 alimentou os valores democráticos entre nós.

Faixa 5: Representações do Estado

O Estado brasileiro foi representado nas canções do Rock Nacional como violento, distante da sociedade e ocupado por governantes incapazes. Um quadro negativo, sem dúvida. A memória do Estado autoritário ainda em carne viva. Mas “a gente quer saída para qualquer parte”¹⁴⁰, clamavam os Titãs. E a saída, no argumento dos roqueiros, passava pela participação política. Era preciso afastar-se da apatia e se envolver nos assuntos políticos. A década de 1980 costuma ser apresentada, do ponto de vista da expectativa do cidadão em relação ao Poder público, como um momento de enorme descrença. Os compositores do Rock Nacional assimilavam este sentimento e o traduziam em imagens críticas ao Estado.

Os Titãs acusaram o Estado de violento e hipócrita numa canção que sutilmente remetia às práticas de interrogatório e tortura. A letra na íntegra:

Sinto no meu corpo / A dor que angustia / A lei ao meu redor / A lei que eu não queria / Estado Violência / Estado Hipocrisia / A lei que não é minha / A lei que eu não queria / Meu corpo não é meu / Meu coração é teu / Atrás de portas frias / O homem está só / Homem em silêncio / Homem na prisão / Homem no escuro / Futuro da nação / Estado Violência / Deixem-me querer / Estado Violência / Deixem-me pensar / Estado Violência / Deixem-me sentir / Estado Violência / Deixem-me em paz¹⁴¹

O sujeito da canção pede ao Estado que o deixe *querer, pensar, sentir*, e que o deixe *em paz*. Súplicas que dizem respeito à liberdade individual. Ou aos direitos civis, se pensarmos nas três dimensões da cidadania¹⁴², conforme analisa José Murilo de Carvalho (2012, p.9), onde este conjunto de direitos abriga a garantia de ir e vir, a livre escolha do trabalho, a inviolabilidade do lar, a igualdade perante a lei, dentre outros. Os versos “Atrás de portas frias / O homem está só / Homem em silêncio / Homem na prisão / Homem no escuro” encaminham o ouvinte a pensar nas prisões, interrogatórios e sessões de

¹⁴⁰ TITÃS. “Comida”. In: Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA, 1987.

¹⁴¹ TITÃS. “Estado violência”. In: Cabeça Dinossauro. WEA, 1986.

¹⁴² A perspectiva de Carvalho, onde a cidadania plena se desdobra em direitos civis, sociais e políticos é inspirada nos trabalhos do sociólogo britânico Thomas Marshall.

torturas sabidamente praticadas pelos agentes do Estado durante o período militar. A memória do Estado autoritário em carne viva.

Ao examinar o longo caminho dos direitos de cidadania no Brasil, José Murilo de Carvalho identifica como grande obstáculo à democratização o atraso e a precariedade da garantia dos direitos civis em relação aos direitos sociais. A implementação destes direitos veio sob condições autoritárias de governo, nas décadas de 30 e 60, e ao distribuírem os benefícios sociais como favor, ao custo do sacrifício dos direitos políticos e civis, a república teria cometido o pecado de origem que comprometeu o desenvolvimento da cidadania ativa e da conquista democrática entre nós. Essa inversão da sequência da lógica inglesa¹⁴³ provocou consequências nocivas na cultura política dos brasileiros, como a supervalorização do Executivo e a visão corporativista do interesse público – que descambam em práticas patrimonialistas, personalistas e clientelistas (CARVALHO, 2012). O remédio seria, no vocabulário de Carvalho, mais *cidadania* e menos *estadania*. Ou seja, o mesmo medicamento prescrito nos acordes do Rock Nacional: participação política.

A composição de Charles Gavin mira o Estado e o apresenta como inibidor das liberdades individuais. “Estado Violência” é a quinta faixa, do lado A, do disco Cabeça Dinossauro, lançado em junho de 1986. O disco é um verdadeiro panfleto crítico às variadas formas de autoridade social e política. Os Titãs viam violência não apenas nas relações do Estado com a sociedade, mas também nos imperativos da Polícia, da Igreja, da Família ou do Capitalismo. O disco, em geral, é um brado pela liberdade.

Em teoria política, Estado e Governo diferem conceitualmente¹⁴⁴. Mas não me parece distinção relevante ao tratarmos das canções, pois o sentido do recado pretendido pelos compositores é praticamente o mesmo, o de questionar o poder público. Estejam escrevendo Estado ou Governo, é sempre uma interpelação que visa a por em conta o papel dos representantes políticos

¹⁴³ Conforme Carvalho, a sequência em que os direitos foram garantidos aos ingleses (civis-políticos-sociais) ajudou-os a reforçar a convicção democrática, ao contrário do Brasil, onde “a pirâmide dos direitos foi colocada de cabeça para baixo” (2012, p.220). A lógica brasileira (sociais-políticos-civis), ao contrário, fez vacilar a adesão à democracia. CARVALHO, 2005; 2012.

¹⁴⁴ Estado é o ordenamento político de uma comunidade, que se traduz em suas diversas instituições. O Governo, por seu turno, constituído por indivíduos encarregados da gestão pública, diz respeito ao núcleo decisório do Estado. A *grosso modo*, o governo seria um dos elementos que compõem o Estado, responsável por administrá-lo.

do país, isto é, dirigida ao poder público, que corresponde a todos os poderes que competem ao Estado na sua atuação perante a sociedade. Estado ou Governo, no vocal dos roqueiros, são representações do poder político.

Refletindo sobre o nexos entre Estado e Sociedade, os Paralamas do Sucesso elaboraram uma canção cuja letra sustenta-se em quatro estrofes. Cada uma expõe as armas com as quais se luta ou se defende, sendo tematizados a polícia, o governo, a cidade e os negros, nesta ordem. Portanto, as duas primeiras estrofes dizem respeito às instituições do Estado enquanto os versos finais vão tratar da sociedade. A canção inicia-se com os versos,

O governo apresenta suas armas
 Discurso reticente, novidade inconsistente
 E a liberdade cai por terra
 Aos pés de um filme de Godard¹⁴⁵

O fato em tela era a proibição ao filme *Je vous salue, Marie*, do cineasta francês Jean-Luc Godard, imposta pessoalmente por Sarney, a contragosto do ministro da justiça, Fernando Lyra, que havia dado uma festa semanas antes chamada de “Adeus Censura”. O ministro levou fama de Pilatos e a censura ao filme repercutiu fortemente naquele ano de 1986¹⁴⁶. Assim como na canção dos Titãs examinada há pouco, “Selvagem” dos Paralamas reporta-se à falta de liberdade por ocasião da ação estatal. Na letra de Herbert Viana a violência é representada pela censura – um braço do governo.

Acerca da censura na área cultural o historiador Marcos Napolitano (2011) ensina que devemos compreendê-la em três fases, com objetivos táticos e intensidade distinta por parte do Governo. Entre 1964 e 1967 o objetivo seria dissolver as conexões da Esquerda com os movimentos sociais. Num segundo momento, pós AI-5, a marca foi de uma prática repressiva mais orgânica e sistêmica, cujo intuito era reprimir o movimento da cultura como mobilizador do radicalismo da classe média, principalmente os estudantes. Por

¹⁴⁵ PARALAMAS DO SUCESSO. “Selvagem”. In: *Selvagem?* EMI-Odeon, 1986.

¹⁴⁶ No Carnaval o irreverente bloco de rua brasiliense Pacotão lançou a marchinha “Je Vous Salue, Marly”, uma clara provocação ao presidente Sarney, cuja mulher chama-se Marly. Para argumento de Fernando Lyra sobre o episódio ver entrevista ao Programa roda viva em 12/1/87. Transcrição em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/174/Fernando%20Lyra/entrevistados/fernando_lyra_1_987.htm> Para censura na Nova República ver KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

fim, já na década de 1980, houve uma nova ênfase no controle da “moral” e na promoção dos “bons costumes”, com relativa diminuição da censura sobre conteúdos estritamente políticos. Foi essa fase estratégica da Censura, onde se objetivou controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística, que recaiu sobre o filme de Godard e, de certo modo, sobre as bandas do Rock Nacional.

Violência e corrupção foram as tintas usadas pelo RPM para, no mesmo ano, pintar o Estado brasileiro. O país ainda digeriria o trauma político de ver Sarney ocupar a presidência da república após a morte de Tancredo Neves. Em registro ao vivo gravado no Complexo do Anhembi em São Paulo, no mês de maio, a banda regravava canções do disco do ano anterior, apresentando apenas duas canções inéditas no repertório. A instrumental “Naja” e outra, dedicada ao *Brasil*, conforme anunciava Paulo Ricardo no clipe exibido pelo Fantástico, da Rede Globo. A canção é perpassada pelo sentimento de medo – “E medo de tudo / Medo do nada / Medo da vida / Assim engatilhada”¹⁴⁷ – cuja causa é a ação predatória do Estado frente à sociedade. Na virada do século, a voracidade de um Estado violento e corrupto. A letra alude a escândalos¹⁴⁸ políticos que vinham à tona no início da Nova República – cuja origem, porém, remontava ao governo do general Figueiredo – a saber, o caso de desvio de dinheiro público praticado pelo grupo financeiro Coroa-Brastel¹⁴⁹ e o contrabando de pedras preciosas envolvendo um ex-ministro da República¹⁵⁰.

O Caso Morel, o crime da mala,
 Coroa-Brastel, o escândalo das jóias,
 E o contrabando, um bando de gente importante envolvida¹⁵¹.

¹⁴⁷ RPM. “Alvorada Voraz”. In: *Revoluções por minuto*. CBS, 1985.

¹⁴⁸ Além dos escândalos políticos citados na canção, o governo Figueiredo teve sua credibilidade abalada pelos casos da corretora Delfin, a quebra do Capemi e o caso das “polonetas”. (RODRIGUES, A.T. *Diretas Já – o grito preso na garganta*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003. P.26).

¹⁴⁹ Coroa-Brastel era um grupo empresarial presidido por Assis Paim, que fora acusado pela Procuradoria Geral da República em 1985, juntamente com os ex-ministros da administração Figueiredo, Delfim Netto (Planejamento) e Ernane Galvêas (Fazenda). O empresário foi acusado de fraudar o sistema financeiro, e os ministros, de desviarem recursos públicos através de empréstimos da Caixa Econômica Federal em favor do grupo Coroa-Brastel. Os ministros foram absolvidos. O empresário Assis Paim, ao contrário, foi condenado, em 1998, a oito anos de reclusão em regime semi-aberto.

¹⁵⁰ O ex-ministro (Justiça) é Ibrahim Abi-Ackel, acusado de envolvimento num contrabando de joias interceptado pela Alfândega dos Estados Unidos, em março de 1983. A participação do ministro no crime, ao fim, não foi comprovada.

¹⁵¹ RPM. “Alvorada Voraz”. In: *Rádio Pirata ao vivo*. CBS, 1986.

A referência ao governo dos militares se faz pela tortura, lembrando a prática que os militares negavam conhecer.

Juram que não torturam ninguém
 Agem assim, pro seu próprio bem
 São tão legais, foras da lei
 E sabem de tudo, o que eu não sei¹⁵²

A associação da violência e dos escândalos do Estado cumpre-se no título da canção: “Alvorada Voraz”. O adjetivo que qualifica o Alvorada – moradia oficial do chefe máximo do país – pode indicar ambição, destruição ou alimentação esganada. Ou tudo ao mesmo tempo, como parece ser o caso na canção. A voracidade do Palácio da Alvorada é a imagem utilizada como recurso, pelos compositores, na mensagem pretendida de que o Estado brasileiro vinha, a despeito da passagem da ordem militar à ordem civil, devorando insaciável e predatoriamente o país. Ao passo que, distante, afastada, abstraída, a sociedade estava

Nesse mundo assim, vendo esse filme passar,
 Assistindo ao fim, vendo esse filme passar¹⁵³

Outra banda de rock a articular a afronta aos direitos civis por parte de um Estado violento fora a Plebe Rude. No LP de 1987, o segundo da banda, nomeado “Nunca fomos tão brasileiros”, os músicos davam voz a um representante do Estado na canção “Códigos”.

Eu decido o seu futuro
 eu e os meus fuzis
 minhas normas determinam
 seus direitos civis¹⁵⁴

Improvável não notar o juízo de um Estado autoritário a constranger os direitos individuais de seus cidadãos. Um Estado opressor, que por meio do

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Em 2002 a canção foi regravada pelo RPM e alguns de seus versos originais foram alterados, na busca de atualizar os escândalos políticos e incluir uma crítica à mídia e suas fontes de financiamento. Na nova versão, Sarney, então senador da República, foi citado nominalmente. Os versos originais "O caso Morel, o crime da mala/ Coroa Brastel, o escândalo das jóias" foram substituídos por "O caso Sudam, Maluf, Lalau, Barbalho, Sarney".

¹⁵⁴ PLEBE RUDE. “Códigos”. In: Nunca fomos tão brasileiros. EMI, 1987.

arbítrio e da violência controla a sociedade. Segue a letra de André X e Philippe Seabra,

Estou rindo de você
 o seu direito é me obedecer
 (...)
 O que você faz escondido diverte, me faz rir
 você pode me subestimar, mas vou te punir
 Estou rindo de você
 você não é ameaça para mim
 Faça o que você bem entender
 esteja a par do que vai acontecer
 depois acerto as contas com você
 Você acha que é livre para agir como quer?
 Mas o seu futuro foi traçado antes de nascer
 Se eu largar a tua mão você vai se perder
 eu já estou até aqui de corrigir você¹⁵⁵

Na perspectiva do Estado, o direito fundamental do cidadão é *obedecer*, caso contrário, será punido. Assim diz a narrativa da canção, onde o Estado indaga ameaçadoramente: “Você acha que é livre para agir como quer?” – já tendo avisado de começo que é quem determina os direitos civis do cidadão, através de normas e fuzis. A canção mobiliza o imaginário político acerca do Estado ditatorial, fortemente marcado pelo extravio dos direitos civis. Os governos militares, sobretudo no decênio 1964-1974, suspenderam o *habeas corpus*, efetuaram prisões sem mandado judicial, violaram lares e correspondências, censuraram, aposentaram, cassaram e, pior, torturaram. A despeito de avanços nos direitos sociais, os direitos civis foram os mais aviltados durante os governos militares (CARVALHO, 2012. p.193-4). A referência aos “fuzis” no introito da canção acionava a memória social de um Estado acostumado a *corrigir, punir*. “Correção” aplicada, no caso, a partir de pressupostos e valores do Governo, e não na defesa dos cidadãos, como um conjunto amplo.

¹⁵⁵ Idem.

Nas representações elaboradas pelo Rock Nacional acerca de Estado/governo não aparecem tão somente as questões da violência e do cerceamento de direitos. Por vezes, as canções parecem tocar num dilema histórico da trajetória republicana brasileira, a saber, de um Estado distante e quase impermeável à sociedade. José Murilo de Carvalho (2001) examinou como as oligarquias, entre a Proclamação e os anos 20, inventaram um sistema de poder capaz de solucionar seus problemas internos, porém, um sistema que “deixava o povo de fora”, num período histórico no qual “a órbita da República mais se distanciou da democracia”. A democracia chegou a ser avaliada, nos anos 1930, num clássico do pensamento social brasileiro, como um lamentável mal-entendido¹⁵⁶. Interessante notar que estávamos assim na contramão da Europa, onde conforme René Rémond (2001, p.69) na aurora do século XX, a democracia era uma *força em ascensão*. A valer, no Brasil, a não participação política da sociedade em um Estado que lhes dava as costas em desdém aos valores democráticos era já de longa data quando os músicos do Rock Nacional atualizavam a percepção.

O Biquini Cavado fazia seus ouvintes lembrarem este abismo entre Estado e Sociedade tomando o cidadão comum por um “Zé Ninguém”. O abismo se dava em função da falta de mecanismos de participação efetiva da sociedade no Estado, e na canção referida, o lugar do povo, nesta situação de desnível é o lado de baixo. Os versos que antecedem o refrão diziam

Cada dia eu levo um tiro
Que sai pela culatra
Eu não sou ministro, eu não sou magnata¹⁵⁷

O tiro que sai pela culatra poderia ser interpretado de maneiras distintas, todavia, fica notória a condição de agressão sofrida pelos cidadãos comuns, por não fazerem parte da elite política (ministro) nem da elite econômica (magnata) do país. Em sequência, o refrão sugere abertamente a distância entre a sociedade e o Estado,

¹⁵⁶ Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*, apresenta um descompasso entre a personalidade brasileira hostil ao liberalismo, à igualdade e ao bem comum, e um processo social que tenta incrementar tais princípios (WAIZBORT, 2011).

¹⁵⁷ BIQUINI CAVADÃO. “Zé Ninguém”. In: *Descivilização*. Polygram, 1991.

Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém
Aqui embaixo as leis são diferentes¹⁵⁸

A canção cria uma imagem de duas castas bem distintas: a de baixo, ocupada pelo povo; e a dos ministros e magnatas, ocupada pela elite política e econômica. Essas elites, não raro associam-se, almejando assegurar seus interesses. Essa associação entre o Estado e grupos econômicos poderosos, “claramente contribuem para gerar uma situação de assimetria de poder em que os mais pobres não conseguem competir em bases iguais e, portanto, se estabelece um processo de corrosão de confiança das pessoas nos governos e nas instituições” (BAQUERO, 2002, p.118). O Biquini Cavado entoou essa falta de confiança no introito da canção,

Quem foi que disse que amar é sofrer?
Quem foi que disse que Deus é brasileiro?
Que existe ordem e progresso?
Enquanto a zona corre solta no Congresso¹⁵⁹

Além de “Zé Ninguém”, outra interessante criação roqueira a pensar a relação entre Estado e sociedade, desenhando a assimetria e o distanciamento entre as partes, foi “Oração”, gravada pelo Ultraje a Rigor. A canção evoca a memória da Oração do Pai nosso, mas se trata de fato de uma reza endereçada a um político/governante. A prece é feita por um eleitor que parece querer lembrar ao político que sua condição é a de *representante* do povo. Vale a transcrição integral da letra.

Ó Todo poderoso, vós que estais no poder
Dizei por que não vem a nós o nosso reino?
Cuidai que seja feita sempre a nossa vontade
Parai de vos julgar ser o Pai Nosso do Céu

Não tendes medo de Deus? (4x)

Por que vos colocais tão acima de nós?
Por que julgais que vos queremos onipresente?
Olhai para nós que somos vossos irmãos

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

Antes de tomar qualquer decisão

Se tendes medo de Deus (4x)

Ó Todo-Poderoso, Vós que estais no Céu

Livrai-nos de todo mal, amém¹⁶⁰

Da canção, escapa a sensação de que os representantes dão as costas para seus representados, revestem-se de superioridade e atuam no Estado em interesse próprio. O que caberia ao cidadão seria tão somente recorrer à oração, possivelmente por não haver meios eficazes de se incorporar à política como sujeito participante. O Estado, na oração do Ultraje, continua distante da sociedade.

