

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E CULTURAS POLÍTICAS

BRUNO VIVEIROS MARTINS

PRO DIA NASCER FELIZ:
A NOVA REPÚBLICA E O *ROCK* BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1980

Belo Horizonte

2018

BRUNO VIVEIROS MARTINS

PRO DIA NASCER FELIZ:
A NOVA REPÚBLICA E O *ROCK* BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1980

VERSÃO FINAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Heloisa Maria Murgel Starling

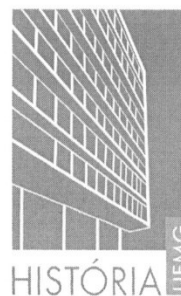
Belo Horizonte

2018

981.06 M386p 2018	<p data-bbox="528 1205 799 1234">Martins, Bruno Viveiros.</p> <p data-bbox="528 1240 1206 1328">Pro dia nascer feliz [manuscrito] : a Nova República e o rock brasileiro na década de 1980 / Brunos Viveiros Martins. - 2018.</p> <p data-bbox="564 1339 671 1368">324 f. : il.</p> <p data-bbox="564 1375 1038 1404">Orientadora: Heloisa Maria Murgel Starling.</p> <p data-bbox="528 1451 1206 1509">Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p data-bbox="564 1516 772 1545">Inclui bibliografia.</p> <p data-bbox="528 1592 1206 1711">1.História – Teses. 2. Rock – Brasil – Teses. 3.Democracia - Teses. 4. Brasil – História – Teses. I. Starling, Heloisa Maria Murgel. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA




**"Pro Dia Nascer Feliz: A Nova República e o Rock Brasileiro Na Década de
1980"**


Bruno Viveiros Martins

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:


Prof.ª. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling - Orientadora
UFMG


Prof. Dr. Newton Bignotto de Souza
UFMG


Prof. Dr. Marcelo Gantus Jasmin
PUC-RIO


Prof. Dr. Paulo Cesar de Araújo
PUC-RIO


Prof.ª. Dra. Eliana Regina de Freitas Dutra
UFMG

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2018.

Para Francisco.

Porque hoje ainda é dia de *rock*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Heloisa Starling, pela orientação deste trabalho e de tantos outros realizados em todos esses anos de convivência e amizade. Nunca esquecerei os conselhos, sugestões, críticas e lições de entusiasmo e comprometimento com a História.

Agradeço ao Departamento de História da UFMG, pelos anos de formação intelectual e profissional, especialmente ao professor Alexandre Fonseca, que durante a disciplina *Introdução à Metodologia Científica*, ministrada no início do curso de graduação, levou-me a apostar na ideia que originou o pré-projeto deste Doutorado.

Sou grato e devedor dos ensinamentos de Regina Horta Duarte e Carlos Antônio Leite Brandão, professores que participaram da minha banca de qualificação e por serem exemplos de dedicação à vida acadêmica e amor ao conhecimento. Sou igualmente agradecido aos professores Marcelo Jasmin, Paulo Cesar de Araújo, Newton Bignotto e Eliana Dutra pela leitura e avaliação deste trabalho durante a banca de Doutorado.

Agradeço à CAPES pelo investimento financeiro a esta pesquisa. Grande parte das leituras feitas para a escrita destas páginas foi proporcionada pela Biblioteca Antônio Luiz Paixão, instituição à qual eu agradeço, na pessoa de sua diretora Vilma de Souza.

Agradeço aos alunos do curso de História das Ideias Políticas e Sociais, entre 2013 e 2014, com os quais debati diversos dos temas e conceitos aqui apresentados.

Sou muito honrado por dizer que esta tese resulta de vários anos de estudos, iniciados juntamente com a criação do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG, na sala 4116, da FAFICH, durante a preparação do seminário *Decantando a República*, realizado na PUC-Rio, em setembro de 2001. Agradeço aos seus integrantes, com os quais tive a oportunidade de aprender durante esse tempo, especialmente a Lígia Germano e Alda Batista, pelo carinho.

Agradeço ao Centro de Referência da Música de Minas Gerais/UFMG, nas pessoas da professora Betânia Figueiredo e de Valquíria Ferreira, pela generosidade com que me receberam e por dividirem comigo várias manhãs de diálogos e aprendizados. Sou grato à Rádio UFMG Educativa, por poder participar da produção de um conhecimento democratizado pelas ondas sonoras que ultrapassam os limites da própria universidade.

Agradeço à professora Verona Segantini, pela leitura dos textos originais e pelo bom humor das conversas sem hora para acabar; Lucas Matozinhos, pela indicação de livros e trocas de ideias; Ana Emília de Carvalho, pela revisão atenta e cuidadosa; Marcus Vinícius Lage, pela opinião crítica sobre o projeto e por compartilhar dos medos e das aflições durante o curso de Doutorado. Agradeço a Clarissa Fazito, Bruno Starling e Geraldo Borges, pela disponibilidade em colaborar com este amigo e a quem peço perdão pela omissão um tanto forçada. Agradeço também à Vera Zavarise, pela ajuda nos momentos difíceis. Mesmo que tivesse todas as riquezas do mundo, não seria feliz sem a presença de amigos como vocês.

Na companhia de Agnes Lima, Deiber Nunes, Flávia Estevam, Gláucia dos Anjos, Gledson Maia, Gustavo Turci, Kellen Adriane, Leonardo Oliveira, Lucina Sábata, Luiz Cláudio, Luiz Hess, Marília Soares, Wilton Miguel, meus amigos de mais longa data, escutei pela primeira vez a maioria das canções aqui analisadas. Agradeço a eles pelo prazer da descoberta conjunta, pelas tentativas de compreender que este é o nosso mundo e pelas possibilidades que nossas vidas têm ainda de se encontrar.

A Sinval Martins, Nice Viveiros e Aparecida Telles agradeço pela força e o incentivo.

Agradeço à Marcela Telles, por ser a pessoa que me entende do início ao fim.

I look at the world
And I notice it's turning
While my guitar gently weeps

With every mistake
We must surely be learning
Still my guitar gently weeps

George Harrison

RESUMO

Este trabalho aborda a trajetória de compositores, intérpretes e bandas de *rock* no Brasil, entre os anos de 1982 e 1989. A pesquisa visou analisar a intertextualidade entre a narrativa musical produzida pelo *rock* brasileiro e o contexto no qual essa forma de linguagem se fez presente, evidenciando a interpretação e a circulação de certos princípios e valores próprios da esfera do mundo público, como liberdade, ação política, democracia. Nosso intuito foi compreender o sentido histórico alcançado pelas canções de jovens artistas em meio a um período tensionado por conflitos e pela criação de uma visão de mundo que envolve a invenção de uma comunidade imaginada; a concepção da cidade como lugar da vida pública; o olhar sobre as transformações urbanas e a modernidade; o papel da juventude na construção da cidadania e a formulação de uma ideia de Brasil. Nesse sentido, buscamos verificar de que maneira os roqueiros vislumbraram novas perspectivas capazes de ultrapassar os limites de um tempo de transição política, cultural e social, entre o fim da ditadura militar e a consolidação da Nova República no País.

PALAVRAS-CHAVE: canção popular; *rock*; democracia; nova república.

ABSTRACT

This work approaches the path of composers, performers and rock bands in Brazil between 1982 and 1989. The research goal was to analyze an intertextuality between the musical narrative produced by Brazilian rock and the context in which this kind of language was present, highlighting the reading and circulation of certain principles and values intrinsic to the public sphere, such as freedom, political action, democracy. Our aim was to understand the historical meaning reached by the songs by young artists in the midst of a period tensioned by conflicts and the creation of a world view which involves the invention of an imagined community; the concept of the city as a place for public life; the look at urban transformations and modernity; the role of youth in the building of citizenship and the formulation of an idea of Brazil. In this sense, we sought to verify how rockers saw new perspectives capable of crossing the limits of a time of political, cultural and social transition, between the end of the military dictatorship and the consolidation of the New Republic in the country.

KEYWORDS: popular song; rock; democracy; new republic.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Gritos na multidão: a transição democrática e a comunidade imaginada	52
3. Muros e grades: tensões, conflitos e contradições da cidade	106
4. Música Urbana: o <i>flâneur</i> está de volta às ruas	160
5. Você me abre seus braços e a gente faz um país: o Brasil e a cidadania insurgente	212
6. Considerações Finais	268
Referências Bibliográficas	278
Periódicos Consultados	305
Canções Citadas.....	306
Videoclipes Citados.....	311
Documentários Consultados	312
Filmografia (1982 –1989)	314
Discografia (1982 –1989)	315
Anexo	320

1. Introdução.

Pra começar
Quem vai colar
Os tais caquinhos
Do velho mundo
Pátrias, famílias, religiões
E preconceitos
Quebrou não tem mais jeito

(Pra começar. Marina e Antonio Cícero)

A tese visa analisar a linguagem musical criada pelo *rock* nacional, entre 1982 e 1989. Nesse contexto, as bandas de *rock* formularam uma narrativa, por meio da qual jovens compositores divulgaram princípios, conceitos e valores próprios do mundo público. Essas canções discutem questões fundamentais para a consolidação da democracia entre o fim da ditadura militar e os primeiros momentos da Nova República. Com os acordes e notas musicais do *rock*, um novo vocabulário político passa a ser falado no País no final do século XX, por meio da imaginação de uma comunidade política; de uma concepção de cidade como palco da luta por direitos; do olhar sobre a modernidade e as transformações urbanas; da formulação de uma ideia de Brasil baseada na cidadania insurgente.

O marco cronológico desta pesquisa privilegia justamente esse período de ascensão e maior repercussão do *rock* nacional no cenário artístico brasileiro: a partir de 1982, vários grupos de *rock* como a banda Blitz disputam os primeiros lugares no topo das paradas de sucesso junto aos demais gêneros musicais da época, mantendo-se nesse patamar até por volta de 1990, quando o *rock* perde espaço no cenário musical. Nesse mesmo período, ocorre o fortalecimento de outra geração de intérpretes e compositores, bem como outros rítmicos, como a chamada a *axé music*, o *funk* e o *RAP*, que irão roubar a cena antes dominada pelo *rock*.

O *rock* nasceu nos Estados Unidos, na década de 1950, a partir da fusão dos estilos afro-americanos do *gospel*, *boogie-woogies*, *work-songs*, *rhythm and blues*, *jazz*, *folk* e o *country*. O *rock* foi criado por jovens – oriundos, principalmente, do sul dos Estados Unidos – a partir da junção de ritmos marginalizados pela cor, condição econômica e origem social de seus praticantes. Desde seus momentos iniciais, a abordagem temática do *rock* girava em torno das experiências de vida de jovens negros e brancos pobres das cidades e das comunidades rurais no pós-guerra, como rebeldia, transgressão, autonomia, sexo, dança, conflito de gerações, exclusão social e contestação da ordem vigente. Temas esses difundidos em canções de uma nova geração de ídolos, como Bill Haley, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Elvis Presley, entre outros.¹ Sobre o surgimento do *rock* nos Estados Unidos e sua popularização internacional, Eric Hobsbawn avalia:

Quase que imediatamente, portanto, o *rock* se tornou um meio universal de expressões de desejo, instintos e sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma “juventude” e de uma “cultura jovem” conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas. Poderia expressar qualquer coisa e tudo ao mesmo tempo dentro dessa faixa-etária, mas embora o *rock* tenha desenvolvido variantes regionais, nacionais de classes ou político-ideológicas claras, sua linguagem básica da mesma forma que a vestimenta vulgar-populista associada à juventude (principalmente o jeans), atravessou fronteiras de países, classes ou ideologias. A exemplo do que ocorre na vida desses grupos etários, na música do *rock* o público e o privado, o

¹FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*. Uma história social. 2002. MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*, 2012. PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*, 1992.

sentimento e a convicção, o amor, a rebeldia e a arte, a dramatização e a postura assumida no palco não são distinguíveis uns dos outros.²

Para Paul Friedlander, a reação inicial das autoridades americanas foi de repulsa ao que consideravam uma música “desagregadora, sensual, irreverente, agressiva”, invariavelmente associada à violência e à delinquência juvenil. Com o crescimento da classe média, o fortalecimento da indústria de entretenimento e o surgimento de uma cultura adolescente, o *rock* se popularizou, tornando-se uma linguagem internacional. Isso foi possível, principalmente, após a chamada “Invasão Inglesa”, quando bandas como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, entre outras, intensificaram o diálogo com os norte-americanos, acrescentando novos temas, conceitos e diversificando a linguagem a partir de diferentes tendências, como o *rock* progressivo, *hard rock*, *heavy metal*, entre outras.³

O *rock* é uma linguagem musical ligada à rebeldia e à contestação do *status quo*. Desde as primeiras gerações, os jovens adotaram o *rock* enquanto linguagem por intermédio da qual era possível extravasar sua insatisfação ante a cultura dominante no meio político e social em que se encontravam. Dessa forma o *rock* embalou novos padrões comportamentais que difundiram conceitos e atitudes transgressoras que confrontavam o *establishment*. Durante a década de 1960, o *rock* tornou-se uma expressão musical que agregou valores como a liberdade, autonomia e autodeterminação, seja em embates políticos, luta por direitos, desobediência civil, contracultura, revolução sexual,

² HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*, 1990, p. 17. Sobre os conceitos de juventude e de cultura jovem, ver: SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Como o conceito de *teenager* revolucionou o século XX, 2009; LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean-Claude (Org.). *História dos jovens*, v. 2, 1995.

³FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*. Uma história social, 2002. MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução*. Uma história cultural do rock 1965-1969, 2012. MUGGIATI, Roberto. *Rock: grito e o mito*. A música pop como forma de comunicação e contracultura, 1973. JACKSON. *1965*. O ano mais revolucionário da música, 2016. PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*, 1992.

pacifismo, campanhas humanitárias, oposição à cultura oficial e rejeição completa a qualquer tipo de conservadorismo.⁴ Segundo Beatriz Sarlo:

O *rock* foi mais que uma música; moveu-se desde o início com o impulso de uma contracultura que espalhou pela vida cotidiana. O *rock* se identificou de modo extra-musical: sustentada pela música, a cultura *rock* definiu os limites de um território onde houve mobilização, resistência e experimentação. A droga, que tinha sido um hábito privado dos burgueses curiosos, poetas decadentes, dândis e exploradores da subjetividade, foi parte da cultura do *rock* e, no interior dela, adquiriu um caráter de reivindicação pública e de fronteira transitável. Até hoje, no imaginário coletivo ela é associada aos jovens de um modo moralista e persecutório. O *rock* foi um desafio juvenil (possivelmente o último) e não se equivocaram aqueles que assinalaram seu potencial subversivo fundado na emergência de ideologias libertárias. A rebeldia do *rock* anuncia um espírito de contestação que não pode ser separado da onda juvenil que entra no cenário político em finais dos anos sessenta. Podiam não ser os mesmos protagonistas, mas ainda que fossem diferentes, ainda que nem se conhecessem, eram parte de um clima cultural.⁵

Outra característica que marca a história do *rock* é a utilização da tecnologia na eletrificação do som. O *jazzista* Charlie Christian foi o primeiro a eletrificar a guitarra, mas foram os roqueiros que a sistematizaram, transformando-a em um ícone do gênero. Também foi com o *rock* que houve a predominância de instrumentos elétricos em vez de acústicos, além de se valer da tecnologia eletrônica não somente para criar efeitos especiais. Com o *rock*, os estúdios de gravação passaram a ganhar cada vez mais importância para a criação artística e, principalmente, para as experimentações musicais.

⁴ MUGGIATI, Roberto. *Rock: grito e o mito*. A música pop como forma de comunicação e contracultura, 1973. MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução*. Uma história cultural do *rock* (1965-1969), 2012. JACKSON. *1965*. O ano mais revolucionário da música, 2016. PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*, 1992.

⁵ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina, 1997, p. 34-35.

O disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* gravado pelos Beatles, em 1967, seria talvez o maior exemplo da união entre potencial criativo, experimentação artística, inovações tecnológicas, indústria cultural e cultura popular em sua época.⁶

No período do pós-guerra, a modernização de dispositivos eletrônicos para a reprodução da música consumida, principalmente, por jovens beneficiou a popularização do *rock*. A primeira delas foi a substituição do disco de 78 rpm pelo *long-playing* de vinil em 33 rpm, mudança que diminuiu o ruído do toca-discos por tocar em velocidade menor. Além disso, ele continha um número maior de faixas a serem ouvidas em sequência, ao contrário do anterior com duas ou quatro faixas. Em seguida foram criados também os EPs de 45 rotações, ideais para serem utilizados em *jukebox*, que se espalharam pelos Estados Unidos em restaurantes *fast-foods*, clubes e cafés, lugares frequentados geralmente por jovens. Seguindo esse mesmo procedimento, em 1960, foi criada a fita K7 – que possuía um preço muito menor que o LP e podia ser manuseada e transportada com mais facilidade – e o subsequente *walkman*, em 1979. Os avanços tecnológicos utilizados em relação à guitarra representam um capítulo à parte na história do *rock* com a criação de modelos de instrumentos famosos, como *Gibson*, *Telecaster* e *Stratocaster*, cultuados por guitarristas de diferentes gerações.⁷

A história do *rock*, no Brasil, inicia-se no fim dos anos 1950. Nesse primeiro momento, os compositores e intérpretes, como Celly Campello, limitavam-se a traduzir e adaptar os sucessos internacionais da época. Com a explosão da Jovem Guarda, em meados da década de 1960, o *rock* nacional passa a contar com um nome que se tornou, ao mesmo tempo, campeão de vendas de discos e líder de audiência na televisão. Segundo Paulo Cesar de Araújo, o único país no Ocidente onde os *Beatles* não

⁶HOBSBAWN, Eric. *História social do jazz*, 1990.

⁷BLANNING, Tim. *O triunfo da música. A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, 2011.

conquistaram o topo das paradas de sucesso foi o Brasil. Esse lugar pertencia a Roberto Carlos.⁸

A Jovem Guarda cantou, de forma ambígua, a independência dos jovens em relação aos rígidos padrões de conduta moral da época, como em “Rua Augusta”, “Parei na contramão” e “Quero que vá tudo pro inferno”. Em termos comportamentais, seus integrantes demonstravam atitudes ousadas para a época, como a popularização da minissaia, a utilização de gírias, o cabelo mais comprido que o usual ou o topete com brilhantina, as roupas coloridas e chamativas, a jaqueta de couro, os óculos escuros, os cintos com fivelas grandes, a bota com salto.⁹ Para Beatriz Sarlo, a cultura *rock* fez do traje uma marca característica de seu estilo de vida:

Convertido em estilo (o que também aconteceu com as vanguardas históricas) todas as variantes da cultura juvenil o citam. O *rock*, como os *hippies* encontrou no traje uma marca de excepcionalidade, a ideia do traje como diferenciação entre tribos culturais se desenvolve em todas as suas peripécias. Os traços de estilo aparecem e desaparecem; voltam as jaquetas pretas por uma temporada, as luzes e as sombras do *punk* podem ser o ponto alto da maquiagem, as feridas dos *skinheads* são recicladas via tatuagem, o couro toma lugar do jeans, o jeans toma o lugar do couro.¹⁰

Depois que a Jovem Guarda chegou ao fim, seus integrantes decidiram trilhar outros caminhos artísticos. Erasmo Carlos, porém, manteve-se fiel ao *rock* durante toda a sua longa carreira— iniciada com a fundação do grupo The Sputniks juntamente com

⁸ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*, 2006.

⁹ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*, 2006; MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A Aventura da Jovem Guarda*, 1984; FRÖES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*, 2000; PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*, 2006; PEDERIVA, Ana Bárbara. *Jovem Guarda*. Cronistas sentimentais da juventude, 2001; PUGIALLI, Ricardo. *No embalo da Jovem Guarda*, 1999; AGUILLAR, Antônio. *Histórias da Jovem Guarda*, 2005.

¹⁰ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina, 1997, p. 36.

Jorge Ben, Tim Maia e Roberto Carlos, no final dos anos 1950. Conhecido como o “tremendão”, ele construiu um repertório voltado fundamentalmente para esse gênero musical, mantendo inclusive a atitude roqueira mesmo em suas parcerias com Roberto Carlos. Este, por sua vez, direcionou sua trajetória para a canção romântica, principalmente, por volta de 1968 quando venceu o Festival de Sanremo, na Itália. Erasmo Carlos, ao contrário, continuou colecionando *hits* com temática baseada no universo jovem como “Coqueiro Verde” e “Sentando à beira do caminho”.¹¹

A partir de 1968, os Mutantes contribuíram para a reelaboração dos impactos da contracultura no Brasil. A banda, integrada por Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias, formou a base sonora para o experimentalismo de Rogério Duprat durante o movimento tropicalista. Contudo, construiu um caminho próprio no qual se discutiram os efeitos da modernização tardia e a experiência social dos jovens nos grandes centros urbanos, como em “Caminhante noturno”, “2001” e “Hey boy”. Com Os Mutantes, o *rock* nacional ganhou densidade artística e capacidade crítica.¹²

Em uma segunda fase de sua trajetória, Arnaldo Batista e Sérgio Dias dedicaram-se ao chamado *rock* progressivo em voga nos anos 1970. A iniciativa foi seguida por outros roqueiros com a criação de bandas como O Terço, Som Imaginário, Casa das Máquinas e A Barca do Sol, entre várias outras que reuniam referências musicais diversas ao *rock* impulsionado por grupos internacionais como Pink Floyd, Yes e Genesis.¹³ Nessa mesma época, o trio Sá, Rodrix e Guarabyra ficou famoso por criar um estilo conhecido

¹¹ CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*, 2008.

¹² CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*, 1995. BRITTO, Paulo Henrique. A temática noturna no *rock* pós-tropicalista, 2003. SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*, 2010. LOKI - Arnaldo Baptista. Direção de Paulo Henrique Fontenelle. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2008. 1 DVD (120 min).

¹³ RESENDE, Victor Henrique de. ASSIS, Ana Cláudia de. As diversas sonoridades do grupo de *rock* brasileiro O Terço: discussões sobre as identidades musicais nos anos 1970, 2016.

como “*rock rural*” em que fundiam elementos da cultura interiorana brasileira com o movimento hippie e o *flower power*.¹⁴

Entre 1973 e 1974, a banda Secos & Molhados foi responsável por traduzir a cultura *glitter* e o *glamrock* no Brasil. O grupo, liderado por Ney Matogrosso, conquistou o País inteiro por meio de sua *performance* nos palcos, que contava com maquiagens, figurinos e adereços caracterizados pelo colorido, pela sensualidade e por uma musicalidade que misturava *rock* progressivo, David Bowie, *folk* e fado português. Suas canções denunciavam a hipocrisia da sociedade vigente, como em “Mulher barriguda” e “Primavera nos dentes”, além de lançar o protesto pacifista “Rosa de Hiroshima”.¹⁵

Ao longo da década de 1970, Raul Seixas, por sua vez, mesclou influências musicais díspares, como o *rockabilly* de Elvis Presley e o baião de Luiz Gonzaga, tornando-se um dos nomes mais populares da história do *rock* brasileiro. Em sua trajetória, ele põe à mostra sua personalidade extravagante, o flerte com o ocultismo e a ficção científica, além da atitude contestatória e o olhar extremamente crítico através do qual enxergava a realidade brasileira por meio de canções como “Ouro de Tolo”, “Alugase” e “Metrolinha 743”, entre outras.¹⁶

Rita Lee é considerada, por muitos críticos, a compositora mais importante do *rock* brasileiro e uma das mais influentes da canção popular. Após sua saída dos Mutantes, em 1972, deu prosseguimento à sua carreira ao criar o grupo Tutti Frutti, que a acompanhou até 1978. A partir daí, consolidou a parceria com Roberto de Carvalho, que lhe rendeu os grandes sucessos de sua longa carreira. Suas composições são marcadas

¹⁴ SÁ, Luiz Carlos. *Rock Rural: origens, estradas e destino*, 2010. RESENDE, Victor Henrique de. *O Rock Rural de Sá, Rodrix e Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970*, 2013.

¹⁵ MATOGROSSO, Ney. *Vira-lata de raça: memórias*, 2018.

¹⁶ TEIXEIRA, Rosana. *Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*, 2008; SEIXAS, Kika; SOUZA, Tarik de. *O baú do Raul*, 1992. FERREIRA, Bianca Márcia. *A sociologia de Raul Seixas: a arte como espelho social de sua época*, 2013. RAUL SEIXAS. *O Início, o fim e o meio*. Direção de Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (128 min).

pelo caráter libertário e extremo senso crítico com que encara os temas do dia a dia, o papel da mulher na sociedade e também a política nacional em canções como “Vote em Mim” e “Arrombou o cofre”, entre outras.¹⁷

Entre 1982 e 1989, o *rock* consolidou-se como uma das principais linguagens artísticas do cenário nacional. Além de captar as transformações políticas, culturais e sociais do Brasil em suas mais variadas feições, por meio de fragmentos do cotidiano urbano, como fizeram seus antecessores das décadas de 1960 e 1970, os roqueiros brasileiros da nova geração propõem uma visão sobre o Brasil a partir de canções que falam explicitamente do País como um corpo político coletivo.

No final do século XX, quando as interpretações acerca dos “estados nacionais”, presentes na cultura política brasileira desde a década de 1930, caem em desuso, devido, por exemplo, ao avanço da globalização, o *rock* nacional irá discutir o Brasil por meio da tentativa sistemática de produzir uma síntese do País enquanto povo, estado, nação, pátria e república. Síntese, por sua vez, permeada pela ação coletiva dos cidadãos na luta cotidiana por seus direitos com vistas à construção da cidadania plena.¹⁸

A circulação livre de opiniões, um dos fundamentos das sociedades democráticas, promovida pela ampla repercussão atingida pelo *rock* nacional junto do público em todo o País, foi decisiva para a difusão de conceitos políticos e debates de ideias. Dessa forma, a nova geração de compositores que despontou ao longo da década de 1980 contribuiu com a ampliação do debate público e a formulação de uma visão de mundo própria do cidadão comum brasileiro.

Suas canções podem ser analisadas como um suporte de circulação de informações, críticas e opiniões a um amplo contingente de pessoas, formado por um leque diversificado de seguimentos sociais. Isso foi possível devido à utilização de uma

¹⁷ LEE, Rita. *Rita Lee*. Uma autobiografia, 2016; LEE, Rita. *Favorita*, 2018.

¹⁸ CARVALHO, José Murilo. O historiador às vésperas do terceiro milênio, 1999.

estrutura musical simples, com letras objetivas e diretas que buscavam argumentar e, principalmente, persuadir o ouvinte da necessidade de participar do jogo político e cuidar do bem comum, em uma época de intensos debates acerca dos novos desafios enfrentados pelo povo brasileiro.

As questões e os temas centrais da vida política nacional eram narrados como parte fundamental da vida das pessoas. Suas consequências afetavam diretamente a esfera particular do indivíduo. A nova linguagem criada pelo *rock*, dessa forma, contribuiu para a redução da distância entre o público e o privado, limites tênues na sociedade brasileira. Com o *rock* nacional, os jovens ganharam voz e vocabulário que lhes possibilitaram opinar, discutir e se posicionar sobre o agitado clima de debates vivido durante o processo de abertura política, o fim da ditadura militar e os primeiros momentos da Nova República.

A composição desse vocabulário é sustentada por três grandes temas: a construção de uma ética de valores associados ao mundo público; o ideal normativo de uma cidadania alargada, apta a produzir uma efetiva inclusão de todos os brasileiros em igualdade de condições de participação na vida pública; e a valorização da cidade como espaço de ação política e fortalecimento dos laços de sociabilidade urbana. Entre os vocábulos políticos utilizados pelos roqueiros, figuram exemplos, como Liberdade, Direitos, República, Estado, Eleição, Voto, Nação, Democracia e Cidadania, que foram discutidos em alto e bom som. Mais do que isso, esse vocabulário político era difundido entre amplos setores da população.

O momento era propício para que vários seguimentos sociais, historicamente excluídos do debate público, saíssem às ruas para reivindicar direitos. Roqueiros brasileiros como Cazusa, Renato Russo, Herbert Vianna, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Humberto Gessinger, Paulo Ricardo, Marina, Marcelo Nova, Edgar Scandurra, Paula

Toller, Léo Jaime, entre outros, utilizaram da narrativa musical como uma forma de expressão crítica, de cunho político e social, espécie de arma necessária no conflito de ideias. O *rock* nacional utilizou-se de estratégias conceituais e modos linguísticos que definem seus discursos narrativos, denominados como “tropos de linguagem” por Hayden White:

A classificação dos tropos da linguagem, da fala e do discurso permanece um projeto incompleto (e em princípio incompletável) da linguística figurativa, da semiótica, da neo-retórica e da crítica desconstrutiva. Entretanto, os quatro tipos gerais de tropos identificados pela teoria retórica neoclássica parecem ser básicos: metáfora (baseada no princípio da similitude), metonímia (baseada no princípio da contiguidade), sinédoque (baseada na identificação de partes de uma coisa como pertencendo a um todo), e ironia (baseada na oposição).¹⁹

O compositor utiliza estratégias conceituais e modos linguísticos que definem seus discursos narrativos, denominados “tropos de linguagem”, ou seja, estrutura verbal em que o autor encadeia os conceitos argumentativos e procedimentos retóricos, sem os quais nenhuma narrativa histórica poderia existir. Ao se estabelecerem entre a “escrita imaginativa e realista, entre o discurso ficcional e factual”, os roqueiros manejam a linguagem musical não como uma forma vazia a ser preenchida com personagens, eventos e fatos históricos. Escolhas de estilo e elaboração de enredos, além do conteúdo interpretativo – constituído por ironias, sátiras, metonímias, metáforas –, interferem diretamente na maneira como uma canção expressa as ideias de um compositor. Por meio da identificação dos tropos de linguagem utilizados pelo *rock* nacional, será possível

¹⁹ WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história, 1994, p. 31.

analisar as visões de mundo dispostas para além da superfície manifesta textualmente.²⁰

Para tanto, segundo Hayden White:

Na passagem do estudo de um arquivo para a composição de um discurso e para a sua tradução na forma escrita, os historiadores têm de empregar as mesmas estratégias da figuração linguística utilizadas por escritores imaginativos para dotar seus discursos daqueles tipos de significados latentes, secundários ou conotativos que requererão que suas obras não só sejam recebidas como mensagens, mas sejam lidas como estruturas simbólicas.²¹

A narrativa musical veiculada pelos roqueiros criou polêmicas, partilhou informações, comentou fatos recentes, interpretou acontecimentos do passado, defendeu ideias, discutiu as grandes questões da época, impregnou a vida cotidiana de política, desafiou as autoridades vigentes, fez uso constante de figuras de linguagem como ironia, sarcasmo, citação, paródia, hipérbole. Enfim, produziu agitação política. A ênfase com que tratou o mundo público fez com que as canções do *rock* nacional funcionassem como um fator de mobilização da opinião pública, instigando a reflexão do cidadão ordinário acerca da defesa do bem comum e dos limites entre o ambiente privado e o espaço público.

A linguagem do *rock* trazia a clareza de que o presente era o espaço de realização política. A consciência crítica dos compositores estava voltada para a transformação da ordem vigente no calor da hora. Seu papel junto da opinião pública era convencer a população da necessidade de mudanças no exato momento em que a canção era executada e ouvida em qualquer lugar da cidade. Seus compositores eram autores de atos de linguagem ou atos de fala, forma de ação política desenvolvida no mundo público com o

²⁰WHITE, Hayden. *Meta-História*. A imaginação histórica do século XIX, 1992. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura, 1994.

²¹WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história, 1994, p. 29.

objetivo de opinar, interpretar, criticar, propor soluções, defender e combater ideias.²² Não ouvir o que essas vozes tinham a dizer seria ignorar um movimento de ampliação e democratização do debate público em um movimento de agitação e importantes transformações políticas.

As primeiras vozes das novas bandas de *rock* a serem ouvidas nacionalmente foram as da Gang 90 & As Absurdettes com “Perdidos na Selva”, em 1981; e da Blitz com “Você não soube me amar” de 1982.

A Gang 90 & As Absurdettes foi uma banda paulistana fundada por Júlio Barroso, um dos mais promissores nomes do *rock* brasileiro no início da década de 1980. Era um artista de personalidade irrequieta, com novas ideias e conceitos artísticos. Ainda em 1976, criou a revista *Música do Planeta Terra*. Colaborou com Nelson Motta no *Jornal do Brasil* e assinou a coluna *Mundo Black* na revista *Pop*. Também escreveu para a revista *Som Três*. Foi DJ na boate Noites Cariocas, no Rio de Janeiro, e na danceteria Paulicéia Desvairada, em São Paulo. Júlio Barroso era fã de *Black Music*, *Reggae*, John Lennon, Marcel Duchamp, Bob Dylan, Jack Kerouac, Kid Creole & The Coconuts, poesia concreta e de todas as vanguardas artísticas.²³

Em uma viagem para Nova Iorque conheceu a *New Wave*, gênero que abrigava várias bandas surgidas na esteira do *punk rock* que buscavam desenvolver melhor sua estrutura musical sem perder de vista a simplicidade de sua música feita com acordes elementares e, muito menos, sua atitude crítica diante da sociedade. O principal exemplo era o The Police, trio inglês que misturou *Reggae*, *Pop* e *Ska* ao *Punk*, criando uma sonoridade que primava por guitarras econômicas, contrabaixo e bateria preponderantes, melodias vocais inspiradas. O vestuário *New Wave* mesclava camisas de gola dupla,

²² SKINNER, Quentin. Significado y comprensión en la história de las ideas, 2000; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Quentin Skinner, 2000; SKINNER, Quentin. *A liberdade e o historiador*, 1999. AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação, 1990.

²³ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais, 2001.

topetes imponentes, jaquetas com zíperes por todos os lados, gravatas de crochê, ternos de ombreiras. As garotas usavam cortes de cabelos assimétricos, maquiagens *pinks*, muitos colares, cores cítricas e estampas em xadrez. Júlio Barroso achou aquilo tudo o máximo e voltou ao Brasil com uma mala cheia de discos e disposição para a criar uma banda que rompesse os limites entre o “cult” e o “povão” rótulos utilizados pela crítica musical na época.²⁴

Em São Paulo, ele criou a Gang 90 & As Absurdettes com Gigante Brasil (bateria), Wander Taffo (guitarra), Lee Marcucci (contrabaixo), Guilherme Arantes (teclados) e as banking vocalistas Alice Pink Pank, May East, Lonita Renaux e Luíza Maria. O primeiro sucesso da banda foi o *single* “Perdidos na selva”, definido por Júlio Barroso como um “*heavy* iê-iê-iê, um desastre aéreo com um *happy end* na veia; cenário de uma produção chanchadesca, paródia da paródia, nova estética do deboche”.²⁵ A canção tornou-se um dos grandes sucessos de 1981 ao se classificar para a finalíssima do Festival MPB-Shell realizado pela TV Globo no Maracanãzinho. Contudo, a Gang 90 & As Absurdettes, alternavam performances incendiárias com shows totalmente desafinados, frutos da “filosofia do improvisado” própria da mente anárquica de Júlio Barroso. Sem uma produção adequada para cumprir os compromissos do mundo artístico o grupo foi dissolvido.²⁶

A banda voltaria a se apresentar com uma nova formação, em 1983, depois de assinar contrato com a gravadora BMG. Nesse mesmo ano, ela lançou o LP *Essa tal de Gang 90 & As Absurdettes* com destaque para “Nosso louco amor” (que virou trilha sonora da abertura da novela *Louco Amor* da Rede Globo e cujo single vendeu oitenta mil cópias), “Noite e dia” (incluída na trilha sonora da novela *A ponte do amor* do canal SBT) e a regravação de “Perdidos na selva”.

²⁴ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013

²⁵ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013. p.88.

²⁶ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*, 2001.

O disco foi bem recebido pela crítica e muito tocado nas rádios, mas não respondia à expectativa de Júlio Barroso em atingir o sucesso popular como fez a Blitz no ano anterior. Esta banda, por sua vez, era claramente influenciada pelas inovações artísticas apresentadas pela Gang 90 & As Absurdettes. A gravação do disco foi marcada por desentendimentos entre os músicos e a falta de controle de Júlio Barroso no consumo de drogas. A trajetória da banda foi interrompida prematuramente com o falecimento de seu líder em 6 de junho de 1984. Ele se recuperava de um tratamento para desintoxicação quando caiu da janela de seu apartamento, no 11º andar, em São Paulo. Não foi apurado se sua morte ocorreu devido a um acidente ou suicídio. Para grande maioria dos críticos e colegas de profissão, o *rock* nacional perdia um de seus compositores mais brilhantes.²⁷

O grupo carioca Blitz foi formado por Márcia Bulcão (vocal), Fernanda Abreu (vocal), Evandro Mesquita (vocal, violão e gaita), Ricardo Barreto (guitarra), William Forghieri (teclado), Antônio Pedro (contrabaixo) e Lobão (bateria). O nome foi dado pelo baterista em menção as várias vezes em que ele e os demais integrantes da banda eram abordados e revistados em ações repressivas realizadas pela polícia. A Blitz foi criada nos intervalos entre ensaios e apresentações intercaladas de Marina e do grupo teatral Asdrubal Trouxe o Trombone, que se apresentavam no Teatro Ipanema. A trupe havia sido criada em 1974 e dela participavam os atores Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Nina de Paula, Perfeito Fortuna, Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita.²⁸

As peças encenadas pelo grupo eram um misto de espetáculo circense, *performances*, festa, desbunde e *show* de *rock*. Sua linguagem era, ao mesmo tempo,

²⁷ JULIO BARROSO – Marginal Conservador. Direção: Ricardo Alexandre. Rio de Janeiro: Tudo certo conteúdo editorial, Diretório de Filmes e Canal Bis, 2013. 1 DVD (50 min.).