Este distanciamento, em interpretação relativamente recente, seria fruto de uma cultura política conservadora, cuja prática essencial seria a do fechamento do sistema político em si mesmo, armando, assim, uma blindagem contra as forças sociais de transformação. Essa cultura política teria sido gestada no seio do PMDB, ainda na luta parlamentar contra a ditadura militar, e teria se estendido governos adiante, dispendo, como efeito perverso, o imobilismo político na implantação de demandas sociais nascentes durante a redemocratização (NOBRE, 2013).

Às representações formuladas pelos músicos do Rock Nacional expondo um Estado *violento* e *distante* podemos acrescentar ainda a percepção de que este Estado estava *ocupado por governantes incapazes*. Inimigos, na avaliação mais implacável de Cazuza em “Ideologia”: “Meus inimigos estão no poder / Ideologia / eu quero uma pra viver”. O vídeo clipe da canção sugestiona, muito sutilmente, a violência e o autoritarismo estatal, quando, na pronúncia da frase “meus inimigos estão no poder”, exibe imagens de dois ícones do autoritarismo, Hitler e Mussolini. O recado era frontal, num silogismo reto: os inimigos são os autoritários, e estão no poder.

A canção foi composta em 1988, e demonstrava grande desilusão com o momento histórico do país – particularizado pelos trabalhos da Constituinte – e com as possibilidades de mudança operadas pelo envolvimento político dos

¹⁶⁰ ULTRAJE A RIGOR. “Oração”. In: Ó! WEA, 1993.

jovens, o que se expressa nos versos “aquele garoto que ia mudar o mundo / mudar o mundo / agora assiste a tudo em cima do muro”¹⁶¹.

Uma das primeiras críticas explícitas aos governantes composta pelo Rock Nacional veio do Barão Vermelho, banda onde Cazuza havia iniciado sua carreira de vocalista. Já no primeiro disco com Frejat na voz, lançado no primeiro semestre de 1986, a banda trazia uma narrativa musical em que o personagem da canção estava envolto em dificuldades pessoais experimentando um momento em que nada parecia dar certo. Dentre tantos reveses, somava-se um infortúnio político.

E pra te arrasar
Os falsos amigos chegam
E pra piorar
Quem te governa não presta¹⁶²

Interessante notar que a frase “quem te governa não presta” é pronunciada na pausa dos instrumentos, pondo-a, assim, em relevo dentro da canção. O disco foi finalizado em março, transcorrido, portanto, um ano exato do início do governo Sarney.

No mesmo mês foi lançado o primeiro disco da Plebe Rude, onde a última canção do álbum também trazia a crítica política entre seus acordes. A canção é “Brasília”, e tem como introito os versos “Capital da esperança / asas e eixos do Brasil”¹⁶³, a lembrar ao ouvinte que a cidade está sendo tematizada no que ela representa de poder político. Depois de notar que Brasília tem árvores, centros comerciais, porteiros e pessoas normais, conclui no refrão que “o concreto já rachou”¹⁶⁴. Uma metáfora certa para transmitir a ideia de que o centro político do país apresentava problemas em sua estrutura, rachaduras.

A ineficiência dos governantes voltou a ser alvo da pena dos roqueiros no ano seguinte, quando a banda Zero cantou,

Governos vem e vão
E nesse vai e vem promessas mil
Farsantes de plantão

¹⁶¹ CAZUZA. “Ideologia”. In: Ideologia. Polygram, 1988.

¹⁶² BARÃO VERMELHO. “Declare Guerra”. In: Declare Guerra. Som Livre, 1986.

¹⁶³ PLEBE RUDE. “Brasília”. In: O concreto já rachou. EMI, 1986.

¹⁶⁴ Idem.

Brincam de arruinar o meu país¹⁶⁵

A canção anuncia ainda duas possibilidades de leitura, apontando, tanto na direção da continuidade autoritária – pois, ainda que “governos vem e vão”, os “farsantes” permanecem – quanto na descrença em relação ao Estado.

Ainda em 1987, os três poderes da República foram equiparados a um famoso grupo cômico norte-americano marcado por personagens tolos, idiotizados, atrapalhados.

Há tão pouca diferença e há tanta coisa a fazer

Esquerda e direita, direitos e deveres,

Os 3 patetas, os 3 poderes¹⁶⁶

O cientista político José Álvaro Moisés (1995. p.189) afirmou que o fenômeno da insatisfação popular diante da *performance* política dos governantes assumiu, no Brasil, “dimensões dramáticas”, levando a um clima de intensa desconfiança dos cidadãos em relação ao comportamento dos governantes. Ainda pensando na década de 1980, Marly Rodrigues (1999. p.64) avaliou que

havia no ar, e manifesta, uma descrença generalizada. Nos governantes, na existência de saídas, enfim, na possibilidade de tudo se ajeitar. Havia também irresponsabilidade nos pronunciamentos políticos e nas atitudes de grande parte dos governantes. Como acreditar nas boas intenções do poder público se elas são, diariamente, desmentidas pelos fatos?

A descrença nas possibilidades “de tudo se ajeitar” decorria de uma série de fatos que, por cálculo ou casualmente, revertiam expectativas. Diz o ditado popular que é no *balançar da carroça que as abóboras se ajeitam*, contudo a trepidação política da transição parecia não produzir o acerto. A Lei de Anistia (1979) produziu, ao contrário, grande frustração ao assegurar a impunidade para os crimes do Estado; a volumosa campanha pelas Diretas Já (1983-84) dava impressão que teria sucesso, mas não teve, pois, na arena institucional, a Emenda Dante de Oliveira foi derrotada pela ausência de inúmeros deputados. A morte de Tancredo Neves e, conseqüentemente a

¹⁶⁵ ZERO. “Abuso de poder”. In: Carne Humana. EMI, 1987.

¹⁶⁶ ENGENHEIROS DO HAWAI. “A Revolta dos Dândis II”. In: A Revolta dos Dândis. RCA (selo Plug), 1987.

presença de José Sarney na Presidência da República é outro fato que produziu enorme frustração popular. A grave crise econômica que não se dissipava, a despeito dos planos de estabilização conduzidos pelo ministro Dílson Funaro. Enfim, a descrença era uma sequela de tantos “acidentes” políticos traumáticos.

Os traumas fizeram a banda Camisa de Vênus refazer a sugestão de Raul Seixas: “a solução é alugar o Brasil”¹⁶⁷. Em chave irônica, a canção composta por Raul Seixas e Cláudio Roberto em 1980, sugere que a solução para os problemas brasileiros seria “dá lugar pros gringo entrar”, alugando o país aos estrangeiros e arrecadando em dólar. Em 1987, gravada no disco “Duplo Sentido” – o primeiro álbum duplo do Rock Nacional – a canção “Aluga-se” foi atualizada pelo Camisa de Vênus com a inserção de duas frases faladas pelo vocalista Marcelo Nova. Numa delas, para introduzir a canção e situar o ouvinte, Marcelo Nova brada com voz empostada, “brasileiro e brasileira”, em evidente alusão ao modo como o presidente José Sarney iniciava seus discursos e pronunciamentos. O outro acréscimo à gravação original veio ao término, quando após o verso final “esse imóvel tá pra alugar”, o vocalista sussurra, “Psiu, aproveita que tá congelado”, reportando-se ao congelamento de preço do fracassado Plano Cruzado do ano anterior.

Curioso notar que Pérsio Arida, integrante do grupo de economistas que ajudou a formular o Plano Cruzado – e um dos idealizadores do posterior Plano Real (1994) – exprime o sentimento de ansiedade e angústia da época ao lembrar que nos dias que antecederam ao anúncio oficial do plano econômico, a imagem da *Challenger* não lhe saía da cabeça.

Fiquei com muito receio. E eu lembro que uns poucos dias antes do Cruzado tinha uma história trágica da nave espacial, Challenger, que era uma nave espacial norte-americana. Foi lançada com astronauta e explodiu no ar, depois de um imenso preparativo. E eu olhei aquela nave Challenger e falei: é o Cruzado, um enorme desastre. (SOTTOMAIOR. Economia Brasileira. Documentário, 2015. 07'50”).

A lembrança de Arida, por um lado, dimensiona bem o tamanho do desafio econômico da administração Sarney, que assumiu a presidência com

¹⁶⁷ RAUL SEIXAS. “Aluga-se”. In: Abre-te Sésamo. CBS, 1980.

uma inflação de 245% ao ano; por outro lado, dá a perceber um receio da véspera que, meses depois se confirmou: o fiasco da empreitada.

Em setembro de 1988, uma ação individual desmedida pôs em evidência, em dimensões dramáticas, a insatisfação em relação ao Governo. “Vamos para Brasília. Tenho um acerto com o Sarney”, ordenou o maranhense Raimundo Nonato ao invadir, empunhando um revólver 32, a cabine do Boeing da Vasp num voo com destino ao Galeão-RJ. Raimundo Nonato era um tratorista que vivia de empreitadas na Construtora Mendes Júnior. Pegou a escala do voo 375 no aeroporto de Confins-MG e 20 minutos após a decolagem anunciou o sequestro da aeronave que pretendia jogar contra o Palácio do Planalto. Conforme Nonato, o presidente Sarney, seu conterrâneo, era o único responsável pela crise econômica que assolara o Brasil e lhe tirara as oportunidades de emprego. Raimundo Nonato pediu desculpas aos passageiros ainda em voo. O episódio terminou com a morte do copiloto Salvador Evangelista – atingido na cabeça por um disparo – e com a prisão do sequestrador ao pousarem no aeroporto de Goiânia. Raimundo Nonato foi atingido três vezes após tiroteio com policiais na pista e levado ao hospital sem risco de morte. Dias depois, entretanto, faleceu no hospital.

Sua morte foi tão misteriosa e inesperada que os médicos do Santa Genoveva, e os legistas de Goiânia, recusaram-se a fornecer um atestado de óbito. Foi preciso que a Polícia Federal convocasse, às pressas, em Campinas um legista da Unicamp, o professor Fortunato Badan Palhares. O mesmo que anos depois ficou notório com uma autópsia controversa na morte do tesoureiro PC Farias, em Alagoas (SANT`ANNA, 2000. p.176).

A misteriosa e inesperada morte do sequestrador nos abre possibilidade de reflexão, por rota sombria, que nos faz pensar na permanência, em 1988, de uma prática repressiva da ditadura militar: a eliminação do inimigo, do subversivo.

No ano anterior ao desmedido sequestro do voo 375, o Ultraje a Rigor expôs essa forte descrença nos governantes numa canção que dava voz a um político – a exemplo de “Códigos”, da Plebe Rude, lançada no mesmo 1987. Na composição de Roger Moreira e Maurício Defendi, o Ultraje a Rigor cria um enredo musical no qual um político admite não saber o que é Constituição e, ao mesmo tempo, convive bem com a corrupção. Não teme ser preso, pois em

contexto adverso bastaria sair do país ou chamar o irmão. No caso, chamar o irmão era óbvia referência ao protecionismo político materializado em apadrinhamentos e favorecimentos pessoais, práticas vergonhosas, porém comuns, na política brasileira.

Nunca soube o que era Constituição
 Cresci sem mãe, sem pai e sem patrão
 Comecei desde cedo a roubar o meu pão
 E o café e o licor pra ajudar a digestão

Prisioneiro, prisioneiro, prisioneiro não
 Se você me pegar eu vou chamar meu irmão

Com tanta gente roubando ninguém vai me dedar
 Sigo tranquilo no meio ninguém vai me pegar
 Vivo bem com o tráfico e com a corrupção
 Se o negócio sujar é só tomar um avião

Prisioneiro, prisioneiro, prisioneiro não
 Se você me pegar eu vou chamar meu irmão

Duvido que um dia isso possa mudar
 Tem pra todos ninguém irá tentar
 Me tirar o apoio e a posição
 Me colocar enfim numa prisão

Prisioneiro, prisioneiro, prisioneiro não
 Se você me pegar eu vou chamar meu irmão¹⁶⁸

A desconfiança em relação ao comportamento dos governantes veio à tona diversas vezes nas letras do Rock Nacional. Explicitamente – como em “Prisioneiros” – ou nas entrelinhas, como no caso de “A Constituinte”, também do Ultraje a Rigor. Gravada em 1989, a canção sustenta-se em 33 segundos de uma bateria repetitiva, ao bom estilo punk fazendo base para um acelerado “atirei o pau no gato”, conhecida cantiga de roda do folclore brasileiro. Ao remeter a Constituinte, que havia trabalhado no biênio anterior para dar ao país novo arranjo político-institucional, a uma canção típica do imaginário infantil, acredito que o Ultraje a Rigor ironizava os resultados políticos da época.

¹⁶⁸ ULTRAJE A RIGOR. “Prisioneiro”. In: Sexo!!, WEA, 1987.

Vale notar que a Constituinte e a Constituição produziram sentimentos e percepções distintas no pensamento político brasileiro. Levou a interpretações positivas, que enxergam em ambas as peças políticas a abertura à participação popular e um forte avanço na prática democrática (FERREIRA, 2018; KINZO, 2001). Outros, menos otimistas, reconhecem a ampliação da arena de debate por ocasião da Constituinte, porém sustentam que predominou nestes debates a tradicional e dominante mentalidade política conciliatória e pragmática que se volta prioritariamente para a prevenção de conflitos (LAMOUNIER & SOUZA, 1990). Predominou a tentativa de “reformular tudo sem modificar nada, de modo a conservar sem arranhões profundos a ordem social já existente” (RODRIGUES, 1999). Há também os que preferem enfatizar no processo da Constituinte as manobras de um presidente egresso do autoritarismo, em busca de um mandato presidencial mais longo, bem como as pressões dos militares para impor seus interesses (ZAVERUCHA, 1995; MOISÈS, 2008).

Do ponto de vista da canção popular brasileira, foi sintomático que no ano da promulgação da “Constituição cidadã”, Cazuza pediu ao Brasil que mostrasse sua cara em música composta em parceria com George Israel (do Kid Abelha) e Nilo Romero (produtor musical). “Brasil”, a canção, era veiculada diariamente na televisão, em horário nobre, pois musicava a abertura da novela “Vale Tudo” da Rede Globo. Exibida entre maio de 1988 e janeiro de 1989, a trama foi mostrada em mais de 30 países, conforme o site “Memória Globo”. Na voz de Gal Costa – e não na versão original de Cazuza – “Brasil” sonorizava uma vinheta de abertura¹⁶⁹ que apresentava um mosaico de imagens como que tentando compor um retrato do país e se associava, na imaginação popular, a um enredo novelesco que trazia ao primeiro plano os temas da corrupção e falta de ética. E redundava, no último capítulo, na fuga do imoral personagem Marco Aurélio (interpretado por Reginaldo Faria) do país, que, a bordo de seu jatinho, cruzava os antebraços dando uma “banana” para o Brasil. Uma grande representação da desesperança e uma afirmação sobre a imagem do país naquele tempo. “Ao exigir que o Brasil mostre a sua cara, o narrador da canção faz uma demanda ética”, bem notou Bruno Martins (2019, p.265).

¹⁶⁹ Disponível em <<<https://www.youtube.com/watch?v=VADMqDK9W9k>>>

Não custa lembrar o poder de comunicação da música popular e sua capacidade de integrar públicos diversos, fornecendo temas e vocabulários para o debate sobre a realidade brasileira. Circulando na sociedade em disco, rádio e TV, ou em apresentações ao vivo – e hoje em arquivos digitais de todo quilate – a canção popular é capaz de atingir um grande número de ouvintes e se constituir, conforme Wisnik (2004. p.170-171), numa “rede de recados”, capturando a imaginação popular. O recado do Rock Nacional nutriu um imaginário político, no qual o Estado estaria tomado por autoridades políticas incapazes. A isto, se adicionam as representações de um Estado violento e distante, que também podiam ser ouvidas e sentidas no giro dos vinis.

A assimetria entre Estado e sociedade pode ocasionar um cenário hostil aos valores democráticos, na medida em que cria um duplo caminho ao Estado. Por um lado, assegura aos governantes margens excessivamente amplas de atuação, longe de mecanismo de controle de suas ações por parte da sociedade. De outro, cria condições ao Estado para internalizar conflitos sociais, freando forças organizadas da sociedade e, assim, fundamentando-se nas práticas patrimonialistas, corporativistas e estatistas. A este cenário danoso à afirmação da democracia, se juntaria, no Brasil dos anos 1980, a permanente desigualdade social, a corrupção, e a grande reversão de expectativas – nos casos da derrota da Dante de Oliveira e na morte de Tancredo Neves – para lhe corroer a legitimidade e insuflar o desencanto dos cidadãos com a política (MOISÉS, 1995).

Dito em linguagem menos esmerada: Governantes muito à vontade diante de uma sociedade apática politicamente não vão construir boa coisa. Em sintonia com o pensamento social brasileiro, a geração de músicos do Rock Nacional viu na participação política a saída deste beco, no qual a democracia se enfiava quando da abertura política. Representaram o Estado como violento e distante, e seus governantes como incapazes, corruptos, e recomendaram a ampliação da cidadania como via de superação deste quadro que obstaculizava a democracia. Desta feita, construíram um imaginário político de aposta nos valores democráticos e, de rebote, realçaram a precariedade dos valores republicanos.

Um ponto sensível para a sociedade brasileira durante a redemocratização foi a questão do voto. A última vez que os cidadãos haviam

escolhido um presidente fora em 1960, na vitória de Jânio Quadros sobre Adhemar de Barros e o Marechal Lott. A livre seleção dos governantes pelo povo é um dos elementos essenciais para se caracterizar um sistema como democrático. O Rock Nacional pôs em canção o incômodo com as restrições ao voto no país, da mesma maneira que refletiu sobre o alcance do ato de votar.

Léo Jaime, numa balada-rock bem humorada e sarcástica, conta sobre um relacionamento amoroso “perigoso” para, no fundo, lamentar acerca das eleições indiretas. Na letra de “Vota pra mim”, gravada no disco de estreia de Léo Jaime, de 1983, o sujeito se surpreende ao saber que sua namorada é casada com um oficial do alto-escalão. Revela torcer para que o “adversário” morra “numa guerrinha para salvar a nação” deixando, assim, o coração da moça pretendida só para ele. Nos versos finais do enredo amoroso pronuncia-se o refrão, numa visível ironia política à ausência do voto popular.

Eu vou dar para um oficial
O direito de escolher
Com quem eu quero ou devo namorar
Se eu votasse eu escolhia você¹⁷⁰

O alvo da crítica política travestida de canção de amor era a forma indireta de escolha dos representantes, estabelecida pelo Ato Institucional nº2 editado em abril de 1966, onde o voto popular era preterido em face do Colégio Eleitoral e das Assembleias Legislativas. Tratava-se da mesma insatisfação manifesta na canção “Inútil”, do Ultraje a Rigor, bem mais tocada e mais conhecida do que “Vota pra mim”, naquele biênio 1983-84, marcado pelo surgimento e crescimento das *Diretas Já*, “a contagiante festa cívica [que] fez com que acreditássemos todos que o golpe de misericórdia na ditadura militar estava ao alcance das mãos” (RODRIGUES, 2003. p.11). O movimento propunha a ruptura com a eleição indireta, o principal pilar da estratégia de liberalização controlada arquitetada por Geisel e Golbery.

“Inútil”, gravada num EP de 1983, começava com aquele que se tornou um dos mais famosos *riffs* de guitarra do rock brasileiro – criado por Edgar Scandurra – e abria a narrativa com o verso “a gente não sabemos escolher

¹⁷⁰ LÉO JAIME. “Vota pra mim”. In: Phodas C... CBS, 1983.

presidente / a gente não sabemos tomar conta da gente” e concluía no refrão “a gente somos inútil”¹⁷¹, que, conforme Bruno Martins (2019, p.83) “foi apropriado como o grito de indignação da juventude da época que nunca havia votado para Presidente da República”. O verso inicial fora inspirado numa declaração do jogador de futebol Pelé, que teria dito à época que o povo brasileiro não sabia votar (ALEXANDRE, 2002. p.163). Corre ainda a gesta de que a canção teria sido recomendada por Ulysses Guimarães a Carlos Átila, porta-voz do Governo Figueiredo que se opunha às manifestações pró-Diretas¹⁷². Seja como for, “Inútil” possibilitava aos ouvintes dividir a angústia de não poder participar, mediante o voto, dos assuntos políticos do Estado.

A Plebe Rude abriu seu terceiro disco, lançado em 1988, se opondo ao conformismo, cantando que “o que tens que evitar é se acostumar”, para em seguida afirmar que “o absurdo é essa indecisão / Tanto esforço para dar uma opinião”¹⁷³. A opinião no caso seria dada mediante o voto. O “tanto esforço” provavelmente se remetesse ao enorme movimento feito quatro anos antes em nome do direito de opinar sobre qual o melhor candidato para presidir o país – o movimento *Diretas Já*. A Plebe Rude vocalizava acerca da diminuta participação política da sociedade brasileira e terminava a canção acentuando a necessidade do maior envolvimento político ao evocar um dispositivo constitucional que, em outubro, seria assegurado pelo inciso I do Artigo 14 da Carta de 1988.

O poder do sim ou não
 As letras em negrito
 Quem cala consente, isso não
 Proponho um plebiscito¹⁷⁴

O plebiscito é um instrumento de democracia direta e consiste numa consulta aos eleitores realizada previamente à aprovação legislativa. A letra faz

¹⁷¹ ULTRAJE A RIGOR. “Inútil”. In: Nós vamos invadir sua praia. WEA, 1985.

¹⁷² No caderno B do jornal do Brasil de fevereiro de 1985, o jornalista Tárík de Souza escreveu que o deputado Ulysses Guimarães, em discussão com o porta-voz da presidência do gal. Figueiredo, Carlos Átila, após recitar versos da canção “Inútil”, recomendou que Átila, “toque o disco e fique ouvindo” (SOUZA, 1985). Arthur Dapieve repetiu a informação em seu BRock – o rock brasileiro dos anos 80, (DAPIEVE, 2000. p.107). Já a biógrafa do Ultraje, Andréa Ascensão (2011, p.62) conta que num encontro casual na sala de embarque do aeroporto de Brasília, interpelado sobre o fato pela banda, Ulysses Guimarães teria negado ter feito tal declaração.

¹⁷³ PLEBE RUDE. “Plebiscito”. In: Plebe Rude III. EMI, 1988.

¹⁷⁴ PLEBE RUDE. “Plebiscito”. In: Plebe Rude III. EMI, 1988.

lembrar que a consulta normalmente se faz de forma simples, na base do “sim” e do “não”. O mais importante, no entanto, é que ao propor um plebiscito, negando-se a consentir em silêncio, os compositores estavam dizendo, abertamente, da necessidade de ampliação da participação popular na atividade política do Estado.

É preciso uma advertência aqui, pois, embora as canções possam representar o Estado/governo num sentido lato, onde se evidencia a insatisfação e a crítica às instituições políticas e aos homens que a constituem, é proveitoso reparar que a administração Collor diferiu substancialmente do governo Sarney¹⁷⁵. Seja na dimensão simbólica, pessoal ou política. Collor, inclusive, fez campanha eleitoral se opondo veementemente ao seu antecessor.

Fernando Collor tinha a legitimidade de 35 milhões de votos ao passo que Sarney ajustou a faixa presidencial nos ombros sem ter voto algum da sociedade civil. Representava o continuísmo, o arcaísmo político, em contraste com Collor, que refletia a mudança, a inovação, em sua imagem de mocidade atlética e destemida. Sarney era conciliador no plano político, Collor tinha um estilo belicoso e era pouco propenso à negociação. O governo Sarney foi marcado pelo imobilismo conservador e pela fraqueza do poder de mando do presidente, que, vacilante, avesso a reformas mais significativas, mostrava-se ineficaz no ato de governar e agia no sentido da preservação do *status quo*, sustentando o déficit público no propósito de favorecer os interesses econômicos da elite empresarial e manter os privilégios da burocracia estatal. O governo Collor, por sua vez, estabeleceu símbolos de ruptura definitiva com o *status quo*, em uma investidura personalíssima e ordenada pelo reformismo liberal que visava superar a instabilidade monetária, ajustando o Estado à dinâmica do mercado (SALLUM JR. 1988; MENDES, 1992; SALLUM JR. & CASARÕES, 2011).

No universo do Rock Nacional apenas Lobão endereçou, via canções, crítica setORIZADA aos presidentes Sarney (“O Eleito”) e Collor (“Presidente Mauricinho”). A primeira foi analisada na faixa 4 (capítulo anterior), a outra, de 1991, trata-se de uma desaprovação, em tom meio sério meio irônico, à

¹⁷⁵ Das 19 canções analisadas no capítulo, 16 foram gravadas e circularam socialmente durante a presidência Sarney, e 03 na de Collor.

postura de Fernando Collor em busca de um perfil jovem, moderno, ousado, que o levava a se deixar fotografar praticando esportes, pilotando jet ski ou se preparando para participar de manobras radicais a bordo de um avião a jato.

As canções têm uma lógica diferente da análise política e, por óbvio, não aprofundam exame tal qual textos científicos. Na verdade, traduzem artisticamente, balanceando lirismo e raiva, num sentimento condensado ao mínimo denominador comum da liberdade e da melhora dos direitos de cidadania, onde, tais conquistas pareciam dificultadas por um Estado afastado das demandas da sociedade e ocupado por políticos com pouquíssima observação dos preceitos republicanos.

Os valores republicanos, de forma geral, correspondem à garantia da liberdade e da igualdade por intermédio da lei e da ampliação da cidadania e, ainda, à abnegação do interesse individual em favor do bem comum. Na política moderna, os princípios republicanos são, em grande medida, tributários das experiências históricas das revoluções americana e francesa do século XVIII.

É curioso notar outro ponto: que algumas canções questionam os limites do ato de votar. O direito ao voto, de certa forma, é a espinha dorsal dos direitos políticos. Mais, o direito ao voto é uma premissa básica da democracia. “Todas as definições de democracia passam pela livre escolha dos governantes pelos governados, dos detentores do poder pelos cidadãos. Certas definições ultrapassam este princípio, nenhuma delas o afasta” (DUHAMEL. p.183). Aliás, definir quem pertence – e quem não pertence – à comunidade dos cidadãos é sempre a primeira dificuldade da democracia (STARLING, 2019. p.5). No Brasil, a República custou a ampliar a participação eleitoral. Vale dizer, custou a ir haver-se com a democracia. Desde as eleições “a bico de pena” da primeira república (1889-1930) até o início da Nova República, manteve-se o impedimento de votar aos analfabetos. Isto fez com que, por exemplo, em eleições presidenciais, a participação popular jamais tenha passado de 20% da população (CARVALHO, 2012). Somente em 1988 a Constituição “cidadã” eliminou a barreira aos analfabetos e facultou o voto aos jovens entre 16 e 18 anos de idade, ampliando vertiginosamente o eleitorado.

Contudo, em “O Sofisma”, lançada em LP também de 1988, o Hanói Hanói vai questionar o alcance do voto. O contexto era o da iminência das

eleições municipais marcadas para novembro e do anúncio da nova Constituição. A banda constrói a letra sobre três perguntas que funcionam como refrão. A canção¹⁷⁶ inicia lembrando “o velho slogan Diretas Já” e se queixando da Nova República:

A política faliu
 Não dá pra acreditar
 Até o que é civil
 Parece militar¹⁷⁷

E, adiante, faz a primeira pergunta: “quem quer votar?”. Encaminha outras indagações como

Quem tem sindicato? Quem vai legislar?
 Quem é o bóia-fria? Quem é o marajá?¹⁷⁸

E, no segundo verso-refrão, pergunta: “Em quem votar?”. Troca a pergunta na outra parte para “Pra que votar?”. Isso após alegar ser o repertório eleitoral brasileiro composto por

Voto de cabresto / Voto de operário /
 Voto de indeciso / Voto milionário /
 Voto de fantasma / Voto que atrapalha /
 Voto de palpite / Voto de canalha¹⁷⁹

Ao equilibrar a canção nas três perguntas (Quem quer votar? Em quem votar? Pra que votar?) gritadas pelo vocalista Arnaldo Brandão, o sofisma apresentado é a percepção de que há limites na prática de votar. O vocalista da canção expõe a dúvida sobre *em quem* votar, para em seguida sugerir que não importa, pois se votará para alguém, isto é, em favor do interesse de outrem, e não necessariamente em favor dos interesses políticos do eleitor. A inquietação quanto ao alcance do voto ganha coerência ao lembrarmos que, do ponto de vista da cidadania, os governos militares haviam esvaziado de sentido o direito de voto. As indagações do Hanói Hanói talvez não difiram das feitas por José Murilo de Carvalho, sete anos depois:

¹⁷⁶ “O Sofisma” foi uma parceria com Lobão, que também gravou a canção, em seu disco “Sob o Sol de Parador”, de 1989. No entanto, alterou o título para “Quem quer votar (o sofisma)”.

¹⁷⁷ HANÓI-HANÓI. “O Sofisma”. In: Fanzine. SBK, 1988.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Idem.

o que significava escolher representantes quando os órgãos de representação (...) eram aviltados e esvaziados de seu poder, tornando-se meros instrumentos do poder Executivo? Poderia, nessas circunstâncias, o ato de votar ser visto como exercício de um direito político?” (CARVALHO, 2012. p.167)

O propósito de Carvalho é mostrar que, embora a ditadura militar tenha mantido as eleições legislativas, esvaziou-as de sentido; portanto, mesmo tendo o eleitorado crescido naqueles tempos, era difícil compreender o direito ao voto como algo razoavelmente efetivo, no que toca à participação política. A experiência dos pleitos de 1982 (estaduais), 1985 (municipais) e 1986 (gerais) fazia parte da memória dos músicos. As duas canções em foco – “O sofisma” e “Plebiscito” – vieram a público poucos anos depois da “festa cívica” do biênio 1983-84 em prol do direito de votar para presidente e um ano antes das eleições de 1989, quando seria conquistada, enfim, a aspiração manifestada nas *Diretas já*.

O saber musical interrogava quanto ao sentido, ao significado, à lógica dessa prática que alicerça os direitos políticos, no tocante à autenticidade da participação popular na política do Estado. Não custa lembrar que o termo *sofisma* – utilizado pelo Hanói Hanói para nomear a canção – traduz um pensamento ou argumentação que aparentemente apresenta a verdade, porém a real intenção é falsear, enganar, iludir. Conforme o dicionário virtual Michaelis: “(filos.) Argumento ou raciocínio deliberadamente enganoso, com aparência de verdadeiro, com o objetivo de enganar alguém; evasiva, falácia, torcedura. (coloq.) Mentira ou fraude para enganar outrem; enganação”. Essa é uma interpretação possível da canção: o voto no Brasil não passa de enganação.

O historiador inglês Leslie Bethell, brasilianista, examinou o aprendizado da atividade eleitoral entre os brasileiros, passando em revista os períodos colonial, imperial e republicano, e afirmou:

(...) até o final da década de 1980 as eleições brasileiras nem sempre foram para cargos de poder político, executivo ou legislativo, não foram disputadas livremente e competitivas e o nível de participação sempre ficou um tanto abaixo do sufrágio universal. Historicamente, as eleições do Brasil tiveram mais semelhança com demonstrações públicas de lealdade pessoal, com a oferta e aceitação do

clientelismo (...) e, acima de tudo, com o controle do estado patrimonial e o uso do poder público em prol de interesses privados (...) do que com o exercício de poder pelo povo ao escolher aqueles que vão governá-lo e que terão de lhe prestar contas. Antes de 1989, o Brasil era um caso de eleições sem democracia” (BETHELL, 2002. p.14).

A observação do historiador inglês, de certo modo, vai ao encontro da percepção dos roqueiros nacionais às vésperas do restabelecimento do direito ao voto para presidente da República. Mediante os acordos do Rock Nacional, a sociedade podia refletir a respeito de qual deveria ser o sentido político das eleições em ambiente democrático.

O historiador francês Pierre Rosanvallon (2018), atualmente, também vem chamando a atenção sobre a limitação do ato de votar no que tange ao fortalecimento da democracia. Em seu entendimento, vem ocorrendo na contemporaneidade, um declínio do desempenho democrático da prática eleitoral. As eleições, conforme o autor, se restringem a autorizar o poder Executivo a implementar aquilo que ele julga ser próprio da vontade geral. Advoga a necessidade de irmos além dessa *democracia de autorização*, para onde o controle da ação dos governantes e a participação popular sejam efetivos. Rosanvallon acredita, enfim, que o voto trouxe à tona a voz do povo, fato importante, contudo, insuficiente, pois é preciso também trazer para a cena política os *olhos* do povo.

Vale notar que o estímulo à participação política não fora cantado somente nos limites institucionais, não se circunscreveu à prática do voto. Cazuza pôs no introito de “Burguesia”, disco lançado em agosto de 1989, a canção homônima, composta em parceria com George Israel (Kid Abelha) e Ezequiel Neves (produtor musical), onde criticou a burguesia brasileira pelo seu egoísmo e por ter apoiado a revolução¹⁸⁰ de 1964. Diante da falta de compromisso da burguesia com o interesse nacional – pois é o que se infere nas entrelinhas da canção – o recurso a quem está do lado do povo é ir para a rua. Na extensa letra que rimava não haver poesia enquanto houvesse

¹⁸⁰ O termo “revolução” é utilizado na canção, contudo, na historiografia há consenso sobre o uso do termo “golpe” para se referir ao fato. “Revolução” era como os militares chamavam (e teimam ainda em chamar) o golpe de 1964. Usar a autodenominação dos militares é mais um recurso de ironia da canção, que alude também à clara aliança entre o empresariado e os militares que tomaram o poder, largamente analisada pela historiografia.

burguesia, ouvíamos a voz já enfraquecida de Cazuza, devido à doença¹⁸¹, demandar

Vai haver uma revolução
 Ao contrário da de 64
 O Brasil é medroso
 Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia
 Vamos pra rua¹⁸²

O verso “vamos pra rua” é repetido seis vezes. Ao ouvinte, indubitavelmente, o chamado era à participação política. O recado vinha de alguém identificado com a classe que criticava. Cazuza reconhecia na mesma canção: “Eu sou burguês”. Porém distinguia-se, “mas eu sou artista / estou do lado do povo / do povo”¹⁸³. Isto é, o recado destinava-se às classes populares e exortava à ação política. Lembrando a filósofa Olgária Matos (1999, p.182), “a rua vem a ser (...) lugar de exercício de uma democracia direta que faz vacilar a legitimidade do sufrágio universal”. Sua ocupação “perturba a ordem instituída, pois traz à cena a totalidade do corpo social”. Não estou sugerindo nenhuma aproximação do Rock Nacional aos revolucionários do maio francês, os quais instigaram as palavras de Matos. Sugestiono somente que, ao se dispor a ir para rua, o compositor estaria querendo realçar a importância de perturbar a ordem instituída demandando transformações politicamente, na rua, de forma explícita, visível.

A ocupação do espaço público aventada por Cazuza já fora sugerida, anos antes, pelos paulistas do Ira!. Em canção gravada num EP de 1983, a banda traça os pensamentos de um jovem desempregado e desgovernado que anseia mudar de vida. Para tanto, o personagem musical promete, “Mas vou entrar na luta / eu vou sair na rua”¹⁸⁴. Ir à rua, nesta canção, me parece remeter-se mais ao ambiente individual, privado, do indivíduo que se distancia da adolescência e, crescendo, precisa se afastar da guarida dos pais em direção ao mundo do trabalho, do amadurecimento e da responsabilidade que

¹⁸¹ Cazuza tinha AIDS e morreu vitimado pela doença em julho de 1990, portanto, no ano seguinte ao lançamento de “Burguesia”, disco que gravou já bastante debilitado fisicamente.

¹⁸² CAZUZA. “Burguesia”. In: Burguesia. Philips, 1989.

¹⁸³ Em alguma medida, isso retoma a concepção nacional-popular da MPB, que concebia que o artista estaria ou ao lado do povo (o genuíno representante do país), na revolução, ou à frente do povo para puxá-la.

¹⁸⁴ IRA! “Gritos na multidão”. In: Vivendo e não aprendendo. WEA, 1986.

a *rua* representa. Contudo, lembrando que “a rua é o eixo da vida pública”, com o sociólogo Roberto da Matta, e que a década de 1980 foi “quando a multidão voltou às praças”, conforme a historiadora Marly Rodrigues, se considerarmos que o Rock Nacional politizou o dia a dia daquela geração com suas canções, não seria ilógico supor que ir à rua, na canção do Ira!, implicasse também amadurecimento e crescimento político.