²⁸ RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*, 2008; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrubal Trouxe o Trombone*. Memórias de uma trupe de comediantes que abalou os anos 70, 2004. CIRCO VOADOR – A nave. Direção de Tainá Menezes. Rio de Janeiro: Kanoa Filmes, 2015. 1 DVD (100 min); A FARRA DO CIRCO. Direção de Roberto Berliner. Rio de Janeiro: TV Zero, 2013. 1 DVD (94 min).

irreverente, inteligente, original, criativa e extremamente popular. O Asdrubal Trouxe o Trombone tinha uma plateia cativa formada por jovens atraídos por encenações que falassem sobre temas universais na mesma língua do público. Por isso elas foram capazes de influenciar não apenas a produção teatral da época, mas também a canção e a televisão. Além de espetáculos como “O inspetor geral”, “Ubu” e “Trate-me leão”, o grupo promovia oficinas, debates, *happening* e saraus, produziam discos e teve fundamental participação na criação do Circo Voador, armado inicialmente na praia do Arpoador e depois no bairro boêmio da Lapa. Esse foi o mais importante espaço artístico voltado para a cultura jovem que florescia no Rio de Janeiro durante a década de 1980.²⁹

A Blitz foi a herdeira direta desse universo cultural também habitado por autores da poesia marginal, como Chacal e Bernardo Vilhena e demais participantes do grupo Nuvem Cigana.³⁰ Foi o cotidiano descontraído das ruas e das praias da Zona Sul carioca que possibilitou à Blitz o desenvolvimento de uma linguagem que fundia canção, teatro, histórias em quadrinhos e *pop art*, por meio da qual foi capaz de captar as novidades culturais em curso no início dos anos 1980.

O grande sucesso do LP *As aventuras da Blitz*, que vendeu mais de um milhão de cópias em todo o País, foi a confirmação de que inúmeros outros jovens precisavam para também se aventurarem a sair das garagens – local precário, na maioria dos casos, onde geralmente as bandas ensaiavam os primeiros acordes – para tentar ganhar a cena pública. A capa do disco, por si mesma, já demonstrava a nova proposta estética da banda: logotipo em letras grandes em perspectiva inspiradas pelas revistas dos *X-Men*, integrantes clicados em corpo inteiro, porém recortados, colorizados e depois colados sobre um fundo

²⁹ RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*, 2008; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrubal Trouxe o Trombone*. Memórias de uma trupe de comediantes que abalou os anos 70, 2004. CIRCO VOADOR – A nave. Direção de Tainá Menezes. Rio de Janeiro: Kanoa Filmes, 2015. 1 DVD (100 min); A FARRA DO CIRCO. Direção de Roberto Berliner. Rio de Janeiro: TV Zero, 2013. 1 DVD (94 min).

³⁰ Sobre o grupo Nuvem Cigana, ver: COHN, Sérgio (Org.). *Nuvem Cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 70*, 2007.

branco que valorizava ainda mais o colorido pelo contraste. Até então, as capas apresentavam os cantores em close de rosto. A capa assinada pelos *designers* Gringo Cardia e Luiz Stein era puro movimento e plasticidade. Segundo Rodrigo Rodrigues: “A primeira tiragem do disco saiu com cores fosforescentes, o que acabou influenciando o visual da banda no palco e, por tabela, ditando moda”. No encarte foi inserido promocionalmente um gibi que, pouco tempo depois, virou item de colecionador.³¹

Antes do lançamento do LP, o *single* “Você não soube me amar” – que vendeu 100 mil cópias em apenas três meses e ganhou um videoclipe exibido em horário nobre no programa Fantástico da Rede Globo³² – foi uma espécie de senha com a qual a nova geração de compositores, intérpretes e instrumentistas tomaram de assalto a, até então, inabalável “MPB”, como se referiu Gilberto Gil, ao dizer que “O *rock* deu uma *blitz* na MPB”. A cada novo sucesso, a popularidade dos novos roqueiros foi ganhando espaço na grande mídia. Encabeçado inicialmente pela Blitz e pela Gang 90 e as Absurdettes, o *rock* nacional contribuiu para a atualização da cultura jovem no País, em um momento de renovação e experimentação, após o fim das amarras impostas pela ditadura militar, como a censura, por exemplo.

A nova linguagem roqueira costurou o diálogo entre: o cinema, por meio dos filmes *Menino do Rio* (1982), *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1985), *Um trem para as estrelas* (1987) e *Rádio Pirata* (1987); a literatura de Marcelo Rubens Paiva, em *Feliz ano velho*, e a poesia de Chacal, Bernardo Vilhena e Antonio Cicero; a linguagem televisiva, por meio do seriado *Armação Ilimitada*, dirigido por Guel Arraes; os

³¹ Sobre o processo de criação da capa, revela Luiz Stein: “Eu lembro que num primeiro momento foi assustador: era uma foto super bonita, mas a gente meteu a tesoura e começou a trabalhar com as figuras recortadas meio que num bê-a-bá da pop art”. RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*, 2008, p. 82.

³² Videoclipe “Você não soube me amar”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fYnYtT88mCI&start_radio=1&list=RDFYnYtT88mCI. Acesso em: 1º out. 2018.

quadrinhos de Angeli, na revista *Chiclete com Banana*; e as artes plásticas, na exposição *Como vai você, Geração 80?*.³³

Ou seja, o *rock* possibilitou a emergência de uma cultura jovem, com ramificações em variados meios de expressão artística, que fundiu a vida política do País, o cenário urbano em constante transformação e sua vinculação com os temas concretos da vida cotidiana. Essa nova linguagem apropriou-se dos espaços públicos, criando, dessa forma, uma comunidade imaginada e partilhada pela presença maciça de ouvintes em todo o País.³⁴

Em um primeiro momento, grande parte da nova geração de compositores filiada ao *rock* declarava não possuir vínculos diretos com a chamada MPB.³⁵ A sigla foi criada durante a década de 1960, época em que grande parte dos compositores vinculados a essa vertente da canção popular brasileira se mobilizou contra a ditadura militar. Seja por meio da chamada “canção de protesto”, na qual a resistência política era baseada na denúncia contra o arbítrio e na busca pela autenticidade cultural e política do homem do povo; seja nas “canções de resistência”, narrativa capaz de driblar a censura, subverter a ordem e sabotar a versão oficial dos fatos sustentada pelos militares, o compositor engajou-se nos principais debates políticos da época.³⁶

³³ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. O *rock* e o Brasil dos anos 80, 2013.

³⁴ Sobre o conceito de juventude, ver: SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Como o conceito de teenager revolucionou o século XX, 2009. LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean-Claude (Org.). *História dos jovens*, 1995. ABRAMO, Helena; BRANCO, Pedro Paulo. *Retrato da juventude brasileira*, 2005; GOUVEIA, Patrícia; ALVIM, Rosilene. *Juventude anos 90*, 2000.

³⁵ Paralelamente a ascensão do *rock* no início dos anos 1980 surge também com grande sucesso outros artistas jovens identificados com a MPB como Djavan, Simone, Fafá de Belém, Zizi Possi, Guilherme Arantes, Oswaldo Montenegro, Boca Livre, Kleiton & Kledir, entre outros. O contexto musical do período é marcado também pela consolidação da carreira individual de nomes como Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Baby Consuelo ex-integrantes do Novos Baianos; Beto Guedes, Lô Borges, Toninho Horta e Flávio Venturini vinculados ao Clube da Esquina; Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Elba Ramalho trilhando o caminho aberto pelo Pessoal do Ceará; Zeca Pagodinho, Agê e Fundo de Quintal representando o samba e o pagode; Chitãozinho & Xororó, João Mineiro & Marciano e Chrystian & Ralf liderando as duplas sertanejas; Elymar Santos, Fábio Junior e Roupas Nova na canção romântica.

³⁶ STARLING, Heloisa. *Canção popular e direito de resistência no Brasil*, 2013. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001; SILVA, Alberto Ribeiro. *Sinal fechado*. A música popular brasileira sob censura, 1994.

O *rock* da década de 1980, por outro lado, constrói uma narrativa explícita sobre os acontecimentos de seu tempo, sobre eventos públicos vivenciados de modo próprio e particular à vida de cada um de seus compositores. O fim progressivo da censura fez com que as bandas de *rock* tivessem um campo aberto para a veiculação direta de opiniões e visões de mundo sem a necessidade da utilização de metáforas e outras estratégias para burlar os censores. Nesse sentido, engajar-se significa praticar uma ação incisiva e voluntária no presente em que são manifestas suas escolhas, de acordo com sua experiência de vida e não com um programa predefinido, doutrina política e mesmo a crença na revolução – tema que orientou grande parte da arte engajada na década de 1960, denominada por Marcelo Ridenti como “Romantismo Revolucionário”.

No início da década, a maioria dos roqueiros diziam não possuir influência da canção brasileira em suas canções. Em suas declarações, a maioria deles afirmava que suas composições possuíam por referência primordial o *rock* internacional. Isso não impediu que muitas bandas mantivessem referências na canção brasileira, dentro e fora do *rock* nacional: os Titãs foram influenciados pelos Mutantes e por Rita Lee, os integrantes do Camisa de Vênus eram fãs inveterados de Raul Seixas, enquanto Léo Jaime aproximou as suas composições ao estilo da Jovem Guarda. O RPM contou com a direção artística de Ney Matogrosso e regravou “Flores Astrais”, canção do repertório dos Secos & Molhados, e “London, London”, de Caetano Veloso.

Marina regravou sucessos das duplas Roberto Carlos e Erasmo Carlos (“Emoções” e “Mesmo que seja eu”) e Tom Jobim e Vinícius de Moraes (“Garota de Ipanema”). Os Paralamas do Sucesso compuseram “A novidade” em parceria com Gilberto Gil, além de contar com sua participação especial no LP *Selvagem!*. A Legião Urbana incluiu em seus *shows* a canção “Nascente”, lançada por Milton Nascimento no

disco *Clube da Esquina 2*. Seu vocalista, Renato Russo, participou de um LP do grupo 14 Bis e fez parceria com Flávio Venturini. O grupo Inocentes regravou o samba “Pesadelo”, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós. Cazuza foi, talvez, o compositor da nova geração que mais se aproximou da MPB: era fã de samba-canção, fez parceria com Gilberto Gil (“Um trem para as estrelas”) e com Rita Lee (“Perto do fogo”), regravou “Esse cara” de Caetano Veloso, “O mundo é um moinho” de Cartola, “Luz negra” de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, além de fazer uma participação especial em disco de Raimundo Fagner.

Nomes como Marina, Lulu Santos e dos integrantes dos grupos Kid Abelha e Blitz trilharam um caminho entre a sonoridade *pop* e o *rock*, assim como o próprio Léo Jaime. Por essa razão, foram retratados pela mídia da época como representantes do chamado “*pop-rock*”. De um modo geral, as novas bandas de *rock* não deixavam de combinar a heterogeneidade musical do gênero de origem norte-americana com a realidade urbana brasileira.³⁷

As letras cantadas em português eram a certeza de que os compositores cantavam o Brasil para o público brasileiro. Essa geração era permeável a diversos diálogos possíveis. Além da postura crítica, grande parte das canções possuía também um aspecto lúdico e bem-humorado, característico, por exemplo, das bandas Blitz, Paralamas do Sucesso e Camisa de Vênus. Por outro lado, esse aspecto já não é predominante nas bandas de Brasília, como Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude, cujas composições eram influenciadas diretamente pelo *punk rock* que chegou à cidade nos discos, fitas

³⁷BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. O rock e o Brasil dos anos 80, 2013; DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*, 1995.

cassetes (K7), *bottons*, camisas e revistas, trazidos na bagagem por filhos de diplomatas e altos funcionários do governo em viagens pela Inglaterra e pelos Estados Unidos.³⁸

A riqueza dessa geração era justamente a diversidade. Não é possível falar de um modelo cultural coeso ou uma unidade de criação. Os jovens compositores experimentavam as possibilidades do momento que se apresentava como um caldeirão cultural em permanente reelaboração. Quem melhor apontou essa característica foram os Paralamas do Sucesso, responsáveis pela abertura do *rock* nacional para o diálogo com os ritmos musicais do Caribe, África e América do Sul.³⁹

Essa é também uma geração acostumada com a presença do povo nas ruas. Principalmente, a parcela da juventude de classe média urbana. A mobilização política da sociedade civil se fez presente nas cidades brasileiras desde a metade da década de 1970 com as manifestações em defesa dos direitos políticos como, por exemplo, a Campanha da Anistia aos presos políticos em 1979 e a Campanha pelas Diretas-Já, em 1984.⁴⁰ A experiência coletiva também marcou a afirmação do *rock* no cenário nacional ocorrida durante a realização do *Rock in Rio* em 1985, evento realizado concomitantemente à eleição indireta de Tancredo Neves para a Presidência, tornando-se ao mesmo tempo a primeira manifestação cultural e política da Nova República.

Em 1984, mesmo com toda a força política da Campanha pelas Diretas-Já, o País assistiu ao sonho de votar para Presidente da República ser adiado por decisão dos deputados no plenário da Câmara durante a votação da Emenda Dante de Oliveira. O Brasil teria outro presidente civil eleito pelo voto direto, depois de João Goulart, apenas

³⁸ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. O *rock* e o Brasil dos anos 80, 2013; DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*, 1995.

³⁹ FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*, 2003.

⁴⁰ REIS, Daniel Aarão (Org.). *História do Brasil Nação*. Volume 5. Modernização, ditadura e democracia, 2014; REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

em 1989. Contudo, no dia 15 de janeiro, ocorreram várias manifestações por todo o País em comemoração ao resultado que significava uma possibilidade de reconstrução da democracia.⁴¹

Esse foi o momento mais celebrado do festival que parou a cidade do Rio de Janeiro e transformou, definitivamente, o *rock* no Brasil. A partir daí, ao mesmo tempo em que os caminhos da vida pública e da política eram reabertos em um sentido pleno, o País entrava na rota dos grandes *shows* internacionais. Mais do que isso, o público que compareceu ao festival e a grande maioria que assistiu à sua exibição pela televisão foram apresentados à boa parte dos nomes que fizeram desse período a grande década do *rock* brasileiro.⁴²

As canções eram lançadas simultaneamente aos acontecimentos políticos, desde a Campanha pelas Diretas-Já até a eleição presidencial de 1989. Havia uma integração imediata entre a canção e o debate político. Essa relação era, em muitos casos, movida pela urgência em participar, opinar e persuadir. Mais do que um consenso, o *rock* nacional tentou construir uma comunidade imaginada em torno das experiências coletivas vividas em meio ao turbilhão de acontecimentos que mudaram os rumos do País.

O palco era sempre o espaço público e a realidade brasileira era parte integrante da narrativa. Vista por todos os lados, a vida política era experimentada como o espetáculo da festa cívica. Nesse sentido os ouvintes, ao se colocarem como espectadores, assumem o lugar de *speculandus*. Ou seja, aquele que especula, examina, investiga. O espectador é quem decifra o obstáculo que se revela, afinal. Para isso, é preciso guardar certa distância dos acontecimentos para não ser anulado na completa imersão no objeto.

⁴¹ COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil(1964-1985); ALVES, Maria Helena. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, 2005.

⁴² CASTRO, Cid. *Metendo o pé na lama*. Os bastidores do Rock in Rio de 1985, 2010; CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: A história do maior festival de música do mundo*, 2011.

Praticamente todas as bandas de *rock* que alcançaram a parada de sucessos desse período lançaram canções que opinavam sobre o mundo público. Antes restritas à programação de rádios especializadas no segmento *rock*, como a *Rádio Fluminense FM*, de Niterói, conhecida como “a maldita”,⁴³ os novos grupos e intérpretes começaram a surgir em outras cidades além do Rio de Janeiro (Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Lobão, Marina, Lulu Santos, Léo Jaime, Biquíni Cavado, Fausto Fawcet, João Penca & os Miquinhos Amestrados), como em São Paulo (Gang 90 & Absurdettes, RPM, Titãs, Ultraje a Rigor, Ira!, Inocentes, As Mercenárias), Brasília (Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial), Porto Alegre (Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós), Salvador (Camisa de Vênus), entre várias outras.⁴⁴

Apesar das diversas referências musicais em circulação no período, a filosofia *punk* “*Do-it-yourself*” será a palavra de ordem para essa geração. O lema “Faça você mesmo!” foi adotado na musicalidade crua criada geralmente em apenas três acordes, letras sem metáforas ou jogos de palavras que tratavam do cotidiano simples das ruas, criadas por bandas que empunhavam a instrumentação clássica do *rock*: guitarra, baixo e bateria. A linguagem simples e direta, sem sofisticação poética ou melódica, tida pelos críticos mais ferrenhos como reflexos de uma estética pobre, era a expressão máxima dessa geração.⁴⁵

Herdeiros diretos do *punk rock* anglo-americano, os roqueiros brasileiros da década de 1980 desprezavam o apuro formal das melodias e harmonias. A atitude *punk*

⁴³ ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM. A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*, 2006.

⁴⁴ Durante a década de 1980, várias outras bandas foram criadas em cidades como Belo Horizonte, Curitiba e Recife, sem, no entanto, atingirem o circuito nacional. Várias também foram as chamadas “bandas de um único sucesso”, ou seja, o grupo gravava o primeiro disco, conquistava certo sucesso na grande mídia e, logo em seguida, voltava ao anonimato. Sobre as bandas do circuito *underground*, ver: ROSA, Pablo Ornelas. *Rock underground. Uma etnografia do rock alternativo*, 2007; DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*, 1987.

⁴⁵ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “Rock brasileiro anos 80”*, 2009; MARCHETTI, Paulo. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001; CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia. A juventude em questão*, 2000.

era manifestada na valorização do precário e do improvisado em oposição aos arranjos rebuscados. A sonoridade suja, característica do *rock* desde os seus primórdios nos Estados Unidos da década de 1950, era uma porta aberta para qualquer jovem que quisesse ter uma banda, mas não tinha grande apuro musical.⁴⁶

Em virtude das características particulares da canção popular brasileira, pensada como uma forma peculiar de narrativa híbrida que congrega versos, melodias e *performance* interpretativa, a tese opta por estabelecer uma metodologia que tem como eixo a integração entre a canção e o seu contexto histórico. A pesquisa buscar a intertextualidade entre a obra musical e a época histórica em que ela encontra um sentido próprio e particular, principalmente, em relação ao seu contexto político, cultural e social. Ou seja, cada canção será analisada como uma espécie de ato linguístico com o qual o compositor participa do debate político de sua época.⁴⁷

Santuza Naves chama a atenção para uma característica da canção popular brasileira veiculada pelos meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão e, mais recentemente, a Internet: a capacidade crítica de o compositor interpretar a realidade existente à sua volta. A autora pensa o compositor como o “intelectual da cultura”, quer dizer, aquele que possui uma percepção aguçada da vida contemporânea e que utiliza a linguagem das pessoas comuns para expressar seu pensamento sobre as questões próprias de seu tempo.⁴⁸

Naves aponta a difusão pelos meios de comunicação de massa como uma das características definidoras dessa modalidade de canção. A canção seria “publicística”, ou

⁴⁶ CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*, 1985; BIVAR, Antônio. *O que é punk*, 2001. PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em fúria*. E o som que mudou a música para sempre, 2016; ESSINGER, Silvio. *Punk*. Anarquia planetária e a cena brasileira, 1999. GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. *Punk: cultura e arte*, 2008. BOTINADA. *A origem do Punk no Brasil*. Direção de Gastão Moreira. São Paulo: ST2, 2006. 1 DVD. (136 min).

⁴⁷ SKINNER, Quentin. *A liberdade e o historiador*, 1999; SKINNER, Quentin. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, 2000; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Quentin Skinner*, 2000; AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação, 1990.

⁴⁸ NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*, 2010.

seja, a linguagem musical no Brasil apresenta, por meio dos mais variados gêneros, do samba ao *Hip Hop*, fragmentos do cotidiano individual e coletivo, associado à vida política e social em comunicação direta com o povo nas ruas.⁴⁹

Desde a década de 1920, o cancionero popular realizou a combinação entre sofisticação musical e poética com o vocabulário popular das camadas suburbanas, quebrando a concepção hierárquica entre “alta” e “baixa” cultura. Segundo a autora, entre os anos 1950 e 1960, a canção popular concentrou os principais debates culturais do País em comparação com as demais expressões artísticas, como o cinema, as artes plásticas e o teatro.⁵⁰ Segundo a autora:

A música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.⁵¹

José Miguel Wisnik aponta a capacidade de o cancionero sintetizar a cultura brasileira entre o erudito e o popular, entre o subdesenvolvimentismo e a industrialização, entre as estruturas arcaicas e provincianas e a modernização, entre a cultura de massas e

⁴⁹ NAVES, Santuza. A canção popular entre a biblioteca e a rua, 2004. NAVES, Santuza. *O Brasil em uníssono e leituras sobre música e modernismo*, 2015.

⁵⁰ NAVES, Santuza. *O violão azul: modernismo e música popular*, 1998.

⁵¹ NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*, 2010, p. 21.

das raízes culturais nativas, o cosmopolitismo e a tradição folclórica. A partir dessas e outras oposições dualistas que integram uma “lógica paradoxal” e contraditória, a canção popular forjou, ao longo do século XX, uma expressão artística peculiar capaz de pensar o Brasil.⁵²

Mais do que isso, em nosso País, a capacidade criativa e o diálogo estabelecido com outras linguagens culturais e com o pensamento social e político fizeram com que a canção se constituísse no debate público como uma espécie de “gaia ciência”. Em outras palavras, a combinação entre o pensamento intelectual, o questionamento filosófico, o lastro literário e a originalidade musical e poética própria da canção popular acarretaram profundas consequências para a vida brasileira. Emergiu desse diálogo uma linguagem artística capaz de emitir uma opinião sobre si mesmo e sobre um país ainda em busca de sua fundação.⁵³

Em 2001, o seminário “Decantando a República: um inventário histórico e político da Canção Popular Brasileira”, organizado por Heloisa Starling, José Eisenberg e Berenice Cavalcanti, contou com vários intelectuais de renome nacional para discutir a relação entre a narrativa musical e o pensamento político brasileiro. Os textos publicados no livro de mesmo nome, em 2004, apresentam análises sobre a trajetória do cancioneiro popular perpassada pela presença constante de determinados temas próprios da tópica do republicanismo, como virtude, liberdade, pátria, bem comum.⁵⁴

Em meio ao diálogo entre a linguagem musical e a imaginação cultural brasileira, o compositor popular assumiria o papel de pensar o Brasil. Ou seja, um personagem engajado nos grandes debates políticos nacionais que retira seu conhecimento do

⁵² WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. A música em torno da Semana de 22, 1983. WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ênio. *Música*. O nacional e o popular na cultura brasileira, 2004.

⁵³ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil, 2001. WISNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, 1979.

⁵⁴ STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

cotidiano prático das ruas. Esse sujeito ativo vem tomando parte na história do Brasil desde o final do século XX, quando a moderna canção popular brasileira foi sistematizada a partir de diversos ritmos e danças, como lundu, maxixe, umbigada, modinha, polca, valsa, entre outros.⁵⁵

Desde essa época, as fronteiras entre o mundo público e a vida privada vêm sendo devassadas por gerações de compositores empenhados em expor o Brasil aos brasileiros por meio da narrativa musical. Analisar a canção popular como narrativa seria dotá-la da capacidade de transmitir experiências que recriam um conjunto de referências e interesses comuns. Dessa forma, o compositor concentra em suas mãos um repertório de possibilidades esquecidas, projetos inacabados, sonhos inconclusos, causas perdidas no tempo que alimentam um modo peculiar de pensar o Brasil baseado em um saber poético e musical. Essa narrativa, à disposição de toda a sociedade, também seria capaz de transmitir ideias, princípios e valores próprios do mundo público.⁵⁶

Melhor dizendo, o cancionista popular foi capaz de inventar, ao longo do século XX, uma tradição construída a partir de uma multiplicidade descontínua de eventos que vão ganhando novos sentidos com o passar dos anos. A tentativa de forjar no tempo uma relação com a memória capaz de reconhecer, atualizar e transmitir o conhecimento herdado dos antepassados faz parte do esforço do compositor popular em perpetuar sua trajetória virtuosa, além de um legado de interpretação, conhecimento e pensamento crítico acerca do País e de seus habitantes.⁵⁷

Ao cantar a nação no âmbito da esfera pública, o compositor expõe suas opiniões, agrega comentários, favorece a controvérsia, discute e troca pontos de vista, incorpora

⁵⁵ STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

⁵⁶ STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

⁵⁷ STARLING, Heloisa. *Uma pátria para todos*. Chico Buarque e as raízes do Brasil, 2009. STARLING, Heloisa et al. *Canto do povo de um lugar. A tradição sobre a terra na canção popular urbana brasileira*, 2006.

novas informações ao debate da época, questiona verdades absolutas. Em outras palavras, ele integra públicos diversos, fator fundamental para a ampliação da esfera pública. Esse seria o espaço, por excelência, da criação de uma imaginação sobre o Brasil.⁵⁸

Contudo, um aspecto importante para a abordagem do compositor como pensador do seu tempo e da canção como linguagem narrativa seria dotá-la de historicidade. Para tanto, é preciso considerar que cada canção é um “ato linguístico” a ser analisado dentro de seu próprio mundo intelectual e político, além da sua estrutura híbrida (melodia, arranjo, instrumentação, *performance* cênica, capas de disco e videoclipes). Ato este que fornece ao historiador os substratos para a compreensão da “gramática da linguagem política” utilizada pelo compositor, assim como a maneira com a qual ele quis participar do debate público de sua época.⁵⁹ A partir da leitura interpretativa da “canção”, é possível desvendar quais foram os princípios normativos que orientaram os compositores durante a trajetória artística das bandas de *rock* nacional da década de 1980.

Para Quentin Skinner, ao investigar certas convenções linguísticas, crenças e práticas próprias dos atores concretos que respondem às questões imediatas de um tempo específico, o historiador deve procurar “identificar os contextos que dão sentido ao texto”. Nesse sentido, procuramos entender a linguagem musical criada pelo *rock* nacional como um conjunto de “atos linguísticos”, tipo de intervenção no debate público que reage às exigências específicas do momento histórico e que, portanto, não pode ser entendido ao ser isolado das circunstâncias em que surgiram.⁶⁰

⁵⁸ CARVALHO, Maria Alice. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil, 2004. NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*, 2010.

⁵⁹ SKINNER, Quentin. *Signicado y comprensión en la história de las ideas*, 2000. SKINNER, Quentin. *A liberdade e o historiador*, 1999. PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Quentin Skinner, 2000; LOPES, Marcos Antônio. Aspectos teóricos do pensamento histórico de Quentin Skinner, 2011.

⁶⁰ SKINNER, Quentin. *Signicado y comprensión en la história de las ideas*, 2000. SKINNER, Quentin. *A liberdade e o historiador*, 1999. PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Quentin Skinner, 2000; LOPES, Marcos Antônio. Aspectos teóricos do pensamento histórico de Quentin Skinner, 2011.

Para o autor, a interpretação de um “ato de fala” deve passar não apenas pela análise do seu conteúdo, mas também pela forma como o ato foi proferido. Isso quer dizer que uma mesma sentença pode ser pronunciada de diversas maneiras. A ênfase no enunciado, denominado “força ilocucionária”, espécie de acento interpretativo (enfático, irônico, em forma de conselho ou tom de súplica ou ordem), é um elemento definidor para a sua interpretação. A “força ilocucionária” aplicada ao enunciado, assim como as palavras e sentenças, seria fundamental para a compreensão dos atos de fala, pois através dela o autor imprime um sentido particular à comunicação oral ou escrita, alterando o conteúdo convencional das palavras e, por consequência, seu campo semântico. Em outras palavras, o enunciado também produz significados a serem analisados pelo historiador.⁶¹

Não há acontecimento histórico sem que exista um ato de linguagem. Os diferentes estratos de experiências adquiridas a partir dele também não existiriam sem uma forma narrativa para transmiti-las. Por outro lado, nenhum relato de um evento passado, por mais completo que seja, é capaz de lembrar tudo o que ocorreu a seu respeito. Ou seja, a História e a Linguagem mantêm entre elas uma relação de incompletude.⁶²

Nesse sentido, a linguagem criada pelos roqueiros é entendida como uma arma de atuação do cancionista popular disposto a participar do jogo político e opinar sobre as mudanças em curso no Brasil da década de 1980. Conhecer a semântica dos conceitos políticos utilizados pelo *rock* nacional nos possibilita analisar como a nova geração de compositores se colocou diante da experiência democrática e a construção da Nova República. Ao investigarmos o que foi manifesto por meio da narrativa musical, pretendemos investigar como esse processo político foi visto e entendido sob a ótica da

⁶¹ JASMIN, Marcelo, FERES JUNIOR, João. História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual, 2006.

⁶² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006.

cultura popular. Para tanto, o compositor é tido como um sujeito crítico e participativo que constrói seu saber a partir do conhecimento prático do cotidiano.⁶³

A análise da semântica criada pelas bandas de *rock*, entre 1982 e 1989, tem por objetivo acessar o quadro linguístico das experiências temporais manifestas durante o contexto político. Ou seja, investigar o contexto histórico, cultural e social por meio da linguagem criada por atores políticos que exerciam, pela primeira vez em suas vidas, o papel de sujeitos históricos capazes de participar do debate político: o cidadão comum proveniente da sociedade civil, principalmente, o jovem brasileiro que nunca havia votado para a Presidência da República.

Segundo Reinhart Koselleck, a experiência temporal manifesta-se no decorrer da linguagem, de forma explícita ou implícita. Estudar essa linguagem nos possibilita entender como os sujeitos concretos testemunharam um determinado contexto político e se colocavam diante dos acontecimentos particulares ao seu tempo, bem como suas expectativas, esperanças e prognósticos. Esses acontecimentos são singulares a um tempo histórico único.⁶⁴ Não se trata aqui de fazer uma história da linguagem, mas analisar como conceitos e vocábulos políticos foram utilizados no debate público de sua época, as circunstâncias de sua origem, a apropriação feita pelos atores em disputa e contra quais argumentos eles foram utilizados.

Em termos metodológicos, John Pocock afirma que a tarefa do historiador dedicado ao estudo do pensamento político seria reconstruir as linguagens e suas transformações ao longo do tempo, de modo que a obra de um autor deva ser analisada em relação a outras linguagens contemporâneas ao seu contexto histórico. Para ele, conhecer o universo de possibilidades linguísticas disponíveis a um determinado autor é

⁶³ STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

⁶⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006.

fundamental para a análise de seu pensamento. John Pocock chama a atenção para os diálogos estabelecidos por esse mesmo autor com sua própria língua. Enquanto alguns autores se limitam a reproduzir as convenções linguísticas já existentes, outros, por sua vez, distorcem e alteram significados e vocábulos.⁶⁵ Em suas palavras:

Uma linguagem ou um discurso é, no uso que faço, e naquele de Skinner e outros, uma estrutura complexa que abrange um vocabulário, uma gramática, uma retórica e um conjunto de usos, pressupostos e implicações, que existem juntos no tempo e são empregáveis por uma comunidade semi-específica de usuários de linguagem para propósitos políticos, que permite, e por vezes se prolonga até, a articulação de uma visão de mundo ou de uma ideologia.⁶⁶

O autor lembra ainda que, em um determinado contexto, podem existir diversas linguagens interagindo entre si, concorrendo, confrontando e contestando umas as outras. Não existiria, portanto, um mundo linguístico fechado em si mesmo ou totalmente autossuficiente. As linguagens em disputa circundam os agentes históricos em seus contextos políticos particulares. O historiador deve, portanto, confrontar os significados originais de cada contexto em contraposição aos utilizados pelos atores políticos no contexto histórico em questão. Nenhum sujeito em seus “atos linguísticos” cria algo novo sem voltar-se para quadros linguísticos estabelecidos anteriormente.

A tarefa do historiador seria perguntar quais camadas de significados persistem de um contexto para outro, quais são traduzíveis, se podem ser aplicadas novamente ou se devem ser descartadas. Uma análise apurada de uma determinada narrativa demanda

⁶⁵ POCOCK, John. O conceito de história e o *Métier d' Historien*, 2003.

⁶⁶ POCOCK, John. Conceitos e discursos: uma diferença cultural? Comentário sobre o *paper* de Melvin Richer, 2006, p. 83.

um conhecimento do contexto histórico estudado, dos quadros linguísticos e das camadas de significados atribuídos à narrativa pelos atores históricos.⁶⁷

Essa análise requer uma atenção redobrada quando a linguagem em questão é utilizada pelo artista. Sendo assim, a ficção dos fatos narrados requer um cuidado especial com a crítica das fontes. Koselleck chama a atenção para a diferença entre as narrativas que retratam o fato histórico; as narrativas que relatam o que poderia ter ocorrido ou que se pretendia que ocorresse; e as narrativas que não guardam nenhuma relação direta com a realidade existente. Ao historiador cabe a tarefa de saber ler os acontecimentos do passado e os textos sobre o passado em diferentes registros linguísticos. Ou seja, o historiador deve lidar também com os recursos da ficção e sua facticidade.⁶⁸ Sobre a relação entre a *res factae* e a *res fictae*, o autor afirma:

Um poeta pode meter-se nas vestes do historiador, de modo que seu próprio texto não permita mais qualquer determinação de limites, que ele eventualmente procura disfarçar. Pode servir-se de fontes autênticas ou fingidas. Ao fim e ao cabo, pode dar melhores informações sobre as situações ou conflitos históricos do que um historiador jamais as conseguiria dar.⁶⁹

Assim como a ficção, os sonhos de futuro levam o historiador a lidar com outra temporalidade. Ao estudar uma realidade histórica que já desapareceu, ele utiliza, pelo menos em parte, dos meios linguísticos da imaginação. Em outras palavras, trabalhar com uma perspectiva fictícia dos fatos históricos. Os sonhos pertencem ao mundo da ficção humana e, portanto, não oferecem uma perspectiva real da sociedade; contudo, fazem

⁶⁷ KOSELLECK, Reinhart. Uma resposta aos comentários sobre o *Geschichtliche Grundbegriffe*, 2006.

⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2012.

⁶⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2012, p. 249.

parte da nossa realidade. São capazes de transformar o chão da cidade em um espaço de experiência aberto para o futuro.⁷⁰

A tese propõe uma análise da linguagem ficcional criada pelo *rock* nacional na medida em que ela se abre como uma ação política imaginável. Quer dizer, sua narrativa nos permite uma interpretação na qual seu conteúdo manifesto e seu conteúdo latente (*res factae* e a *res fictae*) coincidem na medida em que seus versos, acordes e melodias intervêm na realidade vigente em função da perspectiva de futuro divisada por seus compositores, esses autênticos intelectuais críticos da cultura brasileira. Seu espaço de experiência é a cidade, *locus* da ação política onde se manifestam também os efeitos de uma modernidade tardia. Seu horizonte de expectativa é a luta dos brasileiros na construção de uma cidadania insurgente que visa à fundação de uma comunidade política: a *Res Pública*.

Esta pesquisa utiliza a canção popular como fonte primária primordial. O critério estabelecido para a seleção é a capacidade de tematizar e interpretar o universo cultural, social e político correspondente ao contexto histórico em que tais composições foram compostas e veiculadas junto ao público. O *corpus* documental utilizado para esta pesquisa se constitui a partir da seleção e coleta de canções que fizeram parte do repertório das bandas de *rock* nacional entre os anos 1982 e 1989. Também serão utilizados capas de discos, videoclipes, entrevistas, matérias jornalísticas, críticas musicais, *shows* e apresentações em programas de televisão.

A diversificação dos estudos relacionados ao objeto canção popular trouxe uma complexa recuperação dessa forma de linguagem e sua utilização direcionada à expressão e à interpretação do passado. Desde a década de 1980, o emprego da canção popular como fonte primária de estudos para a História vem interessando, cada vez mais, os

⁷⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2012.

pesquisadores preocupados em renovar e incorporar novas fontes para interpretações e análises da realidade brasileira. Esse interesse fomentou uma produção acadêmica já consolidada, na qual a canção é sistematicamente utilizada como um *corpus* documental, capaz de abranger reconstruções da imaginação social, histórica e política do País em suas mais diversas temporalidades.⁷¹

Nesse cenário, tem sido fundamental o tratamento dado pela Historiografia em se tratando da abordagem da canção popular como material documental que amplia a diversificação de novos enfoques, tais como: o cotidiano urbano das grandes cidades; o modo de vida das pessoas comuns; os espaços simbólicos pertencentes ao universo cultural das sociedades; a presença popular em ritos de celebração e carnavalização da sociedade; e a imaginação coletiva em torno de conflitos e tensões sociais.⁷²

A linguagem musical se estabelece, portanto, por meio de níveis de comunicação difusa, devido à multiplicidade de interpretações e à diversidade de significados atribuídos à transmissão de seu conteúdo. Segundo Luiz Tatit, o cancionista brasileiro – compositores, cantores e arranjadores –, na busca por cativar a confiança do ouvinte, utiliza suas habilidades com o intuito de conquistar um equilíbrio permanente entre texto e melodia, característica própria da estrutura dialógica presente na narrativa musical. Por meio da “gestualidade oral”, o cancionista atua como uma espécie de malabarista na tentativa de manobrar, simultaneamente, articulações linguísticas e continuidades melódicas, traduzidas em forma de canção popular.⁷³

⁷¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico, 2000. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*, 2010.

⁷² LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo, 1995. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, 2000; MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*, 2007; FENERERICK, José Adriano. *Nem do Morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, 2005. CUNHA, Maria Clementina. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, 2012.

⁷³ TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil, 2002; WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, 2001.

Dessa maneira, a palavra cantada – revestida por acordes, harmonias e o timbre do cantor – distancia-se da palavra falada, assim como da palavra escrita. A dicção do cancionista seria um fator essencial para a compreensão da linguagem musical. A esse respeito, Luiz Tatit afirma que, em muitos casos, a “maneira de dizer” do cancionista sobressai ao que foi dito, ou melhor, ao que foi cantado, uma vez que a sua maneira particular de transmitir ideias e experiências pode ser fisgada pelo ouvinte por meio da melodia.⁷⁴

Para Arnaldo Contier, o acesso a esse “discurso de natureza simbólica”, criado pelo compositor popular, pode ser alcançado ao estabelecermos uma relação de intertextualidade entre a canção e seu contexto sócio-histórico, com o intuito de conhecermos o “universo polissêmico” que favoreceu tanto a sua criação quanto a sua inserção em uma determinada época e lugar. Na perspectiva do autor, a maneira como o compositor se insere na cena artística, como agente social e personagem histórico, a opinião da crítica especializada e a formação de um público específico constituem a base de reflexão para a análise da obra musical e o sentido histórico alcançado pela mesma.⁷⁵

Procurando não incorrer em possíveis erros de análise histórica, a regra básica proposta por Marcos Napolitano ao utilizar a linguagem musical como fonte histórica é obedecer rigorosamente ao marco cronológico delimitado para o estudo. Para o exame acurado de uma canção, é preciso, portanto, ir diretamente à gravação contemporânea ao período histórico proposto, bem como à interpretação do cantor ou grupo selecionado pela pesquisa. Nesse sentido, a *performance* ou o ato performático do intérprete, no caso

⁷⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil, 2002; WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, 2001.

⁷⁵ CONTIER, Arnaldo. *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade*. Algumas interpretações (1926-80), 1993. CONTIER, Arnaldo. *Música e história*, 1988.

da canção popular, seria também um elemento responsável pelo resultado geral da obra musical.⁷⁶

O autor lembra que um dos grandes desafios do historiador seria mapear as camadas de significados próprias da linguagem polissêmica desse objeto de estudo, assim como sua inserção no contexto político em questão. Para análise de uma canção enquanto fonte histórica, o autor aponta dois parâmetros básicos: os “verbo-poéticos”, que englobam os motivos, categorias simbólicas, citações, figuras de linguagens, entre outros procedimentos poéticos e literários; e o que abarca a criação musical, incluindo harmonia, melodia, ritmo, arranjo, dicção e *performance* do intérprete. Ou seja, por tratar-se de um objeto que congrega uma estrutura poético-musical marcada pela tensão interna constante entre vários aspectos e procedimentos de criação, é necessário analisá-lo em todo o seu conjunto harmônico, articulando seus diversos componentes. A análise deve conter a dupla natureza da canção popular: música e letra.

Informações como a inserção do artista no contexto cultural e a formação de um público consumidor dessas canções podem ser acessadas por meio do material jornalístico. Listas dos discos mais vendidos e das canções mais executadas nas rádios são dados quantitativos importantes no estudo da canção como um mecanismo de trocas sociais. Os números, as tabelas e os gráficos do consumo musical nos possibilitam mapear hábitos e preferências, além de uma série de experiências, como o impacto do lançamento de um novo LP ou *show* de um determinado artista.⁷⁷ Esse é o caso, por exemplo, do disco *Rádio Pirata Ao Vivo*, do grupo RPM, cuja carreira vertiginosa foi determinante para a

⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, 1998; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, 2002; NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A história depois do papel*, 2005.

⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, 1998; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, 2002; NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A história depois do papel*, 2005.

aceitação de o *rock* ter um público mais amplo que os ouvintes da *Rádio Fluminense*, estação especializada no seguimento jovem.⁷⁸

Conhecer os traços biográficos do compositor contribui para conhecermos com quais tradições estéticas e artísticas ele dialoga. Nesse sentido, o fato de possuir ou não uma formação cultural específica nos possibilita abrir o mapa de influências ou referências possíveis na obra de um artista. As relações mantidas pelo compositor com a gravadora, as implicações comerciais, as campanhas de *marketing* e a imagem construída pelo artista também necessitam de uma análise específica.⁷⁹ Na grande maioria dos casos, para lançar um LP na década de 1980, era necessário um contrato assinado com uma gravadora multinacional. A exceção era o selo independente Baratos Afins, localizado na “Galeria do Rock”, (Centro Comercial Grandes Galerias), na Avenida São João, em São Paulo, espaço de sociabilidade fundamental para os jovens na capital paulista.⁸⁰

Sobre a coleta e a análise das fontes fonográficas, é preciso lembrar que os sentidos históricos alcançados por uma peça musical são construídos em um tempo e espaço determinados. Ou seja, as várias regravações de uma canção, por mais que coexistam em uma mesma época, acarretam, cada uma delas, implicações culturais, ideológicas e estéticas diversas que, por sua vez, correspondem às especificidades criadas por suas diferentes interpretações. Dessa forma, é preciso identificar a gravação referente ao contexto histórico a ser estudado, localizar o suporte que possibilitou uma maior inserção social da obra (a gravação de estúdio, a versão gravada ao vivo, o videoclipe

⁷⁸ MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revoluções por minuto*, 2007.

⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, 1998; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, 2002; NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A história depois do papel*, 2005.

⁸⁰ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. *Cultura jovem brasileira nos anos 80*, 2004; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

veiculado em horário nobre). Seria importante também mapear os espaços sociais e o circuito cultural criado pela canção.⁸¹

Sobre as estruturas internas da linguagem musical, é necessário observar também os códigos de funcionamento técnico-estéticos, concomitantemente, ao “conteúdo narrativo” que se insinua nas fontes musicais. Em se tratando dos procedimentos de pesquisa das fontes fonográficas, o historiador deve cotejar os elementos constitutivos da canção com seu contexto extramusical, que inclui: “dados da biografia dos compositores, cantores e músicos; ficha técnica dos fonogramas; críticas musicais e textos explicativos dos próprios artistas envolvidos; dados de consumo da canção; o trabalho dos técnicos e produtores”.⁸²

A canção popular é a fonte primária primordial desta pesquisa. Além dela, serão utilizados videoclipes, apresentações em programas de televisão, material de divulgação, entrevistas, *shows*, matérias jornalísticas e críticas musicais. A coleta do material primário começou inicialmente com a aquisição de LPs, CDs e DVDs. O levantamento de parte do material fonográfico foi realizado também em consultas em arquivos públicos, como a Discoteca Municipal de Belo Horizonte e arquivos privados de colecionadores. Além disso, a busca em *blogs*, *sites*, redes sociais e fóruns de discussão na Internet foi imprescindível para o levantamento de discos raros, não encontrados comercialmente ou nas coleções particulares consultadas.

A arte gráfica utilizada nos discos e nos materiais de divulgação, como cartazes de *shows*, constituiu uma importante fonte de informação acerca da proposta artística ou do conteúdo temático dos LPs pesquisados, pois a capa era responsável por apresentar ao

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, 1998; NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*, 2002; NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A história depois do papel*, 2005.

⁸² NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais. A história depois do papel*, 2005. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. NAPOLITANO, Marcos. *Pretexto, texto e contexto na análise da canção*, 1998.

público a concepção do artista, ao compor o conjunto de composições que constitui o repertório do disco. Durante a década de 1980, os intérpretes passaram a contar também com o videoclipe como um suporte de circulação que mesclava a narrativa musical com a linguagem televisiva.

Como fontes secundárias, utilizamos artigos e reportagens produzidos pela grande imprensa em circulação na época, como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e Revista *Veja* (essas publicações possuem base de dados disponível para consulta na Internet). A ascensão do *rock* no cenário musical da década de 1980 dividiu opiniões e gerou um debate entre os críticos musicais. Ana Maria Bahiana (*O Globo*) e Jamari França (*Jornal do Brasil*), por exemplo, analisaram a ascensão das bandas de *rock* como um importante movimento de renovação do cenário artístico. Por outro lado, críticos mais conservadores escreviam em suas colunas que o sucesso da nova geração de compositores era, na verdade, o auge da americanização da cultura brasileira. Entre as publicações referentes à imprensa especializada, que ganhou grande fôlego após a realização do festival *Rock in Rio*, em 1985, destacamos a revista *BIZZ*. Os *shows* e apresentações em programas de televisão analisados foram encontrados no canal *You Tube* na Internet.

Também faz parte das fontes secundárias uma bibliografia acadêmica concernente aos temas estudados, constituída por livros, artigos em revistas especializadas, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Os livros acadêmicos que abordam especificamente o *rock* da década de 1980 possuem um número restrito de publicações: *Lugar nenhum ou Bora Bora: narrativas do rock brasileiro nos anos 80*, de Júlio Naves Ribeiro; *Rock and roll é nosso trabalho. A Legião Urbana do Underground ao Mainstream*, de Érica Magi; *Cultura rock e arte de massa*, de Antonio Marcos de Souza; *Renato Russo & Cazuza. A poética da travessia – Rock e poesia nos anos 80*, de José Roberto da Silveira; *Rock underground. Uma etnografia do rock alternativo*, de Pablo

Ornelas Rosa. Circulam ainda artigos acadêmicos em revistas especializadas e capítulos de livros sobre o tema, como: “De memória, ética e utopia na lira da Legião Urbana”, de Marília Cerqueira Gomes, e “O poder das letras: Legião Urbana, juventude e experiência”, de André Demarchi, entre outros.⁸³

Considerando a capacidade de o *rock* nacional pensar, opinar e publicizar o mundo público no Brasil da década de 1980, por meio de uma linguagem artística criada concomitantemente a um processo de profundas mudanças políticas, culturais e sociais, a tese será organizada em quatro capítulos:

No capítulo 1, pretendemos discutir a visão sob a qual grande parte da juventude brasileira seria despolitizada, apática ou desinteressada em relação aos acontecimentos políticos do passado e do presente vivido no Brasil. Outra questão seria considerar a cultura jovem como uma importante expressão de seu tempo que tem na linguagem criada pelo *rock* uma espécie de fio condutor. Em nossa hipótese, os roqueiros notabilizaram-se por unirem a capacidade de formar um público ouvinte amplo e diversificado com a proposta de discutir questões próprias da vida política nacional que têm por resultado a conformação de uma comunidade imaginada.

Ao longo da década de 1980, o processo de urbanização acelerada e desordenada foi acompanhado pela crescente individualização dos sujeitos. Em oposição à noção de espaço propício à *Res publica*, a cidade se tornou um lugar a ser apropriado a partir de desejo, interesse e gozo privados. Ainda assim, o *rock* nacional cantou a cidade como palco maior da política, na medida em que essa se realiza por meio da atuação do cidadão na cena pública. No capítulo 2, serão analisados os conflitos de opiniões, os embates de

⁸³ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?* Narrativas do *rock* brasileiro anos 80, 2009; MAGI, Erica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho*. A Legião Urbana do *underground* ao *mainstream*, 2013. SOUZA, Antônio Marcus de. *Cultura rock e arte de massa*; GOMES, Marília Cerqueira. De memória, ética e utopia na lira da Legião Urbana – Uma leitura da canção “Há tempos”, 2001; DEMARCHI, André. O poder das letras: Legião Urbana, juventude e experiência, 2008; GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016.

ideias e as manifestações do descontentamento popular em relação aos destinos do País ocorridos nas ruas da cidade.

No capítulo 3, pretendemos decodificar a fisionomia das metrópoles brasileiras por meio do mapa sonoro criado pelo *rock* nacional, ao longo da década de 1980. Equilibrando-se na linha tênue que separa o mundo público e a vida privada, os compositores nos revelam as inúmeras faces do universo urbano do qual são testemunhas. Para tanto, pretendemos pensar as cidades brasileiras através do olhar do *flâneur*, presente nas canções compostas pelos roqueiros, analisando uma série de questões relacionadas à vida pública e os espaços de sociabilidade urbana em nosso País.

No capítulo 4, analisaremos como as bandas de *rock* nacional, na transição entre a ditadura militar e o reestabelecimento da democracia em nosso País, criaram, nas margens de interpretação da imaginação histórica e política, uma ideia de Brasil. Para tanto, elas trazem à cena cultural uma série de valores como a ação política dos cidadãos na construção de uma cidadania insurgente e a reflexão sobre os modos de ser, pensar e agir do brasileiro no espaço público.

2. Gritos na multidão: a transição democrática e a comunidade imaginada.

E aqui estou então
Não estou sozinho não
É mais de um milhão
Ninguém mais pensa em vão
Existe confusão

(Gritos na multidão. Edgard Scandurra)

Na década de 1980, grande parte da população brasileira acompanhou de perto uma série de acontecimentos decisivos que determinaram os novos rumos do Brasil. Desde a Campanha pelas Diretas-Já, em 1983, até as eleições presidenciais de 1989, não foram poucas as vezes em que os brasileiros saíram às ruas do País para manifestar sua opinião em apoio ou desagravo em relação à vida política do nação.

Esses eventos foram observados e cantados pelas bandas de *rock* que nasceram em algumas das principais cidades brasileiras, tomando de assalto as paradas de sucesso nacional, concomitantemente aos acontecimentos históricos que marcaram a década. Essas canções constituem, cada uma a seu modo, um olhar lançado por essa nova geração do cancionero popular, sobre o reencontro dos brasileiros com a democracia e a consolidação da Nova República. A construção de uma experiência coletiva em torno da discussão de questões políticas cruciais para o Brasil, naquele momento, será aqui analisada como uma tentativa de formular, por meio da narrativa musical, uma comunidade imaginada formada por milhões de pessoas espalhadas em todo o País.

Para Benedict Anderson, uma comunidade é imaginada na medida em que seus membros compartilham do sentimento de pertencimento a uma coletividade independente dos seus limites, fronteiras, etnias e número de participantes. Ela é imaginada porque nenhum de seus membros conhece a maioria dos outros integrantes cara a cara, pessoas

que nunca viram ou sequer conhecem. Nem mesmo, a menor nação ou mesmo as tribos e aldeias nos primeiros tempos da civilização. Ainda assim, cada um de seus habitantes possui em mente a imagem de um corpo político único e autônomo, ou seja, os laços que os interligam também são imaginários.⁸⁴

A essência de uma comunidade imaginada seria um sentimento comum, ainda que baseado no esquecimento das desigualdades ou no silêncio diante das diferenças sociais, econômicas e culturais existentes entre seus participantes. Por piores que sejam as injustiças vivenciadas entre seus membros, a comunidade é “concebida como agremiação horizontal e profunda”. Melhor dizendo, ela também inventa ou mascara a realidade. Não há, portanto, comunidades “falsas” ou “verdadeiras”. Elas são construídas historicamente por sujeitos capazes de criar uma linguagem que unifica medos, desejos, angústias, sonhos e aspirações.⁸⁵

Na linguagem apresentada pelas bandas de *rock*, legitimada pelo grande alcance em termos de aceitação e popularização de suas obras, é nítida a postura crítica em relação aos problemas enfrentados pelo Brasil da época. 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. Dessa forma, pretendemos refletir também sobre uma leitura acerca da sociabilidade urbana no final do século XX, apontada por Eric Hobsbawm, em seu livro *Era dos Extremos – O breve século XX: 1914-1991*, no qual realiza uma síntese histórica do período em questão, evidenciando a desintegração dos laços sociais e o rompimento do elo entre as gerações passadas e a atual:

⁸⁴ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, 2005. SCHWARCZ, Lilia. *Imaginar é difícil* (porém necessário), 2008. CURTO, Diogo Ramada; JERÓRINO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. *Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)*, 2012.

⁸⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, 2005, p. 27.

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje vivem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem.⁸⁶

Segundo o autor, o “presente contínuo”, principal característica social do final do século XX, é gerado em meio a um intenso processo de globalização da economia e da mundialização das cidades, fatos que resultam em um individualismo cada vez mais radical, disposto nas mais variadas esferas sociais, que vão do campo do comportamento aos princípios políticos e que afeta, sobretudo, a juventude. Quer dizer, os jovens já não manteriam qualquer vínculo com os acontecimentos públicos de sua época, pois viveriam imersos em um tempo no qual as experiências políticas já não fazem mais sentido em suas vidas particulares.⁸⁷

François Hartog, por sua vez, em seu conceito de “presentismo”, analisa o presente como um tempo hipertrofiado e onipresente no qual somos incapazes de buscar outros horizontes no passado ou no futuro. Nessa concepção, o agora seria eterno, perpétuo, ou seja, estaríamos todos presos ao círculo do presente e, mais do isso, sua superioridade moral sobre o passado seria incontestável. Esse seria um tempo instantâneo, marcado pela aceleração vertiginosa da circulação de índices, estatísticas, opiniões, peças publicitárias, dados, gráficos, números, derivada da revolução da informática ocorrida nas últimas décadas que nos impôs o “tempo real”, ou seja, a notícia em primeira mão, simultânea ao próprio acontecimento. A enorme rapidez com que somos bombardeados com informações, muitas vezes efêmeras, causa um fluxo ininterrupto de discursos variados sobre temas e assuntos diversos, porém banais e obsoletos. Nesse contexto, o

⁸⁶ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX: 1914-1991, 1997, p.13.

⁸⁷ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX: 1914-1991, 1997.

passado e o futuro escurecem e não se vê nada além do próprio presente que se impõe como categoria dominante.⁸⁸ Em suma: “O presentismo implica que o ponto de vista é explícita e unicamente o do presente”.⁸⁹

Ainda que pesem os argumentos delineados pelos autores nos conceitos de “presente contínuo” e “presentismo”, as narrativas musicais compostas pelas bandas de *rock*, durante a década de 1980, criaram uma linguagem extremamente eficaz no sentido de narrar experiências individuais e também coletivas que, ao serem difundidas, despertaram uma visão de mundo, sentimentos e opiniões comuns a uma ampla e diversificada parcela da sociedade.

A transformação de suas canções em palavras de ordem que ecoavam em protestos e passeatas espalhadas pelas ruas das cidades demonstra a capacidade de a linguagem musical congregar, por meio de versos diretos e estruturas musicais simples, uma opinião crítica em torno de ideias, princípios e valores políticos. Essas canções também são capazes de restaurar diferentes formas de comunicação com o mundo público e o diálogo entre passado, presente e futuro sem estabelecer o predomínio de qualquer um deles sobre os demais.

Na contemporaneidade, acompanhamos a preeminência da economia e dos assuntos financeiros nos debates sobre a vida pública e o progressivo encolhimento das esferas de participação de decisões em comum. Nos tempos modernos, a ação política deixou de ser valorizada e o *amor mundi* – o princípio inspirador da ação política – parece cada vez mais distante do cotidiano do cidadão comum. Como argumenta Hannah Arendt, os homens estão cada vez mais preocupados com o que são capazes de produzir e consumir, perdendo dessa forma a referência da praça pública.⁹⁰ O silêncio diante da

⁸⁸ HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo, 2013; ROMERO, Mariza. Entrevista: François Hartog, 2015.

⁸⁹ HARTOG, François. *Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo*, 2003, p. 28.

⁹⁰ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, 2011.

política e a glorificação do mercado consumidor e suas condições materiais diminuem a condição humana ao ciclo biológico. Agir na cena pública corresponderia, no entanto, ao ato de iniciar algo novo, de promover outro começo possível. A política seria a capacidade de criar novas realidades, de inventar novamente o espaço de vida comum sem que nossos erros do passado sejam esquecidos.⁹¹

A construção de uma opinião sobre o País difundida pelo *rock* nacional durante o processo de consolidação da Nova República vai de encontro a essa perspectiva, na medida em que reestabelece a primazia do diálogo, da ação política, da crítica contundente, da necessidade de participação do cidadão comum nas transformações pelas quais o Brasil passava, pois saía de uma ditadura militar e reinaugurava o regime democrático. Dessa maneira, o *rock* nacional se consagra como uma das principais linguagens utilizadas por uma geração que não se omitiu, não se furtou a participar do debate público de seu tempo, como também tinha muito a dizer sobre o passado político do País.

Aquela geração demonstrava, inclusive, conhecer os acontecimentos da história recente do Brasil que desencadearam, em 1964, os vinte anos de ditadura militar vividos até meados de 1980. Esse é o caso da canção “Simca Chambord”, gravada em 1986, pela banda Camisa de Vênus:

Um dia meu pai chegou em casa, nos idos de 63
E da porta ele gritou orgulhoso, agora chegou a nossa vez
Eu vou ser o maior, comprei um *Simca Chambord*.⁹²

⁹¹ JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*, 2011. BIGNOTTO, Newton. *A presença de Hannah Arendt*, 2008.

⁹² CAMISA DE VÊNUS. “*Simca Chambord*”. Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Marcelo Cordeiro (Compositores), 1986.

A canção retrata o modo de vida de uma família brasileira de classe média no contexto imediatamente anterior ao golpe de Estado de 1964 e os impactos sofridos pela sociedade após a tomada do poder pela ditadura militar, utilizando por alegoria a compra de um *Simca Chambord*, um dos primeiros carros de luxo produzidos no País, a partir de 1959. O automóvel era, no início da década de 1960, um dos sonhos de consumo e símbolo de ascensão social e econômica.⁹³ A narrativa volta ao ano de 1963, momento em que o governo João Goulart ainda contava com grande apoio popular, manifesto com a vitória do presidencialismo no plebiscito realizado em 6 de janeiro daquele ano.

Nove milhões e meio de pessoas votavam pelo retorno do regime presidencialista contra a solução parlamentarista, demonstrando o prestígio do novo governo, ainda que diversos partidos e lideranças políticas se tivessem empenhado na campanha com o único interesse de garantir as eleições programadas para 1965. Tentado aproveitar o início auspicioso de seu mandato, Jango, como era conhecido popularmente, lança o “Plano Trienal”, concebido pelo ministro do Planejamento, Celso Furtado, com o objetivo de combinar crescimento econômico e reformas sociais no combate à inflação e ao aumento do custo de vida, que aumentara de 51,6 % em 1962 para 79,9% em 1964. Esse clima inicial de otimismo é vivendo pelo narrador da canção:

Meu pai comprou um carro, ele se chama *Simca Chambord*
E no caminho da escola eu ia tão contente
Pois não tinha nenhum carro que fosse na minha frente
Nem Gordini nem Ford, o bom era o *Simca Chambord*
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 Chambord*.⁹⁴

⁹³ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* A música popular brasileira conta a história da República, v.III, 2015.

⁹⁴ CAMISA DE VÊNUS. “*Simca Chambord*”. Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Marcelo Cordeiro (Compositores), 1986.

Contudo, o *Simca Chambord* assim como o governo de João Goulart e as promessas de independência, crescimento e conforto se perderiam no horizonte dos acontecimentos vividos pelo País a partir de março de 1964. O agravamento da situação política incitado pelos grupos à esquerda e à direita, aliado à falta de habilidade administrativa do Poder Executivo, somados aos resultados negativos da inflação anual, que batia a marca de 79,9% em contraposição ao crescimento econômico de 1,5% ao ano, instabilizaram o governo.

João Goulart ainda enfrentava forte campanha de desestabilização por parte da imprensa, a maioria oposicionista no Congresso Nacional, as cobranças de credores internacionais, a insubordinação dos quartéis militares e o protesto de amplos setores conservadores da sociedade. A noite do dia 31 de março de 1964 pegava de surpresa o narrador que assistiria, já no dia seguinte, a outros veículos não tão charmosos tomarem conta das ruas do País:

Mas eis que de repente, foi dado um alerta
Ninguém saía de casa e as ruas ficaram desertas
Eu me senti tão só, dentro do *Simca Chambord*
Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos
Vieram jipes e tanques que mudaram os nossos planos
Eles fizeram pior acabaram com o *Simca Chambord*.⁹⁵

A canção gravada vinte e dois anos após os acontecimentos narrados se dispõe a lembrar, de uma maneira alegórica, o momento exato em que o silêncio, a repressão e a solidão tomaram o lugar não apenas do otimismo, mas também de um projeto político para o País. O golpe civil-militar de 1964 seria uma espécie de corte temporal, ruptura

⁹⁵ CAMISA DE VÊNUS. “*Simca Chambord*”. Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Marcelo Cordeiro (Compositores), 1986.

histórica derivada de um acontecimento que inaugura um tempo de incertezas, medo e solidão.

O carro seria, portanto, uma alegoria do Brasil em meio a esse acontecimento crucial que transforma a história do País em ruína. Segundo Walter Benjamin, “a visão de transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria”.⁹⁶ A narrativa do grupo Camisa de Vênus revela, de uma maneira alegórica, o contexto de insegurança em meio à ruptura dos sonhos de futuro e independência da nação e, sobretudo, da liberdade, não apenas política como também comportamental entre os jovens da década de 1960, apontada pelos versos:

O inverno veio impedir o meu namoro no jardim
 Mas a gente fugia de noite numa fissura que não tinha fim
 Na garagem da vovó tinha o banco do *Simca Chambord*.⁹⁷

As narrativas alegóricas não possuem coerência ou unidade absoluta. Muito pelo contrário, são formas de expressão que falam da falta de liberdade, da imperfeição, da caducidade de uma visão de mundo baseada em uma suposta totalidade orgânica. Sob o signo da fragmentação, elas são geralmente associadas aos sonhos e à recordação de um tempo que não existe mais, um projeto inacabado em tensão constante com a realidade e o risco do esquecimento.⁹⁸

As alegorias nos trazem fragmentos de memória, partes dissociadas de um todo. Seu narrador não se interessa pela unicidade, mas por aquilo que perdeu sua identidade ou esta lhe é irreconhecível em seu conjunto. Sua escrita se afasta de interpretações unívocas, pois suas palavras possuem sempre duplo sentido. Sua matéria é incompleta e

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 246.

⁹⁷ CAMISA DE VÊNUS. “*Simca Chambord*”. Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Marcelo Cordeiro (Compositores), 1986.

⁹⁸ BOLLE, Will. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000.

estilhaçada, seus sonhos foram despedaçados. A alegoria habita um mundo efêmero e transitório. Por essa razão, ela é aberta a várias significações. A narrativa histórica seria a chance de salvá-lo do esquecimento. Caso o historiador ou o poeta alegórico não cumpram seu papel de lembrar os eventos do passado que foram por muitos esquecidos, a ruína, a decadência e o luto passam a ser o destino comum de seus habitantes.⁹⁹

Essas eram as memórias do Brasil durante a ditadura militar que permaneceram na mente do narrador alegórico da canção. Em 1986, o Brasil já havia restabelecido o regime democrático há um ano. O reencontro com a democracia fez o País reviver, também por um pequeno período de tempo correspondente ao início do governo de José Sarney, o clima de otimismo e confiança no futuro experimentado pelos jovens no início da década de 1960. A banda Camisa de Vênus, criada em Salvador e liderada pelo vocalista Marcelo Nova, tinha como influência o *punk rock*, principalmente, dos grupos Sex Pistols, Clash, Buzzcocks e Understones. A exceção nessa lista de referências musicais é o conterrâneo Raul Seixas.¹⁰⁰

A canção “Simca Chambord”, porém, foi composta no ritmo do *rockabilly*. Grande sucesso entre a juventude no final da década de 1950, esse gênero é uma das primeiras subdivisões do *rock* criada em Memphis, a partir da mescla entre o *rhythm & blues* e o *country* do sul dos Estados Unidos, conhecido à época de forma pejorativa como *hillbilly*. O *rockabilly* possuía um ritmo mais dançante que o *rock and roll* original e marcou a entrada em cena de uma segunda geração de jovens, predominantemente branca, como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Roy Orbison e Carl Perkins. Eles definiram o padrão estético do *rock*, como o topete, a jaqueta de couro preto, a calça *blue jeans*. Já a fixação por carros e motocicletas foi inspirada por filmes como *O Selvagem* (1953), estrelado por Marlon Brando, e *Juventude Transviada* (1955), com James Dean.

⁹⁹ MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993.

¹⁰⁰ DAPIEVE, Arthur. *BRock. O rock brasileiro dos anos 80*, 1995.

Na época, o piano era um dos instrumentos mais utilizados por roqueiros como Little Richard e Jerry Lee Lewis, entre outros.¹⁰¹

Para a gravação de “Simca Chambord”, o Camisa de Vênus criou um arranjo que contou com o piano e o sax, executados respectivamente por Sergio Kafa e Manito, que haviam integrado à banda Os Incríveis, durante a Jovem Guarda. Esses instrumentos foram utilizados especialmente para criar uma sonoridade mais próxima ao gênero musical em voga entre os jovens na época em que o *Simca Chambord* foi lançado no Brasil. Em 1986, ano em que a canção foi gravada, ele não era mais, nem de longe, o carro da moda, pois havia saído de linha em 1967. Por essa razão, causou estranhamento no público que o viu estampado na capa do LP *Correndo o risco*, no qual o Camisa de Vênus gravou a canção.¹⁰² O automóvel foi também a grande atração do videoclipe lançado pela banda para promover o disco, que vendeu mais de 200 mil cópias.

As cenas do clipe musical apresentam duas temporalidades: na primeira, a banda interpreta a canção em um cenário que nos remete a um beco escuro onde está estacionado o *Simca Chambord*. Essas cenas são coloridas. Paralelamente, outras cenas em preto e branco teatralizam a narrativa contida na letra da canção. Os integrantes da banda fazem o papel de personagens como estudantes, operários e jornalistas, em eventos que remetem o espectador ao contexto da ditadura militar, como passeatas, protestos, repressão policial, a deposição de João Goulart, censura à imprensa, perseguição e tortura aos presos políticos. Ao fim do videoclipe, o próprio automóvel é metralhado pelos militares.¹⁰³

O “futuro melhor” antevisto pelo motorista no “painel do *Simca Chambord*” se havia tornado ruínas de um passado inglório. A canção, portanto, seria uma narrativa

¹⁰¹ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll. Uma história social*, 2002. VINIL, Kid. *Almanaque do rock. Histórias e curiosidades do ritmo que revolucionou a música*. 2008. MAZZOLENI, Florent, *Raízes do Rock, 2012*.

¹⁰² Ver capa no arquivo anexo

¹⁰³ Videoclipe da canção “Simca Chambord”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oiz5B-SgUmc>. Acesso em 30 de maio de 2017.

alegórica de um tempo que poderia ter sido, mas não chegou a se realizar. Ela carrega em si vestígios de um sonho inacabado, repletos de futuro, que não se concretizou. Segundo Olgária Matos,

As ruínas contrariam o devir abstrato do tempo, compensando a sistemática tripartição – antes, durante, depois – pela dinâmica *pas encore* (ainda não) e *jamais plus* (nunca mais): As ruínas ocupam um justo meio entre o desmoronamento total de uma linha, por assim dizer, inteira; este justo meio se mantém em equilíbrio, em suspenso; permite estabelecer um elo da transitoriedade com um mundo para o qual chegou a hora final. Na mescla do efêmero e apoteose, as ruínas são mais que belas, são veneráveis. Instante único, elas atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo estará perdido.¹⁰⁴

Em pelo menos duas outras canções, o passado vivido pelos brasileiros durante a ditadura militar é recordado pelos roqueiros: “1965 (Duas Tribos)”, de 1989, e “Geração Coca-Cola”, de 1985, ambas gravadas pela Legião Urbana. O contexto do golpe de Estado é retomado pela Legião Urbana em “1965 (Duas Tribos)”. O título da canção nos remete de imediato ao segundo ano de governo da ditadura militar. Em 27 de outubro de 1965, entrava em vigor o Ato Institucional Nº 2 (AI-2), que, entre outras medidas, determinava o fim das eleições diretas para presidente da República e governadores dos estados, extinguiu os partidos políticos, interveio no Poder Judiciário e possibilitou ao Executivo governar por meio de decretos-leis e cassar os direitos políticos de qualquer cidadão.

A chave de leitura é dada por Renato Russo, um dos autores da composição. Em uma apresentação da Legião Urbana, em 1994, no “Programa Livre”, comandado pelo jornalista Serginho Groisman, no canal *SBT*, Renato Russo comenta sobre a criação de “1965 (Duas Tribos)”:

¹⁰⁴MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*, 1998, p. 83.

Esta música é sobre um momento do nosso país, em que, de repente, fechou tudo. Eu acho sempre importante lembrar – eu, pelo menos, gosto sempre de lembrar – que hoje a situação pode estar difícil pra caramba, mas a gente tem uma coisa muito preciosa, que é a liberdade. Então, eu posso vir aqui cantar, vocês podem vir aqui, vocês podem fazer a pergunta que vocês quiserem. Isso eu acho uma coisa muito, muito importante. A gente se esquece de que, até pouco tempo atrás. De repente, dependendo das ideias que seu pai tivesse, seu irmão, seu namorado, ia bater gente na sua casa, eles iam pegar essa pessoa, e você nunca mais ia saber o que tinha acontecido com essa pessoa. E ficou por isso mesmo e não se fala nisso. Está uma coisa muito perigosa, eu acho, de tipo assim: “não, a gente era feliz naquela época”. Gente, eu não me lembro de ser feliz naquela época, não! Fazer redação dizendo que o presidente é maravilhoso, quando de repente muito tempo depois, a gente descobre que as pessoas estão sendo mortas, em nome de uma grande coisa que não se sabe o que é. Eu acho isso muito, muito péssimo. E a música é sobre isso. A música fala especificamente de tortura, e fala dessa ideia toda do Brasil ser o país do futuro. É sobre como seria legal se a gente encaminhasse o Brasil para ser um lance legal, porque chega de ser o país do futuro! A gente quer ser o país do presente, a gente tem que viver o agora.¹⁰⁵

A entrevista de Renato Russo é realizada em um contexto de desilusão e desconfiança que permeava o cenário político da época e, principalmente, um sentimento de descrédito em relação à democracia existente no País logo após o processo de *impeachment* sofrido pelo presidente Fernando Collor, em 1992. Exibido diariamente na parte da tarde, o “Programa Livre” foi, talvez, o mais importante programa voltado para o público jovem da televisão brasileira, na década de 1990, ao promover discussões

¹⁰⁵Programa Livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HLUBmcUZ7yM>. Acesso em: 6 maio 2017.

culturais, comportamentais e políticas sempre com a participação da plateia formada por adolescentes.

Esses, por sua vez, tinham a possibilidade de fazer perguntas diretamente aos entrevistados no momento do “Fala garoto” ou “Fala garota”, que se tornou um bordão muito popular na época. A presença da Legião Urbana gerou grande repercussão para o programa de Serginho Groisman, uma vez que a banda raramente se apresentava ao vivo ou concedia entrevistas em programas de rádio e televisão.

A canção “1965 (Duas tribos)” foi gravada no disco *As quatro estações*, lançado em 1989, ano de intensos debates políticos em função da primeira eleição presidencial que seria realizada com a participação da população brasileira pelo voto direto desde 1960. Nesse contexto, a narrativa oferece ao ouvinte não apenas uma reflexão sobre o passado, mas também propostas para se pensar o País naquele momento presente. Em termos sonoros, a canção apresenta poucos acordes, andamento rítmico acelerado, guitarras com efeito de distorção e vocal agressivo.

A letra, por sua vez, aparentemente desconexa, mistura diferentes realidades e pontos de vista que se cruzam em meio à narrativa. Esta se divide em seis estrofes que apresentam um narrador imerso em memórias infantis, notícias sobre tortura e assassinato e o discurso ufanista veiculado pela ditadura militar durante o período conhecido como Milagre Econômico. O Eu Lírico da canção encontra-se em estado de tensão permanente, como nos versos:

Cortaram meus braços
Cortaram minhas mãos
Cortaram minhas pernas
Num dia de verão
Num dia de verão
Num dia de verão

Podia ser meu pai
 Podia ser meu irmão
 Não se esqueça
 Temos sorte.¹⁰⁶

Ao mesmo tempo que alguns versos insinuam a prática da tortura e o desaparecimento de entes queridos, como o próprio compositor comenta sobre o tema da canção, a estrofe sugere que esses acontecimentos ocorridos cotidianamente não seriam fatos isolados. Eles eram, porém, desconhecidos pela maioria do povo brasileiro que acreditava viver um tempo pacífico com dias comuns de verão e que, portanto, era preciso lembrar a sorte de, supostamente, viver no “país do futuro”.¹⁰⁷ A referência mais explícita ao contexto histórico retratado pela canção é a citação de um dos principais *slogans* da propaganda ufanista criada pelos governos militares:

O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país
 Em toda e qualquer situação
 Eu quero tudo pra cima
 Pra cima, pra cima.¹⁰⁸

Os versos nos remetem de imediato a uma série de imagens do Brasil como lugar do otimismo, orgulho nacional, integração e harmonia social, veiculadas pelo próprio Estado como parte da ideologia do país grande que viríamos a ser em um futuro vindouro. Esses eram tempos de “Milagre Econômico”. Seu auge ocorreu, aproximadamente, entre 1969 e 1973, época em que o controle coercitivo da sociedade era intenso. Tanto por ser

¹⁰⁶ LEGIÃO URBANA. “1965 (Duas Tribos)”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá (Compositores), 1989.

¹⁰⁷ GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016.

¹⁰⁸ LEGIÃO URBANA. “1965 (Duas Tribos)”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá (Compositores), 1989.

o período de maior repressão e violência comandada pelo general Médici, quanto pela censura que atuava contra artistas, intelectuais e meios de comunicação.

A ideologia do “Brasil grande” completava esse quadro na medida em que garantia a adesão de grande parte da classe média às medidas do governo. Beneficiada pela expansão do crédito e pela circulação de mercadorias que aqueceram o mercado consumidor, o povo era também seduzida pelas obras faraônicas como a estrada Transamazônica e a Ponte Rio–Niterói. *Slogans* como “o Brasil é país do futuro”, citado pela canção da Legião Urbana, além de outros como “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Esse é um país que vai pra frente”, escamoteavam uma realidade marcada pela injustiça social, concentração de renda e disparidade econômica.

Em diversos momentos da composição, o narrador apresenta uma distinção entre o “eu” que narra experiências individuais na primeira pessoa em contraposição à ação que se desenvolve na terceira pessoa do plural como na estrofe citada abaixo:

Mataram um menino
 Tinha arma de verdade
 Tinha arma nenhuma
 Tinha arma de brinquedo
 Eu tenho Autorama
 Eu tenho Hanna-Barbera
 Eu tenho pera, uva e maçã
 Eu tenho Guanabara
 E modelos Revell.¹⁰⁹

Durante a ditadura militar, era comum circularem notícias desencontradas sobre desaparecimentos e execuções de integrantes de organizações de luta armada em confrontos com os órgãos de segurança, além de opositores declarados ao regime. Com o

¹⁰⁹ LEGIÃO URBANA. “1965 (Duas Tribos)”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá. (Compositores), 1989.

fim da ditadura militar, apurou-se que a grande maioria dessas informações era falsa e tinha por objetivo encobrir o assassinato e a tortura como prática de Estado realizada por agentes da repressão contra os opositores da ditadura.

Os versos contrapõem a cena do assassinato do menino por um sujeito indefinido (Eles); a dúvida se a arma que a vítima portava era, de fato, verdadeira ou se existia realmente uma arma; além da referência a brinquedos (Autorama e modelos Revell), desenhos animados (Hanna-Barbera) e jogos de ciranda (pera, uva, maçã, salada-mista) muito populares no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980. Nesse aspecto, o olhar infantil nos serve de guia entre a realidade, a recordação e a pura imaginação.