O Rock Nacional, por meio de suas canções, representou o Estado como violento, distante e ocupado por governantes incapazes. Isto num momento histórico no qual a República brasileira tateava na direção da democracia e, por sequência, ao afastamento dos valores autoritários, como atestam as Diretas Já (1983-84), a Constituição cidadã (1988) e o retorno às eleições presidenciais diretas (1989). Nesta conjuntura histórica, as canções do Rock Nacional mobilizaram a memória sobre o período militar e trouxeram à baila a reflexão sobre a tradição autoritária da nossa cultura política ao cantar como *violento* o Estado brasileiro. Atualizaram a percepção histórica da assimetria entre o Estado e a sociedade ao desenharem a distância entre eles. Por fim, ao identificarem a incapacidade da classe política na condução da tarefa de ampliação democrática da República, sublinharam a vã expectativa de crer numa mudança vinda do Estado. Por conseguinte, ficava perfeitamente audível que, em meio à descrença, seria a *participação política* da sociedade o caminho, o remédio contra os males elitistas, autoritários e excludentes da República.

Faixa 6: Representações da Nação

Nos rocks da geração 1980, ouvia-se a recusa a valores autoritários, bem como a aspiração a uma sociedade mais participativa nos assuntos políticos. As canções traziam reflexões acerca de dois importantes elos no processo de democratização, os vínculos entre civis e militares, e entre Estado e sociedade – como vimos até aqui. Ampliemos neste capítulo último a análise, somando-se às representações sobre o *Estado* e os *militares*, as representações acerca da *nação*, construídas e veiculadas socialmente pelas bandas, compondo, deste modo, nosso entendimento sobre o imaginário político produzido pelo Rock Nacional.

Cabe ressaltar que a música popular é uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil (CARVALHO, 2004). Neste sentido, faço uma terceira e oportuna reflexão a partir da busca pelo entendimento do que era a Nação. O que era o Brasil no cantar do Rock Nacional? A pergunta foi, inclusive, inequivocamente formulada pela Legião Urbana: “Que país é este?” – eu diria que essa foi a pergunta brasileira da década¹⁸⁵. O poeta Afonso Romano de Sant’Anna publicou poema com este título no Jornal do Brasil de 06 de janeiro de 1980 e teve grande repercussão na época. O texto de Sant’Anna passava a limpo nossos quase 500 anos de História e lamentava ainda a derrota política de 64, insistindo, timidamente, na revolução social. Mas foi com a canção da Legião Urbana – menos melancólica que o poema – composta em 1977, e gravada dez anos depois, que o termo se popularizou.

A Nação é um referencial empírico, imaginário e simbólico que orienta práticas e representações políticas dos grupos sociais. Está permanentemente se modelando. “Não é coisa, nem ideia (...) a nação não é; ela se faz e se desfaz” (CHAUÍ, 1986. p.114). A Nação foi definida pelo historiador Benedict Anderson como uma *comunidade política imaginada*, essencialmente limitada e soberana. Limitada devido às fronteiras territoriais; e soberana, pois lastreada no desejo de liberdade. O historiador afirma ainda que podemos pensar a

¹⁸⁵ Tatit (2004, p.230-1) disse ter sido “O que será que será?” de Chico Buarque a pergunta brasileira da década de 1970.

Nação como uma representação produzida pelos sujeitos históricos cuja existência funda-se na fraternidade, ou numa profunda camaradagem horizontal (ANDERSON, 2008).

Examinar a maneira como os brasileiros veem sua nação e a si mesmos é uma forma de refletir sobre o processo de construção do Estado democrático entre nós (CARVALHO, 2002). O imaginário construído pelo Rock Nacional revela um país cujo sistema político é precário e inócuo, dada a ineficiência de seus governantes. As canções compõem uma imagem negativa do Brasil; onde ressoam a insatisfação, a descrença, a desesperança, o desencanto¹⁸⁶.

Em “Que país é este?”, da Legião Urbana, gravada em 1987, essa pergunta é repetida onze vezes ao longo da canção, e no único trecho que soa como resposta, ouve-se “terceiro mundo, se for / piada no exterior”¹⁸⁷. O Brasil como piada reaparece em “Portuga”, de 1991, gravada por Cazuza e lançada em disco póstumo¹⁸⁸. Essa canção enfatiza o elemento lusitano na colonização e propõe refazê-la de um modo mais belo. Ao fim, inverte a comum brincadeira entre nós de que os portugueses não seriam muito sagazes,

Eu acredito na força do português no mundo
do português burro no mundo
Porque a grande piada é o Brasil¹⁸⁹

autorizando a interpretação de que nossa história, a despeito do valor do europeu, do africano e do indígena, teria desaguado numa grande piada: o Brasil.

Robert Darnton já disse que uma piada é uma espécie de porta de entrada para um outro sistema cultural, desde que seja entendida¹⁹⁰. No caso em questão, entender a piada seria uma porta de entrada para intuir os próprios descaminhos da construção democrática entre nós. Conforme a canção anterior (“Que país é este?”), da Legião Urbana, o Brasil seria piada aos olhos dos outros devido à corrupção e ao pouco apreço às leis, o que é

¹⁸⁶ Esse *desencanto*, via de regra, sucedeu a euforia inicial da democratização nas transições latino-americanas dos anos 1970-80, sobretudo, devido a estas se darem marcadas pela distribuição desigual dos recursos materiais e simbólicos (MOISÉS, 1995).

¹⁸⁷ LEGIÃO URBANA. “Que país é este?”. In: Legião Urbana. EMI-Odeon, 1985.

¹⁸⁸ Cazuza morreu em 07.07.1990 em decorrência da AIDS.

¹⁸⁹ CAZUZA. “Portuga”. In: Por Aí. Polygram, 1991.

¹⁹⁰ Entrevista a Lilia Schwarcz e Luciano Figueiredo. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/robert-darnton>> 2010. DARNTON, R. O Grande Massacre dos Gatos. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p.106.

sugerido nos versos “No Senado, sujeira pra todo lado / ninguém respeita a Constituição”.

O pouco apreço às leis é destacado também em outra letra de Cazuza “O Brasil vai ensinar o mundo” (1991), onde a narrativa lista tanto o que deveríamos ensinar ao mundo, quanto o que com ele precisaríamos aprender. Além de respeitar as leis, o brasileiro precisaria aprender com o mundo a ser menos preguiçoso. Por outro lado, daríamos aos outros povos três ensinamentos: a convivência entre as raças¹⁹¹, a arte de viver sem guerra e a prática de conversar mais com Deus.

Ao imaginar o *brasileiro*, Cazuza acertou em cheio. Ainda mais se acreditarmos em como os brasileiros enxergavam a si mesmos. Digo isso por que o brasileiro imaginado por Cazuza no começo da década de 1990 corresponde à autoimagem evidenciada em pesquisas de opinião¹⁹² realizadas alguns anos depois. Isto é, os dados dessas pesquisas, em que pese opiniões positivas e negativas sobre o país, confirmam a percepção do compositor.

Mais de 70% dos brasileiros se consideravam mais religiosos que outros povos – note-se que Cazuza entendia que o mundo precisava aprender com o brasileiro a “conversar mais com Deus”. Interpretando os dados daquelas pesquisas, Carvalho (2002. p.66) apontou, do lado negativo, a submissão, o desejo de vencer sem força e a falta de iniciativa e de amor ao trabalho. O que, na palavra do compositor, resume-se na necessidade de o brasileiro aprender a “ser menos preguiçoso”. Aos traços negativos, portanto, Cazuza acrescentaria à pesquisa de opinião apenas o pouco respeito às leis. Ou o inverso, comparada ao *brasileiro* de Cazuza, a opinião dos brasileiros só teria se esquecido do desrespeito às leis.

¹⁹¹ Aqui é possível inferir uma visão tributária da ideia de “democracia racial”, cujo dano social seria o apagamento dos preconceitos e conflitos raciais existentes na sociedade brasileira. Para o tema na canção popular, ver QUINTERO-RIVERA, Mareia. A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000 e STARLING, Heloísa. SCHWARZ, Lilia Moritz. Lendo canções e arriscando um refrão. Revista USP. São Paulo: n.68. fevereiro, 2006. p.210-233. Os autores compartilham a perspectiva de que a ideia de mestiçagem engendrou um discurso nacional atravessado por ambiguidades e contradições, na medida em que buscava uma solução conciliadora para a integração nacional em um terreno cultural diverso e multifacetado etnicamente.

¹⁹² Veja, 1/1/96 e Época 25/05/1999 *apud* Carvalho, 2002.

O grupo carioca Biquini Cavado sugeriu que a desobediência às leis seria prática mais comum dentre os detentores do poder. Ou, ao menos, quis denunciar que o desacato às leis por parte deles é mais danoso à nação.

Eu não sou ministro, eu não sou magnata

Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém

Aqui embaixo as leis são diferentes¹⁹³

A canção atualiza a percepção já enraizada no senso comum de que no Brasil as leis só servem aos ricos e influentes. O Biquini Cavado perspectiva a classe política, os governantes, ao passo que Cazuza parece olhar para o brasileiro em geral, sem distinção entre civil ou político, embora o diagnóstico seja o mesmo: o Brasil é um lugar onde não se respeitam as leis.

A desconsideração de normas, regulamentações, obrigações, anda próxima da ideia de fora da lei, de infrator, contraventor. Essa foi a chave que o Hanói-Hanói utilizou em “Fausto Brasil” (1988), que narra as diversas transgressões de um “candidato a deputado” que, pelo refrão, “vendeu seu passe pro diabo”¹⁹⁴. O título da canção orienta a interpretação da letra. Fausto pode ser nome próprio ou, conforme versão *on line* do Aurélio: “1. Ostentação de grandeza; grande pompa; 2. Ditoso; feliz; próspero; muito agradável”. Não obstante, a canção do Hanói-Hanói alude ao Dr. Fausto – famoso personagem de Goethe, um homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles. Teria o Brasil vendido o passe pro diabo? Ou a classe política foi quem se vendeu – visto a canção tratar de um candidato a deputado? O Hanói-Hanói, a exemplo do Biquini Cavado, faz pender a crítica do país que não respeita suas leis aos políticos.

No mesmo ano em que a Legião Urbana perguntou “Que país é este?”, lamentando o paradoxo em que “Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação”, a soteropolitana Camisa de Vênus “gravou um retrato desbotado do país (...) tornando a expressão zweigiana ironizável e distante” (GRANGEIA, 2018. p.364), na canção “O país do futuro”, e os paulistas dos Titãs, por sua vez, viram na Nação a mais pura desordem. A conjuntura política era a do infortúnio econômico pós-plano Cruzado I (fevereiro

¹⁹³ BIQUINI CAVADÃO. “Zé Ninguém”. In: Descivilização. Polygram, 1991.

¹⁹⁴ HANÓI-HANÓI. “Fausto Brasil”. In: Fanzine. SBK, 1988.

de 1986) e Cruzado II (novembro de 1986)¹⁹⁵. A *grosso modo*, o plano de fevereiro congelou preços, reajustou os salários e estimulou o consumo gerando na população grande entusiasmo. Em novembro, o Cruzado II descongelou os preços e aumentou impostos e tarifas públicas, revertendo expectativas e criando enorme insatisfação popular.

A canção do Camisa de Vênus começa com Marcelo Nova pronunciando “Ninguém segura este país” em timbre sarcástico. A frase rememora a propaganda nacionalista militar dos anos 1970, fazendo, assim, um *link* com o título da canção, chamando a atenção à visão ufanista do país por duas pontas. De um lado, o ensaio de Stefan Zweig, escrito em 1941, onde o romancista austríaco contrapunha o Brasil a uma Europa, à época, marcada pela selvageria da Guerra, carregando no ufanismo. De outro lado, o “milagre econômico” do governo Médici, pródigo em propagandas que atualizavam essa mesma visão ufanista que a letra pretendia escarnecer impiedosamente.

Este é o país do futuro, tenha esperança e fé
 Todo dia lhe oferecem, sempre o melhor negócio
 Vão levar a sua grana, vão lhe chamar de sócio
 Vai ficar tudo bem, acredite em mim, meu filho
 A gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho
 Aí, pra que você não reclame, e também pra que não esqueça
 Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça
 Nós vamos outra vez, pro fundo do buraco
 Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco (refrão)¹⁹⁶

O Brasil era representado por seu sonho inconcluso de grandeza. “O país do futuro”, patenteado na década de 1940 por um estrangeiro e renovado pelo governo militar, na década de 1970 por intermédio de slogans nacionalistas, descia, no argumento do Rock Nacional, outra vez para o fundo do buraco.

Ao fim da canção, o vocalista Marcelo Nova, com entonação zombeteira diz, “cuidado com a picareta” – ao que segue um riso debochado – reportando-se ao fato ocorrido em 25 de junho, quando durante uma visita ao

¹⁹⁵ Para os Planos Cruzado I e II ver Prado & Leopoldi, 2018; para a percepção dos planos econômicos pelo Rock Nacional ver Santos, 2016.

¹⁹⁶ CAMISA DE VÊNUS. “O país do futuro”. In: Duplo Sentido. WEA, 1987.

Paço Imperial, no Rio de Janeiro, manifestantes hostilizaram e atacaram o ônibus onde estava Sarney, quebrando uma das janelas com uma picareta. 1987 foi um ano penoso para o presidente, que viu sua popularidade declinar vertiginosamente após o fracasso dos planos econômicos e o PMDB retirar o apoio ao seu governo com ministros do partido pedindo demissão, sob alegação de que Sarney tentava interferir autoritariamente nos rumos da Constituinte (FERREIRA, 2018).

Em “Desordem” (1987), os Titãs captaram as manifestações de rua decorrentes da insatisfação com o Cruzado II, plano econômico que fez desaparecer a popularidade de Sarney e pelo qual “o povo sentiu-se enganado, traído, ludibriado” (FERREIRA, 2018. p.49). Criticaram ainda, além do cenário econômico, a Justiça, o Estado, o sistema prisional, os governantes e, ao fim, produziram uma sonoridade punk para emoldurar a imagem de um país tumultuado, desordenado.

Os presos fogem do presídio
 Imagens na televisão
 Mais uma briga de torcidas,
 Acaba tudo em confusão¹⁹⁷

Os episódios narrados estavam nas imagens da televisão, fartando os noticiários com a triste desordem nacional no dia-a-dia. Em novembro de 1986, por exemplo, um protesto contra o Cruzado II em Brasília, convocado pela CUT e CGT, “resultou em agências bancárias depredadas e no incêndio de três ônibus do Exército e de viaturas policiais” (FERREIRA, 2018. p.49). Foi o chamado “Badernaço”, que nasceu de uma caminhada pacífica iniciada na Rodoviária, às 14 horas da quinta-feira, 27, seguiu pelo Eixo Monumental e converteu, mais tarde, a esplanada dos Ministérios em arena de confronto entre manifestantes e militares.

A multidão enfurecida,
 Queimou os carros da polícia
 Os preços fogem do controle,
 Mas que loucura esta nação¹⁹⁸

¹⁹⁷ TITÃS. “Desordem”. In: Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA, 1987.

¹⁹⁸ Idem.

No mês seguinte, dezembro, foi a vez da cidade de Umuarama-PR tomar os noticiários. Um crime cometido por três jovens atiçou a ira da população que invadiu a cadeia local e linchou os marginais. A revista *Veja* (dez.1986) assim descreveu o fato:

Entregues à própria fúria, os participantes do linchamento amarraram os corpos dos mortos em automóveis e os arrastaram num cortejo que atraiu para as janelas e calçadas mais de 5 mil pessoas. O desfile foi aplaudido. A cada esquina aumentava o coro: “Queima, queima” (...). Foi o que se fez em seguida, com a ajuda de 1 litro de gasolina.

Não sei se os compositores se referem ao acontecido de Umuarama, mas, de qualquer forma, a letra de “Desordem” listava distúrbios sociais, mobilizando o imaginário político acerca dos *maus governantes* para construir a representação de um Brasil sem ordem. Continua a letra,

População enlouquecida,
começa então o linchamento
Não sei se tudo vai arder
Como algum líquido inflamável,
O que mais pode acontecer
Num país pobre e miserável
E ainda pode se encontrar
Quem acredite no futuro
(...)
São sempre os mesmos governantes,
Os mesmos que lucraram antes,
(...)
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem? (refrão)¹⁹⁹

Note-se que, a exemplo de “Que país é este?”(Legião Urbana) e “O país do futuro” (Camisa de Vênus), desdenha-se, ou, discorda-se daqueles que

¹⁹⁹ Idem.

acreditam no futuro da nação²⁰⁰. E o fator que causa essa descrença no porvir nacional, também compartilhado pelas três canções, é a incapacidade dos governantes.

O Brasil experimentou grave crise política e econômica em 1987, a ponto do presidente, ao final daquele ano, ir à rede nacional de televisão, num pronunciamento em tom meio dramático meio aflito, pedir por apoio político como se quisesse virar logo a página e começar nova etapa. Na ocasião, Sarney comunicou à Nação que acabara de entregar aos líderes do PMDB e da Frente Liberal (Ulysses Guimarães e Marco Maciel, respectivamente) um “documento-compromisso”, no qual, segundo suas palavras,

se propõe o estabelecimento de um programa mínimo, pelo qual o presidente da república, livre de pressões, tenha absoluta liberdade, para compor sua equipe de governo e propor as ações políticas, econômicas e administrativas de interesse do país²⁰¹.

Já haviam transcorrido dois anos e oito meses desde sua posse quando deste pronunciamento. Em certa medida, o presidente Sarney sugeriu que até então governara em favor dos compromissos da Aliança Democrática do falecido Tancredo, e não por seu próprio pulso, e assim, justificava a necessidade de uma reforma ministerial. Ao fim, em busca do restabelecimento de sua autoridade política, endereçava uma quase súplica aos políticos e aos partidos e apelava para Deus e o povo. Nos termos do presidente:

espero contar com os partidos, os congressistas e com os governadores. Nós chegamos a um ponto do qual não podemos recuar. Estamos começando uma nova etapa. Para esse novo tempo, eu peço, a ajuda de Deus, e também, o apoio indispensável, generoso e bom do nosso povo²⁰².

²⁰⁰ Outra canção que combinava desconfiança no futuro e insatisfação com os planos econômicos, evidenciando, assim, uma postura crítica à Nova República, é “Perplexo”, dos Paralamas do Sucesso, gravada dois anos depois. (...) Mandaram avisar/ Que agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ **Outra mudança chegou/ Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero/** Entra na fila de outra fila pra pagar/ Quero entender, quero entender, quero entender/ Tudo o que eu posso e o que não posso/ **Não penso mais no futuro/ É tudo imprevisível...** (Paralamas do Sucesso. In: “Big Bang”. EMI, 1989)

²⁰¹ Pronunciamento do presidente Sarney. Disponível em www.youtube.com/watch?v=WIOaEtJPDB4

²⁰² Idem.

Até aqui, nas sete canções analisadas, o Brasil aparece como *piada*, *desordem*, *sem futuro* e *vendido pro diabo*. Essa sequência de atributos negativos decorreria, em grande medida, da falta de respeito às leis – fosse da parte da população ou da parte dos governantes. Procurando por uma síntese dessa imagem cantada em rock do país, poderíamos recorrer a um termo já manuseado por outros pesquisadores, em exercícios anteriores de pensar a canção como documento histórico. Como no seminário, ocorrido em 2001 no Rio de Janeiro e que visava decantar a República brasileira através dos acordes da canção popular. Na ocasião, um dos oito temas propostos pelos organizadores era “Brasil com S – utopia e distopia da nação” (STARLING et all. 2004. p. 19). Eis o termo-síntese já manuseado do qual me valho: *distopia*. A rigor, um termo médico para se referir à localização anormal de um órgão. Recontextualizado, “distopia tem haver com retrato pessimista” do país, conforme o filósofo Eduardo Jardim (2004, p.47), participante do seminário.

O Rock Nacional pintou um retrato pessimista do país em um acervo de canções marcadas pelo sentimento distópico. Não obstante, preciso registrar que foi outra a percepção dos pesquisadores do Seminário. O vocábulo não foi utilizado para balizar a leitura dos pesquisadores acerca do Rock Nacional. *Distopia* não foi o termo usado para caracterizar as representações de Brasil da geração roqueira da década 1980. Proponho aqui que sim; que é possível atribuir aos compositores daquela década uma visão distópica da nação.

Contudo, no Decantando a República (o livro) – em artigos preocupados em uma análise da canção popular moderna, e não somente com o Rock Nacional, vale dizer – observou-se a “rejeição brutal do Brasil” (CARVALHO, 2004. p. 40) por parte dos artistas daquela geração, cujas canções cumpriram “descartar a possibilidade de representação da nação” (JARDIM, 2004. p.58). O Rock Nacional não teria, portanto, elaborado representações do Brasil, e sim recusado qualquer referência a traços identitários da nação. Este capítulo demonstra exatamente o inverso e, assim, sintoniza na frequência de Helena Abramo (1994), que já havia utilizado o termo distopia para caracterizar a imaginação dos roqueiros acerca da Nação.

Em 1988, o RPM lamentou, “Ai meu Brasil, que se perdeu”²⁰³ em canção que dialoga com “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, tida como “música do século” e que teria inaugurado o samba-exaltação e ajudado a consolidar a imagem de “um Brasil de natureza bela, divinal e pródiga, com uma gente sensual, contemplativa e misticamente musical”(FURTADO FILHO, 2010. p.274). A “Aquarela” de Ary, que tinha “a cara do Estado Novo” e enfatizava o nacionalismo, o otimismo, a integração e a miscigenação (CARVALHO, 2004), no ângulo do RPM, teria amarelado²⁰⁴.

Nossas praias
 Tem mais latas
 Mais mulatas, matas virgens
 (...)
 Aquarelas o tempo amarela²⁰⁵

O Brasil teria perdido as cores. As “fontes murmurantes” de Ary Barroso agora “secam em silêncio” enquanto se “emudecem todos os pandeiros num paciente adeus”. A intertextualidade realiza-se não só na letra, mas na parte musical da canção, no diálogo com o samba, estabelecido, por um lado, com o uso de instrumentos típicos deste estilo, como o tamborim e a cuíca, e por outro, com a participação de Bezerra da Silva cantando ao lado do vocalista do RPM, Paulo Ricardo.

O tamborim e a cuíca, no entanto, são tocados em proximidade ao samba do morro, destoando do arranjo de Radamés Gnattali para a versão original de Aquarela do Brasil, que optou pelo som orquestral dos metais. Os timbres do RPM, portanto, inclinam-se ao samba mais popular e, assim, se contrapõe à estética da exaltação. No segundo caso, é preciso lembrar que Bezerra da Silva era um sambista ligado à tradição de Partido Alto, portanto, se opunha ao samba-exaltação de Ary Barroso que com sua estética monumental, “acabava por criar uma imagem homogênea da nação com os indivíduos a ela submetidos em um espaço público sem diferenças” (HERMETO, 2012. p.109).

²⁰³ RPM. “O teu futuro espelha essa grandeza”. In: RPM. Epic, 1988.

²⁰⁴ A crítica ao imaginário edênico e ufanista sobre a Nação proposto em “Aquarela do Brasil”, já tinha sido feita, na linguagem musical, por Chico Buarque. Em “Bye Bye Brasil”, canção composta em 1979 para o filme homônimo, de Cacá Diegues, Chico já diagnosticara que “aquela aquarela mudou”.

²⁰⁵ RPM. “O teu futuro espelha essa grandeza”. In: RPM. Epic, 1988.

O RPM, ao escolher Bezerra da Silva, realizava, pois, uma dupla contraposição à “Aquarela do Brasil” e à exaltação do país que ela simboliza. O título da canção (O teu futuro espelha essa grandeza) foi retirado da letra de Duque-Estrada para o hino nacional. A grandeza do país presente no hino e na aquarela de Ary Barroso, 50 anos depois, ainda não se via espelhada. Ao menos na leitura do RPM.

Se pensarmos novamente na Legião Urbana, o mote era semelhante. O sociólogo Mario Grangeia (2018, p.359) analisou o *patriotismo* nas letras de Renato Russo, concluindo que “cantavam um país sem bênção divina, céu estrelado e tardes douradas”, portanto, na contramão da tradição da exaltação inaugurada por Ary Barroso. O elogio do Brasil, cantado nos sambas das décadas 1930 e 1940, e retomado²⁰⁶ ao longo dos anos, não cabia no Rock Nacional, onde o país era projetado em representações que se afastavam do país alegre, festivo e de natureza abençoada por Deus, bem como se afastava da busca pela identidade nacional sob o signo da mestiçagem, tão característicos da canção popular brasileira dos anos 1920 aos 1970²⁰⁷.

A tendência em realçar os traços negativos do presente, sob um olhar crítico (distopia), ao invés de vislumbrar imagens positivas para o amanhã (utopia) caracteriza o imaginário da Nação produzido pelo Rock Nacional. A socióloga Helena Abramo (1994), estudando o punk e o rock paulista dos anos 1980, já havia notado a postura distópica destes grupos, contrapondo-a ao posicionamento utópico das gerações anteriores da música popular brasileira. Abramo escreveu que “ao contrário da utopia – que projeta o que se quer atingir, negando dessa maneira o estado de coisa atual – a distopia procura a negação desse estado de coisas projetando a ampliação dos traços e princípios negativos que a constituem” (ABRAMO, 1994. p.153).

Naquele ano de 1988, em que a imagem de Ulysses Guimarães erguendo, com a mão esquerda, o “documento da liberdade, da dignidade, da democracia e da justiça social” – palavras dele – esperançava a sociedade

²⁰⁶ Em canções como Frevo (1966) de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, País Tropical (1968) de Jorge Benjor, Geleia Geral (1968) de Gilberto Gil e Torquato Neto, e Eu te amo, meu Brasil (1970) de Dom e Ravel, por exemplo.

²⁰⁷ Sobre as representações do Brasil na canção popular entre os anos 1920-1970 ver STARLING *et al.* Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira (especialmente o vol.2, Retrato em branco e preto da nação brasileira).

brasileira na promulgação da nova Constituição, Cazuza mostrava-se preocupado com a imagem do país. Treze dias depois, cuspiu em uma bandeira brasileira que fora jogada no palco durante seu show no Canecão, tradicional casa de espetáculos localizada em Botafogo, Rio de Janeiro.

Criticado pela imprensa e por outros artistas, respondeu em carta²⁰⁸:

eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock'n'Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar (...) Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando” (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 1997. p.248).

Meses antes, em entrevista para a TV Educativa do Rio Grande do Sul, perguntado sobre o que teria mudado no rock de sua geração frente ao rock brasileiro anterior, Cazuza respondeu, mostrando-se descontente com a imagem do país.

a gente tá pedindo um pouco mais de honestidade às classes dirigentes (...) o que tá ocorrendo hoje em dia isso, é uma coisa... não é sabe, buscar a menina na lanchonete com o carro vermelho mais, é pedir hombridade aos dirigentes, é querer morar num país decente, é querer ver o povo da gente vivendo dignamente, de querer ser um país, dentro do cenário internacional, um país de peso, um país sabe... ver a raça da gente vencendo ao invés de ficar pedindo esmola sempre fodido²⁰⁹

Em 1990, a banda carioca Uns & Outros gravou a canção “O Cheiro”, na terceira faixa do seu terceiro LP, no lado 2. Escrita por Marcelo Hayena, que se vale de uma original metáfora para representar o país, acionando um dos cinco sentidos do corpo humano: o olfato. A letra diz,

Há um cheiro estranho
Que se confunde com a gente
Há um cheiro estranho

²⁰⁸ A carta resposta não foi publicada na ocasião, pois o pai de Cazuza, João Araújo, diretor artístico da Som Livre, temia alimentar polêmica. Somente após a morte de Cazuza, 1 ano e 7 meses depois do ocorrido, a carta foi publicada no Jornal O Globo, na edição do dia 16 de Julho (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 1997. p.246).

²⁰⁹ Entrevista para a TV Educativa-RS, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dzwyF7i0_rA

Que se mistura entre nós
 Não adianta escovar os dentes
 Não adianta se perfumar
 O cheiro é do lugar
 (...)

Não adianta desodorante
 Não adianta você se lavar
 O cheiro é do lugar²¹⁰

Antes de revelar a origem do “cheiro estranho em nossas entranhas” a banda avisa,

Ele não desce com a lama do morro
 E não exala da roupa do povo²¹¹

na clara intenção de precaver o ouvinte do fato de que a raiz do problema não deve ser buscada na população do lugar. Acautelamento feito, a canção procura encaminhar uma conclusão,

A rede de esgotos
 A fome nas bocas
 O fedor do mangue
 As elites escrotas
 O lixo nas casas
 A miséria da Pátria²¹²

A princípio, uma lista de possíveis problemas a causar o mau cheiro do lugar, onde o fedor dos esgotos, mangues e lixos se misturam ao igualmente incômodo da fome, da vileza das elites e da miséria da pátria, para fundir, ao final, à surpreendente resposta: “O cheiro é do país”.

O Brasil era o lugar do mau cheiro. Na linguagem popular, a expressão “isso não está me cheirando bem” remete a uma situação que desperta a sensação de desconfiança; que mobiliza o olfato para intuir que algo está errado. O erro exalava do país. A representação elaborada pelo Rock Nacional, uma vez mais, é negativa, pessimista.

²¹⁰ UNS & OUTROS. “O Cheiro”. In: A Terceira Onda. Epic, 1990.

²¹¹ Idem.

²¹² Idem.

Quando o Uns & Outros sentiu o cheiro estranho efluindo do país, Fernando Collor de Mello já havia tomado posse na presidência da república, após vencer a primeira disputa eleitoral pós-militares no voto popular. Uma eleição particularizada pelo alto grau de incerteza quanto aos seus resultados e pela enorme dispersão política onde 22 candidatos, misturando políticos de carreiras longevas com indivíduos de pouca ou nenhuma atividade política prévia, disputaram o primeiro turno. Representavam uma diversidade de projetos e visões de futuro e carregavam em suas trajetórias distintas camadas da história republicana pós-1945 (FREIRE & CARVALHO, 2018).

A campanha eleitoral daquele ano se deu em contexto bem específico, pois, contou com um eleitorado muito ampliado – eram 82 milhões de eleitores, contra 15 milhões da última eleição presidencial direta, em 1960 – em meio à grave crise política e econômica que fazia os eleitores desconfiarem vigorosamente de políticos, partidos e instituições. Distinguiu-se das anteriores, sobretudo, pela centralidade da mídia, que fez de publicitários figuras de primeira importância para os partidos, que investiram pesado em recursos de jingles e programação visual (FREIRE & CARVALHO, 2018).

Fernando Collor valeu-se competentemente desta centralidade midiática e engendrou a imagem do jovem político, destemido, moralizador e avesso aos vícios tradicionais do jogo da política. Soube usar a força da mídia e foi por ela auxiliado, sobretudo no segundo turno, quando a Rede Globo, por ordens de seu proprietário, Roberto Marinho, exigiu a edição dos debates a favorecer o desempenho de Collor diante do adversário Luiz Inácio Lula da Silva. Em 17 de dezembro, domingo, no apurar das urnas, Collor recebeu 53% dos votos vencendo Lula, que obteve 47%.

A respeito desta eleição “solteira”²¹³ e direta a decidir o mandatário da nação, o Hanói Hanói problematizou seus procedimentos e seus resultados no existencialista “O ser e o Nada”, disco lançado pela EMI. Embora não cite nominalmente nenhum elemento envolto no processo eleitoral em análise, dos versos a inferência é cabível. Arnaldo Brandão e Tavinho Paes, compositores da canção, preveniam,

²¹³ Assim se diz quando a eleição destina-se apenas à escolha do chefe do executivo federal, não existindo votação para preencher outros cargos, seja do executivo ou legislativo.

O povo,
 o povo é otário,
 quando vota sem saber porque
 Em candidatos preparados pra um teatro,
 dirigido pelos donos da TV²¹⁴

Em outra canção do mesmo LP, tematizando a juventude e os dilemas próprios a essa faixa etária, o Hanói Hanói lamentou novamente o resultado das eleições

Jovem
 Não vá chegar tarde
 A sociedade está pronta
 Pra ligar o alarme
 Jovem
Você também votou errado
 Porque não viu que o futuro às vezes
 Repete o passado²¹⁵ [grifo meu]

Válido observar que a canção é uma parceria de Arnaldo Brandão com Cazuzza, que dialogava com “O Tempo não para”, outra composição da dupla, bem mais conhecida, e gravada por ambos, dois anos antes. Por Cazuzza em registro ao vivo, no disco homônimo à canção, e por Arnaldo Brandão, em “Fanzine”, LP do Hanói Hanói, numa versão mais lenta, mais blues. A versão de Cazuzza foi a que se tornou conhecida e tocou nas rádios incessantemente. O arranjo, inspirado em Pink Floyd captava melhor a urgência do tempo, diria o produtor musical Nilo Romero²¹⁶. “O tempo não para” conecta-se com “Jovem” pelo seu enredo, onde ambas, de algum modo, estão refletindo na relação do indivíduo com uma sociedade que parece lhe ser adversa. Seja no âmbito privado ou público.

“O tempo não para” costura versos autobiográficos com a insatisfação coletiva do momento. Cazuzza expressava sua angústia pessoal com a doença (AIDS) que lhe enfraquecia, bem como, simultaneamente,

²¹⁴ HANÓI HANÓI. “O Saber”. In: O Ser e o Nada. EMI, 1990.

²¹⁵ HANÓI HANÓI. “Jovem”. In: O Ser e o Nada. EMI, 1990.

²¹⁶ Por trás da Canção. Canal Bis, 2015. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=IL58opkmTo4>

traduzia a indignação social com um país que ele via, conforme a narrativa cancional, transformado em “puteiro” em nome da ganância. A sensação era, contudo, a de que, ainda em terreno hostil, desfavorável, havia esperança, pois “se você achar que eu tô derrotado / saiba que ainda estão rolando os dados”²¹⁷. Na canção “Jovem”, gravada apenas pelo Hanói Hanói, contudo, a esperança deu lugar ao desânimo, o indivíduo parece mais indefeso diante da sociedade: “e o mundo inteiro / parece escapar entre seus dedos / lavando a cara de manhã / pergunta pro espelho / afinal quem é você?”²¹⁸.

As eleições de 1989, na qual *o jovem votou errado*, se insere, na sensibilidade dos compositores, no campo da desilusão, do desapontamento. A esperança de poucos anos antes, na percepção de Cazuzza e Arnaldo Brandão, cedera lugar, na nova conjuntura, à sensação de que algo escapava pelos dedos.

Outra banda do Rock Nacional, que também não citou nominalmente nada nem ninguém envolto na eleição 1989, mas que igualmente versejou em canto, dando chance a inferências políticas do Brasil da era Collor fora os Engenheiros do Hawai. No sexto LP da carreira os gaúchos diziam

Somos todos nordestinos / Passageiros clandestinos
 Dos destinos da nação Triste destino / Engolir sem mastigar (...)
 a nossa elite burra se empanturra de biscoito fino
 triste sina / América Latina / não escaparemos do vexame²¹⁹

Há elementos que possibilitavam ao ouvinte a associação com o momento político vivido na virada de 1989 para 1990, como o “somos todos nordestinos”, visto que o candidato Lula é natural de Pernambuco e sua derrota eleitoral poderia ser parte “dos destinos da nação, triste destino”. Ainda a ideia de que “nossa elite burra se empanturra de biscoito fino”, pois, na circunstância, havia uma imagem de que Lula era o candidato da massa, do povo, ao passo que Collor se identificava mais facilmente com a elite brasileira. A interpretação da canção não é simples e o público, provavelmente, não a ouvia facilmente como uma crítica à vitória de Fernando Collor. Contudo, a canção era uma crônica política, sem dúvida. Encerrava-se com “Sobra circo... falta pão”, clara insatisfação manifesta com os destinos políticos da Nação.

²¹⁷ CAZUZA. “O tempo não para”. In: O tempo não para. Phillips, 1988.

²¹⁸ HANÓI HANÓI. “Jovem”. In: O Ser e o Nada. EMI, 1990.

²¹⁹ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Chuva de containers”. In: GLM. RGA, 1992.

Interessante notar que o LP desta canção, intitulado GLM (iniciais dos nomes os integrantes), foi lançado em outubro de 1992, portanto, com o processo de impedimento do presidente Collor já em andamento, bem como, também em andamento, as manifestações de rua que notabilizaram a geração cara-pintada²²⁰. Com efeito, nada improvável algum ouvinte ler “não escaparemos do vexame” como alusiva à vergonha causada por seu primeiro presidente, escolhido em voto popular após tanto tempo de espera, se envolver em um caso de corrupção mesclado com briga familiar que lhe causaria o impeachment.

Talvez não seja impróprio, circulando pelo campo das alegorias literárias outra vez, equivaler ao governo Collor o narcisista Dorian Gray, que a cada ato em falso via sua imagem deformar. “Cada um de nós tem em si o céu e o inferno” (1998. p.157), afligia-se o personagem de Wilde face a face com sua imagem desfigurada pelos equívocos de conduta, em um romance onde a efígie da mocidade paga os custos da soberba, da arrogância. À semelhança da deterioração da alma de Dorian Gray averbo a imagem pública de Fernando Collor, que teve seu governo avaliado como bom ou ótimo por apenas 10% dos eleitores em agosto de 1992, sendo que no início do mandato, dois anos e meio antes, a cota de apoio ao presidente, na opinião pública, superava os 70%. Um exemplo de declínio típico dos capítulos da Literatura, evocando, em termo deste excursão, uma famosa inversão aristotélica do próprio Oscar Wilde: a vida imita a arte²²¹.