Como o viajante, um dos arquétipos do narrador utilizado por Walter Benjamin, a criança desenvolve um olhar carregado de frescor e encantamento sobre aquilo que é novo e diferente. A criança não se torna adulta em um processo linear, mas a partir de experiências descontínuas e inconstantes carregadas de sentimentos como abandono e proteção, felicidade e medo. A memória infantil guarda de forma involuntária recordações e esquecimentos. Dessa forma, a criança recria inconscientemente experiências traumáticas e de extrema felicidade.¹¹⁰

A memória infantil seria uma margem descontínua entre a realidade e a imaginação, entre o adulto e a criança que ele guarda dentro de si mesmo. A canção apresenta essas duas sensações: o medo (“mataram um menino”) e o prazer da brincadeira (como o autorama, por exemplo).¹¹¹ Ainda nessa estrofe, os compositores fazem alusão à Guanabara, nome do antigo Estado localizado no Rio de Janeiro, extinto durante o governo do general Ernesto Geisel, em 15 de março de 1975.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Brinquedo e brincadeira*. Observações sobre uma obra monumental, 1985. MATOS, Olgária. *História viajante*. Notações filosóficas de Olgária Matos, 1997.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *História cultural do brinquedo*, 1985. GONÇALVES, Max A. Relampejos em Walter Benjamin: ideias e reminiscência sobre o brinquedo, 2015.

Assim como em “Simca Chambord”, do Camisa de Vênus, e em “1965 (Duas tribos)”, a Legião Urbana também lança um olhar sobre o Brasil governado pela ditadura militar. Esse era o contexto político em que a geração de novos compositores nasceu e foi criada. Ou seja, elas ajudam a pensar o passado comum vivido pelos jovens roqueiros que despontaram no cenário musical brasileiro no início da década de 1980. Essas canções demonstram que esses artistas, portanto, não apenas participaram do mundo público de sua época, como também construíram uma reflexão crítica sobre a história do País. O retorno ao passado era, porém, uma tentativa de entender o presente a partir de experiências políticas vivenciadas de forma coletiva que ofereciam um sentimento de identidade para aquela geração.

Para Reinhart Koselleck, a identidade de um grupo pode ser articulada por meio da linguagem. Isso acontece, por exemplo, pela utilização enfática da palavra “nós”. Principalmente, quando o termo é associado aos coletivos “Nação, Classe, Amizade, Pátria”. As denominações empregadas pelo sujeito a si mesmo e em relação a outros integrantes do seu círculo social fazem parte da linguagem cotidiana. Por meio dessa linguagem, ele define a identidade do grupo ou coletividade da qual ele faz parte. A concordância em relação aos usos dessas expressões entre os membros dessa coletividade indica um reconhecimento mútuo. Ou seja, as maneiras de nomear a si próprio e os outros são utilizadas por diferentes sujeitos, contribuindo para a construção de um vínculo de afinidade e coletividade.¹¹²

Nesse caso, atribuições recíprocas como “Nós” e “Somos” tornam-se condição básica para que uma ação política desenvolvida por um grupo se transforme em um ato coletivo. Para que seja eficaz, no entanto, é necessário mais do que uma simples

¹¹²KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006; JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. *História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual*, 2006.

designação. A ação deve ser guiada por um conceito capaz de delinear-la. Para que esse grupo se afirme enquanto sujeito coletivo, é preciso que seus integrantes se reconheçam e se autodeterminem por meio de um conceito. Nesse caso, a linguagem não apenas define, mas também constitui um grupo social. Segundo Koselleck, existe uma gama variada de conceitos com essas características, tais como: “polis, como povo, como partido, como classe, como sociedade, como igreja, como Estado”.¹¹³

Esses mesmos conceitos também podem ser utilizados para definir uma singularidade política e social. Nesse caso, o grupo reclama para si o uso exclusivo de um determinado conceito, rejeitando prioritariamente a figura do “outro”. A autodeterminação, nesse caso, produz conceitos opostos que resultam em discriminação e exclusão. Ou seja, a denominação utilizada para definir o outro é oposta ao conceito usado para delinear a si mesmo. Esses seriam conceitos opostos assimetricamente. Assim como no cotidiano, a linguagem política faz uso desses conceitos em larga medida, como, por exemplo: “helenos x bárbaros, cristãos x pagãos, homem x não homem, super-homem x sub-homem”. Em sua maioria, são conceitos binários utilizados sempre com pretensões universais. Na definição de Reinhart Koselleck: “conceitos antitéticos assimétricos”.¹¹⁴ Em “Geração Coca-Cola”,¹¹⁵ o compositor estabelece uma contraposição entre “nós” (a Geração Coca-Cola) e “vocês” (a ordem vigente):

Quando nascemos fomos programados

¹¹³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006, p. 192.

¹¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006. JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual, 2006.

¹¹⁵ A expressão “Geração Coca-Cola” foi utilizada pela primeira vez em um livro de mesmo nome publicado, em 1957, pelo jornalista Pascoal Melantônio. Na época, a obra conquistou grande popularidade devido à polêmica lançada pelo autor. Segundo ele, já era perceptível entre os jovens a influência negativa da “americanização” da cultura brasileira que teve início após a Primeira Guerra Mundial. Nesse contexto, a influência francesa seria suplantada pela ascensão da cultura de massa exportada pelos Estados Unidos por meio de produtos como cigarros, perfumes, roupas esportivas, romances, cinema, televisão, histórias em quadrinhos, chicletes, *rock*, *twist*, etc. Para Melantônio, contudo, o maior símbolo da decadência moral daquela geração era a Coca-Cola. WOODARD, James. Geração Coca-Cola: um “best-seller” e a história cultural da quase década” (1955-1964), 2014.

A receber o que vocês
 Nos empurraram com os enlatados
 Dos U.S.A., de 9 às 6
 Desde pequenos nós comemos lixo
 Comercial e industrial
 Mas agora chegou nossa vez
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.¹¹⁶

Renato Russo compôs “Geração Coca-Cola” por volta de 1978 para o repertório de sua primeira banda de inspiração *punk*: Aborto Elétrico. O ritmo acelerado no estilo “bate-estaca” e a *performance* vocal raivosa traduziam a inquietude, a insatisfação e a rebeldia presentes na letra. A versão gravada pela Legião Urbana é praticamente a mesma executada no circuito *underground* de Brasília no final da década de 1970.¹¹⁷ Ou seja, o País passou por mudanças significativas em sua forma de governo, mas certas permanências ainda eram patentes em nossa sociedade.

“Geração Coca-Cola” sugere uma mudança de atitude que inaugura um novo começo para a juventude brasileira. A narrativa entrepõe dois momentos distintos: o passado e o presente. O primeiro inicia-se com o nascimento biológico (“Quando nascemos fomos programados”), estendendo-se durante a infância em que essa juventude foi submetida ao controle cultural e educacional do *establishment* e o “agora”, que marca um novo começo (“Mas agora chegou nossa vez”). Em outros termos, esse seria um “segundo nascimento”, visto que nos inserimos no mundo público com atos e palavras, em contraposição ao nascimento natural, anterior ao *amor mundi*. Dessa forma, a inserção na política se realiza apenas quando assumimos um lugar na cena pública por iniciativa

¹¹⁶ LEGIÃO URBANA. “Geração Coca-Cola”. Renato Russo (Compositor), 1985.

¹¹⁷ MARCHETTI. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001.

própria e na presença de todos, por meio de um discurso dirigido diretamente aos outros e sobre temas compartilhados entre todos.¹¹⁸

A canção “Geração Coca-Cola” narra, portanto, o momento em que o jovem estabelece uma relação com o mundo público, entendido como uma invenção humana e uma comunidade constituída por cidadãos. Somente dessa maneira, ele estaria pronto para a ação política. Isso equivale a um novo começo no sentido de quebra da suposta linearidade do tempo histórico realizada por um empreendimento comum que visa instaurar uma outra realidade possível. Em outras palavras, o “agora” presente na canção da Legião Urbana marca a ocasião em que o jovem passa a agir por amor ao mundo, assumindo sua responsabilidade sobre ele. Sem esse sentimento, o mundo público deixa de ser um lugar habitável, convertendo-se em um deserto. O *amor mundi* seria, portanto, uma vívida disposição política para ser do mundo e estar no mundo, na companhia do outro, mesmo que isso signifique enfrentar riscos e conviver com a diferença.¹¹⁹

Ao agir na cena pública, o sujeito afirma a persistente renovação da humanidade, enfrenta a contingência e reinventa a política, território sempre aberto a outras possibilidades quase sempre imprevisíveis. Cada ação é uma promessa de liberdade que afirma a singularidade do ator político, configurando assim um novo começo para a espécie humana e também para o mundo.¹²⁰ Por isso, o homem não seria um ser para a morte, mas para a invenção de novos “agoras”, como expresso na canção.

Em “Geração Coca-Cola”, Renato Russo opera com o conceito de *sensus communis* ou senso comunitário. Ou seja, o sujeito enuncia um juízo com fundamento na expectativa de assentimento de todos. Dito de outra maneira, o senso comunitário está

¹¹⁸ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. MAGALHÃES, Theresa Calvet de. *Somos do mundo e não apenas no mundo*, 2008.

¹¹⁹ WAGNER, Eugênia Sales. *Hannah Arendt: ética e política*, 2006.

¹²⁰ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. CORREIA, Adriano. *O significado político da natalidade: Arendt e Agostinho*, 2008.

ligado à capacidade de pensar e julgar e depende, necessariamente, da interação das diferentes opiniões e posições que os demais membros da comunidade ocupam no mundo para obter validade. O narrador da canção fala em nome de um grupo social formado por jovens que não aceitam mais o *status quo*. Na letra, o eu poético se coloca no lugar dos outros, imaginando os possíveis juízos desses outros, ganhando assim a validade de um sentido comunitário:¹²¹

Somos os filhos da revolução
 Somos burgueses sem religião
 Somos o futuro da nação
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola.¹²²

Escrita na primeira pessoa do plural, a canção é uma espécie de hino da revolta de toda uma geração de jovens contra toda a formação cultural e educacional recebida durante a ditadura militar. Esses seriam os filhos da “revolução”, termo com o qual os militares denominavam o golpe de Estado de 31 de março de 1964. Em uma das leituras possíveis, a canção apontaria as marcas desse acontecimento histórico em toda uma geração de adolescentes. Já a ideia de que os jovens eram “o futuro da nação” fazia parte das campanhas publicitárias do próprio governo que associavam o País a um futuro hipotético de progresso e prosperidade, assim como na canção “1965 (Duas tribos)”, analisada anteriormente.¹²³

¹²¹ ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, 1991. ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, 1993. DUARTE, Rodrigo. *A dimensão política da filosofia kantiana segundo Hannah Arendt*, 1993. ABREU, Maria Aparecida. *Hannah Arendt e os limites do novo*, 2004. ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, 1993.

¹²² LEGIÃO URBANA. “Geração Coca-Cola”. Renato Russo (Compositor), 1985.

¹²³ GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016. SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura rock e arte de massa*, 1995.

Segundo Hannah Arendt, o fato de o narrador colocar-se no lugar dos outros para formar seu próprio julgamento demonstra que mesmo um indivíduo sozinho ainda mantém a referência ao mundo. Seu pertencimento a uma comunidade seria a base para sua faculdade de julgar. Essa habilidade pode ser medida segundo sua capacidade de levar em consideração os juízos alheios, não se restringindo, dessa forma, ao seu juízo particular ou subjetivo. Seu julgamento é obtido a partir da consideração de vários outros pontos de vista e não por uma suposta sabedoria mais elevada de entendimento da realidade *a priori*. O *sensus communis* seria, portanto, um colocar-se no lugar dos outros, possibilitado pela imaginação por meio de um ato de comunicação. Nesse caso, a própria canção.¹²⁴

O narrador que exerce esse senso comunitário não consegue, contudo, forçar ninguém a concordar com seu juízo. Ele pode, apenas, pretender que sua narrativa adquira validade decorrente do acordo entre todos que também têm como referência a tentativa de integração com os demais membros de uma comunidade. Esse juízo, que nos impulsiona para a vida em sociedade, permite ao narrador analisar e interpretar os acontecimentos políticos de seu tempo e do passado, captando a singularidade própria a cada contexto em que uma ideia, um valor ou ação são apropriados pelos demais sujeitos históricos.¹²⁵

A gravação da canção “Geração Coca-Cola”, que circulava em Brasília desde 1978, no disco de estreia da Legião Urbana lançado em janeiro de 1985, possui duas razões. Uma delas era mercadológica: a canção era uma das marcas registradas da banda no circuito *underground* da capital federal, sendo fundamental para a consolidação de sua

¹²⁴ ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, 1991. ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, 1993. DUARTE, André. *Arendt e as implicações ético-políticas do pensamento e do juízo*, 2000. DUARTE, André. *A dimensão política da filosofia kantiana segundo Hannah Arendt*, 1993.

¹²⁵ WAGNER, Eugênia Sales. *Hannah Arendt: ética e política*, 2006. ABREU, Maria Aparecida. *Hannah Arendt e os limites do novo*, 2004.

identidade junto ao público no cenário nacional. O outro motivo tinha uma significação política: em 1984, ano de produção do disco, o Brasil ainda era um país governado por uma ditadura. Por outro lado, os vinte anos de censura e propaganda ideológica também não foram suficientes para criar uma geração conformista, apática ou apolítica.¹²⁶ Ao contrário, a canção deposita no jovem a prerrogativa da ação nas transformações políticas necessárias ao País durante a abertura política:

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 reis
 Fazer comédia no cinema com as suas leis.¹²⁷

Além do sentimento de revolta, a narrativa musical é pautada pela projeção de uma nova realidade em oposição a uma ordem social antiquada. A canção propõe a reconstrução do presente a partir da crítica à maneira como as instituições políticas são utilizadas em benefício dos antigos mandatários do poder.¹²⁸ Independentemente das diferenças e desigualdades, a canção concebe um “Nós” coletivo por meio do estabelecimento de laços sociais baseados no sentimento comum de solidariedade em oposição a uma estrutura de poder estabelecido de forma arbitrária.¹²⁹

Conforme Benedict Anderson, uma comunidade sólida é mantida por meio de uma língua capaz de convergir sentimentos e valores em uma construção coletiva de um

¹²⁶ MAGI, Erica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho. A Legião Urbana do underground ao mainstream*, 2013.

¹²⁷ LEGIÃO URBANA. “Geração Coca-Cola”. Renato Russo (Compositor), 1985.

¹²⁸ SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo & Cazuza. A poética da travessia. Rock e poesia nos anos 80*, 2008.

¹²⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, 2005. CURTO, Diogo Ramada; JERÓRINO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. *Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)*, 2012.

passado comum e de um “Nós” identificado. Na canção, os “vinte anos na escola” simboliza o passado comum de uma juventude que se rebela contra o poder, agindo de forma coletiva ao identificar-se como um “Somos” em detrimento da valorização exacerbada do “Eu”.¹³⁰

Nesse sentido, a canção propõe a unidade de um agente coletivo por meio do som. Ao cantar uma série de eventos políticos vividos simultaneamente por diferentes pessoas em cidades variadas do País, o *rock* recria os vínculos sociais e coletivos ameaçados pela sociedade de massas na qual os homens se tornam estranhos em relação a si mesmos, pois o mundo perdeu a capacidade de congregá-los. Ao definir-se como ator coletivo a partir do “Somos os filhos da revolução”, a canção “Geração Coca-Cola” oferece um novo começo para a teia das relações humanas próprias de uma comunidade que se sobrepõe à ideia de individualidade e impessoalidade.¹³¹ Nos termos colocados por Hannah Arendt:

A pluralidade humana, o “Eles” sem um rosto do qual o Eu individual se separa para ficar a sós consigo mesmo, é dividida em um número enorme de unidades, e somente como membros dessa unidade, isto é, de uma comunidade, é que os homens ficam prontos para a ação. A multiplicidade dessas comunidades manifesta-se de muitos modos e formas, obedecendo a diferentes leis, tendo diferentes hábitos e costumes, e acalentando diferentes memórias do passado [...]. O único traço em comum entre todos esses modos e formas de pluralidade humana é simplesmente a sua gênese, isto é, o fato de que, em algum momento do tempo e por alguma razão, um grupo de pessoas tenha vindo a pensar sobre si mesmo como um “Nós”. Seja qual o for o modo como esse “Nós” é inicialmente experimentado e expresso, parece que ele sempre precisa de um começo.¹³²

¹³⁰ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, 2005. SCHWARCZ, Lilia. Imaginar é difícil (porém necessário). 2008.

¹³¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. MAGALHÃES, Theresa Calvet de. *Somos do mundo e não apenas no mundo*, 2008.

¹³² ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, 2000, p. 337.

Segundo a filósofa, a liberdade política manifesta-se apenas em comunidades em que os muitos que vivem juntos no falar e no agir assumem a condição de um “Nós” que não seja a extensão de um “eu-e-eu mesmo”, ou seja, atinja uma pluralidade de ideias e também uma visibilidade pública. Em outras palavras, que seja um “Nós” plural capaz de agir no “nosso” mundo comum em oposição ao “Eu individual”.

Para Lilia Schwarcz, através da imaginação, “restauram-se passados, produzem-se companheirismo, assim como se sonham com futuros e destinos selecionados” mesmo por um “Nós” coletivo estabelecido em meio a relações sociais em tudo distintas.¹³³ A autora lembra que uma comunidade imaginada não se sustenta no vazio, sem uma base na realidade. Nesse sentido, tanto a história como a língua são dados essenciais para que o sentimento de pertença se sobreponha ao individualismo.

Diogo Ramada, Miguel Bandiera e Nuno Domingos, por sua vez, argumentam que a imaginação de uma comunidade afetiva não recorre apenas a um passado comum, mas a um projeto de ação capaz de romper com uma trajetória histórica predefinida. Quer dizer, o fato de imaginar um futuro, outro tempo diferente do real, faz com que o conceito de comunidade imaginada ganhe um sentido de projeto cívico de crítica ao presente com forte potencial emancipador que ajuda a delinear uma consciência coletiva e sustentar a nova comunidade como alternativa a uma estrutura dominante.¹³⁴

Ao longo da década de 1980, a nova geração de compositores expôs a vida política nacional ao âmbito cotidiano dos brasileiros por meio de canções. Dessa forma, a linguagem musical criada pelo *rock*, ao interpretar o contexto político da época, contribuiu para o fortalecimento do debate público no País. O grande número de canções

¹³³ SCHWARCZ, Lilia. *Imaginar é difícil (porém necessário)*. 2008.

¹³⁴ CURTO, Diogo Ramada; JERÓRINO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. *Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)*, 2012.

que discutiram e repercutiram os fatos e eventos políticos do período publicizou os temas em questão, possibilitando a integração de diferentes públicos e a politização da sociedade e a configuração de uma comunidade imaginada.

Essa se distingue das demais não por suas fronteiras, território, poder político ou capacidade de organização, mas pela maneira pela qual seus membros a imaginam com o objetivo de preencher vazios, fechar lacunas e vencer o esquecimento, principalmente em contextos de grandes transformações políticas nos quais seus modos de percepção do mundo são colocados à prova. Seria impossível conceber uma comunidade sem uma linguagem por meio da qual a imaginação se alastre, criando interações e enraizando o sentimento de coletividade entre seus componentes.¹³⁵ Essa linguagem ganha fôlego e novo alcance quando acompanhada por notas musicais. Segundo Benedict Anderson, isso seria possível porque

[...] há um tipo especial de comunidade contemporânea que só a língua sugere – sobretudo na forma de poemas e canções. Considere-se, por exemplo, os hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Independente de quão banais possam ser as letras e de quão medíocres possam ser as melodias, há uma experiência de simultaneidade na entonação. Nesses momentos, precisamente, pessoas que não se conhecem de todo umas às outras proferem os mesmos versos para as mesmas músicas. A imagem: o unísono. Cantar a Marselhesa, o Waltzin Matilda ou o Indonesia Raya proporciona o unísono, a realização física repercutida da comunidade imaginada. [...] Apesar de nos apercebermos de que outros cantam estas canções precisamente no momento e da maneira como nós as cantamos, não fazemos ideia de quem esses outros

¹³⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 2005. SCHWARCZ, Lilia. *Imaginar é difícil* (porém necessário), 2008. CURTO, Diogo Ramada; JERÓRINO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. *Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)*, 2012.

serão, ou mesmo de onde, fora do alcance do ouvido, eles estão a cantar. Nada nos liga uns aos outros senão o som imaginado.¹³⁶

Durante a década de 1980, contexto de importantes transformações políticas, uma dessas linguagens foi o *rock* nacional. Ao cantar o universo urbano, a vida política e a luta pela cidadania, uma nova geração de compositores foi capaz de fundar uma comunidade imaginada por meio do som eletrificado das guitarras. Grande parte das canções compostas pelos roqueiros foi destinada a pensar e debater os acontecimentos contemporâneos no calor da hora em que eles ocorriam, de forma direta e sem perda de tempo, como manda a urgência própria da juventude.

Contudo, pensar a experiências da juventude urbana de forma coletiva ou associativa por meio das linguagens artísticas, como a Legião Urbana fez em “Geração Coca-Cola”, não era uma ideia exclusiva do *rock* nacional. Em 1984, foi anunciada a exposição *Como vai você, Geração 80?* com a frase “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal Geração 80 ou como matei uma aula de arte num *shopping center*” de Jorge Guinle para edição especial da revista de arquitetura *Módulo*. A frase era muito semelhante aos versos da canção “Sou *free*” lançada pela banda Sempre Livre no ano anterior.¹³⁷ Nessa mesma publicação, Luiz Áquila, professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, definia os objetivos da exposição: “O importante mesmo, é que, com esses corajosos artistas da nova geração, a alegria e a coragem de viver e de fazer arte estão de volta. E tudo isso é muita pintura, cor, pele, emoção”.¹³⁸

¹³⁶ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*, 2005, p. 196-197.

¹³⁷ A letra da canção diz o seguinte: “Só estudei em escola experimental/ Meu pai era surfista profissional/ Minha mãe fazia mapa astral legal/ Passei a infância em Cochabamba/ Transando Muamba/ Driblando a alfândega/ Não sou do tipo que faz comício/ Tenho horror a compromisso/ Você pode fazer/ O que quiser comigo/ Eu não ligo!/ Eu sou *free*/ Sempre *free*/ Sou *free* demais/ Mas você não tem muita chance/ Não me venha com romance/ Porque eu sou *free*/ *Free Lance!*”. SEMPRE LIVRE. “Sou *free*”. Patrícia Travassos, Ruban. (Compositores), 1983.

¹³⁸ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004. p. 234.

Como vai você, Geração 80? foi uma exposição coletiva realizada entre os meses de julho a agosto de 1984 no casarão e nos jardins do Parque Lage que reuniu vários artistas em torno da proposta de renovação e maior diversidade das artes plásticas, consideradas como antiquadas e presas ao academismo da época. Nesse sentido, os organizadores Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus mapearam a produção artista da época em uma seleção que contou com 123 novos artistas de diferentes estados como Alagoas, Amazonas, Mato Grosso, São Paulo com diferentes trabalhos em pintura, escultura, cerâmica, gravura. Além disso, a exposição reacendeu o interesse do público para as artes plásticas. O evento de abertura causou um engarrafamento de cinco quilômetros, segundo foi noticiado pelo Jornal Nacional. A mídia encarregada da cobertura jornalística jogou luz sobre artistas até então completamente anônimos para o grande público.¹³⁹ Segundo Sheila Lerner:

Mais do que uma simples definição de grupos e tendências estilísticas, a Geração 80 é um apanhado amplo que engloba também questões estéticas, filosóficas e mesmo ideológicas. Todas elas marcadas pelo senso dialético de contrariar seus precedentes imediatos. A começar pelo culto da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade que se colocam contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética dos anos 70.¹⁴⁰

Nessa perspectiva, as linguagens da imaginação brasileira procuravam entender o mundo à sua volta a partir de suas próprias experiências vividas e intimamente associadas aos eventos únicos e singulares do presente. Isso significa assumir um lugar no mundo

¹³⁹MOURA, Tatiana Drummond. *Década de 80: arte das ruas e arte das galerias*, 2011. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

¹⁴⁰BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004. p. 239

público, fazer parte de uma comunidade com origens e destinos comuns, visando também se situar no contexto contemporâneo a partir de um ponto de visão próprio e particular.¹⁴¹

As narrativas seriam capazes de criar um sentido comunitário, na medida em que possibilitam a construção de um senso comum a partir da inserção dos cidadãos em uma “comunidade de espectadores” que julgam e partilham uns com os outros seu julgamento sobre os acontecimentos políticos da época. Essa comunidade não depende de uma característica natural ou qualquer outro dado objetivo e não oferece regras ou modelos de condutas sociais. Dimensão essencial da condição humana, ela é resultado dessa capacidade de discernimento, aliada ao esforço dos seus integrantes de se imaginarem idealmente na mesma posição dos demais.¹⁴²

A comunidade de espectadores é formada por aqueles que visam comunicar-se uns com os outros, que pretendem aparecer e se revelar diante dos outros. Entre eles está o narrador, que assiste aos acontecimentos e os transmite na forma de experiências, além daqueles que ouvem as histórias que lhes são contadas. Dessa forma, a ação política ocorre na cena pública que existe apenas e tão somente na presença de todos: atores e espectadores convivendo juntos no mesmo espaço. Esse convívio dá origem ao mundo comum que exige suas presenças, pois são eles que oferecem credibilidade à noção de “aparência” necessária ao espaço público. Aparência é definida por Hannah Arendt como “estar na presença dos outros, ser ouvido e visto por eles”. A noção de esfera pública também inclui a condição de vermos e sermos vistos uns aos outros.¹⁴³

Em outras palavras, atores e espectadores interagem entre si, enquanto o narrador identifica o acontecimento particular entre os feitos humanos que ganhará imortalidade,

¹⁴¹ AMIEL, Anne. *Hannah Arendt – política e acontecimento*, 1997, p.9. SILVA, Helenice Rodrigues. *Pensar o acontecimento: Hannah Arendt*, 2004.

¹⁴² ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, 1993. JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*, 2011.

¹⁴³ ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, 1991. ASSY, Bethânia. *Hannah Arendt e a dignidade da aparência*, 2004.

caso seja bem contado. Ao narrar um fato que merece ser lembrado, o narrador (historiador ou o artista) passa a ser também um ator, na medida em que uma canção, um discurso, poema ou um livro, por exemplo, tornam-se atos linguísticos. Quando esses vêm a público, transformam, conseqüentemente, narradores em atores políticos sem deixarem de ser, ao mesmo tempo, espectadores decididos a aparecer no mundo e tomar parte nele.¹⁴⁴

Para Hannah Arendt, esse tipo de comunidade é fundado pela pluralidade efetiva de opiniões e pela comunicabilidade do juízo, possibilitadas pela circulação de ideias colocadas em movimento pela narrativa. O debate em torno dos acontecimentos políticos confere o significado público a essa comunidade. A alienação em relação ao mundo seria, ao contrário, a perda da faculdade de julgar, agir e de se colocar na cena pública como sujeito integrante de uma coletividade que reflete, fala e debate sobre as coisas do mundo.¹⁴⁵ Segundo a autora:

Se alguém quiser ver e conhecer o mundo tal como ele é “realmente”, só poderá fazê-lo se entender o mundo como algo comum a muitos, que está entre eles, separando-os e unindo-os, que se mostra para cada um de maneira diferente e, por conseguinte, só se torna compreensível na medida em que muitos falarem sobre ele e trocarem suas opiniões, suas perspectivas uns com os outros e uns contra os outros. Só na liberdade do falar um com o outro nasce o mundo sobre o qual se fala, em sua objetividade visível de todos os lados. O viver-num-mundo-real e o falar-sobre-ele-com-outros são, no fundo, a mesma e única coisa.¹⁴⁶

¹⁴⁴ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. ABREU, Maria Aparecida. *Hannah Arendt e os limites do novo*, 2004.

¹⁴⁵ ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, 1993. JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*, 2011.

¹⁴⁶ ARENDT, Hannah. *O que é política?*, p. 60.

Cada novo acontecimento seria capaz de iluminar suas condições de ocorrência no tempo, bem como possibilitar, de forma imprevisível, ações futuras decorrentes dele próprio. As canções são como exercícios do pensamento ante os acontecimentos com os quais o compositor se depara no presente e que confere a essas mesmas canções uma atualidade singular. Talvez venha também dessa necessidade de urgência a característica experimental da musicalidade própria das bandas de *rock* dos anos 1980: a pouca preocupação em relação ao apuro musical de suas composições. Os acontecimentos políticos da época são peças-chave da construção narrativa criada pelo *rock* nacional em sua tentativa de compreender o Brasil da época. Ao experimentar a singularidade histórica desses acontecimentos, as canções criam uma comunidade de espectadores diante da imprevisibilidade do futuro, independentemente de qual ele viesse a ser.

Ou seja, o discurso sobre os acontecimentos políticos próprio das narrativas criadas pelas bandas de *rock* fortalece o sentimento de pertencimento dos jovens à comunidade. A palavra e a ação revelam quem são e o que pensam os seres humanos enquanto agentes singulares de novos recomeços. Contudo, é o narrador quem ilumina a ação e sabe melhor do que o próprio ator o que aconteceu de fato, pois, embora as narrativas sejam um resultado da ação, não é o ator que conta sua história, mas sim o historiador e ele o faz, muitas vezes, depois que todos os personagens já estão mortos.

As referências ao mundo objetivo presentes nas narrativas interligam os homens uns aos outros. Os acontecimentos políticos discutidos nas canções poderiam ser interpretados como mediações entre os atores sociais e a cena pública na qual eles materializam suas ações e discursos.¹⁴⁷ Seria em torno de referências e interesses comuns que esses jovens se reconhecem como pertencentes, por exemplo, a uma mesma “Geração

¹⁴⁷ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. MAGALHÃES, Theresa Calvet de. *Somos do mundo e não apenas no mundo*, 2008.

Coca-Cola” em um momento de transição entre o fim da ditadura militar e os primeiros anos da Nova República.

Em 1982, os brasileiros voltaram às urnas para escolher o governo dos Estados. Era a primeira eleição direta para o cargo desde 1965. Apesar dos artifícios utilizados para favorecer o partido da base governista – o Partido Democrático Social (PDS) –, a oposição conquistou vitórias expressivas. Foram eleitos dez governadores em estados importantes como Minas Gerais (Tancredo Neves), Rio de Janeiro (Leonel Brizola) e São Paulo (Franco Montouro). Também no Congresso Nacional, a oposição elegeu 244 deputados contra 235 do PDS.

Em 1983, a pressão popular pelo retorno da democracia ganha novo impulso quando é criada uma frente suprapartidária que reuniu o PMDB, PT, PDT, PTB, além de entidades sindicais e movimentos sociais em apoio à emenda constitucional protocolada em abril pelo deputado Dante de Oliveira, do PMDB de Mato Grosso, que propunha eleições diretas para a Presidência da República no início de 1985. A partir daí, tem início uma série de debates e atos políticos que, aos poucos, começa a tomar conta da opinião pública. O primeiro deles seria um comício organizado em junho, na cidade de Goiânia, com a presença de cinco mil pessoas. Em dezembro, os dez governadores de oposição assinam um manifesto respaldando a Emenda Dante de Oliveira e exigindo sua aprovação.¹⁴⁸

Ainda em 1983, a banda Ultraje a Rigor lança “Inútil”. A canção, carregada de mais sagaz ironia, não tinha nenhuma dúvida sobre a pertinência do voto direto nas eleições presidenciais. Seu alvo principal eram os donos do poder que faziam pouco caso do povo brasileiro, diminuindo sua condição de cidadão apto a participar diretamente das decisões políticas do País:

¹⁴⁸ COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil (1964-1985), 1999; ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, 2005.

A gente não sabemos escolher presidente
 A gente não sabemos tomar conta da gente
 A gente não sabemos nem escovar os dentes
 Tem gringo pensando que nós é indigente
 Inútil!
 A gente somos inútil!
 A gente faz música e não consegue gravar
 A gente escreve livro e não consegue publicar
 A gente escreve peça e não consegue encenar
 A gente joga bola e não consegue ganhar
 Inútil!
 A gente somos inútil.¹⁴⁹

“Inútil” foi composta por Roger Moreira, em fins de 1982, para o primeiro compacto simples lançado pelo grupo *Ultraje à Rigor*, formado à época também por Leospa, Maurício Rodrigues e Edgard Scandurra. A inspiração da canção surgiu quando o pai do compositor assim passou a considerá-lo depois de descobrir que o então estudante de arquitetura abandonara o curso no terceiro ano da Universidade Mackenzie para dedicar-se à carreira artística. A concordância peculiar utilizada na letra foi inspirada por uma conversa com um pedreiro que trabalhava para Leospa. O primeiro verso é uma citação de uma declaração polêmica feita por Pelé que garantia que o brasileiro não sabia votar, enquanto o último é uma menção à derrota da Seleção Brasileira, comandada por Telê Santana, para a Itália por 3x2, na Copa do Mundo da Espanha em 1982.¹⁵⁰

A banda tocava um *rock* básico, em termos instrumentais, com letras divertidas, irreverentes e provocativas, tendo como principal referência a fase inicial dos *Beatles* e *Rolling Stones*, além da Jovem Guarda, desenhos animados e seriados juvenis. Quem

¹⁴⁹ ULTRAJE À RIGOR. “Inútil”. Roger Moreira (compositor), 1983.

¹⁵⁰ REVISTA VEJA. A recompensa do rebelde. Entrevista de Roger Moreira. São Paulo, 14 ago. 1985, p. 5. ASCENÇÃO, Andréa. *Ultraje à Rigor*. Nós vamos invadir sua praia, 2011.

introduziu influências mais ligadas à *New Wave* e ao *Mod* foi o guitarrista Edgar Scandurra, autor do *riff* de introdução de “Inútil”, que se tornou um dos mais inconfundíveis de todo o *rock* brasileiro. O nome da banda “Ultraje à rigor”, que beira o *punk*, foi um trocadilho também criado por Scandurra para ironizar as festas e recepções elegantes da elite quatrocentona paulista. O que nem Roger e muito menos o seu pai previam é que a canção seria um dos grandes hinos das manifestações políticas em curso no País, sendo considerada a crítica mais irreverente à maneira como a possibilidade de eleição direta para Presidência da República era enfrentada pelo governo.¹⁵¹

O *single* foi gravado primeiramente em uma fita cassete de divulgação pela multinacional Warner no primeiro semestre de 1983. O publicitário Washington Olivetto cuidou que uma das cópias chegasse às mãos de Osmar Santos, que a incluiu na programação musical da *Rádio Excelsior* de São Paulo. No dia 27 de setembro, o jornalista foi o mestre de cerimônias em um comício da Campanha pelas Diretas-Já na capital paulista. Na ocasião, dez mil pessoas no ato público foram ao delírio quando o sistema de som reproduziu a gravação de “Inútil”. Em poucos meses, a canção se tornaria um dos grandes *hits* de 1983.¹⁵²

Assim, como em “Geração Coca-Cola”, o narrador da canção demonstra um senso comunitário, ao assumir o posicionamento do sujeito coletivo – por meio dos versos “a gente não sabemos”, “a gente somos”, “a gente faz” – que tentava tomar a direção dos destinos do País em suas mãos. Composta a partir de versos que expunham erros de concordância, muito comuns a uma população que apresentava altos índices de analfabetismo, a narrativa critica o processo de abertura política em curso até então. O refrão “Inútil! A gente somos inútil!” foi apropriado como o grito de indignação da juventude da época que nunca havia votado para Presidente da República.

¹⁵¹ ASCENSÃO, Andréa. *Ultraje a Rigor*. Nós vamos invadir sua praia, 2011.

¹⁵² ASCENSÃO, Andréa. *Ultraje a Rigor*. Nós vamos invadir sua praia, 2011.

Quem também cantou “Inútil”, além de outras canções do *rock* nacional, principalmente das bandas *punk*, foi o personagem Bob Cuspe, nos quadrinhos publicados por Angeli em jornais e também na revista *Chiclete com Banana*, que lançou 24 edições entre dezembro de 1985 e dezembro de 1990. A publicação reuniu o humor e a irreverência com a resistência cultural frente à ordem vigente e a opinião crítica em relação aos acontecimentos políticos que marcaram a década de 1980. A *Chiclete com Banana* não foi apenas uma publicação *underground*, mas também um marco da história dos quadrinhos brasileiros. Grande parte dos leitores da revista eram jovens urbanos também ouvinte do *rock* nacional. A temática voltada para o debate político, as manifestações comportamentais e a produção cultural do período aproximavam os dois públicos.¹⁵³

Nem por isso Angeli deixou de criticar esse ou aquele roqueiro e seus fãs quando entendia que suas canções pendiam mais para o interesse no retorno financeiro de gravadoras e empresários do que para potencializar o caráter insurgente e a atitude de rebeldia da juventude ante o *status quo*. Dentro dessa perspectiva, composições de Lulu Santos, “Como uma onda no mar”, por exemplo são retratadas com ironia. Angeli criticou muito os artistas filiados à *new wave* denominada por ele de “*New Imbeciw*” devido ao caráter mercadológico de suas canções na visão do cartunista. Os personagens criados por Angeli associados a esse gênero musical eram caracterizados pelo estrelismo e a vaidade com que lidavam com fama.¹⁵⁴ Eles possuíam atitudes excêntricas e se vestiam como

¹⁵³LIMA, Jefferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1990)*, 2013; MORAES, Anne Carolina de. *Homens em quadrados: masculinidades nas hq's de Angeli na revista Chiclete com Banana (1985-1990)*, 2018.

¹⁵⁴ Ver arquivo anexo.

paletós de ombreira com estampas berrantes e caprichavam no topete como na revista *Chiclete com Banana*, Nº 4, de 1986.¹⁵⁵

Por outro lado, canções citadas com frequência por Angeli em seus quadrinhos como “Geração Coca-Cola”, da Legião Urbana e “Eu não matei Joana D’Arc” do Camisa de Vênus eram apropriadas de acordo com seu teor de rebeldia e insubmissão social. Dessa forma, uma canção poderia ser a faísca utilizada pelo cartunista para incendiar o debate político da época. Foi assim, por exemplo, com a canção “Inútil”, a mais citada diretamente por seus diversos personagens. A primeira delas acontece logo no primeiro número da revista em que Angeli apresenta Bob Cuspe.¹⁵⁶ Na boca do personagem *punk* a canção do Ultraje à Rigor é reapropriada não apenas como uma crítica à eleição presidencial restrita ao colégio eleitoral. Ela é estendida a toda sociedade brasileira na qual Bob Cuspe recusa a se inserir devido à hipocrisia de seus valores que lhe causaram os sentimentos de desilusão e revolta. A sua arma contra a decadência da sociedade é uma irascível cusparada. Dessa forma, quadrinho após quadrinho, o personagem adota a indumentária *punk* – jaqueta velha e rasgada, alfinetes, tachinhas, óculos escuros e o cabelo moicano – enquanto canta os versos da canção em frente ao espelho.¹⁵⁷

Em 1984, o fato da canção “Inútil” ser executada nas rádios e também cantada em uníssono exaustivamente nas passeatas durante a Campanha das Diretas-Já, fez com que ela entrasse inclusive para o anedotário político quando Ulysses Guimarães ameaçou enviar o compacto com a gravação para o porta-voz da Presidência da República, Carlos Átila. Na oportunidade, as grandes manifestações em defesa da eleição direta, como em

¹⁵⁵SANTOS, Rodrigo Otávio. A revista *Chiclete com Banana* e as citações diretas de canções de rock dos anos 80, 2016. SANTOS, Rodrigo Otávio dos. A juventude urbana brasileira nas páginas da *Chiclete com Banana* (1985-1990), 2017.

¹⁵⁶ Ver arquivo anexo.

¹⁵⁷LIMA, Jefferson. *Bob Cuspe: A representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana* (1985- 1990), 2013. SANTOS, Rodrigo Otávio. A revista *Chiclete com Banana* e as citações diretas de canções de rock dos anos 80, 2016. PIRES, Maria da Conceição. *Bob Cuspe: resistências microscópicas, contracondutas e apotência do “não” nos quadrinhos underground de Angeli*, 2017

Belo Horizonte (300 mil pessoas), Rio de Janeiro (1 milhão de pessoas) e São Paulo (1,5 milhão de pessoas), foram criticadas por Átila, por estar “tumultuando” a sucessão eleitoral. Em resposta, Ulysses Guimarães declarou, em 13 de janeiro de 1984: “Ele que repita isso, que toque o disco e fique ouvindo”.¹⁵⁸

Nesse mesmo mês, uma manifestação reuniu milhares de pessoas na Praça da Sé, em São Paulo, durante doze horas. Essa foi a primeira das grandes manifestações que agitaram o País nos três meses seguintes até a votação da emenda, em 25 de abril de 1984. Segundo estimativas, aproximadamente 5 milhões de pessoas saíram às ruas das grandes cidades do País, entre janeiro e abril, exigindo eleições diretas. O *slogan* “Eu quero votar para presidente” estampou *bottons* e camisetas amarelas nas passeatas. Essa foi a maior mobilização popular da história do Brasil, desde a campanha pela abolição da escravatura em 1888. Contudo, a aprovação da Emenda Dante de Oliveira dependia do voto de dois terços do Congresso. Ou seja, as chances eram mínimas, já que os congressistas eram em sua maioria aliados do governo.¹⁵⁹

Mesmo com o otimismo de boa parte dos brasileiros durante a movimentação pública em torno da campanha, a Emenda Dante de Oliveira recebeu 298 votos a favor e 25 contra. Não compareceram à votação 112 deputados do PDS. Faltaram apenas 22 votos para a sua aprovação, que necessitava de dois terços da Câmara a seu favor. Mesmo que passasse pela Câmara, a emenda seria enviada para votação no Senado, cujos representantes eram majoritariamente governistas. Logo após o resultado, a expectativa da parcela da sociedade civil que torcia pela eleição direta transformou-se em frustração. Apesar do clamor popular ter tomado a maior parte do País durante todo o ano, o Brasil

¹⁵⁸ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil*. A música popular conta a história da república, v. II, 2015.

¹⁵⁹ STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lília. *Brasil: uma biografia*, 2015. MACIEL, David. *De Sarney a Collor*. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990), 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

voltaria a escolher o Presidente da República nas urnas somente em 1989, por decisão dos deputados no plenário da Câmara. Contudo, na luta política há derrotas que valem tanto quanto a vitória.¹⁶⁰

Mesmo com a negativa do Congresso em relação à Emenda Dante de Oliveira, o movimento pelas Diretas-Já representou um passo decisivo na direção da retomada da democracia. Na prática, foi uma demonstração que a paciência da oposição em relação à abertura “lenta, gradual e segura” tinha chegado ao fim. Um dos compositores da nova geração que melhor demonstrou o desagravo dos brasileiros em relação ao resultado da votação foi Léo Jaime, na canção “Vota pra mim”, gravada em 1984:

Ela me deixou na esquina com a mão no bolso
 E foi embora
 E foi falando que já tava perigoso
 Esse namoro
 - Não vai embora meu amor
 Fiquei surpreso quando ela revelou que era casada
 Com um cara forte tipo alto escalão
 - Que roubada
 Mas de repente rola uma guerrinha
 E ele morre pra salvar a nação
 E eu vou ficar é feliz da minha vida
 Porque vai ser somente meu seu coração
 Eu vou dar para um oficial
 O direito de escolher
 Com quem eu quero ou devo namorar
 Se eu votasse eu escolhia você
 Só você.¹⁶¹

¹⁶⁰MACIEL, David. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*, 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

¹⁶¹ LÉO JAIME. “Vota pra mim”. Léo Jaime (Compositor), 1984.

Para os ouvintes menos atentos, a narrativa traria apenas mais uma história de traição amorosa. O tom descontraído com que Léo Jaime interpreta a melodia parece querer deixar ainda mais indeterminado o duplo sentido presente na letra, que sugere a falta de autonomia dos brasileiros. Assim como a personagem da canção, que não pode namorar quem ela bem entender, o povo não possuía o direito de escolher os dirigentes da nação. Essa decisão ficaria a cargo dos militares e seus aliados no governo. Ao menos na narrativa, o compositor se vinga da situação. Não por coincidência, o marido traído era um oficial “tipo alto escalão”.

A canção foi gravada no disco de estreia de Léo Jaime, cujo título gerou polêmica: *Phodas “C”*. O LP ficou preso na censura de dezembro de 1983 até março do ano seguinte. Várias de suas letras foram consideradas pornográficas. Sua capa apresenta a tarja “Proibido para menores de 18 anos”.¹⁶² Antes de se lançar em carreira solo, o goiano Léo Jaime integrou a banda João Penca & Seus Miquinhos Amestrados. O grupo, formado no Rio de Janeiro, inspirava-se no *rock* dos anos 1950, na Jovem Guarda e nos Beach Boys. Seu visual era composto por jaqueta de couro, calças *jeans* e cabelos gomalinados. O repertório trazia versões debochadas e paródias de sucessos internacionais e *covers* da Jovem Guarda. Um dos seus grandes admiradores foi Eduardo Duzek, que convidou a banda para acompanhá-lo em várias apresentações, além de incluir algumas composições em seu repertório.¹⁶³

Léo Jaime, no entanto, preferia seguir um caminho próprio. Antes de entrar para o grupo João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, ele tentou a sorte em Brasília, atuando como ator na peça *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, e em São Paulo, no Teatro Oficina. Já no Rio de Janeiro, ainda insistiu na carreira teatral ao ingressar no elenco da peça *Malaria Bar*, de José Possi Neto. Nenhum desses trabalhos atingiu a

¹⁶² Ver capa no arquivo anexo.

¹⁶³ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013, p. 150.

repercussão esperada por ele. A opção pela música foi tomada a partir de sua participação em bandas como o Grupo Escolar, Vagabanda e Nota Vermelha, antes de ingressar no conjunto João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, onde atuou até o início de 1983. O sucesso veio dois anos depois com o disco *Sessão da Tarde*, lançado pela gravadora CBS.¹⁶⁴

A capa e a contracapa trazem o artista vestindo a jaqueta de couro bem ao estilo *rock* dos anos 1950 em fotos preto e branco.¹⁶⁵ Assim como o Camisa de Vênus, o cantor Léo Jaime também era fã confesso do *rockabilly*. No início da década de 1980, aconteceu um *revival* do gênero nos Estados Unidos e na Inglaterra, espalhando-se por outros países. Grupos como The Cramps e The Meteors, por exemplo, promoveram uma releitura mais “garageira” do gênero musical. As bandas em geral que revistaram o *rockabilly* misturavam influências como Elvis Presley e Gene Vincent, entre outros nomes. Filmes como *Ruas de Fogo*, do diretor Walter Hill, de 1984, e a novela *Bambolê*, levada ao ar em 1987 pela *Rede Globo*, também se inspiraram no ambiente cultural da década de 1950.¹⁶⁶

O LP *Seção da tarde* – dedicado a Erasmo Carlos, um dos ídolos de Léo Jaime – apresenta parcerias com ex-companheiros do João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, a participação do Kid Abelha e dos Paralamas do Sucesso, além de faixas assinadas por Herbert Vianna e de Toni Bellotto com Marcelo Fromer, dos Titãs. Nesse disco, além de “Vota pra mim”, Léo Jaime faz referências ao contexto político da época sempre de forma indireta ou oblíqua. Graças a esse artifício, suas canções não seriam

¹⁶⁴ Nascido em Goiânia, Léo Jaime era um dos poucos compositores filiados ao *rock* que não fazia parte de uma família de classe média/alta como os demais roqueiros. A maioria deles era composta por homens, brancos com situação econômica privilegiada em comparação à grande parcela da população brasileira. Isso significa possuir uma formação cultural e intelectual obtida, por exemplo, em instituições de ensino de qualidade reconhecida; viagens internacionais nas quais era possível adquirir discos e instrumentos musicais; acesso à informação e aos meios de comunicação diversificados; além do livre trânsito entre linguagens artísticas variadas.

¹⁶⁵ Ver capa no arquivo anexo.

¹⁶⁶ KID VINIL. *Almanaque do Rock*. Histórias e curiosidades do ritmo que revolucionou a música, 2008.

engavetadas pela censura como em seu trabalho anterior.¹⁶⁷ Aliás, até mesmo a diretora do Departamento de Censura da Polícia Federal, Solange Maria Hernandez, recebeu do artista e de seu parceiro Leoni uma homenagem às avessas em uma versão de “*So Lonely*”, da banda inglesa *The Police*:

Eu tinha tanto pra dizer
 Metade eu tive que esquecer
 E quando eu tento escrever
 Seu nome vem me interromper
 Eu tento me esparramar
 E você quer me esconder
 Eu já não posso nem cantar
 Meus dentes rangem por você
 Solange, Solange
 É o fim Solange.¹⁶⁸

Os compositores aproveitam a sonoridade muito próxima do título da canção de Sting (“*So Lonely*”) com o nome da personagem responsável por inúmeros desserviços à cultura brasileira. O grupo *The Police* era um dos mais populares da época, influenciando várias bandas brasileiras ao misturar *new wave*, *ska*, *reggae* e *pop*.¹⁶⁹ A principal delas seria os Paralamas do Sucesso. Por essa razão, Léo Jaime convidou o grupo liderado por Herbert Vianna para participar da gravação dessa faixa de refrão forte e diálogo intenso entre baixo e bateria, executados por Bi Ribeiro e João Barone, além de Paula Toller, no

¹⁶⁷ Mesmo com a abertura política várias bandas tiveram problemas com a censura durante a década de 1980. O primeiro LP da Blitz, *As aventuras da Blitz*, de 1982, teve duas canções censuradas: “Ela quer morar comigo na lua” e “Cruel Cruel esquizofrenético blues”. Segundo os censores, as canções traziam uma linguagem imprópria. Os discos já haviam sido prensados antes do parecer dos censores. O produtor da banda, Mariozinho Rocha riscou em cada cópia as faixas proibidas, como protesto. Já a canção “Censura”, da Plebe Rude foi proibida por conter a palavra “porra”, considerada “imprópria à educação do povo”. A gravação foi liberada no LP *Nunca fomos tão brasileiros*, de 1987, mas restringida à radiodifusão. Os compositores, que poderiam optar por retirar o “palavrão”, recorreram à justiça para sua liberação. RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*, 2008; MARCHETTI, Paulo. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001.

¹⁶⁸ LÉO JAIME. “Solange (*So Lonely*)”. Sting. Vrs. Léo Jaime, Leoni (Compositores), 1985.

¹⁶⁹ KID VINIL. *Almanaque do rock*. Histórias e curiosidades do ritmo que revolucionou a música, 2008.

bancking vocal. Já em “O regime”, composta em parceria com Selvagem Big Abreu, a crise econômica e a falta de legitimidade política do regime militar são apontadas de forma enviesada por meio dos versos:

O cara gasta uma fortuna pra engordar
 Champagne, lesma, camarão e caviar
 Manhã seguinte tem ressaca e depressão
 Porque a barriga cresce junto com a inflação
 O problema é o regime
 Que não dá satisfação.¹⁷⁰

Assim como na canção citada acima, em que o compositor confunde seus ouvintes ao debater os problemas do “regime” – seja esse termo empregado para referir-se tanto à forma de governo que regia o País, quanto para a dieta alimentar do personagem –, Léo Jaime utiliza outro trocadilho para mencionar, de forma cifrada, uma das palavras de ordem mais utilizadas contra a ditadura (Abaixo a repressão!) como refrão:

Como é que pode um cara passar trinta anos
 Com uma ditadura
 Se eu passo à tarde inteira
 A gata não me atura
 Como é que pode um cara
 A essas alturas
 Prestar um vestibular
 Pra ser desempregado não precisa estudar
 Abaixo a depressão!¹⁷¹

A sonoridade de suas canções é marcada pela simplicidade. O disco inteiro foi gravado pela banda “Os Melhores” – a exceção é “Solange (*So Lonely*)” – que atuava

¹⁷⁰ LÉO JAIME. “O regime”. Léo Jaime, Selvagem Big Abreu (Compositores), 1985.

¹⁷¹ LÉO JAIME. “Abaixo a depressão”. Léo Jaime (Compositor), 1985.

como se estivesse tocando em uma “garagem”. Ou seja, sem virtuosismos por parte dos músicos, que, além disso, não contavam com grandes recursos em termos de instrumentos, equipamentos e aparatos técnicos. Por essas e outras razões, o resultado final não agradou à gravadora, que por pouco não engavetou o disco. Segundo o próprio Léo Jaime: “Fiz disco de garagem com a banda que tocava comigo no show, com aquilo que estava ao nosso alcance no momento e com os amigos”.¹⁷²

As letras de Léo Jaime não apresentam um narrador coletivo. Ao contrário, elas narram experiências de personagens individuais que, contudo, enfrentam problemas vividos por toda a sociedade, como a censura, a inflação, o desemprego, a frustração diante do resultado da votação da Ementa Dante de Oliveira no Congresso. Sendo assim, também disseminam, a seu modo, um senso comunitário, além da capacidade de o compositor se colocar no lugar do outro. Em suas canções, Léo Jaime constrói um jogo comunicativo em que os acontecimentos políticos são interpretados do ponto de vista individual.

Contudo, esse narrador se constitui como um sujeito que participa e discute de forma crítica o contexto social do País, sendo capaz de interagir, refletir e colocar em xeque o *status quo* em vigência naquele cenário conturbado. Dessa mesma forma, grande parte dos cidadãos brasileiros poderia colocar-se no lugar do narrador, visto que as experiências cantadas por ele são enfrentadas diariamente por sujeitos de círculos sociais diferenciados. Não que os homens sejam ou nasçam iguais, mas eles se tornam iguais ao agirem como membros de uma comunidade com direitos reciprocamente iguais.

Grande parte do repertório do LP *Sessão da tarde* foi composto por Léo Jaime ao longo de 1984. Ou seja, período que corresponde à “depressão” política gerada logo após a derrota da Emenda Dante de Oliveira no Congresso. Contudo, mesmo durante sua

¹⁷² BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, p. 296.

votação, o governador de Minas Gerais já articulava uma possível candidatura às eleições indiretas pelo PMDB. Entre os líderes da oposição, Tancredo Neves era o nome com maior trânsito político entre os militares e também dentro do PDS, presidido por José Sarney.

O partido lançou o nome de Paulo Maluf como candidato governista. Todos sabiam que, sem o apoio dos dissidentes do partido governista, não seria possível vencer a eleição. Tancredo Neves reuniu a oposição em torno de sua candidatura e costurou a chamada “Aliança Democrática” com a Frente Liberal de Aureliano Chaves, lançando José Sarney como vice na chapa de oposição. Enquanto isso, a campanha de Tancredo Neves ganhava as ruas. O político mineiro comparecia a todos os comícios, passeatas, rádio e televisão. Prestigiado pelo povo, Tancredo tentou utilizar a mobilização popular para pressionar os congressistas a seu favor.¹⁷³ A estratégia garantiu a vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral e a festa popular nas ruas de todo o Brasil. Estava encerrada a ditadura militar, uma das páginas mais tristes da história nacional.

Contudo, o otimismo disseminado no País em janeiro de 1985 logo cedeu lugar à frustração gerada pela morte do presidente eleito indiretamente Tancredo Neves, anunciada em 21 de abril desse mesmo ano. Em seu lugar, assume o vice José Sarney. Ele, porém, não era nem de longe o nome que os brasileiros sonhavam para o cargo de chefe da nação. Ele iniciou seu mandato carregando a frustração de amplos setores sociais que se engajaram na campanha de Tancredo Neves. Se, por um lado, a participação popular em uma eleição direta para a presidência, em 1985, foi vetada pelos congressistas; por outro, a mobilização política referendou a vitória de Tancredo Neves nas ruas, apoiando o candidato que carregava a esperança de dias melhores para o País. Com a sua morte, os brasileiros ficaram sem uma coisa nem outra e o pior: tiveram que se contentar

¹⁷³ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, 2005.

com um presidente cuja longa trajetória na vida pública representou os interesses das velhas oligarquias contra o Estado de Direito no Brasil.¹⁷⁴

Ainda assim, Sarney usufruiu do apoio popular em seu início de governo, reforçado pelos resultados positivos alcançados, momentaneamente, pelo Plano Cruzado. Passados dois anos de mandato, a política econômica do governo passava a ser alvo de inúmeras críticas. Elas se tornam ainda maiores quando a proposta de manutenção do quinto ano de mandato presidencial é aprovada pela Assembleia Constituinte, criada em fevereiro de 1987. Ulysses Guimarães e a ala progressista do PMDB, além das forças de esquerda, defendiam o prazo mais curto para o presidente. Esse, por sua vez, era apoiado pelo bloco conservador denominado “Centrão” e não abria mão dos cinco anos de governo. A maioria dos brasileiros, mais uma vez, manifestava sua opinião em protestos e manifestações aos gritos por todo o País: “Fora, Sarney!”.

A estratégia do governo e seus aliados na Assembleia Constituinte foi oferecer 958 concessões públicas de rádio FM e televisão como moeda de troca, prática retrógrada de compra de votos utilizada desde os tempos da velha, mas não tão distante, Primeira República (1889-1930). Antônio Carlos Magalhães, então ministro das Comunicações, valeu de seu poder de barganha para favorecer os parlamentares que se posicionassem a favor do governo na votação. Em 2 de junho de 1988, a compra de votos promovida na Assembleia Constituinte acabou por garantir a manutenção de José Sarney na Presidência, por cinco anos, até março de 1990.¹⁷⁵

Essa foi a gota d’água para que Lobão disparasse um petardo musical cujo alvo era ninguém menos que José Sarney. O compositor foi estudante de violão clássico, mas iniciou sua carreira como baterista no grupo de *rock* progressivo Vímana, nos anos 1970.

¹⁷⁴MACIEL, David. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*, 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

¹⁷⁵ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

Depois de passagens pela Blitz e pela banda de apoio que acompanhava Marina, criou seu próprio conjunto: Lobão e os Ronaldos com o qual gravou seus primeiros discos.¹⁷⁶ Na canção “O eleito”, composta em parceria com Bernardo Vilhena, o intérprete, que contou com a participação de Edgar Scandurra na guitarra, canta, de forma inflamada, versos sem rodeios que vão direto ao ponto:

Ele é esperto e persistente
 Acha que nasceu pra ser respeitado
 Ele é incerto e reticente
 Acha que nasceu pra ser venerado
 O palácio é o refúgio mais que perfeito
 Para os seus desejos mais que secretos
 Lá ele se imagina o eleito
 Sem nenhuma eleição por perto.¹⁷⁷

Depois de ver o Plano Cruzado fracassar; aplicar o maior estelionato eleitoral da história do País; decretar a moratória dos juros da dívida externa agravando a recessão econômica com o afastamento de investimentos internacionais; comprar votos para alongar seu mandato por um ano; a presença de Sarney no Palácio do Planalto naquele momento era, para muita gente, insuportável.¹⁷⁸

No dia 20 de fevereiro de 1987, o presidente José Sarney anunciou em rede nacional de rádio e televisão a suspensão, por tempo indeterminado, do pagamento dos juros da dívida externa devido à situação crítica das reservas cambiais do País. A decisão abalou ainda mais a confiança da população no poder de recuperação da economia por parte do governo. A canção manifesta aquela que era a opinião da grande maioria dos

¹⁷⁶ Até integrar a Blitz, Lobão também acompanhou (sempre como baterista), nomes como Luiz Melodia, Walter Franco, Zé Ramalho, Gang 90 & As Absurdettes. LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *50 anos a mil*, 2011. LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*, 2017.

¹⁷⁷ LOBÃO. “O eleito”. Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores), 1988.

¹⁷⁸ LEITÃO, Miriam. *Saga brasileira. A longa luta de um povo por sua moeda*, 2011.

brasileiros, ao colocar em dúvida, inclusive, a palavra do presidente em seus pronunciamentos em cadeia nacional:

E o tempo passa quase parado
 E eu aqui sem a menor paciência
 Contando as horas como se fossem trocados
 Como se fossem contas de uma penitência
 E tudo parece estar errado
 Mas nesse caso o erro deu certo
 Foi o que ele disse ao pé do rádio
 Com a honestidade pelo avesso.¹⁷⁹

Após quase trinta anos sem eleições diretas para a Presidência da República, esperar um ano a mais era uma eternidade. Mais do que isso, a Nova República tinha caído nas mãos de um velho tipo de coronel que nunca se adequou às regras democráticas. Pelo contrário, sempre fez uso de influência política para conseguir cargos, contratos e favores com os quais se manteve nos círculos do poder seja como deputado pela UDN, governador do Maranhão, senador pela ARENA, líder do PDS e presidente da República.¹⁸⁰ A imagem de José Sarney estava tão desgastada que os compositores não perdoaram nem mesmo a obra literária do ocupante da cadeira de número 38 da Academia Brasileira de Letras:

Seus ternos são bem cortados
 Seus versos são mal escritos
 Seus gestos são mal estudados
 A sua pose é militarista
 Ele se acha o intocável
 Senhor de todas as cadeiras

¹⁷⁹ LOBÃO. "O eleito". Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores), 1988.

¹⁸⁰ ECHEVERRIA, Regina. *Sarney. A biografia*, 2011. MACIEL, David. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*, 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

Derruba tudo pra ficar estável
 Ele não está aí para brincadeira.¹⁸¹

Ao chamar a atenção para a “pose militarista” do presidente que consolidou a Nova República, a canção evidencia uma das contradições que cercavam o processo de democratização. José Sarney era, até um ano antes da Campanha pelas Diretas-Já, o presidente do Partido Democrata Social (PDS) que arregimentava a base de sustentação política da ditadura no Congresso Nacional. Ou seja, Sarney era desde longa data o “Senhor de todas as cadeiras”, como lembram Lobão e Bernardo Vilhena em outro verso da canção. Apesar de sua participação na Aliança Liberal costurada por Tancredo Neves, que rachou a base parlamentar do governo no Colégio Eleitoral durante a disputa contra o candidato apoiado pelos militares, Sarney nunca foi, propriamente, um defensor da democracia no Brasil. Foi, no máximo, um aliado de última hora.

A revolta de Lobão em relação ao presidente da República era um sentimento partilhado pelo *rock* nacional com seus milhões de ouvintes em todo o País. Canções como “O eleito” são narrativas por meio das quais os compositores da nova geração tornam visíveis os principais eventos políticos do momento.¹⁸² Segundo reportagem da jornalista Sônia Maia:

Até esta matéria ser publicada, já deverá estar tocando pelas rádios – se a censura assim o permitir – a música “O eleito” falando de um personagem de “gestos mal estudados e discursos mal escritos”, letra forte principalmente pela aglomeração sintética de várias falhas deste que está tirando o sono de milhões de brasileiros. O discurso ganha ainda mais ênfase com o *rock* poderoso que o sustenta.¹⁸³

¹⁸¹ LOBÃO. “O eleito”. Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores), 1988.

¹⁸² LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *50 anos a mil*, 2011. LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*, 2017.

¹⁸³ MAIA, Sônia. Lobão flagrado na toca. *Revista Bizz*, n. 43, jul. 1988.

Ao expressarem uma opinião crítica sobre eles, constituíram uma “comunidade imaginada” a partir da vivência de experiências comuns. Dessa forma, narrativas como as apresentadas pelo *rock* nacional impõem um desafio aos discursos dominantes. Mais que a simples interação, essas canções não buscam a construção de um consenso. Ao contrário, elas colocam em evidência o desacordo e a divergência de parte da sociedade acerca dos rumos políticos tomados pelo governo Sarney. Dessa forma, a comunidade imaginada pelos roqueiros seria também uma “comunidade dissensual”, na medida em que ela se opõe à realidade vigente.¹⁸⁴

Essa nova maneira de viver e imaginar o mundo público, própria das bandas de *rock* ao longo da década de 1980, é fundamentada por narrativas que reúnem, em si mesmas, estruturas musicais e conteúdos políticos heterogêneos marcados por um alto teor de subjetividade. Ações como participar, publicizar e pertencer são proposições coletivas assumidas pelo narrador da maioria dessas canções que envolvem a interlocução de sujeitos e a exposição de seus pontos de vista no debate de ideias. Basta saber como uns e outros ocupam o lugar no espaço público e participam dessa comunidade, além de suas respostas para os questionamentos e inquietudes da época.¹⁸⁵

Além disso, ao comungar de sentimentos e expectativas em torno dos acontecimentos políticos que interferem diretamente na vida dos cidadãos, essas canções trazem a discussão política para o âmbito do cotidiano ordinário, para o dia a dia da maioria dos cidadãos comuns. Os roqueiros não apenas divulgam uma opinião sobre o que é o mundo comum a todos (a crise econômica, a frustração política, a revolta contra o governo), como também identificam os lugares de disputa, os discursos antagônicos, as fissuras e os dissensos em torno dos diferentes projetos políticos e das propostas de

¹⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia, 1996.

¹⁸⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia, 1996.

mudanças sociais.¹⁸⁶ Essas ficaram evidentes durante a campanha eleitoral para a Presidência da República.

Enfim, no dia 15 de novembro de 1989, chegava o momento mais aguardado desde a retomada da democracia brasileira. A expectativa e a ansiedade por viver esse acontecimento histórico só não eram maiores que a frustração diante do contexto político e econômico experimentado pelo País à época. A hiperinflação influenciou diretamente as intenções de voto durante a campanha eleitoral. A ocasião era a mais oportuna para o ressurgimento de um velho personagem político sempre presente em momentos de crise: o “salvador da pátria”. Naquele ano, ele respondia pelo nome de Fernando Collor de Melo, então governador de Alagoas, era membro de uma tradicional oligarquia política de seu estado natal.¹⁸⁷

Entre outras promessas de campanha, o candidato do inexpressivo Partido da Reconstrução Nacional (PRN) assegurava moralizar o País, acabar com a corrupção, caçar os privilégios concedidos pela máquina burocrática aos altos funcionários públicos, conhecidos como “marajás”. Seu discurso não era novo, mas sua imagem sim. Collor apresentou-se como uma verdadeira novidade, um jovem idealista com personalidade forte e disposição suficiente para modernizar o País. Aos 40 anos, criou uma plataforma política em que se opunha – pelo menos, na teoria – aos esquemas tradicionais, fazendo duras críticas aos políticos com longa carreira na vida pública. Conquistou a preferência do eleitorado, batendo, principalmente, em José Sarney. Dizia que era necessário construir “um Brasil novo” e tinha pressa para isso.¹⁸⁸

¹⁸⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia, 1996.

¹⁸⁷ MACIEL, David. *De Sarney a Collor*. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990), 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

¹⁸⁸ STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

Seu concorrente direto foi Luiz Inácio Lula da Silva, líder dos metalúrgicos nas grandes assembleias sindicais, responsáveis pelas greves do ABC Paulista que paralisaram o Brasil no final dos anos 1970. Disputou como candidato do Partido dos Trabalhadores (PT) e fez do palanque eleitoral a sua principal arma na disputa política. Durante a campanha contra Collor no segundo turno, sua campanha ganhou força à medida que os comícios se espalharam pelos centros urbanos. Contudo, o “caçador de marajás” contava com o apoio da maioria dos grandes empresários e dos mais importantes veículos de comunicação do País.¹⁸⁹

Esses disseminavam os supostos riscos de um eventual “república sindicalista” governada pelo PT: fuga em massa dos empresários, desapropriação de imóveis, fechamento de igrejas, confisco das cadernetas de poupança. Collor utilizou o discurso do medo com uma série de calúnias sobre a vida particular de seu adversário, atraindo os setores conservadores da sociedade. Além disso, ele contou com a manipulação da *Rede Globo*, que favoreceu sua imagem na edição do último debate entre os dois candidatos, levada ao ar pelo “Jornal Nacional” na véspera da votação.¹⁹⁰

Em meio ao acirramento da disputa, no dia da eleição, faltando poucas horas para o fechamento das urnas, Lobão entra no palco do “Domingão do Faustão”, um dos programas de maior audiência da televisão brasileira comandado por Fausto Silva. Antes de interpretar a canção “Quem quer votar”,¹⁹¹ o roqueiro faz boca de urna ao vivo e em

¹⁸⁹MACIEL, David. *De Sarney a Collor*. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990), 2012. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014.

¹⁹⁰STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

¹⁹¹ “Quem quer votar”, parceria entre Lobão, Bernardo Vilhena e Arnaldo Brandão, possui uma primeira versão gravada com o título “O Sofisma” pela banda Hanoi-Hanoi, em 1988. Assim como “O eleito”, ela reflete a indignação popular diante da compra de votos para a aprovação do mandato de cinco anos de José Sarney, além da desilusão diante dos rumos adquiridos pela Nova República: “A política faliu/ Não dá pra acreditar/ Até o que é civil/ Parece militar/ Tem voto de cabresto/ Voto de operário/ Voto de indeciso/ Voto milionário/ Voto de fantasma/ Voto que atrapalha/ Voto de palpite/ Voto de canalha/ Quem quer votar?/ Diretas já”. HANOI-HANOI. *O sofisma*. Lobão, Bernardo Vilhena, Arnaldo Brandão (Compositores), 1988.

cores na mesma *Rede Globo* que beneficiou Collor durante a noite anterior. “O que que vocês estão fazendo aqui no Programa do Faustão sem votar?”, pergunta ele à plateia, fazendo a letra “L” com uma das mãos, indicando a letra inicial do nome “Lula”. Ainda de forma velada, Lobão faz referência ao *jingle* da campanha – “Então, vai correndo votar, sem medo de ser feliz” – para, logo em seguida, iniciar a apresentação dessa composição de andamento acelerado, versos curtos e diretos, além da vocalização agressiva, bem ao estilo *hard rock*, presente no disco *Sob o sol de Parador*, recém-lançado naquele mesmo ano:¹⁹²

Quem vai ao comício?
 Quem vai ao trabalho?
 Quem ganha jeton?
 Quem ganha salário?
 Quem tem sindicato?
 Quem vai legislar?
 Quem é bóia-fria?
 Quem é marajá?
 Quem quer votar?
 Quem vai votar?
 Quem é o presidente?
 Quem é o delegado?
 Diga qual dos dois é mais abandonado?
 Quem que vai dar certo?
 Quem vai dar errado?
 Que país é esse rico e esfomeado?¹⁹³

“Quem quer votar?” possui apenas dois acordes e não tem introdução. Ou seja, é uma canção que vai direto ao assunto.¹⁹⁴ Em sua apresentação no “Domingão do Faustão”, Lobão altera os versos do refrão “Quem quer votar? Quem vai votar?”, batendo

¹⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ube6xHqHyaE>. Acesso em: 29 nov. 2017.

¹⁹³ LOBÃO. “Quem quer votar”. Lobão, Bernardo Vilhena, Arnaldo Brandão (Compositores), 1989.

¹⁹⁴ LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *50 anos a mil*, 2011.

de frente com a legislação eleitoral ao citar nominalmente o candidato do Partido dos Trabalhadores: “Quem quer votar? É Lula Lá”. Para desespero do apresentador da atração, após a volta do intervalo do programa, quando todos pensavam que Lobão já se havia dado por satisfeito, o cantor toca o refrão de um dos *jingles* da campanha petista: “Olê, olê, olê, olá/ Lula, Lula”. Em seguida, ironiza a *performance* “improvisada” que acabava de protagonizar: “Sem medo de ser feliz, sem crime eleitoral, isso é apenas uma preferência nacional”.¹⁹⁵

A apresentação do cantor era, em si mesma, uma intervenção contundente no debate público, realizada exatamente no dia das eleições. Os versos em forma interrogativa indagam diretamente os ouvintes e espectadores sobre suas opiniões e expectativas em um dos eventos históricos mais importantes da década. A canção interpela o cidadão sobre sua capacidade de discernimento e formulação de um juízo acerca do momento político vivido pelo País. Julgar, no sentido político, significa assumir uma posição diante do acontecimento imediato, considerando-o em sua contingência no mundo público.¹⁹⁶

A capacidade de julgar e formular uma opinião é particular e intransferível. Ela ganha validade se possuir o assentimento de todos. Ou seja, aquele que julga deve libertar-se de suas condições subjetivas e privadas sendo capaz de colocar-se no lugar do outro, constituindo, assim, uma comunidade de juízos e pensamentos que fundamentam o mundo enquanto morada autossuficiente do homem. Seria essa reflexão que leva em consideração a participação e a interação de todos os outros, a base fundamental do “pensamento alargado”. Na definição de Hannah Arendt:

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ube6xHqHyaE>. Acesso em: 29 nov. 2017.

¹⁹⁶ WAGNER, Eugênia Sales. *Hannah Arendt: ética e política*, 2006.

Quanto maior for o número de posições de pessoas que posso tornar presentes no meu pensamento e, assim, levar em consideração no meu julgamento, mais representativo ele será. A validade desses julgamentos não seria nem objetiva nem universal nem subjetiva, dependendo do capricho pessoal, mas intersubjetiva ou representativa.¹⁹⁷

Segundo o pensamento da autora, essa seria uma “operação da imaginação” vinculada à vontade humana de construir uma comunidade caracterizada pela pluralidade de opiniões; pela rejeição da concepção do homem no singular; pela crença de que o mundo público seria resultado do embate de ideias e juízos acerca da realidade por meio de ações políticas e atos de linguagem que instauram novos começos para a humanidade.

As narrativas do *rock* nacional figuram, portanto, como atos de linguagem proferidos por sujeitos capazes de pensar e agir no mundo público. Suas canções apresentam reflexões e juízos críticos sobre acontecimentos políticos singulares do tempo presente ainda em curso e, também, do passado público do País a partir da experiência do vivido. É justamente pela capacidade de imaginar e partilhar uma origem e um destino próprios a um mundo comum que os jovens roqueiros conceberam a Nova República como uma comunidade imaginada, repleta de contradições, falhas e controvérsias, mas, sobretudo, passível de ser construída por ações, discursos e canções.

¹⁹⁷ ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*, 2004, p. 207.

3. Muros e grades: tensões, conflitos e contradições da cidade.

Meninos de rua, delírios de ruína
 Violência nua e crua, verdade clandestina
 Delírios de ruína, delitos e delícias
 A violência travestida, faz seu *trottoir*
 Em armas de brinquedo, medo de brincar
 Em anúncios luminosos, lâminas de barbear

(Muros e grades. Humberto Gessinger e Augusto Licks).

Apesar de possuir múltiplas faces e abrigar diversas realidades, as metrópoles vêm aos poucos deixando de ser o lugar da convergência de interesses comuns e da criação de novas formas de convivência. Desde a Antiguidade Clássica, seu chão possui como característica a capacidade de abrigar a *res publica*, mas também os conflitos, riscos e dilemas a ela associados. Em seus matizes, é possível descobrir os vários tempos e espaços em diálogos simultâneos com a vida daqueles que nela habitam. Dessa maneira, pensar a cidade é também tentar compreender o *ethos* de seus habitantes, as manifestações da vida coletiva e os perigos permanentes que podem levar ao seu desaparecimento como lugar do encontro, do diálogo e da defesa do bem comum.¹⁹⁸

No contexto dos impasses políticos, econômicos e sociais vividos no Brasil, ao longo da década de 1980, nossa modernização tardia conduzia a grande maioria dos sujeitos a um padrão de conduta centrado na vida privada. Ou seja, o esvaziamento do espaço público como lugar que oferece sentido ao convívio humano, em sua dimensão física, política e simbólica, aprofunda a crise da cidade em se tratando da promoção dos valores cívicos que constituem o conceito original da cidade desde a *polis* grega.¹⁹⁹

¹⁹⁸ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Reformas urbanas contemporâneas: qual o espaço público? Qual liberdade?*, 2007. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A república da arquitetura*, 2003. BRESCINI, Maria Stella. *História e Cidade*, 2002. RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar. A história e o futuro da cidade*, 2000. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*, 2001.

¹⁹⁹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, 1997. BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*, 2009. PESAVENTO, Sandra. *Muito além do espaço. Por uma história cultural do urbano*, 1995.

O crescimento desordenado das cidades brasileiras ocorre em um momento histórico em que tem início um processo de mundialização das grandes capitais do Ocidente. O Brasil acompanha esse movimento, porém enfrentando as dificuldades próprias das nações do “Terceiro Mundo”. Na geopolítica da época, esse era o bloco integrado por países cuja economia dependia diretamente das grandes potências mundiais, principalmente, dos Estados Unidos.²⁰⁰

Nos países periféricos, a modernidade se torna uma experiência ainda mais contraditória. Enquanto um grupo privilegiado economicamente goza do conforto propiciado por uma globalização seletiva e excludente, a maioria dos habitantes das metrópoles não possui direitos básicos como segurança, saúde, emprego, educação e moradia. Melhor dizendo, enquanto as novidades modernas são experimentadas como objetos de consumo por alguns, grande parte da população permanece alheia às promessas de felicidade oferecidas pelo processo de modernização. Para essas pessoas, a modernidade é experimentada apenas como tragédia.²⁰¹

Sendo assim, a vida nas metrópoles conteria apenas terrores e males a serem combatidos.²⁰² O bem comum, inferiorizado diante das promessas de felicidade e garantias de segurança, próprias da esfera privada, passou a ser visto com desconfiança e medo, fato que acarretaria comportamentos narcisistas, no esquecimento do outro e na indiferença pela cidade. Essa seria governada não mais pelas leis, mas pelo gozo particular de prazeres efêmeros, pela conquista do desejo individual em oposição ao

RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*, 2006.