Outra imagem da Nação apresentada pelo Rock Nacional, escorregando agora de uma mirada mais política para uma mais cultural, por assim dizer, exibiu a submissão e o atraso. Nesta lógica, duas canções enxergaram o Brasil pelo viés do imperialismo cultural. “Nunca fomos tão brasileiros” (1987) e “Vamos virar japônês” (1992), gravadas, respectivamente pela Plebe Rude e

²²⁰ Nome pelo qual ficaram conhecidos os manifestantes – sobretudo estudantes – que saíram às ruas, a partir de agosto de 1992, pedindo pelo impedimento do presidente Collor.

²²¹ A analogia fora feita pelos advogados de acusação, no documento entregue ao Senado Federal, durante o processo de impeachment do presidente Fernando Collor, ao concluírem, em novembro de 1992, que “no meio deste processo que abalou a nação foi descoberto, no sótão obscuro da vida privada do denunciado, o seu verdadeiro retrato. Era Dorian Gray. A personalidade do jovem esbelto e formoso, de olhar altivo e gestos imponentes, apareceu na tela pintada no seu lado moral, a horrenda figura da corrupção, do vício e da fraude. Todos puderam ver que a personagem pública era uma burla e o retrato escondido, a realidade”. Dias depois a defesa do presidente entregou suas alegações finais ao Senado, onde considerou a comparação “grosseira” (Jornal do Brasil. 11/11/1992. p.3 e 28/12/1992 p.3).

pelo *Ultraje a Rigor*. No caso dos brasilienses, a canção abre o lado B do disco e sugere ser nossa identidade ausente devido às *importações* que fazem da brasileira uma cultura copista:

Sou brasileiro, vocês dizem que sim
 Mas importações não deixam ser assim
 Pra que tudo isso na região tupiniquim?
 (...)
 Do que adianta vocês viverem assim?
 Ser prisioneiros dentro do seu próprio jardim
 (...)
 Não temos identidade própria
 Copiamos tudo em nossa volta
 Nunca fomos tão brasileiros²²²

A Plebe Rude atualiza a imagem de país colonizado e subdesenvolvido que já havia aparecido na música popular brasileira na década de 1960, quando Carlos Lyra, integrante do Centro Popular de Cultura (CPC)²²³ da UNE compôs “A canção do subdesenvolvido”²²⁴ sob encomenda para a peça “Um americano em Brasília”.

Em “Vamos virar japonês”, do *Ultraje a Rigor*, o país aparece como arremedo da cultura americana (leia-se estadunidense), o que seria fator de nosso atraso inclusive, visto tratar-se de um modelo decadente diante do oriental. A canção inicia-se com a dupla sertaneja Tônico e Tinoco – ícones da moda de viola caipira que, na ocasião, contavam mais de 60 anos de carreira – afirmando, “Somos todos um bando de caipiras / Adorando o que vem do estrangeiro”²²⁵, para em seguida, ainda no timbre característico da dupla sertaneja de raiz, sugerir o status de cultura colonizada do Brasil,

²²² PLEBE RUDE. “Nunca fomos tão brasileiros”. In: *Nunca fomos tão brasileiros*. EMI, 1987.

²²³ Conforme Napolitano (2010) a criação do CPC/UNE em 1962 visava disciplinar e nortear o trabalho de jovens engajados no sentido do desenvolvimento de uma consciência popular, como base da libertação nacional. O LP “O Povo Canta”, produzido pelo CPC, pode ser visto como uma tentativa de constituir uma música engajada de cunho exortativo e didatizante, que não chegou a constituir num gênero valorizado no processo de institucionalização da MPB ao longo dos anos 60.

²²⁴ A letra de Carlos Lyra apresenta a narrativa de um gigante adormecido que ao despertar se percebe, na verdade, como um país-anão, subdesenvolvido: o Brasil. Com sarcasmo, a história nacional é repisada nesta canção de pouco mais de 7 minutos e exibida como produto do colonialismo lusitano e do imperialismo norte-americano.

²²⁵ ULTRAJE A RIGOR. “Vamos virar japonês”. In: *O mundo encantado do Ultraje a Rigor*. WEA, 1992.

Basta ver o produto brasileiro
 Imitando também tamo atrasado
 Copiando um modelo decadente
 Até nisso nós tamo ultrapassado
 Até nisso nós fomo incompetente²²⁶

No ritmo acelerado de um rock básico, de baixo, guitarra e bateria somente, o refrão encaminha uma solução inusitada, por assim dizer,

Vamos esquecer los americanos
 Vamos esquecer los americanos
 Vamos progredir de vez, vamos virar japonês!
 Vamos progredir de vez, vamos virar japonês!²²⁷

O Ultraje a Rigor, de certa forma, atualiza a ideia do brasileiro consumido pelo complexo de inferioridade diante do estrangeiro, traduzido em termos como “jeca-tatuísmo” ou “viralatismo”. Ambos informam acerca de uma identidade vacilante, de “um Narciso às avessas, que cospe na própria imagem”²²⁸.

O Brasil é lido pelo prisma do imperialismo e apresentado ao ouvinte da canção como *atrasado, colonizado*; ao exemplo de “Nunca fomos tão brasileiros” da Plebe Rude. Somados às representações anteriores, nas quais o país veio como *piada, desordem, carnaval, sem futuro, vendido pro diabo, perdido* e com *mau cheiro*, temos um mosaico distópico da Nação. É possível acrescentar ainda “o país ajoelhado”²²⁹, o “país da corda bamba”²³⁰, ou “meu país é campo inimigo”²³¹. É sempre uma leitura desfavorável, pessimista. É “o Brasil sorrindo / com seus dentes cariados”²³². Inequivocamente, não há otimismo, confiança. As representações do país expressas nos *rocks* dos anos 1980 se fizeram em chave negativa. Via de regra, devido aos descaminhos políticos da Nação, fundamentalmente pela dificuldade teimosa em não respeitar leis. Ou dito diferente, devido ao comportamento não republicano dos governantes. Não se reitera o elogio do país no filão inaugurado pela

²²⁶ Idem.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Nelson Rodrigues. Revista Manchete Esportiva, 17 de Maio de 1958 / fonte:blog letras in.verso e re.verso. <http://www.blogletras.com/2014/06/narciso-as-avessas-que-cospe-na-propria.html>.

²²⁹ PARALAMAS DO SUCESSO. “Pólvora”. In: Big Bang. EMI-Odeon, 1989.

²³⁰ BIQUINI CAVADÃO. “Zé Ninguém”. In: Descivilização. Polygram, 1991.

²³¹ LEGIÃO URBANA. “A Fonte”. In: Descobrimto do Brasil. EMI, 1993.

²³² BARÃO VERMELHO. “Sombras no Escuro”. In: Supermercados da vida. WEA, 1992.

“Aquarela” de Ary Barroso em 1939. Entretanto, tampouco há recusa e desinteresse em pensar a Nação.

Comecei o capítulo sinalizando que Renato Russo foi quem fez a pergunta da década. Por justiça, terminaremos dando a ele a palavra. No mesmo LP de “Que país é este?”, feito com repertório antigo, que vinha dos tempos do Aborto Elétrico²³³, a Legião Urbana deixou espaço para duas canções inéditas somente, “Angra dos reis” e “Mais do mesmo”. Nesta última, um jovem de 20 anos tenta conseguir drogas subindo o morro e, ao ser questionado sobre o vício, responde perguntando: “como vou crescer se nada cresce por aqui?”²³⁴ e ao final, após interrogar sobre a saúde e a segurança públicas, satisfaz, por assim dizer, a demanda da pergunta original:

E agora você quer
Um retrato do país
Mas queimaram o filme
Queimaram o filme²³⁵

Nos anos 1980, ao se revelar um retrato fotográfico, ainda era preciso tomar cuidado para não expor o filme a um excesso de luz. Isso queimaria e destruiria a imagem da foto. Daí a expressão “queimar o filme” – que na fala popular se diz quando é arruinada, abalada a reputação de alguém, ou a própria. Na fala da Legião Urbana, a reputação do Brasil.

Ao representar a Nação com pendor negativo, ressaltando, em larga escala, o pouco apreço às leis e o comportamento antirrepublicano dos governantes, o Rock Nacional mobilizou um imaginário político que, em última instância, sublinhou a necessidade de se superar estes males nacionais, corrigir as distopias, para a construção de uma Nação mais democrática e justa. Acrescido a isso – como demonstrado anteriormente – recusaram valores autoritários e demandaram um Estado mais sensível à sociedade, assim, na essência do repertório, as representações do Brasil veiculadas pelo Rock Nacional alimentaram valores democráticos entre nós.

²³³ Banda inicial de Renato Russo, formada com Fê Lemos e André Pretorius e que se tornou conhecida nos redutos roqueiros de Brasília entre 1980 e 1982. Nunca chegou a gravar disco. Em 2005 o Capital Inicial gravou pela Sony-BMG um disco em homenagem à banda com canções do Aborto Elétrico.

²³⁴ LEGIÃO URBANA. “Mais do Mesmo”. In: Que país é este 1978/1987. EMI, 1987.

²³⁵ Idem.

Desligando os instrumentos (conclusão)

Parte dos norte-americanos sentiu que a secular democracia dos Estados Unidos estaria ameaçada após a vitória do republicano Donald Trump nas eleições presidenciais de 2016. Na data de posse do novo presidente, janeiro do ano seguinte, sexta-feira, 20, diversas manifestações contrárias a Trump pipocaram nas grandes cidades estadunidenses. Dentre os atos em desaprovação ao novo presidente, a historiadora Heloísa Starling destacou a ação dos livreiros de Washington, que consistiu em expor nas lojas apenas livros escritos no século 20, ao invés de lançamentos. Os títulos escolhidos eram estratégicos, e segundo Starling, a ideia era que os livros funcionassem como uma espécie de antivírus, para detectar e proteger a sociedade americana contra a entrada do autoritarismo e da intolerância. Ao entrar nas livrarias a pessoa ganhava um exemplar e recebia junto uma recomendação por escrito: “leia e aja” (STARLING, 2019).

A ação dos livreiros não ficou só em Washington, espalhou-se por outras cidades. Ainda nas palavras de Starling (2019. p.6) “os livreiros tinham em mente que nem tudo está perdido se os livros conseguirem impelir o cidadão a refletir sobre seu próprio país”. Trago o assunto dos livreiros em defesa da democracia por entender que a interpretação de Starling pode ser parafraseada para a geração roqueira dos anos 1980. Alguns discos bem que poderiam ter sido produzidos com etiquetas em suas capas com os dizeres “ouça e aja”, pois, diversos compositores do Rock Nacional, em alguma circunstância, tinham em mente que nem tudo está perdido se as canções conseguirem impelir o cidadão a refletir sobre seu próprio país.

Quantidade considerável de canções funcionaram como “crônicas musicadas” – usando termo de Bruno Moraes (2016) – acerca da política brasileira em suas idas e vindas próprias da transição democrática, e veicularam representações, fosse pelas FM’s, cassetes e vinis ou programas de TV, fosse em performances ao vivo, que recusaram valores autoritários e apostaram na ampliação dos direitos e da participação política como caminho para o fortalecimento da democracia na cultura política brasileira. Crônicas musicadas que acionaram uma imaginação distópica da Nação, buscando

questionar, objetar, por em xeque, o *status quo* da Nova República, entendida, amiúde, como autoritária, excludente, elitista e mal governada.

Devido, em boa medida, à capacidade de seus letristas, em combinar os dilemas nacionais com as sensibilidades individuais e existenciais, o Rock Nacional conseguiu afirmar a linguagem musical do rock como elemento constitutivo da sonoridade brasileira, como uma parte da tradição da música popular urbana do país. A geração de roqueiros surgida no alvor da década de 1980 deu cidadania ao rock, para lembrar os termos do jornalista Arthur Dapieve. Outro jornalista e crítico musical, Hugo Sukman, expressou percepção similar afirmando que “você injetar a chamada brasilidade no rock foi de um pioneirismo difícil de avaliar hoje”²³⁶.

Às gerações precedentes de músicos que se valeram da linguagem musical do rock no Brasil, faltaram bons compositores, sobretudo bons letristas, no sentido de conseguirem evidenciar através da palavra cantada os anseios sociais, os sentimentos humanos e costurá-los aos impasses políticos, dando voz e logrando identificação a toda uma geração. A Jovem Guarda limitou-se a cantar sobre generalidades do universo jovem da classe média paulista e mimetizou com exagero o rock anglo-americano, ao passo que os progressivos, constrangidos pela censura musculosa dos anos 1970, se perderam na exorbitância dos arranjos musicais e nas letras psicodélicas. Disse certa vez, Lulu Santos, que passeou pela plaga progressiva no conjunto Vímana, que o som que faziam era uma mistura de nada com coisa nenhuma. Acredito que o músico não dizia sobre a qualidade do trabalho, mas sobre a falta de comunicabilidade com o público, a falta de inserção social.

O coloquialismo e a postura anti-estrelismo da geração de músicos do Rock Nacional foram duas práticas que proporcionaram a aproximação com o público e a grande circulação social – ou êxito comercial, como queira – do gênero. A busca pela incorporação da experiência urbana moderna, na qual pesavam a força midiática e a conseqüente vontade de inserção na contemporaneidade internacional levou os músicos e compositores a enxergarem no “do it yourself” um caminho apropriado para realização de suas

²³⁶ Programa “O som do vinil”. Canal Brasil. Disponível em www.youtube.com/watch?v=kjKR31gh9B4

aspirações artísticas. Com efeito, largaram encostada no canto do palco a velha obsessão da música brasileira pela autenticidade nacional.

O contexto histórico da redemocratização é apontado inúmeras vezes como fator de favorecimento do Rock Nacional, no sentido que conferiu liberdade de expressão para a criticidade própria do gênero. É certo que, na década de 1980, a censura tornou-se menos sistemática e deu mais ênfase à questão da moral e dos bons costumes, com relativa diminuição do controle sobre conteúdos estritamente políticos (NAPOLITANO, 2011), mas o ponto, em princípio, é outro. O triunfo da comunicabilidade do Rock Nacional está mais *no que disseram* do que simplesmente no fato de *poder dizer*. O recado, a mensagem transmitida pelas cidades via canções estabeleceu sintonia fina com este contexto histórico da transição. A capacidade de ler o seu momento histórico com grande afinação foi, enfim, chave para a grande receptividade social do Rock Nacional.

A geração de músicos em estudo fez coro com um punhado de vozes e discursos que afluíram no espaço público, timbradas no paradigma da democracia e harmonizada na linguagem dos direitos. Nas palavras de outro estudioso do Rock Nacional,

dada a capacidade de movimentar a opinião pública, os compositores difundem visões de mundo que fizeram parte do modo de agir e pensar de uma população disposta a participar da vida pública de seu país. Essas canções constituem, cada uma a seu modo, um olhar lançado por essa nova geração do cancionário popular, sobre o reencontro dos brasileiros com a democracia e a consolidação da Nova República (MARTINS, 2019. p.49-50).

O Rock Nacional começou a se configurar como expressão artística entre 1977 e 1981, em galerias subterrâneas do cenário musical, por assim dizer, afastado das gravadoras e da cadeia midiática. Quando boa parte dos músicos já formavam bandas e tocavam em garagens, pequenas lanchonetes, estacionamentos de condomínios, saraus escolares e bares de amigos, em apresentações diletantes e precárias tecnicamente que, porém, angariavam um público fiel. No entanto, 1982 é o ano de nascimento do gênero, estabelecido

em razão das primeiras gravações, isto é, o momento da chegada ao Mercado. Arte & Mercado, uma relação Bentinho e Capitu²³⁷, melindrosa, embaraçada.

O historiador e sociólogo José Roberto Zan (2001, p.116-117) entende, acertadamente a meu ver, que o Rock Nacional

refletia a consolidação da cultura de massa no Brasil, associada à intensa urbanização, à formação de uma sociedade de consumo, à expansão da indústria cultural e à inserção do país no processo de mundialização da cultura.

Pois bem, o fato de o Rock Nacional surgir em um momento histórico de grande expansão da indústria cultural lhe deu, decerto, possibilidades de nela se inserir e, com isso, se realizar socialmente.

Valoroso reparar, como uma espécie de condicionante histórico a favorecer a circulação social do Rock Nacional, o fato de o gênero nascer em uma época de acentuada massificação da televisão no Brasil. A década de 1980 é considerada, por estudiosos do tema, como momento da solidificação do conceito de *rede* de televisão, em que a programação passa a ter alcance nacional. Ao contrário das décadas anteriores, de conteúdo regionalizado. Mais, o período foi marcado pela popularização dos aparelhos de TV. O crescimento percentual, tendo em conta o número de residências possuidoras do equipamento, entre 1960 e 1980 foi de 1272%. Em uma comparação, em 1966, quando “Disparada” e “A Banda” compartilhavam o 1º lugar no Festival da TV Record, 35 % dos domicílios brasileiros possuíam TV. Vinte anos mais tarde, com o Rock in Rio recém-realizado, este número atingia 60 % (MATTOS, 2002).

Não obstante, há quem ouça o Rock Nacional tão somente como “trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio”, e o reduza, ao apontar seu principal valor: “representou um momento em que um mercado de consumo juvenil instituiu-se definitivamente no Brasil” (GROPPO, 2013. p.193-4). A importância do Rock Nacional foi tão somente mercadológica, de consagração de um nicho jovem de consumidores?

²³⁷ Personagens do romance “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, publicado originalmente em 1899 e que se tornou um clássico da literatura brasileira, recebendo atenção, estudos e adaptações de diversos campos da Academia e das artes. Dentre outros elementos, tornou-se alvo de incontáveis reflexões, a dúvida sobre a traição, ou não, de Capitu a Bentinho – que na narrativa machadiana viviam relacionamento melindroso, embaraçado.

A Indústria do disco fitou o Rock Nacional com seus olhos de ressaca? Arrastou-o para dentro; trouxe-o, deixando-lhe – palavras de Groppo – “sem criatividade e descaracterizado como arte”? Pois então, Capitu enganou ou não enganou Bentinho? Na contracapa do Lp “Mutantes” (1969), Nelson Motta, sem engano, encaixava boa mira; “Quem vive numa sociedade de consumo tem duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela. Não há saída fora dessa opção...”.

Um ponto de vista interessante, do qual faço parágrafo, foi expresso pelo Doutor em Estudos literários, Antônio Fernandes Júnior (2014). O argumento é de que a expansão da indústria cultural e demais correlatos (globalização/tecnologia), alteram e redimensionam visões de mundo, convicções e a relação do sujeito com a realidade. Surge, principalmente nos grandes centros urbanos, um “novo sujeito”, que tem a mídia como um ponto de contato entre si e a realidade, cuja existência funda-se nas vinculações do mercado com os meios de comunicação. Do ponto de vista da produção, a indústria cultural opera com valores de homogeneidade e uniformização. Já do ponto de vista da recepção, o público consumidor caracteriza-se, justamente, pela heterogeneidade, elemento que afasta quaisquer hipóteses de padronização.

Grande parte da música popular brasileira, desde o samba do início do século 20, deve ser compreendida como uma prática de arte comercial. Não há justeza em ver no mercado cultural um lócus de degeneração do valor de determinada experiência artística. Sem me alongar mais, reafirmo o já dito neste texto, à inserção da canção e do artista na cadeia midiática não corresponde sua alienação estética, política ou cultural. Meu entendimento é o de que a indústria fonográfica auxilia na propagação e popularização da arte, potencializando o alcance de sua difusão, ao tempo que, em decorrência, amplifica e potencializa também sua índole política.

Canções políticas não foram predominantes no repertório do Rock Nacional, pensando nas composições que tratam, explicitamente, no texto da canção, de assunto político. Uma média aproximada seria de duas a três, em LP's entre 10 e 12 canções. Variando, evidentemente, entre as bandas. Uma diversidade de temas existenciais, como solidão, medo, sonhos, amor, amizade, família, trabalho, religiosidade, etc., compõe o restante da produção

roqueira e, provavelmente, são as canções que melhor fisgaram o público pela afetividade. Mas imaginar politicamente o momento histórico da transição democrática e da Nova República deu ao Rock Nacional a carga de brasilidade que fora negada aos roqueiros de gerações precedentes, como também, funcionou como um convite ao brasileiro para vestir-se mais de cidadão do que de povo.

Observando a trajetória do Rock Nacional em sua conquista de espaço e afirmação dentro do cenário musical em que surgiu, dois momentos despontam como fundamentais. A realização do Rock in Rio e o primeiro disco da Legião Urbana, ambos em janeiro de 1985. Defendo que aquele mês operou um *turnover* na trajetória do gênero. O megaevento girou o seletor em direção ao profissionalismo, dando consciência aos músicos da importância de se entregar ao público um show com boa qualidade em iluminação, som, palco, performance. O LP, por sua vez, acrescentou densidade poética ao discurso dos roqueiros e girou o seletor na direção de entregar ao público uma canção com bom texto, com uma mensagem que pudesse ser significativa. Janeiro de 1985 apontou os caminhos de melhora, como arte, do Rock Nacional, seja em termos de qualidade técnica de shows e discos (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais sofisticado (dimensão artística).

A geração de músicos do Rock Nacional é formada por indivíduos que viveram a adolescência na década de 1970 e que tiveram pouca identificação com a música popular da época feita no Brasil. Volveram os olhos para o exterior e foram buscar inspiração no punk e na new wave inglesas, sobretudo. Ao empunharem suas guitarras e baquetas apostando na formação de bandas como meio de realizarem suas vontades de expressão pela arte, sabiam que a linguagem do rock and roll já vinha sendo praticada no país desde os anos 1950. Sabiam também de todo um imaginário adverso ao estilo que circulava entre artistas, imprensa e mídia. Não por acaso – e aqui cito Érica Magi (2011, p.16), que também estudou o Rock Nacional – “as bandas lutaram, pelo menos inicialmente, por um reconhecimento estético que exigia autonomia frente à MPB”.

O Rock Nacional pensou o Brasil de seu tempo. Trouxe ao campo da cultura musical elementos estéticos e comportamentais novos, bem como

estabeleceu “sintonia fina” com a vida político-cultural do país. Formulou, via canções, um conjunto de representações que nos dá a ver o imaginário político de um tempo singular de nossa vida republicana, no qual se entrevia a difícil tarefa da construção democrática. O sociólogo Mário Grangeia (2018. p.380) abona,

seus autores enunciaram imagens do Brasil, sua conjuntura e seu povo correntes na sociedade civil, não delimitadas por faixa etária, raça, gênero ou outro traço identitário. Fizeram testemunhos de um país com perspectivas de mudar, ainda que isso não se tenha realizado conforme muitos esperavam.

* * * * *

Hoje, quase 40 anos depois do surgimento do Rock Nacional, a esfera da música popular se alterou significativamente. Com a chegada e popularização da internet e outras tecnologias, a maneira de produzir, distribuir e circular as canções mudou completamente. As gravadoras perderam força, o vinil virou artefato de colecionador e tocar no rádio já não tem a importância de outrora para o artista. Por outro lado, ainda que contando muitas baixas, diversas bandas do Rock Nacional continuam em atividade.

Listando primeiro as baixas, com as mortes prematuras de Cazuza, Renato Russo, Júlio Barroso (Gang 90) e Marcelo Fromer (Titãs). Já falecidos também, Kid Vinil (Magazine), Renato Rocha (Legião Urbana), Paulo Pagni (RPM), Karl Hummel (Camisa de Vênus). Algumas bandas simplesmente encerraram as atividades e outras se desfizeram por variados motivos.

Outras, como Barão Vermelho, Biquini Cavado, Titãs, Ira!, Nenhum de Nós, Ultraje a Rigor, Capital Inicial e Os Paralamas do Sucesso – essa última com sua formação original – permanecem, ao lado de artistas solo, como Lobão, Leoni, Frejat, Marcelo Nova e Humberto Gessinger, na estrada do rock. Somados às bandas que retomaram suas carreiras na última década, como Metrô, Blitz, Plebe Rude, Uns & Outros e Legião Urbana, continuam produzindo canções e levando grande público aos festivais de música, a exemplo do Prime Rock Brasil, realizado na esplanada do Mineirão, em 23 de Novembro de 2019, em Belo Horizonte, onde estiveram aproximadamente 25 mil espectadores. Porém, decisivamente, o Rock Nacional não tem mais a ressonância social tal qual nas décadas 1980-90. A democracia, desconfio; também não.

REFERÊNCIAS DE PESQUISA

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis: punks e darks**. São Paulo: Página aberta, 1994.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos anos 80. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. EdUSP, 1994. p. 141-174.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta – O Rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA, 2002.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Lucinha. ECHEVERRIA, Regina. **Cazuza: só as mães são felizes**. 7ª Ed. São Paulo: Globo, 1997.
- ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a rigor – nós vamos invadir sua praia**. Caxias do Sul-RS: Belas Letras, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In: LEACH, Edmund et alii. Enciclopédia Einaudi. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, José D' Assunção. **História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis**. Conexão – Comunicação e Cultura. UCS, Caxias do Sul. v.6, n.11. jan-jun, 2007.
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: **Para uma história cultural**. (Orgs.) Rioux & Sirinelli. Lisboa: Estampa, 1998.
- BETHELL, Leslie. De eleições sem democracia a democracia sem cidadania. pp.9-45. In: BETHELL (Org.) **Brasil – fardo do passado, promessa do futuro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BIGNOTTO, Newton (org.). **Pensar a República**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança – Cultura Jovem brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BUENO, Zuleyka de Paula. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 6. nº 64. p.58-61. Janeiro, 2011.

- BUSCÁCIO, Gabriela. **O tempo não para: a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza.** Tese de doutorado (História). UFF-RJ, 2016.
- CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes.** 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2006.
- CARVALHO, José Murilo de. Terra do Nunca: sonhos que não se realizam. In: BETHELL, Leslie(Org.). **Brasil: fardo do passado, promessa do futuro: dez ensaios sobre política e sociedade brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARVALHO, J. M. de. O Brasil, de Noel a Gabriel. p.23-43. In. STARLING, H. *et al.* (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. **Forças armadas e política no Brasil.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil – o longo caminho.** 15ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARVALHO, M. A. R de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. p.37-68. In: STARLING, H. *et al.* (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Volume 1.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CASTRO, C. & D'ARAUJO, M.C. Democracia e forças armadas no Brasil da Nova República: balanço de uma pesquisa. In: ABREU, Alzira Alves de (Org.). **A democratização no Brasil: atores e contextos.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CAVALCANTE, Berenice. A República às avessas: boemia carioca e crítica libertina. p.117-132. In. STARLING, H. *et al.* (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Volume 2.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CHACON, Paulo. **O que é rock.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

- CONVERSAÇÕES com **Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre Editora, 1996.
- COTRIM, Márcio. **Sociedade e cultura nos anos 1970: vazio cultural e experimentalismo**. Dobras (Barueri, SP), v. 3, p. 35-42, 2009.
- DANTAS, Danilo. **A prateleira do rock brasileiro – uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro das últimas cinco décadas**. Dissertação. Faculdade de Comunicação – UFBA, 2007.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock – o rock brasileiro dos anos 80**. 3ª Edição. Rio de Janeiro. Editora 34, 2000.
- DUHAMEL, OLIVIER. As eleições In: DARNTON, R. DUHAMEL, O (orgs.). **Democracia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989)**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2009.
- FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>>
- FERNANDES JÚNIOR, Antônio. **Identidade jovem em canções de rock dos anos 1980**. Via Atlântica, São Paulo n. 26, p. 115-131, dez. 2014.
- FERREIRA, Jorge. **O presidente acidental: José Sarney e a transição democrática**. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.) O Brasil Republicano – o tempo da Nova República. Volume 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FRANCO, Deivid. **O Brasil é o país do futuro: rock e contestação nas canções de Renato Russo (1978/1990)**. Dissertação. UNIOESTE – Marechal Cândido Rondon, 2015.
- FREIRE, Américo. CARVALHO, Alessandra. **As eleições de 1989 e a democracia brasileira: atores, processos e prognósticos**. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.) O Brasil Republicano – o tempo da Nova República. Volume 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FURTADO FILHO, João Ernani. Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro. p.269-320. In: **História e Música no Brasil**. J.G.V de Moraes e E.Saliba (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010.
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. **Punk: Cultura e Arte**. Varia hist. vol.24 no.40. pp.747-770 Belo Horizonte July/Dec. 2008.
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. **Por uma historiografia do punk**. Revista Projeto História n.41. pp.283-314. 2010.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada** (As ilusões armadas, vol.1). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOUVEIA, Bruno. **É impossível esquecer o que vivi**. Lisboa: Chiado, 2019.
- GRANGEIA, Mário Luis. **Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazusa e Renato Russo**. Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política. Puc-SP. n.12. 2011.
- GRANGEIA, Mário Luis. **Brasil – Cazusa, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GRANGEIA, Mário Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.) **O Brasil Republicano – o tempo da Nova República**. Volume 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 353-389.
- GROPPO, Luis Antônio. **Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil**. Música popular em revista, Campinas. Ano 1, v.2. p.172-196. Jan-jun. 2013.
- HERMETO, M. **Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. – (Coleção práticas docentes, 2)
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- JARDIM, Eduardo. Que país é este?. In: STARLING, H. et al. (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 44-59.

- KINZO, Maria D`Alva. **A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição.** São Paulo em Perspectiva. [online]. 2001, vol.15, n.4, pp.3-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci_abstract
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** Lisboa: Estampa, 1994.
- LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LÖWY, Michael. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber. Tradução de Lucas Amaral de Oliveira e Mariana Toledo Ferreira. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011, pp.129-142.
- MAGI, Érica Ribeiro. Fora dos palcos: relações entre o rock brasileiro e a crítica musical dos anos 80. **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão.** ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.
- MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do *underground* ao *mainstream*.** Dissertação. Unesp. Marília-SP, 2011.
- MARTINS, Bruno Viveiros. **Pro dia nascer feliz: A Nova República e o rock brasileiro na década de 1980.** Tese de doutorado (História). Fafich-UFMG, 2019.
- MATOS, Olgária. Tardes de Maio. pp.181-192. In: Maria Alice Vieira, Marco Aurélio Garcia (orgs.) **Rebeldes e contestadores: 1968: Brasil, França e Alemanha.** Perseu Abramo, 1999.
- MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- MORAES, J. G. Vince de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** Revista Brasileira de História, 20/39, ANPUH/Humanitas, 2000. pp.203-221.
- MORAES, J. G. Vince de.; SALIBA, E.T. O historiador, o luthier e a música. (Orgs.). In: _____ (Orgs.) **História e Música no Brasil.** São Paulo: Alameda Editorial, 2010. pp.09-32.
- MORAIS, Bruno Vinicius L. de. **“Sim, sou um negro de cor” – Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960.** Dissertação (História). Fafich-UFMG, 2016.

- MORELLI, Rita de C. L. **O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil – do nacional-popular à segmentação contemporânea.** ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: _____ (Org.). **Culturas políticas na História: novos estudos.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). p.203-216. In: REIS, D. A. MOTTA, R.P.S. RIDENTI, M. (orgs.) **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004).** Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002 b. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>
- NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica.** ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção – Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** Versão digital revista pelo autor, 2010. Disponível em <https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital> acesso em 10/04/2018. (Publicação original pela Editora Annablume, 2001).
- NAPOLITANO, Marcos. **História e música popular: um mapa de leituras e questões.** Revista de História 157. p.153-171. 2º sem. 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982).** Estudos Avançados 24 (69), 2010 b.
- NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. pp.145-175. In: **A construção social dos regimes autoritários – Legitimidade, consenso**

- e consentimento no século XX: Brasil e América Latina.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. **A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982).** *Humania del Sur*. Ano 9. nº16. pp.51-63. 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes)
- NERCOLINI, Marildo. CAMINHA, Marina. **O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos como estratégias de legitimação.** *Revista Líbero*. São Paulo. v. 19, n. 37, p. 117-128, jan./jun. de 2016.
- NEVES, Ezequiel. GOFFI, Guto. PINTO, Rodrigo. **Barão Vermelho: por que a gente é assim?** São Paulo: Globo, 2007.
- NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. **De Geisel a Collor – forças armadas, transição e democracia.** (coleção Estado e política) Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- OLIVEIRA, Cassiano Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001).** Tese de Doutorado. PUC-RS, 2011.
- PEDERIVA, Ana Barbara. **Jovem Guarda – Cronistas sentimentais da juventude.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário.** *Revista Brasileira de História*. v.15.n.29. pp.09-27. São Paulo, 1995.
- PRADO, Luiz Carlos. LEOPOLDI, Maria Antonieta. O fim do desenvolvimentismo: o governo Sarney e a transição do modelo econômico brasileiro. p.73-119. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília (orgs.). **O Brasil republicano: O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016.** (volume 5) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

- PRZEWORSKI, Adam. Como e onde se bloqueiam as transições democráticas. In: MOISÉS, José Álvaro.; ALBURQUERQUE, J. A. Guilhon. (orgs.) **Dilemas da consolidação da democracia**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- QUADRAT, Samantha. El Brock y la memoria de los años de plomo en Brasil democrático. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana.(orgs.) **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid: Siglo XXI, 2005. pp.93-117.
- RAMOS, Eliana. **Rock dos anos 1980: a construção de uma alternativa de contestação juvenil**. Dissertação. PUC-SP, 2010.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RÉMOND, Réne. Os ciclos revolucionários no século XIX – na Europa. pp.63-69. In: DARNTON, R. DUHAMEL, O. (orgs.). **Democracia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RESENDE, Victor Henrique de. **O Rock Rural de Sá, Rodrix & Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São João Del-Rei, 2013.
- RIBEIRO, Júlio Naves. **De Lugar Nenhum a Bora Bora: Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do Rock brasileiro dos anos 80**. Dissertação. UFRJ, 2005.
- RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**. pp. 81-110. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. 2005.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Unesp, 2010.
- ROCHEDO, Aline. **Derrubando Reis – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já – o grito preso na garganta**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003
- RODRIGUES, Marly. **A década de 80: Brasil : quando a multidão voltou as praças**. São Paulo: Ática, 1992
- RODRIGUES, Jorge Luis. ROCHA, A. N. F. **A produção do rock brasileiro dos anos 1980**. Anais do II congresso internacional de estudos do rock. Cascavel: UNIOESTE, 2015. Disponível em: <<http://www.congresso>

dorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_862_narceli
of@gmail.com.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2017.

- ROSANVALLON, Pierre. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda. 2010.
- ROSANVALLON, Pierre. **A democracia do século XXI**. Revista Nueva Sociedad, 2018. Disponível em < <https://nuso.org/articulo/democracia-do-seculo-xxi/>>
- SALLUM Jr, Brasílio. **Labirintos – dos generais à Nova República**. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- SANDRONI, Paulo (org.). **Constituinte, economia e política da Nova República**. São Paulo: Cortez, Educ, 1986.
- SANT'ANNA, Ivan. **Caixa-preta: O relato de três desastres aéreos brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **O governo José Sarney, as canções do rock nacional e a revista Chiclete com Banana**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS. Vol. 8 Nº 16, 2016.
- SOUZA, Tárík de. **“A demolição com método”**. Jornal do Brasil. Caderno B. p.1. 08/02/1985.
- SOUZA, Maria Campello de. “A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles”. In: STEPAN, A. (org). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SOVIK, Liv. Tropicália rex. In: NAVES, Santuza Cambraia. DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relumê Dumará: FAPERJ, 2003.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. *et al.* (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- STARLING, Heloísa. SCHWARCZ, Lília. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Se o impensável acontecer, mantenha a calma**. SERROTE, v. 31, p. 4-20, 2019.
- STEPAN, Alfred. **Os militares: da abertura a Nova República**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TRINDADE, Héglio. Construção da cidadania e representação política: lógica liberal e práxis autoritária. p.42-54. In: **Cultura política e democracia – os desafios das sociedades contemporâneas** (org.) Marcello Baquero. Editora da Universidade – UFRGS, 1994.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WAIZBORT, Leopoldo. “O mal-entendido da democracia: Sergio Buarque de Hollanda, Raízes do Brasil, 1936”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – Vol. 26. nº 76. pp.39-62. 2011.
- WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- WISNICK, José Miguel. **Sem Receita – ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. EccoS Revista Científica, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122. São Paulo. Universidade Nove de Julho.
- 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.
- ZAVERUCHA, Jorge. **Rumor de Sabres – Tutela militar ou controle civil?** São Paulo: Ática, 1994.
- ZAVERUCHA, Jorge. TEIXEIRA, Helder. **A literatura sobre relações civis-militares no Brasil (1964-2002)**. Revista Brasileira de Informações Bibliográfica, Nº 55, 1º semestre, 2003.