²⁰⁰SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. 2001. SARLO, Beatriz. *A cidade vista - Mercadorias e cultura urbana*, 2014. LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*, 2008.

²⁰¹ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*, 2013. SELIGMAM-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*, 2003. BUENO, André. *Cidades brasileiras modernas: velocidade e violência*, 1995.

²⁰²BRESCIANI, Maria Stella. *Metrópoles: as faces do monstro urbano (As cidades do século XIX)*, 1985. BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no Século XIX. O espetáculo da pobreza*, 2004. Pesavento, Sandra. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*, 2001.

encontro de cidadão livres e dispostos a decidirem juntos os destinos da política.²⁰³ Esse é o cenário cantado pelos Engenheiros do Hawaii, na canção “Crônica”, gravada em 1986:

Já não passa nenhum carro por aqui
 Já não passa nenhum filme na TV
 Você enrola outro cigarro por aí
 E não dá bola pro que vai acontecer
 Mais um pouco e mais um século termina
 Mais um louco pede troco na esquina
 Tudo isso já faz parte da rotina
 E a rotina já faz parte de você
 Você que tem idéias tão modernas
 E é o mesmo homem que vivia nas cavernas.²⁰⁴

A banda Engenheiros do Hawaii foi formada em Porto Alegre pelos estudantes de Arquitetura da UFRGS: Humberto Gessinger (guitarrista e vocal), Carlos Maltiz (bateria) e Marcelo Pitz (baixo). O nome da banda surgiu como espécie de gozação aos alunos do curso de Engenharia com quem mantinham certa rixa. Na época, a capital gaúcha era um reduto de bandas influenciadas pelo *punk rock*.²⁰⁵ Os Engenheiros do Hawaii, por sua vez, tinham por influência básica a música tradicional gaúcha, *reggae* e o *rock* progressivo, principalmente Pink Floyd. Ou seja, eram “estranhos no ninho”, até mesmo no circuito *underground* das bandas porto-alegrenses. Uma fita demo, contendo as primeiras composições da banda, entra na programação da *Rádio Ipanema*, emissora local. Em seguida, eles foram selecionados para participar de um LP coletivo, intitulado

²⁰³ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, 1988. PECHMAN, Robert. *A cidade dilacerada*, 1997. PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaio sobre a urbanidade, 2014. BRESCIANI, Maria Stella. *Dimensões do estar no mundo/cidades: o público, o privado, o íntimo*, 2017. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*, 2001

²⁰⁴ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Crônica”. Humberto Gessinger (Compositor), 1986.

²⁰⁵ AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MULLER, Eduardo. *Gauleses irredutíveis*. Causos e atitudes do *rock* gaúcho, 2001.

RockGrande do Sul, pela gravadora RCA, que serviu de cartão de visita para que o grupo realizasse sua primeira turnê pelo Sudeste.²⁰⁶

A canção “Crônica”, cujo refrão – “Você que tem ideias tão modernas/ E é o mesmo homem que vivia nas cavernas” – é uma citação retirada do livro *Segundo diáriumínimo*, de Umberto Eco, fez parte do repertório do primeiro disco dos Engenheiros do Hawaii, denominado *Longe demais das capitais*, em referência à distância entre o estado de origem em relação ao eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo. Segundo o compositor Humberto Gessinger:

Nosso som tem muito a ver com a vivência de Porto Alegre que é o terceiro mundo em relação a Rio e São Paulo. Nós somos o terceiro mundo do terceiro mundo. Por isso é difícil a “capital” ler totalmente o nosso trabalho. Todo mundo, tanto aqui, como lá, está vendo a mesma coisa, mas com um filtro diferente.²⁰⁷

A capa em preto e branco produzida para o disco foi criada a partir de fotos dos músicos em um sítio em Gravataí, na região metropolitana da capital gaúcha, cuja natureza remetia ao pampa. A gravadora, no entanto, alterou as cores à revelia da banda.²⁰⁸ Conforme conta Humberto Gessinger:

Surpresa foi a gravadora ter pintado a foto da capa, originalmente, P&B. A estética *new wave* impunha um colorido atroz. Mas o tiro saiu pela culatra. A capa até ficou bacana com as cores artificiais. Parecia-se com aqueles retratos antigos, artificialmente coloridos. Bucólico. Na edição do CD restaurou-se o P&B original.²⁰⁹

²⁰⁶ DAPIEVE, Arthur. *Brock*. O rock brasileiro dos anos 80, 1995. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

²⁰⁷ JORNAL DO BRASIL. Caderno B, p. 5, 17 fev. 1986.

²⁰⁸ Ver capa no arquivo anexo.

²⁰⁹ GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero*. 123 variações sobre um mesmo tema, 2010.

O título da canção nos reporta de imediato a um tipo de narrativa literária breve sobre fatos, personagens, costumes e notícias da vida cotidiana que envolve o cenário político, cultural e social, além da reflexão crítica sobre o tema em questão, contendo opiniões, pontos de vista, análises e polêmicas. A crônica, geralmente, entrelaça acontecimentos corriqueiros, relatos biográficos com toda uma trama de rumores, boatos, comentários, impressões, testemunhos. Vez por outra, seu autor cria um ensaio ficcional acerca de um fato ocorrido ou ainda em curso, a suposição de seus motivos e pretextos, consequências mais imediatas, o que poderia ter acontecido e não foi. Por outro lado, a crônica seria também uma compilação de acontecimentos históricos e sua suposta ordem de sucessão no tempo. O cronista devolve a dignidade de fatos aparentemente sem importância, sublinhando sua dimensão de memória no correr dos anos.

Tudo aquilo que é “crônico” concerne ao tempo. Em outras palavras, todas as relações implícitas ou explicitamente mantidas entre a humanidade e *Cronos*, o mais jovem dos titãs que primeiro governou os destinos do mundo, após derrotar seu pai Urano (Céu) com a ajuda de Gaia (Terra). Desde a mitologia grega, ele é conhecido como o “Deus do tempo”, que antecedeu Zeus na primazia sobre a vida dos seres que nascem, crescem, envelhecem e morrem. *Cronos* personifica o poder e as contradições do tempo; ao engendrar e também mutilar a fonte da vida, fortalece e também esgota a vitalidade das coisas terrenas, oferece possibilidades de renovação, mas castra os sonhos dos que pretendem viver além de sua própria existência.²¹⁰

Uma “doença crônica”, por exemplo, é aquela com a qual o paciente convive por longa duração; em certos casos, por toda a vida. Uma “cronologia” seria o estudo da sucessão das datas em relação aos acontecimentos históricos distribuídos ao longo de um período temporal com o objetivo de distinguir contextos e situações de forma

²¹⁰ GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*, 2005. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, 2009.

“cronológica”. Já o “cronograma” seria a representação gráfica de metas a serem alcançadas por um projeto ou empreendimento com a previsão de operações, prazos a serem cumpridos, etapas a serem alcançadas, resultados a serem atingidos. O “cronômetro”, por sua vez, é o instrumento utilizado para medir fenômenos, acontecimentos e experiências de forma precisa, tendo por referência o movimento sucessivo das frações de horas, minutos e segundos.

Entre as contradições presentes na letra da canção, as mais evidentes seriam o modo de vida do personagem às voltas com a modernidade própria do final do século XX e a pobreza das experiências vivenciadas por ele. Imerso em uma rotina vazia, ele não encontra sentido no cenário que está a sua volta, formado por símbolos flagrantes do mundo moderno, como os carros, a televisão, o cigarro, as esquinas da grande cidade. Na canção, esses elementos aparecem como coisas estranhas ao personagem, uma vez que eles já não são mais suporte para relações sociais. Ou seja, os homens estão mais ligados às mercadorias do que uns aos outros. Isso quer dizer que os indivíduos seriam apenas possuidores de produtos, preferencialmente, de última geração. Seu padrão de vida, sua autonomia, o prazer e a satisfação são determinados pela posse desses objetos. A desvalorização do humano acontece em proporção inversa ao incremento no cotidiano de produtos cada vez mais modernos e tecnológicos.²¹¹

A comparação presente no último verso citado, que se repete diversas vezes como refrão cantado em coro, revela um descompasso fundamental entre as promessas irrealizadas de felicidade, conforto, aperfeiçoamento moral, emancipação econômica e autonomia política próprias da modernidade e a realidade experimentada por uma sociedade marcada pela modernização tecnológica e o desenvolvimento científico. Outro elemento importante seria a ideia de “rotina” associada à vivência de um tempo

²¹¹ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*, 2001.

crystalizado. Essa seria uma realidade maçante em que a monotonia retira da ação do sujeito qualquer oportunidade de redenção humana. Ela estaria na base dos sentimentos de angústia, desespero e frustração. Mais que isso, a monotonia própria da sucessão contínua dos dias demarca a pobreza da experiência em um tempo de consumo ilimitado, acumulação de mercadorias e vazio de alma e emoções.²¹²

Dessa maneira, os cidadãos presenciam uma rotina que corrompe a própria ideia de cidade, inventada como um artifício capaz de salvar o homem das intempéries do mundo biológico, do poder cambiante da *Fortuna* e de sua própria natureza autodestrutiva, edificando o cidadão a partir das experiências de cidadania, urbanidade e alteridade. Para muitos dos estudiosos sobre o tema, a cidade seria uma das principais invenções do homem ocidental em milênios de existência. Contudo, como aponta a canção, que não vê diferença entre os habitantes da cidade e os homens da caverna, a crise provocada pelo esgarçamento de seu tecido social, político e imaginário nos coloca às voltas com o risco de falência em vista da sua origem e razão de sua existência: possibilitar ao homem o desenvolvimento do melhor de sua humanidade em oposição aos tempos de barbárie que insiste em permanecer em nosso horizonte. A crise da cidade teve início quando o progresso técnico e científico foi confundido com a melhora das condições da vida humana. A modernidade, ao contrário, coincide com periódicas recaídas em tempos de catástrofes e barbáries.²¹³

Ainda segundo a composição de Humberto Gessinger, esse embate de forças não ocorre apenas na realidade brasileira. Devido ao avanço tecnológico promovido pela globalização em curso desde meados da década de 1980, principalmente dos meios de

²¹² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*, 2010. BRESCIANI, Maria Stella. *Cidade. Objeto de estudo e experiência vivenciada*, 2004.

²¹³ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A cidade contemporânea na atual crise da república e da democracia. As origens da cidade e a cidade contemporânea*, 2017. CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*, 2006.

comunicação e da indústria cultural, esse impasse desconhece fronteiras, tornando-se uma questão mundial:²¹⁴

Todo mundo já tomou a Coca-Cola
 A Coca-Cola já tomou conta da China
 Todo cara luta por uma menina
 E a Palestina luta pra sobreviver
 A cidade, cada vez mais violenta
 (Tipo Chicago nos anos quarenta)
 E você, cada vez mais violento
 No seu apartamento ninguém fala com você
 Que tem ideias tão modernas
 E é o mesmo homem que vivia nas cavernas.²¹⁵

No cenário globalizado apresentado pela canção, tanto o chamado “socialismo de transição”, que promoveu a abertura do mercado interno chinês para as empresas multinacionais a partir de 1976 com a morte de Mao Tse Tung,²¹⁶ quanto os conflitos armados pelo reconhecimento do Estado Palestino movido pela Organização para a Libertação da Palestina (OLP), comandada por Yasser Arafat contra Israel, não teriam a menor importância para um personagem preocupado apenas com o mundo privado de seu próprio apartamento. Nem mesmo uma realidade imediatamente mais próxima como a violência urbana das grandes cidades brasileiras, digna da comparação com a Chicago dominada pelos grupos de gângsteres como Al Capone,²¹⁷ no contexto posterior à crise

²¹⁴ MONGIN, Olivier. *A condição urbana. A cidade na era da globalização*, 2009. IANNI, Otávio. *A cidade global*, 1999. CARVALHO, José Murilo de. *O historiador às vésperas do terceiro milênio*, 1998. KOTKIN, Joel. *A cidade. Uma história global*, 2012.

²¹⁵ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Crônica”. Humberto Gessinger (Compositor), 1986.

²¹⁶ As transformações sofridas pelo regime comunista chinês a partir da virada da década de 1970 despertam a curiosidade de grande parte do mundo. No Brasil, por exemplo, Henfil publicou o livro *Henfil na China antes da Coca-Cola*, em 1980, após viagem àquele país do Oriente, alcançando grande número de vendas. HENFIL. *Henfil na China antes da Coca-Cola*, 1980.

²¹⁷ Durante a década de 1980, produções cinematográficas de destaque abordaram o contexto de atuação da máfia ítalo-americana em cidades como Chicago, Nova Iorque, Los Angeles e Miami, como, por exemplo: *Scarface* (1983), *Era uma vez América* (1984), *Os intocáveis* (1987) e *Bons companheiros* (1990).

econômica gerada pela quebra da bolsa de Nova Iork, em 1929, com reflexos negativos em todo o mundo ocidental.

Em uma segunda interpretação mais intimista, lançada no disco acústico *Filmes de guerra, canções de amor*, gravado ao vivo pelos Engenheiros do Hawaii em 1993, o vocalista Humberto Gessinger altera o verso “Como Chicago nos anos quarenta” para “Como São Paulo nos anos noventa”, tornando ainda mais explícita a comparação entre a violência urbana existente na capital mais populosa da América do Sul e aquela praticada na cidade onde atuou o famoso gângster, cinquenta anos antes.

O cenário urbano da década de 1980, contexto em que o grupo Engenheiros do Hawaii grava essa canção, é caracterizado por seu processo de modernização tardia. Apenas duas décadas antes, o País ainda era essencialmente rural, possuindo taxas de natalidade, mortalidade infantil e analfabetismo extremamente elevadas. Em 1960, segundo dados do IBGE, 45% da população formada por 70 milhões de pessoas moravam nas cidades. A idade média era jovem: 18 anos. Porém, a média da esperança de vida dos indivíduos nascidos naquele ano não passava de 56 anos. A população acima de 60 anos registrava o índice de 4,7%. O Brasil não era apenas uma sociedade dividida entre uma maioria agrária tradicional e a minoria urbana, como também vivia diferenças em termos de região e classes sociais. Uma elite com alto poder econômico tinha acesso à educação, sistema de saúde, boas condições de moradia e maior expectativa de vida.²¹⁸

Em aproximadamente vinte anos, mais da metade dos brasileiros já vivia nos maiores centros do País. Em 1988, o Brasil possuía 142 milhões de habitantes. Grande parte deles abandonaram as zonas rurais, estabelecendo-se em favelas e aglomerados urbanos. Estima-se que, nesse período, aproximadamente 27 milhões de pessoas tenham

²¹⁸KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007. KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *População e sociedade*, 2014. CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

migrado para as cidades da Região Sudeste. Como resultado, várias capitais do País mais do que duplicaram seu número de habitantes. Segundo o Censo de 1980, a idade média do brasileiro passava a ser de 20,3 anos. Até 1990, aumentaria para 22,8 anos. A rápida transformação demográfica foi acompanhada de mudanças nas estruturas familiares, na expectativa de vida e em uma maior participação da mulher, que assumiu novos papéis no mercado de trabalho com protagonismo em diversas áreas. Houve também um aumento gradativo do número de idosos em proporção aos jovens no País.²¹⁹

A migração em massa para as cidades ocorrida na virada da década de 1970 para os anos 1980 explica-se pela maior disponibilidade de empregos, oportunidades para estudar e a crescente mecanização do campo, bem como pelo declínio da agricultura de subsistência. A economia predominantemente rural voltada para a exportação de matéria-prima, ao longo desses anos, também sofreu alterações. Os bens de consumo duráveis e insumos industriais, antes importados, passaram a ser fabricados no País. A indústria brasileira desenvolveu atividades voltadas para a construção de uma infraestrutura capaz de garantir as demandas do mercado interno.²²⁰

As cidades ganharam ares de metrópole e suas zonas metropolitanas agigantaram-se. O crescimento econômico, porém, sofreu idas e vindas. As indústrias produziram novas riquezas que permaneceram nas mãos da minoria econômica que detém o poder de decisão política e a propriedade do capital. Não é preciso lembrar que a imensa maioria dos migrantes que se deslocava pelo País encontrou refúgio nas periferias, cada vez mais populosas, dos grandes centros, aumentando ainda mais uma estrutura urbana já deficitária. O crescimento não foi uniforme. Na Região Nordeste, em 1980, apenas 50%

²¹⁹ KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007. KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *População e sociedade*, 2014. CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

²²⁰ KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007. KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *População e sociedade*, 2014. CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

de seus habitantes morava nos grandes centros. No Sudeste, essa marca foi atingida ainda na década de 1960.²²¹

Ao longo da década de 1970, 42% do crescimento populacional de São Paulo se deu em razão da chegada de imigrantes vindos de outros estados, principalmente, da Região Nordeste. Milhões de pessoas saíram do interior do Brasil para as metrópoles em busca de melhorias de vida. Sua realização era um “sonho feliz de cidade”. Contudo, o espantoso crescimento demográfico, o contingente migratório em circulação pelo País, a segregação social com a qual milhões de pessoas eram tratadas, a excessiva concentração populacional nas periferias dos grandes centros e seu abandono por parte do Estado contribuíram para a construção de um cenário marcado pela precariedade das condições de vida de seus habitantes.²²²

Nos anos 1980, o Estado manteve-se como protagonista das políticas de modernização executadas desde os tempos da Era Vargas. Os tradicionais desnivelamentos sociais também foram mantidos. Devido à concentração de renda, à precariedade das condições de saúde, emprego e moradia, as cidades brasileiras figuravam entre as mais desiguais do mundo. Enquanto a maioria da população era excluída ou permanecia marginal ao mundo da cultura, boa parte dos brasileiros transformava-se em novos consumidores. Nessa década, ocorre a popularização de novas tecnologias aplicadas à vida cotidiana como, por exemplo, aparelhos de som 3 em 1 (rádio AM/FM, LP e fita K7), linhas telefônicas, televisão colorida, *video games*, videocassetes e *walkmans*. Em 1993, a produção de CDs ultrapassaria a de discos de vinil e de fitas K7.

²²¹ KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007. KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *População e sociedade*, 2014. CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

²²² KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007; KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *População e sociedade*, 2014; CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

Nos anos seguintes, seriam difundidos também os DVDs, os telefones celulares, os computadores pessoais e a TV a cabo.²²³

Por um lado, a modernização influía no cotidiano das pessoas com certo poder aquisitivo, alterando os hábitos de parte da sociedade. Por outro, essas mudanças, nem de longe, foram sinônimo de conforto e bem-estar, pelo menos para imensa parte dos brasileiros. Em outras palavras, os cidadãos comuns eram integrados ao processo econômico apenas como mão de obra barata nas grandes empresas, ganhando baixos salários cada vez mais achatados pela inflação em níveis galopantes e vivendo à margem do desenvolvimento. Nesse contexto, os índices inflacionários acompanham a economia como sua verdadeira sombra, exacerbando conflitos de interesses e pesando no bolso dos brasileiros de baixa renda.²²⁴

Um dos reflexos mais perversos do crescimento urbano desordenado característico desse período foi o aumento vertiginoso da violência urbana, conforme canta a banda Legião Urbana, na canção “*Baader-Meinhof Blues*”, lançada em 1985:

A violência é tão fascinante
E nossas vidas são tão normais
E você passa de noite e sempre vê
Apartamentos acesos
Tudo parece ser tão real
Mas você viu esse filme também.²²⁵

Na letra de “*Baader-Meinhof Blues*”, o narrador seria incapaz de diferenciar a realidade objetiva observada a partir das ruas da cidade e a cenografia de um filme. O

²²³ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*, 2001.

²²⁴ SINGER, Paul. O processo econômico, 2014. KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*, 2007; CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*, 2011; DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*, 2010.

²²⁵ LEGIÃO URBANA. “*Baader-Meinhof blues*”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá (Compositores), 1985.

apartamento, o cinema e a televisão são retomados como emblemas de uma modernidade desagregadora dos laços de sociabilidade e urbanidade. Em seu lugar, é instaurada uma sociedade de massa universalizada pelo consumismo, no qual a aquisição de bens e mercadorias acelera o movimento de fechamento do sujeito em torno de sua vida privada. Em decorrência desse processo, a canção sugere não apenas o progressivo distanciamento dos habitantes da cidade em termos de sociabilidade urbana, mas também o vazio de sentido da própria esfera doméstica dos personagens. Esse empobrecimento das relações sociais, portanto, instaura-se tanto no mundo público, quanto na esfera particular dos sujeitos.²²⁶ O único resquício da presença humana seria uma voz escutada ao longe:

Andando nas ruas
 Pensei que podia ouvir
 Alguém me chamando
 Dizendo meu nome
 Já estou cheio de me sentir vazio
 Meu corpo é quente e estou sentindo frio
 Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
 Afinal, amar o próximo é tão *démodé*.²²⁷

Outra consequência do afastamento do cidadão em relação ao mundo público apontada pelos compositores seria a descrença nas leis constitucionais que regem o Estado, entendido pela política neoliberal – adotada, por exemplo, por Ronald Reagan, nos Estados Unidos, e Margaret Thatcher na Inglaterra – como um obstáculo à livre circulação de mercadorias e ao acúmulo de capital. Ao fim das contas, a cidadania também seria reduzida em função do poder irrestrito do capitalismo liberal, capaz de estabelecer relações com as diversas instâncias da administração pública, influenciando

²²⁶ MATOS, Olgária. *Discretas esperanças* - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo, 2006. BRESCIANI, Maria Stella. *Cidade. Objeto de estudo e experiência vivenciada*, 2004.

²²⁷ LEGIÃO URBANA. *Baader-Meinhof blues*. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá (Compositores), 1985.

as decisões políticas com consequências para toda uma sociedade, sem nenhuma forma de diálogo com o governo. O narrador, ainda aturdido pelos fatos e, principalmente, fascinado pela violência que envolve a massificação dos cidadãos, ainda mantém o espírito crítico e a capacidade de se rebelar contra esse processo no qual a economia é regida pelo neoliberalismo, mas a vida concreta das pessoas é subjugada pelo Estado:²²⁸

E esta justiça desafinada
 É tão humana e tão errada
 Nós assistimos televisão também
 Qual é a diferença?
 Não estatize meus sentimentos
 Pra seu governo
 O meu estado é independente.²²⁹

O título “*Baader-Meinhof Blues*”, utilizado pelos compositores Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos para nomear a canção, é uma referência ao grupo de extrema-esquerda, conhecido também como Facção Exército Vermelho (RAF), cujos dois de seus principais fundadores eram Andreas Baader e Ulrik Meinhof. A organização de guerrilha urbana assumiu a autoria de assaltos, sequestros e atentados responsáveis por dezenas de mortes em diversas cidades alemãs desde o final da década de 1960.

Seus militantes declararam-se contra a presença de tropas militares dos Estados Unidos na Alemanha Ocidental, além da influência política e econômica da potência norte-americana em seu país, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Seus principais alvos eram banqueiros, empresários, juízes e militares responsáveis pela sustentação do que seus membros denominavam “Estado Fascista”, ao se referirem à

²²⁸ MATOS, Olgária. *Discretas esperanças* - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo, 2006. Canclini, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização, 2006.

²²⁹ LEGIÃO URBANA. “*Baader-Meinhof blues*”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá (Compositores), 1985.

República Federal da Alemanha (1949-1989). No início dos anos 1970, o *Baader-Meinhof* chamou a atenção da mídia internacional devido à agressividade, à ousadia e ao caráter espetacular de suas ações armadas e sua popularidade junto a seguimentos sociais anticapitalistas em toda a Europa, formados principalmente por estudantes e jovens de classe média, entre outros grupos simpatizantes.²³⁰ Inicialmente, “*Baader-Meinhof Blues*”, assim como outras canções do disco, foi vetada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Na análise da censora Aldmeriza Cristina:

O autor prega a violência, inconformismo, descrença no próximo, individualismo e critica a Justiça, concluindo, com versos dúbios, seus sentimentos em estrita relação com o poder. Em face das mensagens negativas de pregação tendenciosa-anarquista, não toleráveis à veiculação irrestrita, sugerimos a não-liberação.²³¹

Diante do resultado, a gravadora recorre da sentença, solicitando que a canção passe pelo crivo de uma segunda avaliação, na qual ela é liberada para gravação. A canção, contudo, sublinha a crítica à assimilação dos valores de consumo e a luta desenfreada pela aquisição de bens materiais; a estreita relação entre o individualismo e a construção de uma urbanidade em progresso linear, contínuo, tecnológico, racional, porém vazio de princípios como solidariedade, alteridade e respeito ao outro, considerados “fora de moda” ou *démodé*.

²³⁰ Andreas Baader chegou a ser considerado o homem mais procurado da Alemanha Ocidental. As autoridades policiais estabeleceram uma recompensa no valor de 440 mil marcos para qualquer informação que levasse à sua prisão. A ex-jornalista Ulrike Meinhof ficou famosa por suas ações. Em uma delas, participou da orquestração do plano de fuga de Andreas Baader de um presídio durante uma entrevista em 1970. Nesse período, o grupo contava com cerca de 40 integrantes responsáveis por dezenas de incêndios, assaltos e atentados à bomba. Baader e Meinhof, entre outras lideranças, no entanto, foram presos, em junho de 1972, após intenso tiroteio de três horas em Frankfurt. O fato não desarticulou a Facção Exército Vermelho (RAF), que permaneceu em atividade até a década de 1990 com gerações sucessivas de lideranças e apoiadores. Desde a década de 1970, a atuação do grupo *Baader-Meinhof* foi tema de diversas produções cinematográficas. Cf. O COMPLEXO DE BAADER-MEINHOF. Direção de Uli Edel. Alemanha: Constantin Film, 2008. 1 DVD. (149 min.); VAGUE, Tom. *Televisionários*, 2001.

²³¹ MARCELO, Carlos. *Renato Russo. O filho da revolução*, 2009, p. 284.

“*Baader-Meinhof Blues*” foi gravada no primeiro LP da Legião Urbana. Esse disco traz em sua capa uma foto em close de rosto dos integrantes do grupo em preto e branco.²³² Acima dela, encontra-se um desenho do prédio do Congresso Nacional, em Brasília, referência à cidade na qual a banda foi formada. Abaixo da mesma foto, o desenho de um índio portando o arco e flecha em menção aos primeiros habitantes do País, dizimados com a ocupação e a colonização do território.²³³

Essa capa, assim como o nome da própria banda – “Legião Urbana” –, era uma referência clara à cultura urbana que se intensificava no Brasil da década de 1980 com o crescimento das cidades. A canção, por sua vez, foi composta nos primeiros momentos de formação do grupo, em que ritmo, harmonia e melodias de fácil assimilação casam com letras sobre o modo de vida e a visão de mundo de jovens, em sua maioria, habitantes das grandes cidades.²³⁴ Segundo Renato Russo:

A Legião Urbana é um conjunto musical brasileiro que canta letras em português, a partir de uma batida 4/4 e a partir de uma experiência urbana, do que é ser um jovem brasileiro vivendo a partir dos anos 1970, tendo experiências urbanas, na cidade.²³⁵

Compartilhar uma visão de mundo a partir das experiências de jovens habitantes das grandes cidades, imersos em seu tempo, por meio de uma linguagem própria e original, não foi uma ideia exclusiva de Renato Russo. Ao mesmo tempo em que ele se reunia a Marcelo Bonfá (bateria), Dado Villa-Lobos (guitarra) e Renato Rocha (contrabaixo elétrico), em Brasília, para ensaiar os primeiros *shows* da Legião Urbana por

²³² Ver capa no arquivo anexo.

²³³ MAGI, Erica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho. A Legião Urbana do underground ao mainstream*, 2013. RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do rock brasileiro anos 80*, 2009.

²³⁴ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do rock brasileiro anos 80*, 2009.

²³⁵ RENATO RUSSO ENTREVISTAS MTV. Direção de João Augusto. Rio de Janeiro: MTV/Deckdisc, 2006. 1 DVD. (142 min.)

volta de 1982, Marcelo Rubens Paiva escrevia em sua cadeira de rodas, na cidade de São Paulo, o livro *Feliz Ano Velho*. Na avaliação do jornalista Ricardo Alexandre:

Historicamente, o *rock* sempre fez muito menos sentido como um estilo de regrinhas definidas do que quando musicou o discurso da juventude urbana de uma época e de um lugar. O *rock* brasileiro dos anos 80 era assim. Tanto poderia ser o *rock* de breque da Blitz ou o pop no capricho de Lulu Santos quando o *rock'n'roll* do Barão ou o *punk* lascado dos Inocentes. Ou poderia ser um filme, como *Menino do Rio*. Ou um livro, como *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, publicado em 1982 e que, em pouco mais de um ano, esgotou sua tiragem 25 vezes. O importante era que fosse novo, diferente, esteticamente ousado e falasse a linguagem das ruas.²³⁶

A obra em questão é uma das mais representativas da literatura brasileira da década de 1980.²³⁷ Alinhado com as transformações políticas, culturais e sociais em curso na época, o autor, com 23 anos de idade, traça um rico panorama do Brasil a partir de fatos individuais e eventos coletivos descritos e analisados de forma trágica, bem-humorada, irônica, com tom de surpresa, revolta, medo e, acima de tudo, coragem. Uma das características que fizeram o livro conquistar marcos impressionantes de vendagem, além de grande repercussão na grande mídia, foi a linguagem com que Marcelo Rubens Paiva narra episódios de sua trajetória particular em meio ao contexto de mudanças vivido, principalmente, pela juventude.²³⁸ Segundo ele:

²³⁶ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. O *rock* brasileiro dos anos 80, 2013, p. 130-131.

²³⁷ Sobre o livro *Feliz Ano Velho*, ver: SILVA, João Batista. *Geração Coca-Cola: escrita de si, memória e cultura jovem em Feliz Ano Velho*, 2012; SILVEIRA, Rodrigo da. *Tragédia, humor e resistência em Feliz Ano Velho (1982) de Marcelo Rubens Paiva*, 2005; SANTOS, Darlan Roberto dos. *Autobiografia e julgamento em Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva*, 2006; SANTOS, Darlan Roberto dos. *Revisitando Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva*, 2014.

²³⁸ SANCHES, Lúcia. A tragédia de um jovem num livro com muito humor. *Folha de S. Paulo*. 07 de Dezembro de 1982. GALVÃO, João Candido. Memória Jovem. *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva. *Revista Veja*, 5 jan. 1983. O GLOBO. Escrever, para Marcelo Paiva, é falar da vida. 29 de Outubro de 1984.

Quando eu lancei *Feliz Ano Velho*, a grande novidade era o uso de gírias, que é um pouco característica da maconha, de ter que encontrar artificios para falar coisas que as pessoas do lado não podem saber. E outro detalhe interessante é que poucos jovens escreveram sobre a experiência de ser jovem. Lembro que o único que escreveu, que nem era jovem, foi o Salinger. Então, era uma oportunidade dos jovens, que estavam na música e na pichação, entrarem na literatura.²³⁹

A força e a contundência de *Feliz Ano Velho* demonstram que a linguagem jovem – também presente nas composições do *rock* nacional – era capaz de habitar não apenas a literatura, mas diferentes estruturas narrativas que influenciavam diretamente a imaginação cultural no País. Uma prova disso foi a sua transposição para o teatro em uma adaptação livre, realizada pelo diretor Paulo Betty, que estreou em setembro de 1983, com a participação dos atores Marcos Frota, Lilia Cabral e Denise Del Vecchio. A peça, que, por sua vez, recebeu os prêmios de “Melhor produção” e “Direção do ano” pela Associação dos Produtores Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP), era apresentada em parceria com a produção de *shows* da Legião Urbana.²⁴⁰

Marcelo Rubens Paiva e os integrantes da banda brasiliense (que vestiam camisas promocionais de *Feliz Ano Velho* em entrevista e seções de autógrafos) ficaram amigos em 1983. Em abril de 1986, os dois espetáculos reuniram 6 mil pessoas no campus da UNICAMP. O encontro se repetiu para um público de 15 mil pessoas no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, e na danceteria Radar Tantã, na capital paulista. Nesse mesmo ano, *Feliz ano Velho* chegava, também, aos cinemas causando grande repercussão na

²³⁹ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004, p. 160.

²⁴⁰ O GLOBO. “Feliz Ano Velho”, a peça, no Teatro Ipanema. 02 de Julho de 1984. BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, 2005.

mídia com a adaptação realizada pelo diretor Roberto Gervitz e estrelada por Malu Mader, Marcos Breda e Marco Nanini.²⁴¹

Em todas essas linguagens próprias da imaginação cultural brasileira, a imagem da cidade pensada por Marcelo Rubens Paiva era evidente. Seu olhar, mais especificamente sobre São Paulo, é o tema de um capítulo especialmente dedicado a sua avenida mais famosa: “Uma paulista chamada avenida”:

Ou é uma menina chamada Paulista? Isso, uma garota confusa, agitada, que brilha nas retinas dos paulistas, dos *ecolá* aos *arigatô*. Uma avenida tão dialética que, na hora do *rusch*, as pessoas que vão a pé andam mais rápido do que as que vão de rodas. Homens, mulheres e minorias andam sobre seu ventre moreno, cospem em seus poros e excitam seu corpo exposto, faça chuva, faça sol. Na cabeça, a mentalidade dela: a *Sears*. Uma menina muito consumista, cheia de coisas, mas fraca de conteúdo. Nos pés, a decadência, o Ponto 4, mosquito e mosqueteiro. No centro, bem no centro, ali ó, a região pélvica. O Trianon plumoso, suas babás sensuais, velhos, bichas, meninos e meninas saindo do Dante, pipocas com cocotas, bobocas como eu, moços bons para dar uma bola, árvores tão densas que não dá pra jogar bola, cheirar cola, Coca-Cola, Kibon. Tá bom.²⁴²

Marcelo Rubens Paiva faz uma leitura da cidade, enfatizando a multiplicidade de vivências oferecida por uma única avenida. Nesse percurso, ele constrói um novo vocabulário por meio do qual emergem diferentes personagens, experiências, lugares, signos, sentidos e imagens. Seu olhar se esforça na tentativa de fundamentar uma percepção do cenário urbano em ebulição, transformação, crescimento e deslocamentos

²⁴¹ FERREIRA, Jairo. Feliz Ano Velho, mais que um filme de época. *O Estado de São Paulo*, 26 de Agosto de 1988; AZEREDO, Ely. Mergulho revelador. *O Globo*, 01 de Setembro de 1988; VENTURA, Mauro. Uma luz muito especial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de Agosto de 1988; SOUSA, Walter de. Temos nosso próprio tempo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 de Agosto de 1988.

²⁴² PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. *Feliz Ano Velho*, 2006, p. 193.

referentes ao corpo da cidade e também de seus habitantes. Esse impacto é resultante do crescimento e da modernização dos grandes centros sobre a vida das pessoas.²⁴³ Nesse sentido, ocorre uma espécie de fusão entre a cidade e o indivíduo (principalmente, o jovem) amalgamada pela modernização que aprofunda as contradições do País:

Em cada cem habitantes paulistanos, 15 são viciados em fliperama. É a cidade da máquina, do digital da tomada. Meninos e meninas, velhos impotentes, a Paulicéia delira apertando botõezinhos, fazendo a bolinha subir. E ela sobe, derruba um “extra” e sobe outra. Não deixa ela cair, ô cara, cuidado com o “tilt”. Mostre pra máquina que você é mais máquina do que ela. Na avenida Paulista tem um fliperama gigantesco. É o Diversões Eletrônicas Curso Objetivo. Só que não tem bolinha, não. É gente, isso gente que sobe, derruba um “extra” e desce. Esse “extra” é mais difícil. É a contradição do sistema, onde os felizardos serão os futuros infelizes desta mal-educada nação, pobre problema que não depende da magia da avenida.²⁴⁴

Ao mesmo tempo em que a “magia da avenida” desperta o olhar crítico do autor, também o ludibria e seduz. Sua ótica também é construída por variáveis resultantes do fortalecimento da sociedade de massas, do fetichismo da mercadoria e da expansão de interesses econômicos que influenciam as leis, fomentando um clima beligerante entre aqueles que disputam “quem pode mais” ou, segundo Rubens Paiva, quem derruba mais “extras”. O poder da mercadoria disposto em todo o cenário urbano reduz a tradição política da cidade aberta, livre e autônoma à imagem de um campo de batalha marcado

²⁴³BRESCIANI, Maria Stella. *Século XIX: a elaboração de um mito literário*, 1986. PECHMAN, Robert. *Olhares sobre a cidade*, 1994. PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. Visões literárias do urbano, 2002.

²⁴⁴ PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. *Feliz Ano Velho*, 2006, p.194.

pelo divisionismo dos grupos que disputam um espaço estéril em sentimentos humanos.²⁴⁵

A cidade, portanto, passa a ser habitada por mulheres e homens-máquinas incapazes de experimentar sensações simples e corriqueiras ligadas ao dia a dia cotidiano. Comparando seu corpo preso à cadeira de rodas, devido ao acidente que mudou a sua vida, com os corpos “automatizados” dos indivíduos urbanos considerados saudáveis e “normais”, o escritor chega à conclusão de que:²⁴⁶

Sentado na minha máquina de andar, olhando o mundo se agitando lá fora, sinto pouca diferença entre o meu estado atual e o dos seres humanos sentados em suas máquinas possantes, patins, ônibus, motos, skates etc. O homem está se tornando um paraplégico por si mesmo, perdendo o prazer de movimentar seu corpo e ver a calçada ficar para trás, de ver vitrines, butiques e a deselegância da menina paulistana.²⁴⁷

À mercê dos desejos privados cada vez mais mecanizados, a cidade passa a ser lugar do consumo e do gozo efêmero, substitutos de valores como identidade, pertencimento, urbanidade, sociabilidade. Mera somatória de partes individuais, ela deixa de ser, aos poucos, um organismo coletivo, lugar da ação cívica, do encontro e da troca de experiências. Resultado do abandono por parte dos cidadãos e oprimidas pelo poder a serviço dos interesses particulares, as cidades brasileiras são experimentadas – de forma exacerbada – como um espaço da precariedade, do embrutecimento, da

²⁴⁵SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental, 1973. SCOGLUGLIA, Jovanka. Cultura e urbanidade: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada, 2011. BRESCIANI, Maria Stella. A cidade e o urbano: experiências, sensibilidades, projetos, 2014. BRESCIANI, Maria Stella. Permanências e rupturas nos estudos da cidade, 1991.