DISCOGRAFIA

- BARÃO VERMELHO. **Barão Vermelho**. Som Livre, 1982.
- BARÃO VERMELHO. **Declare Guerra**. Som Livre, 1986.
- BARÃO VERMELHO. **Supermercados da vida**. WEA, 1992.
- BIQUINI CAVADÃO. **Cidades em torrente**. Polygram, 1986.
- BIQUINI CAVADÃO. **Descivilização**. Polygram, 1991.
- BLITZ. **As aventuras da Blitz**. EMI, 1982.
- CAETANO VELOSO. **Uns**. Philips, 1983.
- CAMISA DE VÊNUS. **Batalhões de estranhos**. RGE, 1985.
- CAMISA DE VÊNUS. **Correndo o risco**. WEA, 1986.
- CAMISA DE VÊNUS. **Duplo Sentido**. WEA, 1987.
- CAPITAL INICIAL. **Capital Inicial**. Polygram, 1986.
- CAPITAL INICIAL. **Independência**. Polygram, 1987.
- CAZUZA. **Ideologia**. Polygram, 1988.
- CAZUZA. **Burguesia**. Philips, 1989.
- CAZUZA. **Por Aí**. Philips, 1991.
- ENGENHEIROS DO HAWAI. **Longe Demais das Capitais**. RCA Victor, 1987.
- ENGENHEIROS DO HAWAI. **A Revolta dos Dândis**. RCA Victor, 1987.
- HANÓI-HANÓI. **Fanzine**. SBK/CBS, 1988.
- IRA! **Mudança de comportamento**. WEA, 1985.
- IRA! **Vivendo e não aprendendo**. WEA, 1986.
- KIKO ZAMBIANCHI. **Quadro vivo**. EMI-Odeon, 1986.
- LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. EMI, 1985.
- LEGIÃO URBANA. **Que país é este, 1978/1987**. EMI-Odeon, 1987.
- LEGIÃO URBANA. **Descobrimento do Brasil**. EMI, 1993.
- LÉO JAIME. **Phodas C...** CBS, 1983.
- LOBÃO. **Cena de Cinema**. RCA, 1982.
- LOBÃO. **Cuidado!** RCA Victor, 1988.
- LULU SANTOS. **Tempos Modernos**. WEA, 1982.
- PARALAMAS DO SUCESSO. **Big Bang**. EMI-Odeon, 1989.
- PLEBE RUDE. **O concreto já rachou**. EMI-Odeon, 1986.
- PLEBE RUDE. **Nunca fomos tão brasileiros**. EMI-Odeon, 1987.
- PLEBE RUDE. **Plebe Rude III**. EMI-Odeon, 1988.
- RPM. **Rádio Pirata ao vivo**. CBS, 1986.

RPM. **RPM**. Epic, 1988.

TITÃS. **Cabeça Dinossauro**. WEA, 1986.

TITÃS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. WEA, 1987.

ULTRAJE A RIGOR. **Nós vamos invadir sua praia**. WEA, 1985.

ULTRAJE A RIGOR. **O Mundo Encantado do Ultraje a Rigor**. WEA, 1992.

UNS & OUTROS. **Nós Normais**. Polydor, 1987.

UNS & OUTROS. **A Terceira Onda**. Epic, 1990.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, Vladimir. **Rock Brasília: era de ouro**. Documentário. Canal Brasil, 2011.

DENSELOW, Robin. **Brasil, Brasil**. Documentário. Londres: BBC Four, 2007.

MINARI, Ana Paula. *Et al.* **Rock Brasil 70 - Viagem Progressiva**. Documentário, 2013.

MOREIRA, Gastão. **Botinada: A Origem do Punk no Brasil**. Documentário. ST2, 2006.

SOTTOMAIOR, Louise. **Economia Brasileira – a História comentada por quem a fez**. Documentário. Cultura Maior, 2015.

TERRA, Renato. CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Documentário. VideoFilmes, 2010.

ANEXOS

ANEXO 1 – Discos consultados

BANDA	DISCO	GRAVADORA / ANO
BARÃO VERMELHO	Barão Vermelho	Opus Columbia/Som Livre, 1982
	Barão Vermelho 2	Opus Columbia/Som Livre, 1983
	Maior Abandonado	Opus Columbia/Som Livre, 1984
	Declare Guerra	Opus Columbia/Som Livre, 1986
	Rock'n Geral	WEA, 1987
	Carnaval	WEA, 1988
	Na Calada da Noite	WEA, 1990
	Supermercados da Vida	WEA, 1992
BIQUÍNI CAVADÃO	Cidades em Torrentes	PolyGram, 1986
	A Era da Incerteza	PolyGram, 1987
	Zé	PolyGram, 1989
	Descivilização	PolyGram, 1991
BLITZ	As Aventuras da Blitz	EMI, 1982
	Radioatividade	EMI, 1983
	Blitz 3	EMI, 1984
CAMISA DE VÊNUS	Camisa de Vênus	Soma/Som Livre, 1983
	Batalhões de Estranhos	RGE, 1985
	Viva	RGE, 1986
	Correndo o Risco	WEA, 1986
	Duplo Sentido	WEA, 1987
CAPITAL INICIAL	Capital Inicial	PolyGram, 1986
	Independência	PolyGram, 1987
	Você não precisa entender	PolyGram, 1988
	Todos os Lados	PolyGram, 1989
	Eletricidade	BMG, 1991
CAZUZA	Exagerado	Som Livre, 1985
	Só se for a 2	Philips, 1987
	Ideologia	Philips, 1988
	Burguesia	Philips, 1989
	Por Aí	Philips, 1991
DR. SILVANA & CIA.	Dr. Silvana & Cia.	Epic, 1985
	Tide	CBS, 1987
	Ataca Outra Vez	RGE, 1989
ENGENHEIROS DO HAWAII	Longe Demais das Capitais	RCA, 1986
	A Revolta dos Dândis	Plug/BMG, 1987

	Ouçá o que eu digo: não ouça ninguém	BMG, 1988
	O Papa é Pop	RCA/BMG, 1990
	Várias Variáveis	RCA/BMG, 1991
	Gessinger, Licks & Maltz	RCA/BMG, 1992
FELLINI	O Adeus de Fellini	Baratos Afin, 1985
	Fellini Só Vive Duas Vezes	Baratos afins, 1986
	3 Lugares Diferentes	Baratos Afins, 1987
	Amor Louco	Wop Bop, 1990
GANG 90 & AS ABSURDETTES	Essa tal de Gang 90 e as Absurdettes	RCA-Victor, 1983
	Rosas e Tigres	CBS, 1985
	Pedra 90	Continental, 1990
HANOI-HANOI	Hanoi-Hanoi	RCA, 1986
	Fanzine	SBK, 1988
	O Ser e o Nada	EMI, 1990
	Coração Geiger	EMI, 1992
HERÓIS DA RESISTÊNCIA	Heróis da Resistência	WEA, 1986
	Religio	WEA, 1988
	Heróis Três	WEA, 1990
IRA!	Mudança de Comportamento	WEA, 1985
	Vivendo e Não Aprendendo	WEA, 1986
	Psicoacústica	WEA, 1988
	Clandestino	WEA, 1990
	Meninos da Rua Paulo	WEA, 1991
JOÃO PENCA E SEUS MIQUINHOS AMESTRADOS	Os Maiores Sucessos de João Penca & Seus Miquinhos Amestrados	Barclay, 1983
	Okay My Gay	RCA Victor, 1986
	Além da Alienação	RCA Victor, 1988
	Sucesso do Inconsciente	Esfinge, 1989
	Cem Anos de Rock 'n Roll	Eldorado, 1990
KID ABELHA & OS ABÓBORAS SELVAGENS	Seu Espião	WEA, 1984
	Educação Sentimental	WEA, 1985
	Tomate	WEA, 1987
	Kid	WEA, 1989
	Tudo é Permitido	WEA, 1991
KIKO ZAMBIANCHI	Choque	EMI, 1985
	Quadro Vivo	EMI-Odeon, 1986
	Kiko Zambianchi	EMI-Odeon, 1987
	Era das Flores	EMI-Odeon, 1989

LÉO JAIME	Phodas C	CBS, 1983
	Sessão da Tarde	Epic, 1985
	Vida Difícil	CBS, 1986
	Direto do Meu Coração pro Seu	Epic, 1988
	Avenida das Desilusões	Epic, 1989
LEGIÃO URBANA	Legião Urbana	EMI, 1985
	Dois	EMI, 1986
	Que país é este 1978/1987	EMI, 1987
	As Quatro Estações	EMI, 1989
	V	EMI, 1991
LOBÃO	Cena de Cinema	RCA, 1982
	Ronaldo foi pra Guerra	RCA, 1984
	Decadence Avec elegance	RCA, 1985
	O Rock Errou	RCA, 1986
	Vida Bandida	RCA, 1987
	Cuidado!	RCA, 1988
	Sob o Sol de Parador	RCA, 1989
	O Inferno é Fogo	Bmg, 1991
LULU SANTOS	Tempos Modernos	Warner, 1982
	Ritmo do Momento	Warner, 1983
	Tudo Azul	Warner, 1984
	Normal	Warner, 1985
	Lulu	RCA, 1986
	Toda Forma de Amor	RCA, 1988
	Popsambalço e outras levadas	BMG, 1989
	Honolulu	BMG, 1990
	Mondo Cane	Philips, 1992
NENHUM DE NÓS	Nenhum de Nós	BMG-Ariola, 1987
	Cardume	BMG-Ariola, 1989
	Extranõ	BMG-Ariola, 1990
	Nenhum de Nós	BMG-Ariola, 1992
OS PARALAMAS DO SUCESSO	Cinema Mudo	EMI, 1983
	O Passo do Lui	EMI, 1984
	Selvagem?	EMI, 1986
	Bora Bora	EMI, 1988
	Big Bang	EMI, 1989
	Os Grãos	EMI, 1991
TITÃS	Titãs	WEA, 1984

	Televisão	WEA, 1985
	Cabeça Dinossauro	WEA, 1986
	Jesus não tem dentes no país dos banguelas	WEA, 1987
	Õ Blésq Blom	WEA, 1989
	Tudo ao Mesmo Tempo Agora	WEA, 1991
ULTRAJE A RIGOR	Nós Vamos Invadir sua Praia	WEA, 1985
	Sexo!!	WEA, 1987
	Crescendo	WEA, 1989
	Por que Ultraje a Rigor?	WEA, 1992
	Ó!	WEA, 1993
UNS & OUTROS	Nós Normais	PolyGram, 1987
	Uns & Outros	Sony, 1988
	A Terceira Onda	Sony, 1990
ZERO	Passos no Escuro	EMI, 1985
	Carne Humana	EMI, 1987

ANEXO 2

Lista de Canções que tematizam a *Nação*, o *Estado* ou os *militares*.

ANO	Título da canção	Artista
1983	O Adventista	Camisa de Vênus
	Inútil	Ultraje a Rigor
1985	Uniformes	Kid Abelha
	Abaixo a depressão O Regime Solange	Léo Jaime
	Núcleo Base Por Trás de um Sorriso	Ira!
1986	Selvagem	Os Paralamas do Sucesso
	Reco	Biquíni Cavado
	Veraneio Vascaína	Capital inicial
	Declare Guerra	Barão Vermelho
	Batalhões de estranhos Simca Chambord Tudo ou Nada	Camisa de Vênus
	Estado violência Polícia Porrada	Titãs
	Fé Nenhuma Toda Forma da Poder	Engenheiros do Hawaii
	Brasília Proteção	Plebe Rude
	Estranho Prazer Justiça	Kiko Zambianchi
1987	Autoridades	Capital Inicial
	Abuso do Poder	Zero
	Prisioneiro	Ultraje a Rigor
	O País do Futuro	Camisa de Vênus
	Violência Não	Uns & Outros
	Censura Nunca fomos tão brasileiros	Plebe Rude
	Faroeste Caboclo Que país é este Mais do Mesmo	Legião Urbana
	A Revolta dos Dândis 2 Filmes de guerra, canções de amor	Engenheiros do Hawaii
	Armas pra lutar Comida Corações e mentes Desordem Mentiras	Titãs
1988	A verdade a ver navios Somos quem podemos ser	Engenheiros do Hawaii
	Brasil Ideologia	Cazuza
	O Eleito	Lobão
	Plebiscito	Plebe Rude

	Fausto Brasil	Hanói-Hanói
	O teu futuro espelha essa grandeza	RPM
1989	1965 (duas tribos)	Legião Urbana
	Burguesia	Cazuza
	Pólvora	Os Paralamas do Sucesso
	Um bobo pra cristo	Lobão
	Filha da Puta	Ultraje a Rigor
	A Constituinte	
1990	Invejo os bichos	Barão Vermelho
	O exército de um homem só	Engenheiros do Hawaii
	O Cheiro	Uns & Outros
	Jovem O Saber	Hanói-Hanói
1991	Zé Ninguém	Biquíni Cavado
	Muros e Grades Museu de Cera	Engenheiros do Hawaii
	O Brasil Vai Ensinar o Mundo Portuga	Cazuza
1992	Vamos Virar Japonês	Ultraje a Rigor
	Sombras no Escuro	Barão Vermelho

ANEXO 3

Tabela I: lista das 70 canções do Rock Nacional que integraram trilha sonora de novelas da Rede Globo, entre 1982 e 1992.

Banda	Canção	Novela / ano de exibição
Blitz	Você Não Soube Me Amar	Sol de Verão, 1982-1983
Lulu Santos	Tempos Modernos	
Rádio Táxi	Coisas de Casal	
Barão Vermelho	Down Em Mim	Final Feliz, 1982-1983
Gang 90 & Absurdettes	Nosso Louco Amor	Louco Amor, 1983
Barão Vermelho	Você Me Acende [versão de "You turn me on", de Ian Whitcomb (1965) feita por Erasmo Carlos(1966)]	
Ritchie	Menina Veneno	Pão Pão, Beijo Beijo, 1983
Rádio Táxi	Sanduiche de Coração	Partido Alto, 1984
Barão Vermelho	Largado no Mundo	
Ultraje a Rigor	Inútil	Transas e Caretas, 1984
Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens	Por Quê Não Eu?	Amor com Amor se Paga, 1984
Magazine	Adivinhão	
Barão Vermelho	Baby Suporte	Corpo a Corpo, 1984-1985
Ritchie	A Mulher Invisível	
Magazine	Tic Tic Nervoso	Livre Para Voar, 1984-1985
Os Paralamas do Sucesso	Me Liga	Um Sonho a Mais, 1985
Blitz	Egotrip	
Lobão e os Ronaldos	Corações Psicodélicos	
Rádio Táxi	Vivendo Ilusão	
Brylho	Garota do Ano	
Ritchie	Só pra o Vento	A Gata Comeu, 1985
Magazine	Comeu	
Barão Vermelho	Eu Queria Ter uma Bomba	
Lulu Santos	Tudo Bem	Selva de Pedra, 1986
Blitz	Malandro Agulha	
Os Paralamas do Sucesso	Você	Roda de Fogo, 1986-1987
Rádio Táxi	Você Se Esconde	
Ritchie	Transas	
Kiko Zambianchi	Alguém	
Capital Inicial	Música Urbana	
Heróis da Resistência	Só pro Meu Prazer	Hipertensão, 1986-1987
Lobão	Me Chama	
Titãs	Aa Uu	
Engenheiros do Hawaii	Toda Forma de Poder	O Outro, 1987
Cazuza	Nosso Amor a Gente Inventa (Estória Romântica)	
Heróis da Resistência	Doublé de Corpo	
Fausto Fawcett & Os Robôs Efêmeros	Kátia Flávia	
Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens	Amanhã é 23	
Barão Vermelho	Quem Me Olha Só	
Ira!	Flores em Você	
Ultraje a Rigor	Pelado	Brega & Chique, 1987
Lobão	Blá-Blá-Blá... Eu te Amo	Sassaricando, 1987-1988
Kiko Zambianchi	Você Perde	
Lulu Santos	Lua de Mel	
Evandro Mesquita	As Roupas e o Mundo No Chão	Bambolê, 1987-1988
Léo Jaime	Conquistador Barato	
Lulu Santos	A Cura	Fera Radical, 1988

Cazuza	Vida Fácil	
Cazuza	Brasil (interpretada por Gal Costa) Faz Parte do Meu Show	Vale Tudo, 1988-1989
Barão Vermelho	Pense Dance	
Ritchie	A Sombra da Partida	
Inimigos do Rei	Adelaide	O Salvador da Pátria, 1989
Cazuza	Burguesia	
Léo Jaime	Adoro	Bebê a Bordo, 1988-1989
Os Paralamas do Sucesso	O Beco	
Buana 4	Eu só Quero ser Feliz	Top Model, 1989-1990
Lobão	Essa Noite Não (Marcha à ré em Paquetá)	
Kiko Zambianchi	Hey Jude	
Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens	Dizer Não é Dizer Sim	
Evandro Mesquita	Babilônia Maravilhosa	
Léo Jaime	Bobagem	
Legião Urbana	Meninos e Meninas	Rainha da Sucata, 1990
Os Paralamas do Sucesso	Lanterna dos Afogados	
Os Paralamas do Sucesso	Caleidoscópio	Lua Cheia de Amor, 1990-1991
Nenhum de Nós	Sobre o Tempo	Barriga de Aluguel, 1991
Os Paralamas do Sucesso	Tendo a Lua	Vamp, 1991-1992
João Penca e Seus Miquinhos Amestrados	Suga Suga	
Evandro Mesquita	Chacal Blues	
Os Paralamas do Sucesso	Sábado	
		Perigosas Peruas, 1992

Tabela II: lista das 33 canções de Rock Nacional que integraram trilha sonora de longas-metragens, entre 1982 e 1992.

Banda	Canção	Filme / ano de exibição
Gang 90 & Absurdettes	Perdidos Na Selva	Menino do Rio, 1982
Rádio Taxi	Garota Dourada	
Léo Jaime	Vinte Garotas Num Fim De Semana	Garota Dourada, 1984
Ritchie	Baby Meu Bem (Te Amo)	
Barão Vermelho	- Bete Balanço - Amor, Amor	Bete Balanço, 1984
Titãs	Toda Cor	
Lobão	Me Chama	
Léo Jaime	Rock Estrela	Rock Estrela, 1985
Dr. Silvana & Cia	Taca a Mãe pra Ver se Quica	
Metrô	Johnny Love	
RPM	Olhar 43	
Tokyo	O Tal Poder	
Barão Vermelho	Eu queria ter uma bomba	Tropclip, 1985
Ultraje a Rigor	Inútil	Areias Escaldantes, 1985
Lulu Santos	Areias Escaldantes	
Titãs	Não vou me adaptar	
Ultraje a Rigor	Ciúme	
Ira!	Núcleo Base	
Ira!	Longe de tudo	
Titãs	Massacre	
Titãs	Televisão	
Titãs	Babi Indío	
Lobão e os Ronaldos	Ronaldo foi pra guerra	
Capital Inicial	Leve Desespero	

Capital Inicial	Descendo o Rio Nilo	
Ultraje a Rigor	Nós Vamos Invadir Sua Praia	
Gang 90 & As Absurdettes	Eu sei, mas eu não sei	
Lobão e os Ronaldos	Mal Nenhum	
Biquini Cavado	No Mundo da Lua	A Cor do Seu Destino, 1986
Cazuza	Brasil	Rádio Pirata, 1987
Uns & Outros	Anjo Negro	
Ritchie	Guerra Civil	
Lobão	Tudo Veludo	