²⁴⁶ Sobre o assunto, ver: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*, 2003.

²⁴⁷ PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. *Feliz Ano Velho*, 2006, p. 240.

incomunicabilidade, da violência.²⁴⁸ Esse é o caso, por exemplo, da canção “Múmias”, gravada pelo grupo Biquíni Cavado, em março de 1986:

Bem-aventurados sejam
 Aqueles que amam essa desordem
 Nós viemos a reboque
 Este mundo é um grande choque
 Mas não somos desse mundo
 De cidades em torrente
 De pessoas em corrente
 Errar não é humano
 Depende de quem erra
 Esperamos pela vida
 Vivendo só de guerra.²⁴⁹

“Múmias” é a faixa inicial de *Cidades em torrentes*, LP de estreia do Biquíni Cavado lançado pela gravadora Polygram. A banda era um quinteto de adolescentes que se conheceram no Colégio São Vicente, no Bairro das Laranjeiras, na Zona Sul do Rio de Janeiro, considerada pela crítica especializada como representante da segunda geração de bandas que acessam o *mainstream* a partir da metade da década de 1980. O nome do grupo foi dado pelo padrinho musical Herbert Vianna. Os integrantes do Biquíni Cavado adotaram um visual mais refinado e um esmero musical que passava a se tornar padrão entre os roqueiros, principalmente, a partir do sucesso alcançado pelo grupo RPM nesse mesmo período.²⁵⁰

²⁴⁸ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Corrupção e Cidade*, 2008. VARGAS, Anderson Zalewski. *A cidade como artifício corruptor*, 1997. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, 2004. BRESCIANI, Maria Stella. *Cidade. Objeto de estudo e experiência vivenciada*, 2004. Canclini, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*, 2006.

²⁴⁹ BIQUINI CAVADÃO. “Múmias”. André Sheik, Miguel Flores, Carlos Coelho, Álvaro Birita, Bruno Gouveia (Compositores), 1986.

²⁵⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock brasileiro dos anos 80*, 2013. DAPIEVE, Arthur. *Brock. O rock brasileiro dos anos 80*, 1995.

A Polygram era reconhecida no meio artístico pela elegância com que produzia os discos dos principais nomes da alta roda da chamada “MPB”, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Maria Bethânia, entre outros. Quando ela passou a gravar bandas de *rock*, criou o rótulo “O *rock* da Polygram” para diferenciar seus contratados dos demais roqueiros que se apresentavam com figurinos desleixados e barbas por fazer, gravavam em estúdios menos sofisticados e eram clicados por fotógrafos iniciantes. *Cidades em torrentes* foi o primeiro disco de uma banda de *rock* dos anos 1980 a ser lançado pela gravadora. Seu encarte trazia fotos em “dupla exposição” dos músicos com cabelos bem cortados, vestindo camisas sociais, suspensórios e gravatas, fato que demonstra um investimento da gravadora na imagem do grupo. Apenas o baterista Álvaro Biritá aparece de camiseta. Por essas e outras razões, o Biquíni Cavado era rotulado por seus críticos como uma “banda de *nerds* e CDFs”.²⁵¹

O disco apresenta vinhetas instrumentais e canções bem produzidas com arranjos em que foram utilizados trompete, flauta, clarinete, violino, viola, trombone, saxofone e cello. Na gravação do LP, o grupo contou ainda com o experiente instrumentista Armando Marçal, conhecido como o “príncipe da Portela”, na percussão; Renato Russo, dividindo os microfones com o vocalista Bruno Gouveia, em “Múmias”; além de Herbert Vianna e Celso Blues Boy nos solos de guitarra em diferentes faixas.

O primeiro verso da canção nos remete à passagem bíblica presente nos Evangelhos de Matheus e Lucas, conhecida como o “Sermão da Montanha”, em que Jesus anuncia a uma multidão de seguidores as “bem-aventuranças” necessárias para alcançar a felicidade na terra e no reino dos céus. Para alguns estudiosos, o Messias proclama um

²⁵¹ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock brasileiro dos anos 80*, 2013. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80*, 2004.

novo sentido para a leitura das Antigas Escrituras, segundo a qual a virtude da *Caritas* (o amor ao próximo) tornava-se, a partir daquele instante, o preceito essencial da fé cristã.²⁵²

A citação aventa, inicialmente, a relação fraterna com o semelhante, ideia tida como *démodé* em “*Baader-Meinhof Blues*”, assim como a associação entre as coisas humanas e a situação de erro nos versos “E esta justiça desafinada/É tão humana e tão errada”. A canção “Múmias”, contudo, radicaliza o pessimismo em relação aos destinos da cidade e o que parecia ser bem-aventurança em nada se assemelha ao anúncio de uma nova promessa de felicidade. Ao contrário, o narrador descarta a possibilidade de reatar qualquer tipo de laço social, ao inverter o provérbio “errar é humano” e propor uma visão dos centros urbanos como trincheiras de guerra:

Viemos preparados
Para almoçar soldados
Chegamos atrasados
Sumiram com a cidade
Antes de nós
Mesmo assim
Basta esquecê-la
Em outro dia
Transformando em lataria
Tudo que estiver
Ao nosso alcance.²⁵³

Nesse embate de forças observado pela canção, quem sai perdendo é justamente a própria cidade vista como um espaço excludente, marcado pelos particularismos que destroem aquilo que não pode ser dominado e usufruído de acordo com seus próprios interesses, conforme o pensamento “Se não é meu, não será de ninguém”. Nesse cenário

²⁵² ARMSTRONG, Karen. *A bíblia: uma biografia*, 2007; SELLIER, Philippe. *Para conhecer a bíblia*. Um guia histórico e cultural, 2011.

²⁵³ BIQUINI CAVADÃO. “Múmias”. André Sheik, Miguel Flores, Carlos Coelho, Álvaro Birita, Bruno Gouveia (Compositores), 1986.

em ruínas, não há lugar para a construção de uma identidade coletiva, nem para subjetividades ricas em ideias, experiências, interações, trocas culturais. Não é apenas seu espaço físico que está em risco. Como afirma a narrativa, a própria memória da cidade seria algo banal, supérfluo, como a presença humana que faria dela um organismo vivo.²⁵⁴

Em um ambiente privado de lembranças, seria impossível reaver qualquer dimensão da experiência coletiva. A metrópole seria o território da amnésia social na qual os resquícios de passado são arquivados juntamente com o que resta do pensamento crítico. A modernidade, por consequência, configura-se como um tempo uniforme em que cada gesto humano é semelhante ao movimento contínuo de máquinas estanques; mais cedo ou mais tarde, transformadas em sucata.²⁵⁵

Nesse cenário de abandono, a ideia de humanidade parece ter sido também esquecida. Ao tomarmos a definição aristotélica do homem como animal social e político, os personagens da canção não podem ser considerados mais humanos, pois perderam a capacidade de interagirem entre si, diminuindo a incompletude de sua condição na defesa de algo comum a todos: o mundo público. O título da canção nos sugere uma chave para discutirmos esta questão: “Múmias”, nesse sentido, alude ao ato de embalsamar os mortos, preservando o corpo por meio da aplicação de substâncias balsâmicas e bandagens. Em termos gerais, o cadáver é confinado em lugares secos e quentes, sob o efeito de processos de dissecação, retardando o efeito da decomposição provocado pelo tempo. O objetivo da mumificação seria conservar, ao máximo, o aspecto do corpo físico durante a passagem do indivíduo entre o mundo terreno e o plano espiritual. Por essa razão, desde o Egito Antigo, as múmias são consideradas mortos-vivos, seres em transição entre a vida e a morte. Existem várias lendas sobre maldições que recaem sobre

²⁵⁴ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, 2004.

²⁵⁵ MATOS, Olgária. *História viajante: notações filosóficas de Olgária Matos*, 1997. MATOS, Olgária. *Arcanos do inteiramente outro*. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução, 1995.

aqueles que abrem os sarcófagos ou adentram os lugares sagrados destinados ao sono das múmias.

A canção “Múmias” apresenta uma sonoridade baseada na música “tecno-pop”, gênero em voga no cenário internacional. Ela é recheada por teclados e sintetizadores eletrônicos que criam um tom sombrio próprio das obras de ficção científica que propunham uma visão distópica de futuro. O videoclipe dessa canção, gravado nas escadarias do prédio da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, aprofunda essa atmosfera ao contar com personagens trajando uniformes e máscaras típicas do trabalho com energia radioativa, contracenando com uma bailarina na fachada do edifício já desgastada pelo tempo. Esse também é representado no videoclipe musical por relógios e ampulhetas. Na introdução da gravação, é possível ouvir três badaladas de sinos reproduzidas artificialmente pelo teclado.²⁵⁶

A cidade áspera e decrepita apresentada pela canção assemelha-se, por exemplo, à leitura das metrópoles feita pelo diretor Ridley Scott, em seu longa-metragem *Blade Runner*, considerado um dos grandes clássicos do cinema, lançado em 1982.²⁵⁷ No filme, não há qualquer resquício de mundo público ou mesmo da ideia de cidade como lugar comum entre os habitantes de Los Angeles de 2019. A metrópole do futuro é um terreno fragmentado, entregue aos interesses das grandes corporações que detêm o monopólio do poder sobre uma massa caótica formada por seres vivos e máquinas, circulando por um emaranhado de ruas, becos, galpões vazios, sob a chuva ácida.²⁵⁸

Os personagens foram escravizados pela tecnologia e pelo consumismo que determinam o destino de uma humanidade expropriada de sentido, vivendo o exílio de

²⁵⁶ Videoclipe da canção “Múmias” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNLNEHUKF1U>. Acesso em: 9 dez. 2017.

²⁵⁷ FASSONI, Orlando. “*Blade Runner*”, uma estranha ficção policial. *Folha de S. Paulo*. 25 de dezembro de 1982. LEITE, Paulo Moreira. Futuro próximo. O caçador de andróides, ficção no ano 2020. *Revista Veja*, 22 de dezembro de 1982.

²⁵⁸ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. A natureza das cidades e a natureza humana, 2006.

um futuro criado por ela mesma em uma “anticidade”. A memória é confundida com sentimentos artificiais comandados por um sistema cibernético implantado por *microchip* diretamente no cérebro dos personagens. A economia e a técnica regem a sociedade dividida por gangues e facções rivais que se digladiam pelo controle dos espaços em meio às luzes, neons, cores, sons, movimentos erráticos e desordenados que compõem um cenário futurista e, ao mesmo tempo, decadente, anacrônico.²⁵⁹

Nada cresce naturalmente. Animais e plantas são reproduzidos geneticamente. Tudo pode ser vendido e comprado. Sua arquitetura é feita por pastiches de culturas perdidas no tempo sem nenhum tipo de conexão. As decisões políticas são tomadas nos escritórios de empresas particulares. Nesse contexto, quem se interessa e pergunta pelo “humano do homem” são andróides conhecidos como “replicantes”²⁶⁰ que se rebelaram contra o sistema do qual todos são escravos, ao decidirem, por sua própria conta e risco, não aguardar o tempo programado para sua desativação.

No entanto, são eles que ficam perplexos ao tomarem consciência da existência de sentimentos e sensações, como medo, dor, calor, frio, frustração, ansiedade, desânimo, confiança, que nunca teriam acesso genuinamente. Os replicantes, inconformados por sua condição de instrumentos fabricados artificialmente, lutam por uma existência própria dos humanos. Justamente aquilo que a humanidade preferiu esquecer ou, simplesmente, abrir mão. Entre elas, inclusive, a ideia de *polis* como abrigo da *Res Publica*.²⁶¹ Dessa forma, muitos dos aspectos da “pseudocidade” apresentada em *Blade Runner* teriam seus

²⁵⁹ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *A natureza das cidades e a natureza humana*, 2006.

²⁶⁰ “Replicantes” foi o nome escolhido por Wander Wildner (voz e guitarra), Cláudio Heinz (voz e guitarra), Herón Heinz (baixo) e Carlos Gerbase (bateria) para a banda de inspiração *punk e hardcore* criada por eles, em Porto Alegre, por volta de 1984. O grupo lançou três discos na década de 1980: *O futuro é vórtex* (1986), *Histórias de sexo e violência* (1987) e *Papel de Mau* (1989). Suas canções abordam questões ligadas à cultura urbana em diálogo com temas futuristas, sempre perpassadas pela crítica e indignação social.

²⁶¹ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *A natureza das cidades e a natureza humana*, 2006. RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*, 2006.

contornos também anunciados por canções como “Crônica”, “*Baader-Meinhof Blues*” e, principalmente, pelo cenário urbano completamente hostil de “Múmias”:

Viemos espalhar discórdia
 Conquistar muitas vitórias
 Conquistar muitas derrotas
 Bem-aventurados sejam
 Os senhores do progresso
 Bem-aventurados sejam
 Esses senhores do regresso.²⁶²

A canção aponta o caráter desumano da modernização que impõe a homogeneidade do tempo histórico, na qual os habitantes de uma metrópole impessoal e sem memória já não possuem mais o discernimento necessário para distinguir entre o que seria progresso ou regresso. Tudo faria parte de um único espetáculo conhecido por modernidade, tragédia permanente vivida por uma cidade em busca do novo, mas que experimenta apenas o retorno do mesmo. Nela, o homem não encontra mais sua medida, não se reconhece. A lógica regulamentadora da vida moderna passa a ser o cálculo aritmético que estabelece perdas e ganhos, ônus e bônus. O caráter mítico dessa sociedade baseada em resultados transforma os indivíduos em uma massa disforme incapaz de qualquer iniciativa ou ação autônoma.²⁶³

Em outras palavras: “múmias”, uma vez que, na linguagem do senso comum, disseminada com o tempo, o termo também passou a ser utilizado, de forma pejorativa, para designar pessoas muito paradas ou inertes, sem iniciativa; indivíduos sem vivacidade, carcomidos por doenças ou que envelheceram mal; e ainda sujeitos com

²⁶² BIQUINI CAVADÃO. “Múmias”. André Sheik, Miguel Flores, Carlos Coelho, Álvaro Birita, Bruno Gouveia (Compositores), 1986.

²⁶³BRESCIANI, Maria Stella. Cidades e urbanismo. Uma possível análise historiográfica, 2009. PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias, 2007. PESAVENTO, Sandra. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano, 2004.

pensamento antiquado e ultrapassado, com dificuldade de se renovarem com o passar dos anos. Nesse sentido, uma cidade habitada, metaforicamente, por “múmias”, entre outros mortos-vivos, seria um lugar governado em função do medo e do silêncio. O grande risco a ser enfrentado pela sociedade contemporânea não seria habitar um espaço público caótico ou hostil, mas viver em cidades solitárias, reféns da apatia e da indiferença.

Há, porém, aqueles que não se irão inserir nesse quadro de comodismo e indolência geral. Nesse caso, a solução encontrada seria rebelar-se contra o cenário de distopia apontado pela banda Biquíni Cavado na canção “Múmias”. Ao fazerem com que suas canções fossem ouvidas em alto e bom som por todo o País, as bandas de *rock* quebraram o silêncio e a solidão que habitam os grandes centros urbanos. Silêncio que coloca fim ao debate público e promove o esquecimento da política enquanto atividade humana e que transforma as cidades em espaços superficiais, supérfluos e genéricos que carecem de singularidade. Nesse contexto, tudo que supostamente não funciona é descartado. Segundo Rem Koolhaas, a cidade genérica “não necessita de manutenção. Se se tornar demasiado pequena, simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se”.²⁶⁴

As “cidades genéricas” não possuem um rosto próprio. Seu gigantismo espacial e demográfico generaliza sua paisagem aos extremos. Sua extensão é tão indefinida quanto seu *ethos* criado a partir da relação impessoal com seus habitantes. As cidades passam a ter a mesma face, determinada por exigências externas – como fluidez, eficácia e a funcionalidade dos deslocamentos ou utilidade e segurança – que fazem com que ela deixe de ser o lugar de memória e identidade. Ao contrário, temos um espaço infinito, porém difuso no qual as relações são tênues, as sensações são embotadas, os sentimentos arrefecidos e as emoções rarefeitas. É um lugar de deriva, fluxo, inconstância, fuga. Ela

²⁶⁴ KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*, 2010, p. 35.

aparenta uma calma estranha que não provém da paz e da concórdia, mas de sedativos. Seus habitantes são sedentários. Nada consegue tirá-los da inércia.²⁶⁵ Para eles, a violência tornou-se um fato habitual e cotidiano como na canção “O beco”, gravada pelos Paralamas do Sucesso, em 1988:

No beco escuro explode a violência
 Eu tava acordado
 Ruínas de igrejas, seitas sem nome
 Paixão, insônia, doença
 Liberdade vigiada
 No beco escuro explode a violência
 No meio da madrugada
 Com amor, ódio, urgência
 Ou como se não fosse nada
 Mas nada perturba o meu sono pesado
 Nada levanta aquele corpo jogado
 Nada atrapalha aquele bar ali na esquina
 Aquela fila de cinema
 Nada mais me deixa chocado
 Nada!²⁶⁶

“O beco” é a faixa inicial do disco *Bora Bora*. A capa²⁶⁷ colorida com desenhos de sóis, tambores e lanças, além do próprio título que toma emprestado o nome da ilha paradisíaca na Polinésia Francesa, seria um indicador de um LP otimista, com letras e sons alegres e positivos. Contudo, a canção deixa claro que esse não era o tom da obra que marca a inserção definitiva da influência da música caribenha no som dos Paralamas do Sucesso.²⁶⁸ Em termos sonoros, a grande novidade eram os metais que se destacam

²⁶⁵ KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*, 2010.

²⁶⁶ PARALAMAS DO SUCESSO. “O beco”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1988.

²⁶⁷ Ver capa no arquivo anexo.

²⁶⁸ João Barone lembra que o conceito do disco *Bora Bora* foi baseado no filme *Do fundo do coração*, de Francis For Coppola: “A influência do filme de Coppola, que mostra entre outras coisas o sonho barato de felicidade, foi muito grande. Quem não assume que tem influências está sendo pretencioso e nós não somos

logo na introdução da gravação. Os *riffs* de sopro do trio, formado por Mattos (trombone), Humberto Araújo (saxofone) e Don Harris (trompete), passaram a ser uma espécie de marca sonora da banda, que contava ainda com os teclados de João Fera. O amadurecimento musical do disco comprovava que os Paralamas do Sucesso já não eram mais um grupo formado por adolescentes.

A busca por outras referências possíveis, além do *rock* produzido nos Estados Unidos e na Inglaterra, foi o diferencial do trio formado por Herbert Vianna (guitarra e vocal), Bi Ribeiro (contrabaixo) e João Barone (bateria), no Rio de Janeiro. Os Paralamas do Sucesso, desde o início da sua trajetória, mesclaram referências como The Clash, The Who, The Police, *new wave*, *reggae*, *ska* (gênero desenvolvido a partir da mescla de ritmos caribenhos com o *rythm n' blues* na Jamaica, durante os anos 1950) e *juju music* (música tradicional criada pelos povos yorubás na Nigéria, durante a década de 1920, com ênfase na percussão). O resultado dessa fusão de diferentes ritmos pode ser verificado a partir do disco *Selvagem!*, de 1986.²⁶⁹

A letra de “O beco”, por sua vez, critica a violência urbana e a indiferença das pessoas acerca de problemas que não sejam estritamente individuais. Essas viveriam em verdadeiras bolhas de “existência presentista”. Ou seja, cidades cujas experiências sociais são extremamente volúveis. Nada é capaz de cristalizar-se no tempo. Não existe envelhecimento. Somente autodestruição e renovação imediata. Por consequência, seus habitantes viveriam uma “amnésia instantânea” em um tempo sem história.²⁷⁰ A incapacidade de enxergar o outro como igual e de pensar a si mesmo como integrante de uma comunidade, além da superficialidade das relações sociais a serem construídas na

pretenciosos. Nosso projeto estético é uma mistura de falência de sonhos e anúncios vagabundos de paraísos tropicais, daí *Bora Bora*”. FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso*. Vamo batê lata, 2003, p.130.

²⁶⁹ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?* Narrativas do rock brasileiro anos 80, 2009.

²⁷⁰ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências no tempo*, 2013. BRESCIANI, Maria Stella. *Cidades: espaço e memória*, 1992. PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2004.

cidade moderna, é discutida também pela Legião Urbana em “A dança”, canção gravada no disco de estreia da banda, em 1984:

Não sei o que é direito
 Só vejo preconceito
 E a sua roupa nova
 É só uma roupa nova
 Você não tem ideias
 Pra acompanhar a moda
 Tratando as meninas
 Como se fossem lixo
 Ou então espécie rara
 Só a você pertence
 Ou então espécie rara
 Que você não respeita
 Ou então espécie rara
 Que é só um objeto
 Pra usar e jogar fora
 Depois de ter prazer
 [...]
 Nós somos tão modernos
 Só não somos sinceros
 Nos escondemos mais e mais
 É só questão de idade
 Passando dessa fase
 Tanto fez e tanto faz.²⁷¹

Canções como “O beco” e “A dança”, entre outras, denotam as características que configuram as cidades genéricas onde os cidadãos vivem um simulacro de realidade baseada na vivência dissimulada das relações humanas e na evacuação do domínio público em vias de desaparecimento. Quando ele ocorre definitivamente, o que resta seria

²⁷¹ Essa canção relewa ainda a visão sexista de muitos jovens daquela geração sobre as mulheres. LEGIÃO URBANA. “A dança”. Renato Russo, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos (Compositores), 1985.

o espaço-lixo, espécie de “beco sem saída” em que a modernização confinou as cidades contemporâneas:

O espaço-lixo é o que resta depois da modernização seguir o seu curso, ou mais concretamente o que se coagula enquanto a modernização está em marcha, o seu resíduo. A modernização tinha um programa racional: partilhar as bênçãos da ciência, universalmente. O espaço-lixo é a apoteose ou a sua fusão. Embora cada uma das suas partes seja o resultado de inventos brilhantes, lucidamente planeados pela inteligência e potenciados por comutação infinita, a sua soma augura o fim do Iluminismo, a sua ressurreição como uma farsa, um purgatório desvalorizado...²⁷²

Pensar a cidade a partir do conceito de espaço-lixo seria suprimir a capacidade da ação humana de libertar-se do impasse criado por ela própria. É certo que uma visão reduzida impõe expectativas limitadas de horizonte. Uma metrópole que perde suas dimensões de espaço e tempo – sem as quais ela se distingue das demais – faz com que seus habitantes não sejam capazes de identificar origens e destinos comuns, promovendo amnésia, inação e desagregação social. Caso a tirania do esquecimento elimine o pensamento crítico dos cidadãos e sua reorganização na cena pública, teremos, por consequência, cidades cada vez mais gigantescas em termos de extensão física, porém hipertrofiadas em termos políticos. Isso significa uma esquizofrenia urbana. Ou seja, uma cidade enquanto *urbe* superdimensionada espacialmente e, ao mesmo tempo, *polis* reduzida ao ínfimo extremo.²⁷³

Não se trata de buscar uma suposta harmonia na cidade. Isso nunca existiu. Ao contrário, ela sempre foi o terreno do confronto político entre opiniões contrárias, ideias

²⁷² KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*, 2010, p. 69-70.

²⁷³ SENNET, Richard. *Construir e habitar. Ética para uma cidade aberta*, 2018. RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*, 2006. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*, 2001. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, 2005.

divergentes, visões de mundo contrapostas. As narrativas sobre o mundo urbano criadas pelas bandas de *rock* demarcam diferenças, firmando identidades e características específicas aos modos de ser, agir e pensar próprios dos habitantes de cada uma das cidades cantadas em suas composições. Dessa maneira é possível trilhar um caminho em que é possível conhecer as metrópoles brasileiras em sua diversidade. Além disso, essas mesmas composições levam em consideração a ação do cidadão nas ruas em confronto contra o desejo de opressão imposto pelo governo, Estado ou pelas elites políticas determinadas em manter seus privilégios.

Entre 1982 e 1989, não foram poucas as vezes em que um acontecimento político, de relevância nacional, tornou-se a senha para que amplos setores sociais tomassem as ruas dos grandes centros urbanos do País. Ocupar as ruas, praças e prédios públicos é uma ação política efetiva utilizada como forma de acesso ao debate político quando todos os outros dispositivos de diálogo foram cerceados. Passeatas, piquetes e protestos de rua são maneiras de ocupação do espaço público como forma de atuação política empregada em movimentos por reivindicação de direitos.²⁷⁴

Seja em apoio à Campanha pelas Diretas-Já, em 1984, ou em protesto contra os efeitos negativos do Plano Cruzado, em 1987, as principais cidades brasileiras tornaram-se novamente palco da ação política.²⁷⁵ O *rock* nacional não apenas cantou as grandes manifestações do período, como muitas de suas canções foram apropriadas como palavras de ordem em protestos e passeatas. Ao cantar o cenário urbano, as narrativas do *rock* nacional elegeram a rua como *locus* de atuação política por excelência. Esse é, por exemplo, o cenário das ruas de Brasília durante a votação da Ementa Dante de Oliveira, em 1984, cantado pela banda Plebe Rude na canção “Proteção”:

²⁷⁴ HARVEY, David et al. *Occupy*: movimentos de protesto que tomaram as ruas, 2012.

²⁷⁵ REIS, Daniel Aarão. Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988, 2014.

A PM na rua, a Guarda Nacional
 Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal
 A instituição está aí para a nossa proteção
 Pra sua proteção
 Tanques lá fora, exército de plantão
 Apontados aqui pro interior
 E tudo isso pra sua proteção
 Pro governo poder se impor
 A PM na rua nosso medo de viver
 O consolo é que eles vão me proteger
 A única pergunta é: me proteger do quê?²⁷⁶

Testemunha da violência e do abuso de autoridade ocorridos em Brasília, Phillippe Seabra, da banda Plebe Rude, compôs a canção “Proteção” a partir dos fatos presenciados na cidade.²⁷⁷ Ao mesmo tempo em que o discurso da ditadura é ironizado pelo narrador, esse se coloca como ator coletivo por meio dos versos: “Sou a minoria”, “nosso medo”, “nossa proteção”. O compositor, assim como grande parte da sociedade, acompanhou de perto a votação da Emenda Dante de Oliveira na madrugada de 26 de abril de 1984.

As manifestações realizadas nas ruas de todo o País eram a expressão mais clara da vontade popular. Contudo, a realização da votação direta dependia da decisão de dois terços do Congresso Nacional. Alegando motivos de segurança, o general João Figueiredo decreta o Estado de Emergência no Distrito Federal e em dez outras cidades de Goiás, visando ao isolamento dos parlamentares em relação à pressão popular. O Eixo Monumental foi ocupado por 6 mil soldados.

Na data prevista para a votação, todas as entradas de Brasília²⁷⁸ haviam sido fechadas. Ninguém entrava ou saía da cidade sem a liberação dos militares. Todos os

²⁷⁶ PLEBE RUDE. “Proteção”. Phillippe Seabra (Compositor), 1985.

²⁷⁷ ROCK Brasília – Era de ouro. Direção de Wladimir Carvalho. São Paulo: Canal Brasil, 2011. 1 DVD. (111 min.).

²⁷⁸ A cidade de Brasília é uma referência constante nos discos da Plebe Rude. Na canção “Brasília”, por exemplo, a banda chama a atenção para o caráter contraditório da capital federal planejada para unificar o País em torno de um projeto de modernização capaz de vencer o atraso e o subdesenvolvimento: “Capital

veículos particulares e coletivos eram parados e revistados. As caravanas que saíram de vários pontos do País receberam a ordem expressa de não entrar na capital federal. Os manifestantes que conseguiram furar o cerco foram alvo de violenta repressão. Uma manifestação estudantil foi reprimida pela truculência policial. Várias lideranças estudantis foram detidas e ameaçadas com processo, segundo a Lei de Segurança Nacional. O Plano Piloto permaneceu sob a vigilância ostensiva por parte da tropa de choque da Polícia Militar, enquanto o Congresso Nacional foi cercado pelas tropas do Comando Militar do Planalto:

Tropas de choque, PM's armados
 Mantêm o povo no seu lugar
 Mas logo é preso, ideologia marcada
 Se alguém quiser se rebelar
 Oposição reprimida, radicais calados
 Toda angústia do povo é silenciada
 Tudo pra manter a boa imagem do Estado
 Sou a minoria mais pelo menos falo o que quero
 Apesar da repressão.²⁷⁹

O governo pressionou deputados e senadores indecisos que pendiam a favor das Diretas-Já. A utilização desmedida do aparato militar causou pânico na população, sendo o grande responsável pelos distúrbios ocorridos. Na véspera da votação, uma cena patética demonstra o descontrole do governo: o general Newton Cruz, Comandante Militar do Planalto, montado em um cavalo branco, chicoteia os carros e grita com os motoristas que manifestavam com um buzinaço a favor das diretas.²⁸⁰ No dia seguinte,

da esperança (Brasília tem luz, Brasília tem carros) /Asas e eixos do Brasil (Brasília tem mortes, tem até baratas)/ Longe do mar, da poluição (Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas)/ Mas um fim que ninguém previu (Árvores nos eixos a polícia montada) /Brasília, Brasília, Brasília /Oh. O concreto já rachou!". PLEBE RUDE. "Brasília". Plebe Rude (Compositores), 1985.

²⁷⁹ PLEBE RUDE. "Proteção". Philippe Seabra (Compositor), 1985.

²⁸⁰ ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, 2005. MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da república*, v. II, 2015.

nenhuma notícia sobre os acontecimentos que se sucederam durante a votação da Emenda Dante de Oliveira. A Polícia Federal censurou todos os órgãos de imprensa de Brasília. Aquela ação militar era uma contradição ao suposto discurso democrático utilizado pelo Governo Figueiredo, que se dizia preocupado com a segurança do processo de sucessão presidencial nessa canção gravada no primeiro disco da banda, lançado em 1986:

Exército brabo e o governo lamenta
 Que o povo aprendeu a dizer "Não"
 Até quando o Brasil vai poder suportar?
 Código Penal não deixa o povo rebelar
 Autarquia baseada em armas – não dá!
 E tudo isso é para sua segurança
 Para sua segurança.²⁸¹

Aprender a dizer “não” é uma antiga lição ensinada por Étienne de La Boétie, em seu *Discurso contra a Servidão Voluntária*, livro publicado depois de sua morte em 1563. Segundo o autor, para derrotar um tirano, não é preciso fazer algo contra ele. Basta não fazer nada em favor dele. Deixe de servi-lo e a tirania cairá por si mesma. Em outras palavras, diga-lhe “não!”. O primeiro passo para um homem ser livre seria simplesmente desejar a liberdade. Para obtê-la, ele deve recusar-se a servir àquele que está acima de todos: o tirano. Se o povo assim o quiser, a tirania é derrotada, pois quem aspira à liberdade já a possui, bastando, apenas, não ser servo de ninguém.²⁸² O homem nasceu como um “ser-para-liberdade”. Ao renunciar a essa condição, perde a essência do seu próprio ser, abrindo mão de sua humanidade. Ou seja, torna-se um “desnaturado”, aquele que obedece por vontade própria, não sob a ameaça da morte ou o efeito do

²⁸¹ PLEBE RUDE. “Proteção”. Philippe Seabra (Compositor), 1985.

²⁸² LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso da servidão voluntária*, 1987; CHAUI, Marilena. *Contra a servidão voluntária*, 2013. LEFORT, Claude. *O nome de um*, 1987; ABENSOUR, Miguel. *Sobre o uso adequado da hipótese da servidão voluntária?*, 2007.

constrangimento. Síntese estranha e anômala existente entre a capacidade de escolha e sua própria alienação. Ser livre, portanto, é ser capaz de dizer “não”.²⁸³

A banda Plebe Rude era formada por Philippe Seabra (guitarra e vocal), Jander Ameba (guitarra e vocal), André X Mueller (baixista), Gutje Woorthmann (baterista). André X Mueller foi uma das figuras fundamentais para a formação da cena musical brasileira. Ele e o irmão, Bernardo Mueller, viajaram para a Inglaterra, em 1978, trazendo de lá as últimas novidades da geração pós-*punk* londrina para os amigos na capital federal. Os LPs das principais bandas inglesas chegaram, em primeira mão, em Brasília e multiplicavam-se por meio de cópias em fitas K7. O primeiro instrumento importado utilizado pela Plebe Rude foi o baixo elétrico *Fender Precision*, trazido por Mueller da Inglaterra nessa oportunidade.²⁸⁴

A própria formação do quarteto da Plebe Rude, com dois vocalistas em contracanto, além das duas guitarras com estilos distintos, foi uma influência direta do *The Clash*, a banda predileta da maioria dos “plebeus”. O grupo ficou famoso, por volta de 1981, em Brasília, por suas apresentações ao vivo. Seus *shows* eram marcados pela energia, disposição e presença de palco dos músicos, que despertavam empatia imediata do público. O repertório era formado integralmente por canções autorais com forte conotação política e social.²⁸⁵

Outra cidade que se tornou palco de conflitos entre polícia e manifestantes foi São Paulo. A crise que tomou conta da economia do País desde fins da década de 1970 resultou no descontentamento geral dos paulistanos em abril de 1983. A crise se manifestava pelo aumento do desemprego, pela queda do poder aquisitivo dos

²⁸³ CLASTES, Pierre. Liberdade, mau encontro, inominável, 1987. REY, Jean-Michel. O princípio da tirania, 1999. LEFORT, Claude. Ainda sobre o nome de um, 2005.

²⁸⁴ MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001.

²⁸⁵ A PLEBE é rude. Direção de Diego da Costa e Hiro e Ishikawa. São Paulo: Canal Brasil/ Doctela, 2016. 1 DVD. (75 min.). ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos Anos 80*, 2013. DAPIEVE, Arthur. *BRock. O Rock brasileiro dos anos 80*, 1995.

trabalhadores e pela redução no consumo. Esse era o reflexo de uma política econômica deficitária exercida sem nenhum compromisso dos governos militares em solucionar a situação precária em que se encontrava a grande maioria do povo brasileiro. Nesse contexto, 2 mil manifestantes partiram do Largo 13 de Maio, no bairro operário de Santo Amaro, rumo à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo em uma passeata em protesto contra o desemprego.

Durante o trajeto, uma onda de saques ao comércio local deixou em pânico a capital paulista. A Tropa de Choque e a Polícia Militar foram acionadas para conter os manifestantes com bombas de gás lacrimogêneo e golpes de cassetete. A Praça da Sé teve seu comércio saqueado. Algumas lojas ficaram completamente destruídas. As mercadorias eram arrancadas das vitrines. Prateleiras foram esvaziadas em questão de minutos. Durante dois dias, 200 lojas foram saqueadas, 1 quiosque foi queimado na Praça da Sé, 48 casas foram invadidas e 125 carros e ônibus foram destruídos. Na repressão aos manifestantes, foram mobilizados 3.500 policiais que efetuaram 566 prisões. O cenário de desordem e violência instaurado na capital paulista foi o mote que inspirou a banda Os Voluntários da Pátria a compor a canção “Fúria Brasileira”, gravada em 1984:

A fúria do desempregado
Sem dinheiro pra comida
Sangue no supermercado
Pau e pedra nas vitrines
O comércio está fechado
Vai cantar o cassetete
A família brasileira
Cuida bem dos seus rebentos
Depredando as prateleiras
Coisa de arruaceiros
O presidente foi à feira
Foi sem ódio, foi sem medo

Hoje muita gente cheira
Cheira gás lacrimogênio
A família brasileira
Cuida bem dos seus rebentos.²⁸⁶

A gravação de “Fúria Brasileira” feita pelos Voluntários da Pátria foi registrada ao vivo. O vocalista Nasi enfatiza em sua interpretação a ironia presente na letra, que recai sobre o moralismo da sociedade ao encarar os saques aos supermercados não como resultado da crise econômica sem precedentes, mas como resultado da delinquência urbana que deveria ser controlada por meio da repressão policial. Essa leitura é evidenciada pelo som das sirenes reproduzido pelas guitarras, enquanto Nazi, ao final da apresentação, reproduz aquele que seria o informe da situação na Praça da Sé, noticiado pelos meios de comunicação, como o rádio e a televisão:

Acontece um grande tumulto nesse momento na Praça da Sé. Vários supermercados foram invadidos por elementos não identificados. A polícia já cercou a região, mas nada está sob controle. Nada está sob controle. Nada está sob controle...²⁸⁷

O narrador aponta nessa canção a forma como a cidade moderna engendra uma sociedade totalmente dissociada de experiências como civilidade e urbanidade. Nesse sentido, a cidade enquanto *locus* do desenvolvimento das potencialidades humanas estaria totalmente comprometida. A cidade sofre a escassez de sentido. Seu traço básico seria o individualismo exacerbado e o medo, experiências disseminadas no seio das “famílias brasileiras” tidas como refúgio moral da nação. Por outro lado, as demandas por segurança fazem com que o Estado exerça um papel policial, punitivo e repressivo, fato

²⁸⁶ VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. “Fúria Brasileira”. Voluntários da Pátria (Compositores), 1984.

²⁸⁷ VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. “Fúria Brasileira”. Voluntários da Pátria (Compositores), 1984.

que somente eleva os índices de violência, transformando a questão em um problema estrutural amplificado pela crise econômica.

Na canção, o compositor contempla o fim da cultura urbana definida como “urbicídio”, fenômeno gerado pela violência física e simbólica contra a própria cidade, tida não apenas como espaço construído e edificado, mas também como teatro vivo da ação política, lugar por excelência dos encontros e das trocas sociais e culturais. Em outras palavras, pela perda dos aspectos humanos capazes de oferecer uma identidade à metrópole. O desenvolvimento desse processo levado às últimas consequências revela um cenário de horror e caos. Nessa perspectiva, os grandes centros veem-se à beira da caducidade em função da falta de relações estabelecidas entre si pelos habitantes e também entre esses e o espaço habitado. Ou seja, se o *ethos* (caráter ou jeito de ser) de uma cidade é definido pelo modo de vida de seus cidadãos, seria essa mesma conduta o fator determinante para a sua degeneração. Nesse aspecto, o fim da urbanidade conduziria os seres humanos a um terreno abandonado, vazio, deserto: a anticidade.²⁸⁸

Os Voluntários da Pátria, um dos principais grupos do circuito *underground* paulistano, contaram com várias formações durante o período em que esteve em atividade. Miguel Barella (guitarra) era engenheiro mecânico e trabalhava em uma fábrica, em Osasco, e Thomas Pappon (bateria) estudava na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Também passaram pela banda os músicos Celso Pucci, Mauricio Rodrigues, Edson X, Giuseppe Fripp, Akira, Gasparini e Guilherme Isnard. O vocalista Nasi, que depois viria a fazer parte da banda Ira!, também assumiu os vocais dos Voluntários da Pátria, em *performances* na Boate Napalm, ponto de reunião da cena musical *underground* paulista. Cabia a Pappon o tom político das

²⁸⁸ MONGIN, Olivier. *A condição urbana*. A cidade na era da globalização, 2009. PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaios sobre a urbanidade, 2014. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Corrupção e Cidade*, 2008. BRESCIANI, Maria Stella. *A cidade e o urbano*. Experiências, sensibilidades, projetos, 2014.

composições. Ligado às discussões intelectuais dos estudantes da ECA, ele propunha aos seus parceiros temas para composição, como “Cadê o socialismo?”, gravada em 1984, no único disco lançado pela banda pela gravadora independente Baratos Afins.

Influenciados pelo som politizado de bandas como *Gang of Four* e pelo minimalismo musical da fase *new wave* e *pós-punk*, suas canções uniam política e cultura *pop* em busca do diálogo entre a juventude intelectualizada das universidades e a massa de trabalhadores assalariados. O disco *Voluntários da Pátria* teve três canções censuradas: “Cadê o socialismo?”, “Nazi uberalles” e “Verdades e mentiras”. Como quase toda produção independente do período, o disco ficou restrito aos fãs mais aficionados do *rock underground* paulistano.²⁸⁹

Já em 1987, foi a canção “Desordem”, lançada pelos Titãs no disco *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, de 1987, considerada um dos hinos das passeatas que explodiram nas cidades de todo o País em protestos contra a crise política e econômica vivida no Brasil. O grupo foi formado por Arnaldo Antunes, Nando Reis, Sérgio Britto, Paulo Miklos, Marcelo Fromer, Branco Mello, Ciro Pessoa, Tonny Bellotto e André Jung, em 1982. A maioria deles se conheceu no Colégio Equipe, em São Paulo.²⁹⁰

Até mesmo por conta do número de participantes, essa foi a banda com uma das sonoridades mais ecléticas e anárquicas da geração da época, misturando influências que iam desde a Jovem Guarda, MPB, vanguarda paulistana, poesia concreta, *reggae*, *pós-punk*, *new wave*, *hard core* e música eletrônica. Apesar de possuir oito integrantes, com seis deles se revezando nos vocais, o grupo não possuía uma liderança que falasse em

²⁸⁹ PETILLO, Alexandre; BETING, Mauro. *A ira de Nasi*, 2012.

²⁹⁰ A formação do grupo de amigos e sua inclinação para a música foi favorecida pelo convívio no Colégio Equipe, conhecido como uma instituição de ensino dotada de uma atitude mais progressista em termos de proposta educacional. Segundo Nando Reis: “O Equipe tinha uma espécie de clima que favorecia aos alunos experimentar as áreas nas quais eles pudessem, eventualmente, ter algum talento. E isso de alguma maneira, tinha muito a ver com a atitude dos Titãs, já que não sabíamos exatamente tocar guitarra ou bateria, mas nos achávamos capazes de nos expressar, independentemente dessas limitações”. ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos Anos 80*, 2013, p.185-186.

nome de todos.²⁹¹ Na referida canção, a interpretação vocal fica a cargo de Sergio Britto.

O refrão, porém, reúne todas as vozes em uníssono:

Os presos fogem do presídio,
Imagens na televisão.
Mais uma briga de torcidas,
Acaba tudo em confusão.
A multidão enfurecida
Queimou os carros da polícia.
Os presos fogem do controle,
Mas que loucura esta nação!
Não é tentar o suicídio
Querer andar na contramão?
Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?²⁹²

A canção revela o clima de tensão vivido nas cidades brasileiras. A manifestação das ruas demonstra o descontentamento popular. Os compositores aproveitam o ensejo para propor uma discussão com seus ouvintes: qual o papel do cidadão na atual ordem política brasileira? E mais: a ordem estabelecida naquele contexto era satisfatória para todos os atores políticos em questão? A canção questiona o poder público, as instituições políticas, o quadro econômico. A narrativa mistura imagens do noticiário político veiculadas pela televisão com o olhar sobre os acontecimentos que se desenrolam no cenário urbano, como a defesa de direitos, a resistência contra a opressão, a luta por justiça social e a burocratização do Estado.²⁹³

²⁹¹ MARMO, Hérica, ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*, 2005.

²⁹² TITÃS. “Desordem”. Sérgio Brito, Charles Gavin, Marcelo Fromer (Compositores), 1987.

²⁹³ O videoclipe da canção “Desordem” foi gravado em um grande galpão com contêineres, empilhadeiras, caixotes, paletes e chapas de aço. Os integrantes da banda – todos com expressão facial fechada, evidenciando o clima de tensão social e insatisfação política presente na letra – interpretam a canção em cenas coloridas e também em preto e branco intercaladas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5Ea1GvFLDA>. Acesso em: 15 set. 2018.

Em novembro de 1986, o governo anunciou o Plano Cruzado II, que determinou o fim do congelamento dos preços de vários produtos e o aumento das tarifas. A medida causou revolta. Os movimentos sociais demonstraram seu repúdio aos altos índices da inflação nas ruas de várias capitais. Em Brasília, inúmeros manifestantes saíram feridos em um choque com a polícia militar, no qual viaturas policiais foram queimadas e ônibus militares depredados. Nas proximidades da rodoviária, o protesto foi dissolvido com gás lacrimogênio e bombas de efeito moral.

Em março de 1987, o governo autorizou o aumento do preço dos aluguéis, gerando mais descontentamento. Em 30 de junho, no Rio de Janeiro, o aumento de 49% nas passagens de ônibus causou grande tumulto no centro da cidade, o que resultou em vários saques às lojas. Aproximadamente 100 ônibus foram queimados, 58 pessoas saíram feridas e outras 90 foram presas. Uma semana antes, no dia 25 de junho, José Sarney havia sido hostilizado por populares durante visita à Academia Brasileira de Letras (ABL). Na saída do Paço Imperial, o ônibus que conduzia a comitiva do governo foi cercado e depredado, tendo um vidro estilhaçado por uma picareta arremessada na direção do banco em que se sentava o Presidente da República. Também estavam no ônibus o governador do Rio de Janeiro, Moreira Franco, além de ministros de Estado e seus assessores. O fato ficou conhecido como “Picaretaço do Rio ou Picaretaço do Paço Imperial”.

Em 29 de julho, ocorreu um motim de vinte e seis horas no Pavilhão 3 do Presídio do Carandiru, em São Paulo. Setenta pessoas foram feitas reféns durante uma suposta briga entre detentos. A polícia invadiu o local gerando um saldo final de 31 mortos. Esse foi, até então, o motim mais violento da história dos presídios brasileiros. Em setembro, a negligência e o descaso das autoridades permitiram que uma cápsula de césio 137, encontrada em um ferro-velho, em Goiânia, causasse o maior acidente radiativo da

história do Brasil. Ainda hoje é difícil mensurar o número exato de vítimas e o grau de contaminação. Quatro pessoas morreram logo após a exposição ao material enquanto outras dezenas sofreram sequelas, atizando ainda mais os protestos e passeatas pelas ruas da capital goiana, a essa altura revoltada com a falta de providência com que o governo relegou as vítimas do episódio.

No dia 24 novembro, em visita a Belém do Pará, a comitiva presidencial foi recebida com mais vaias e gritos como: “O povo não esquece/ Sarney é PDS”. Um protesto, organizado pela União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (UMES), em frente ao Centro Cultural Tancredo Neves, onde discursavam autoridades políticas como Jader Barbalho, ministro da Reforma Agrária, e Hélio Gueiros, governador do Estado, foi reprimido violentamente. Para tanto, foi mobilizado um aparato policial formado por 2.400 homens, 80% do efetivo da Polícia Militar de Belém.

À medida que o presidente José Sarney era alvo de inúmeras críticas, a proposta de redução do mandato presidencial de cinco para quatro anos era discutida. A população manifestava sua opinião aos gritos: “Fora, Sarney!”. Interessado na manutenção dos cinco anos de mandato, o governo oferece 958 concessões públicas de rádio FM e televisão como moeda de troca, prática retrógrada de compra de votos utilizada desde os tempos da velha, mas não tão distante, Primeira República (1889-1930).²⁹⁴

Em junho de 1988, a compra de votos promovida pelo governo na Assembleia Constituinte acabou por garantir a manutenção do quinto ano de José Sarney na Presidência. Paulo Leminski, no *release* do disco *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, comenta que “suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa”. Diante dessa situação de crise, os Titãs propõem um desafio a seus ouvintes, por meio da canção “Desordem”, composta em três estrofes

²⁹⁴ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2002.

intercaladas por um refrão com versos interrogativos, seguidos por um interlúdio de violão executado por Paulo Miklos, após as duas últimas estrofes:

Não sei se existe mais justiça,
 Nem quando é pelas próprias mãos.
 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...
 Quem quer manter a ordem?
 Quem quer criar desordem?
 É seu dever manter a ordem,
 É seu dever de cidadão,
 Mas o que é criar desordem,
 Quem é que diz o que é ou não?²⁹⁵

A letra evoca a presença do cidadão ao propor uma discussão em torno dos acontecimentos que causam tensão na cidade e no País: “Mas afinal, quem seria o cidadão?”. Ele se define não apenas por ter seus direitos políticos, sociais e civis reconhecidos pelo Estado. O conceito de cidadania expande-se ao ser interligado à ideia de identidade coletiva e de pertencimento a uma comunidade regida por leis constitucionais que asseguram o bom funcionamento da sociedade e a construção do bem comum. Dessa forma, o cidadão não tem apenas direitos, mas também deveres a cumprir como membros de um conjunto social. Segundo Aristóteles, o cidadão é dotado de conotativos essenciais que possibilitam a ele participar de modo efetivo do poder de decisão coletiva da cidade.

²⁹⁵ TITÃS. “Desordem” Sérgio Brito, Charles Gavin, Marcelo Fromer (Compositores), 1987.

Para ser cidadão é preciso, portanto, tomar parte no poder político. Essa definição sugere a existência de cidadãos “passivos”, ou seja, submetidos ao poder e não dele participe. Em Roma, o termo *civis* correspondia ao sujeito de direitos em geral, mas também dotado de obrigações como votar nos comícios, decidindo sobre a paz e a guerra, eleger e ser eleito para as magistraturas. Isso significa ser um membro ativo da *civitas* romana. Decorre dessa afirmação o fato de que somente o homem que exerce a liberdade, definida como a capacidade de ação na cena pública, pode ser um cidadão. Em outras palavras, para ser livre, é preciso pertencer a uma comunidade política. Não haveria *libertas* senão para o *civis*, para o sujeito que participa como membro ativo de uma *civitas*.²⁹⁶

O léxico da cidadania determina, portanto, que, para definirmos um homem ou mulher como cidadão, é preciso que esse/essa participe de uma “comunidade de pertença” sem a qual não é possível definir a sua personalidade política. Ao aderir a uma forma de vida coletiva, o sujeito contrai deveres em relação a ela, agindo, preferencialmente, nas ruas da cidade e não apenas por “imagens na televisão”, conforme menciona o narrador nos versos iniciais da canção. Acontece que, na Modernidade, os sujeitos assumem a prerrogativa do indivíduo sobre a condição de cidadão. Sua identidade individual está acima do pertencimento a uma coletividade a ser construída no mundo público.²⁹⁷

Para contrariar essa lógica, é preciso que os habitantes das grandes metrópoles passem a reivindicar a expansão do catálogo de direitos não apenas como indivíduos, mas como cidadãos detentores de poder coletivo dispostos a decidir o que é melhor não apenas para si mesmos, mas para toda a comunidade. Dessa maneira, a liberdade moderna ou “negativa” não deve ser dissociada da liberdade do Estado, que exige a presença constante do agente político nos espaços de discussão e decisão política, sejam eles na praça pública

²⁹⁶ BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia, 2002.

²⁹⁷ BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia, 2002.

ou nos mecanismos institucionais. O cidadão deve amar sua cidade mais do que sua própria alma. Essa é a paixão que fundamenta a pátria. O amor à pátria é o sentimento que efetiva o desejo de liberdade. Defender o bem comum seria defender seus próprios interesses. Ação que revela, também, os limites do cidadão.²⁹⁸

Encarar os problemas urbanos como questões coletivas foi a posição dos Paralamas do Sucesso na canção “Selvagem”, lançada em 1986, no LP de mesmo nome, ao pensar a relação entre habitação e exclusão social no cotidiano em favelas de três cidades diferentes: Trenchtown de Kingston (berço do *reggae*), na Jamaica, a Maré, no Rio de Janeiro, e Alagados, em Salvador.

Em termos musicais, o disco contou com a participação do percussionista Armando Marçal e de Gilberto Gil (que faz a segunda voz no refrão de “Alagados”), demonstrando a abertura de novas possibilidades e variantes para o *rock* brasileiro, como a música africana e caribenha. Entre as faixas, os Paralamas do Sucesso apresentavam uma parceira com Gilberto Gil (“A novidade”); um *soul* de Tim Maia (“Você”); uma citação à composição “Marinheiro só”, de Caetano Veloso, em “Melô do Marinheiro”. Além disso, o grupo introduzia outros ritmos à sua lista de referências: o *dub* jamaicano – fruto das experimentações entre o *reggae* e a música eletrônica – e o afoxé, de blocos baianos como Olodum e Ara Ketu.²⁹⁹

Segundo o produtor musical Liminha, *Selvagem!* era um marco do *rock* brasileiro da época: “Era um disco onde, pela primeira vez, uma banda começava a assumir sua

²⁹⁸ADVERSE, Helton. Maquiavel, a república e o desejo de liberdade, 2007. CARDOSO, Sérgio. Em direção ao núcleo da “Obra Maquiavel”: sobre a divisão civil e suas interpretações, 2016.

²⁹⁹ O diálogo entre o *rock* e outros gêneros musicais tradicionais, como o afoxé, não era um consenso entre os roqueiros. Em 1982, por exemplo, a banda baiana Camisa de Vênus gravou a canção “Controle total” (versão feita por Marcelo Nova e Karl Hummel para “*Complete control*”, do grupo The Clash) em que critica, em tom preconceituoso, a cultura afro-brasileira: “Levante, vá tomar café/É hora de trabalhar/E se quiser ligar o rádio/Tem música feita pra lhe sedar/ aqui em Salvador / A cidade do axé, a cidade do horror [...] Tem fitinhas do Bonfim, acarajé e abará / Essa é a grande senha / Oxum, Badauê e Zanzibar/ Tá tudo armado, para lhe imobilizar / Controle, tudo sob controle”. CAMISA DE VÊNUS. “Controle Total”. Marcelo Nova e Karl Hummel (Compositores), 1982.

nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque, até então, todos copiavam ou eram influenciados pelo *rock* inglês ou americano”.³⁰⁰ Ele se refere ao fato de que a maioria das bandas brasileiras, e também da América hispânica, que surgiram na época tinham uma formação musical baseada unicamente no *rock*.

O grande sucesso de público e crítica alcançado pelo disco foi capitaneado pela canção “Alagados”. Logo na introdução, o *riff* da guitarra, ao “estilo africano” em diálogo com a entrada pesada dos teclados, anunciava as novas propostas musicais da banda. Na gravação, é nítida a maior presença oferecida ao contrabaixo e à bateria acústica e eletrônica. Ao contrário do que era recorrente até então, a guitarra possui uma levada mais discreta, bem como o vocal nunca assume um volume maior que o dos instrumentos. Outra ousadia sonora para os padrões das bandas de *rock* era a batida de samba efetuada por Marçal, na percussão, e Barone na bateria.

Como foi dito anteriormente, a letra lança um olhar crítico sobre problemas que, segundo a lógica moderna, seriam restritos aos moradores das favelas; mas, no entanto, dizem respeito ao conjunto de cidadãos interessados na maneira como a cidade, como um todo coletivo, pensa e soluciona os problemas urbanos:

Todo dia,
O sol da manhã vem lhes desafiar
Traz do sonho pro mundo
Quem já não o queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade
Que tem braços abertos num cartão postal
Com os punhos fechados
Da vida real

³⁰⁰BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004, p. 338.

Lhes nega oportunidades
Mostra a face dura do mal.³⁰¹

A favela que dá título à canção é mais populosa que muitas cidades da América do Sul. Ela começou a ser formada nos anos 1950. As primeiras palafitas – que, com o passar dos anos, transformou-se em um símbolo da identidade local entre os moradores – foram construídas em uma região conhecida como Enseada dos Tainheiros. Em todos esses anos, os governos municipais e estaduais que passaram pela Bahia prometeram melhorias no local, mas nenhuma foi realizada. A urbanização da área, grande reivindicação dos moradores, é até hoje uma promessa não cumprida. Os problemas continuam os mesmos: a extrema pobreza, a falta de higiene e de alimentação adequada, a falta de comprometimento dos governantes com a capital baiana.³⁰² Sobre a repercussão de “Alagados”, em Salvador, e o exercício de alteridade realizado pelos Paralamas do Sucesso, Herbert Vianna revela:

“Alagados” virou um hino na Bahia. A gente tocou nos Alagados, num clube chamado Peri Peri, um lugar enorme onde cabem 20 mil pessoas. E as pessoas que vão aos shows lá moram em Alagados. Foi genial o show lá. No meio da favela, radical pra caralho, só crioulo, meio-dia, um puta sol, uma bateria tocando os batusques e cantando tudo em nagô e as pessoas respondendo em nagô, dançando. Aí a bateria parou e fez um cumprimento pra gente. Porra, nós somos três moleques da Zona Sul do Rio!³⁰³

³⁰¹ PARALAMAS DO SUCESSO. “Alagados”. Herbert Vianna, João Barone, Bi Ribeiro (Compositores), 1986.

³⁰² A banda carioca Blitz, por sua vez, recria a imagem da capital baiana com base na exuberância da natureza tropical característica de suas praias, por meio da canção “Dali de Salvador”: “Que bonito ver o entardecer/ Que bonito ver o sol se pôr / De Salvador / Dali de Salvador/ De lá de cima do mar/ De cima do mar/ Visual do litoral/ Surreal que lindo [...] Agora anoiteceu / É uma noite de lua/ Agora a noite é sua/ E a gente pode dançar no meio da rua/ Dance e se lance / É uma noite de lua/ Essa é a sua chance/ De ser um superstar, um astro na rua”. BLITZ. “Dali de Salvador”. Antônio Pedro, Evandro Mesquita (Compositores), 1984.

³⁰³ REVISTA BIZZ. Entrevista Paralamas & Cólera. Conquistando o exterior. Ed. 27, out. 1987, p. 63.

Já sobre a Maré, no Rio de Janeiro, Herbert Vianna lembra que uma das inspirações da composição foi a paisagem da favela observada diariamente durante o percurso entre sua casa e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, na Ilha do Fundão. Segundo a canção, as cidades são experimentadas pela grande maioria dos moradores de morros e favelas como os citados na letra, como lugar do abandono, falta das condições básicas de habitação, saúde e educação, além da injustiça social.

Na maioria dos casos, os problemas urbanos são travestidos por seus cartões-postais que impedem sua visibilidade social. Dessa forma, a banda Paralamas do Sucesso marca o cenário artístico não apenas pela busca de novas experimentações musicais, mas também pelo olhar crítico com que o grupo busca desvendar a “face dura do mal”, que muitas vezes passa despercebida pela população imersa em seu cotidiano massivo.

Esse, por sua vez, é o foco central do videoclipe da canção dirigido pelo cineasta Roberto Berliner, que registra um passeio dos integrantes da banda em bailes *funk*, becos e vielas nas favelas, entre outras imagens de moradores de rua e do cotidiano urbano carioca.³⁰⁴ Já o videoclipe de “A novidade”, outro *hit* do disco *Selvagem!*, foi filmado durante o percurso da balsa que transporta os passageiros entre a Praça Quinze, no centro do Rio de Janeiro, e Niterói, com ênfase nos personagens e tipos sociais que utilizam esse tipo de transporte público entre as duas cidades.³⁰⁵

Também Cazusa, em parceria com Gilberto Gil, narra as dificuldades enfrentadas pela massa de indivíduos que acordam cedo para lutar pela vida em uma cidade que já não é, nem de longe, ou talvez nunca tenha sido, tão maravilhosa como cantada na

³⁰⁴Videoclipe “Alagados”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7N76QdXc6E>. Acesso em: 15 set. 2018.

³⁰⁵Videoclipe “A novidade”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DQWR45AhAQw>. Acesso em: 15 set. 2018.

marchinha de André Filho, composta em 1934. Pelo menos para os personagens da canção “Um trem para as Estrelas”:³⁰⁶

São sete horas da manhã
 Vejo o Cristo da janela
 O sol já apagou sua luz
 E o povo lá embaixo espera
 Nas filas dos pontos de ônibus
 Procurando aonde ir
 São todos seus cicrones
 Correm pra não desistir
 Dos seus salários de fome
 É a esperança que eles têm
 Neste filme como extras
 Todos querem se dar bem
 Num trem pras estrelas
 Depois dos navios negreiros
 Outras correntezas
 Estranho o teu Cristo, Rio
 Que olha tão longe, além
 Com os braços sempre abertos
 Mas sem proteger ninguém.³⁰⁷

“Um trem para as estrelas” foi gravada apenas com voz e violão, em 1987, para a trilha sonora do filme homônimo em que o diretor Cacá Diegues retrata a trajetória de jovens habitantes do submundo carioca tentando encontrar formas diferentes para vencer na vida.³⁰⁸ Esse é o caso, por exemplo, de Vinícius (interpretado pelo ator Guilherme Fontes), morador do subúrbio de Guadalupe, que sonha com o estrelato da vida artista.

³⁰⁶ GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuzza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016.

³⁰⁷ CAZUZA. “Um trem para as estrelas”. Cazuzza, Gilberto Gil (Compositores), 1988.

³⁰⁸ SOUZA, Okky de. *Clipe Gigante*. Um painel sem vigor em Um trem para as Estrelas. *Revista Veja*, 17 de Setembro de 1987; BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, 2005.

Nessa busca, telespectadores são levados a conhecer, de forma fragmentada, as misérias, injustiças e a violência do meio urbano.³⁰⁹

Assim como em “Alagados” dos Paralamas do Sucesso, os personagens citados na letra de “Um trem para as estrelas” enfrentam um quadro de dificuldades que aparenta não ter solução. Isso não inviabiliza um fator importante a ser considerado. Nas duas canções, os personagens não esperam que as políticas públicas anunciadas, de tempos em tempos, pelo Estado ou mesmo o Cristo que abre seus braços sem “proteger ninguém”, no principal cartão-postal da cidade, venham minimizar sua situação. Nesse caso, vale mais a esperança de construir coletivamente uma nova cidade a cada dia:³¹⁰

Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de tevê
A arte é de viver da fé
Só não se sabe fé em quê.³¹¹

As cidades cantadas pelo *rock* durante os anos 1980 carregam o traço de brutalidade que faz parte tanto da realidade, quanto da ficção em torno dos grandes centros urbanos do Brasil. As narrativas musicais colocam em cena experiências e sentimentos como medo, violência, exclusão, angústia e solidão; signos do declínio de uma ideia de cidade no momento histórico em que se inicia o processo de globalização,

³⁰⁹SCHILD, Susan. Roteiro da selvageria moral. *Jornal do Brasil*, 10 maio de 1987; BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, 2005.

³¹⁰ Sobre o caráter utópico da esperança e sua relação com as canções, José Eisenberg argumenta: “A esperança é o vínculo do sonho desvinculado do real, e, quando coletivizadas, consciências antecipatórias se convertem em utopias compartilhadas, que libertam as esperanças do passado, permitindo a sua crítica e a formulação de projetos coletivos de ação. Desnecessário lembrar que o compartilhamento dessas utopias ocorre, muitas vezes, por meio de palavras cantadas, e a canção se torna, dessa maneira, instrumento de socialização da esperança”. EISENBERG, José. *A caixa de Pandora*, 2004, p. 120. Sobre o conceito de Princípio Esperança, ver: BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*, v. 1,2 e 3, 2006.

³¹¹ PARALAMAS DO SUCESSO. “Alagados”. Herbert Vianna, João Barone, Bi Ribeiro (Compositores), 1986.

às vésperas do século XXI. Entre as perspectivas para o novo milênio que batia às portas das metrópoles naquele momento, os roqueiros retomavam uma antiga questão acerca da civilidade e da urbanidade: o ar da cidade ainda seria capaz de libertar a humanidade de si mesma?³¹²

³¹² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*, 2006; SENNETT, Richard. *Construir e habitar. Ética para uma cidade aberta*, 2018. RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar. A história e o futuro da cidade*, 2000.

4. Música Urbana: o *flâneur* está de volta às ruas.

Você nunca varou
A Duvivier às cinco
Nem levou um susto
Saindo do Val Improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

(Só as mães são felizes. Cazuza e Frejat)

As metrópoles brasileiras, a partir das duas últimas décadas do século XX, como todas as megalópoles do mundo, são consideradas um palco globalizado. O cenário político, econômico e cultural entre as décadas de 1980 e 1990 marca o início do atual estágio alcançado pela cultura urbana, no qual as *cibercidades* conhecem uma diversidade planetária que amplia a variedade de interações *on line* experimentadas virtualmente. Porém, ao mesmo tempo, os conflitos e contrastes próprios da modernização que caracteriza os grandes centros no Brasil dificultam o fluxo de relações sociais baseadas no convívio entre os cidadãos nos espaços de sociabilidade pública da cidade física, da velha *urbs* e, sobretudo, em seus aspectos simbólicos, políticos e sociais que constituem a ideia de *polis*.³¹³

A modernidade caracteriza-se, portanto, por ser uma “comunidade destrutiva” em que a busca de uma intimidade exacerbada alterou consideravelmente as formas de sociabilidade coletiva e o convívio urbano. Dessa maneira, valores próprios do mundo público, como amizade, civilidade, tolerância e polidez, manifestações nascidas e

³¹³ SARLO, Beatriz. *A cidade vista - Mercadorias e cultura urbana*, 2014. LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*, 2004. RESENDE, Beatriz. *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*, 1999. RESENDE, Beatriz. *A ficção brasileira na era da globalização da cultura*, 1995. PESAVENTO, Sandra. *História, memória e centralidade urbana*, 2007.

alimentadas nos espaços de sociabilidade pública, são relegados à vida particular, em um processo no qual o mundo privado surge como lugar de refúgio e tranquilidade.³¹⁴

A razão instrumental colocada em prática durante a modernidade transformou a cidade em um problema aritmético. Tudo o que possa servir de obstáculo para a livre circulação das mercadorias e acumulação de capital deve ser destruído. A crença na operacionalidade e no desenvolvimento técnico-científico fundamenta a ideologia da história como progresso. A sociedade produtivista abole as lembranças individuais e coletivas. O *continuum* do tempo histórico perpetua o sofrimento dos ancestrais ameaçados pelo esquecimento. A racionalidade científica geometriza a cidade e quantifica seus resultados, abolindo progressivamente rituais, surpresas, superstições, fantasmas, enigmas, entre outros signos de pertencimento que são fundamentais à memória coletiva e à teatralidade urbana em nome de um pensamento formal, abstrato e matematizante.³¹⁵

Esse seria um processo de desencantamento do mundo que faz prevalecer a clareza, a distinção e a evidência como critérios irrefutáveis da ordem material. Na metrópole, todos os gestos são ordenados, repetitivos e voltados para o aumento da produção. Nela não há lugar para sentimentos, desejos e paixões, considerados excessos prejudiciais aos limites impostos pela objetividade racional. Nada pode fugir à regra e à normatização.³¹⁶ O lucro para os “senhores do progresso” é líquido e certo, assim como

³¹⁴ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, 1988. ANDRADE, Carlos Roberto, M. *Confinamento e deriva*. Sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna, 1997. BRESCIANI, Maria Stella. *Dimensões do estar no mundo/cidades: o público, o privado, o íntimo*, 2017.

³¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. ABENSOUR, Miguel. *W. Benjamin entre melancolia e revolução* – Passagens Blanqui, 1990. MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010. PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2005.

³¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *História viajante: notações filosóficas de Olgária Matos*, 1997. BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no Século XIX. O espetáculo da pobreza*, 2004; BRESCIANI, Maria Stella. *Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*, 1985. PESAVENTO, Sandra. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*, 2001.

o vazio das relações sociais e a fragmentação da identidade, conforme a canção “Amor inimigo”, gravada pela banda Mercenárias, em 1986:

O limite, relações lesadas
 Mantém o segredo, desejos de nada.
 O vácuo, vils me falam
 Trazendo mistérios, vazio e tédio
 Vozes, vidros quebrados
 Estiletos na mente.
 O Eu fragmentado,
 Desejo enquadrado.
 A cidade, eterno retorno
 Suporta o medo, do abandono
 Realidade, claridade súbita
 Lúdico objeto
 Amor inimigo
 A solidão é um fato.³¹⁷

As Mercenárias é uma banda formada no circuito *underground* paulistano por Rosália Muñoz (vocal), Lou (bateria), Ana Maria Machado (guitarra) e Sandra Coutinho (contrabaixo). O universo das bandas de *rock* da década de 1980 contou com um número muito reduzido de mulheres. As vozes femininas que ganharam destaque foram Marina,³¹⁸ Paula Toller (Kid Abelha)³¹⁹, Dulce Quental (Sempre Livre), além de

³¹⁷ MERCENÁRIAS. “Amor inimigo”. Ana Maria Machado, Sandra Coutinho, Lou (Compositoras), 1986.

³¹⁸ Sobre a presença feminina no *rock* da década de 1980, Marina fez a seguinte crítica: “A verdade é que eu estou meio sozinha assim nessa coisa de música. Não sou da geração de Gal e da Bethânia, mas também não sou da turma do *rock*, embora hoje esteja mais para o *rock* do que para o outro lado. Eu adoro esse pessoal, adoro o Lulu [Santos], O Lobão, os Paralamas do Sucesso, o Léo Jaime, o Kid Abelha. Mas sabe de uma coisa? Esse pessoal é meio ‘Clube do Bolinha’, eles não prestam muita atenção nas meninas não. E como no ginásio, a gente presta atenção nos meninos do que eles na gente. De repente esse pessoal acha que *rock* é coisa só de homem”. BAHIANA, Ana Maria. *Fullgás*, Marina em nova fase num disco cheio de amigos. *O Globo*. 15 de abril de 1984.

³¹⁹ As composições de Paula Toller para o Kid Abelha se destacam por abordar o sexo sem tabus em versos como: “O que interessa pra nós é fazer amor de madrugada” (Pintura Íntima); “Desde que estamos aqui eu não quero saber quem está por cima, quem está por baixo” (No seu lugar); “Eu já nem lembro bem da primeira vez que eu dei” (Agora sei); “O sexo que fazemos é pura categoria” (Mil e uma noites); “O sexo que fazemos é profissional” (Um segundo a mais). FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*, 2006.

Fernanda Abreu e Márcia Bulcão como vocalistas da Blitz. As três primeiras também atuaram como compositoras.

As Mercenárias, assim como a banda Sempre Livre, optaram por formações exclusivamente de mulheres. As garotas de São Paulo tinham o *punk* e a *new wave* como influências básicas. Em seus primeiros *shows*, apresentavam-se com roupas pretas e rústicas. A proposta musical do grupo era um som pesado, rápido, minimalista, apoiado em versos curtos e letras contundentes sobre temas gerais da vida urbana, além de críticas às instituições sociais como a igreja e a polícia.³²⁰

“Amor inimigo” segue o estilo padrão adotado pelas Mercenárias desde a primeira formação da banda. A canção foi lançada no LP de estreia do grupo, que recusou um contrato com a gravadora Polygram. O trabalho foi produzido pelo selo independente da loja de discos Baratos Afins, localizada na *Galeria do Rock*, importante lugar de sociabilidade pública frequentado, principalmente, por jovens no centro de São Paulo. O trabalho, intitulado *Cadê as armas?*, continha dez faixas com tempo médio menor que dois minutos. O disco foi bem aceito pela crítica especializada e comemorado pelos fãs por ser o primeiro registro fonográfico da banda, fundada quatro anos antes. Porém, problemas relacionados à qualidade técnica dos equipamentos de estúdio e a dificuldade de distribuição enfrentada pelas gravadoras independentes, como a Baratos Afins, eram desafios ainda a serem vencidos.³²¹

Observar a cidade a partir da concepção de “eterno retorno”,³²² como sugere a letra da canção, seria uma visão infernal da história conduzida pelo progresso como eterna repetição do mesmo, mito que esconde a natureza da modernidade como catástrofe

³²⁰ As Mercenárias contaram com Edgard Scandurra como baterista em sua fase embrionária. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

³²¹ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

³²² Ver também: MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010.

permanente: “um novo sempre velho e um velho sempre novo”.³²³ Dessa maneira, a suposta repetição restringe a ideia de intervenção humana na história, criando apenas passividade diante dos acontecimentos e, por consequência, uma massa de indivíduos submissos sem rosto e sem memória. Acreditar que tudo é sempre igual seria crer que nada pode ser mudado, que viveríamos em um tempo mítico, linear e irrefutável no qual a história e a natureza são subjugadas pela razão. A ideia de “Eterno retorno”, que associa a concepção de repetição cíclica do tempo histórico com o fetichismo da mercadoria, foi evidenciada por Walter Benjamin a partir dos textos de Baudelaire, Blanqui e Nietzsche:

Este escrito apresenta a ideia do eterno retorno das coisas dez anos antes do Zaratustra; de modo apenas um pouco menos patético e com uma extrema força de alucinação. Ela não tem nada de triunfante, deixando bem mais um sentido de opressão. Blanqui se preocupa em traçar uma imagem do progresso que – antiguidade imemorial, exibindo-se numa roupagem de última novidade – revela-se a fantasmagoria da própria história. [...] É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração das fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade.³²⁴

Dessa forma, o homem moderno seria um expatriado que tem sua vida tomada pela monotonia, pela melancolia que instaura o mutismo, a preguiça do coração, a falta de coragem revolucionária e a empatia sem reservas com os grupos dominantes perpetuados no poder. Ele seria, sobretudo, um solitário que enxerga tédio em tudo que vê, pois, como diz o verso final da canção: “A solidão é um fato”. A repetição infinita

³²³ ABENSOUR, Miguel. *W. Benjamin entre melancolia e revolução – Passagens* Blanqui, 1990, p. 280.

³²⁴ BENJAMIN, Walter. *As passagens*, 2009, p. 66-67.

desse tempo solitário seria uma espécie de cárcere perpétuo, denominado “progresso”, que condena não apenas o presente, mas também as gerações passadas.³²⁵

A melancolia seria uma “doença do olhar” sobre a própria vida e a realidade que se desenrola ao seu redor. Essas, porém, já não lhe dizem mais nada, pois seu olhar é a janela de sua alma desolada. Ao observar a si mesmo, o melancólico encontra dúvidas, remorsos, decepções e uma tristeza profunda. Sua desordem íntima é um espelho do mundo em que vive. Sua consciência é fragmentada por oportunidades perdidas ou pela iminência do fracasso. O melancólico seria geralmente excêntrico e extravagante, porém ele carrega a dúvida de ir longe demais e extraviar-se pelo caminho, perder o rumo já definido pelas referências preestabelecidas. Vem daí o seu estado de paralisia e inércia. Ao ultrapassar seus limites, ele se vê perdido sem poder avançar ou regressar ao ponto de partida que não se encontra mais em seu horizonte.³²⁶

Na busca pelo conhecimento de si mesmo, ele tenta utilizar a memória para preencher seu tempo homogêneo e vazio com experiências capazes de ligar os acontecimentos do passado com o presente. O saber de si mesmo seria o primeiro caminho para reencontrar o mundo ao seu redor. Conhecer-se a si mesmo para melhor conduzir a sua vida, enfrentando as circunstâncias de uma realidade indeterminada, causa-lhe insegurança, paralisia, solidão e, acima de tudo, tédio.³²⁷ Esses são os sentimentos característicos de um eu fragmentado como o narrador da canção “Tédio”, gravada pelo grupo Biquíni Cavado:

Alô?

³²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro*. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução, 1995. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, 1993.

³²⁶ MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, 1993. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruína*. A realidade imaginária contemporânea, 1987.

³²⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, 1993. PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2005.

Sabe esses dias
 Em que horas dizem nada
 E você nem troca o pijama
 Preferia estar na cama
 Um dia, a monotonia
 Tomou conta de mim
 É o tédio
 Cortando os meus programas
 Esperando o meu fim
 Sentado no meu quarto
 O tempo voa
 Lá fora a vida passa
 E eu aqui à toa
 Eu já tentei de tudo
 Mas não tenho remédio
 Pra livrar-me desse tédio
 Vejo o programa
 Que não me satisfaz
 Leio o jornal que é de ontem
 Pois pra mim tanto faz.³²⁸

A canção “Tédio” foi lançada pelo Biquíni Cavado, primeiramente, em uma fita demo que entrou na programação da *Rádio Fluminense*, em fins de 1984. A repercussão levou o grupo aos estúdios da Polygram, que relançou a canção em abril de 1985 em um compacto, juntamente com “No mundo da lua”, que contou com a participação de Herbert Vianna tocando guitarra nas duas faixas. Em setembro, a gravadora lança uma nova versão em remix com a participação do DJ Memê. No ano seguinte, “Tédio”³²⁹ tornou-se

³²⁸ BIQUÍNI CAVADÃO. “Tédio”. André Sheik, Miguel Flores, Álvaro Biritá, Bruno Gouveia (Compositores), 1986.

³²⁹ Em 1987, a Legião Urbana também abordaria o tema por meio da canção “Tédio (Com um T bem grande pra você)”, gravada em estilo *punk rock*, na qual o compositor Renato Russo reflete sobre o modo de vida dos jovens em Brasília: “Moramos na cidade, também o presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/ Só que eu não pretendo ser tão decadente não/ Tédio com um T bem grande pra você/ Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro/ Não tenho gasolina, também não tenho carro/ Também não tenho nada de interessante pra fazer”. LEGIÃO URBANA. “Tédio (Com um T bem grande pra você)”. Renato Russo (Compositor), 1987.

o grande *hit* do LP de estreia da banda: *Cidades em torrentes*. Segundo crítica publicada pela *Revista BIZZ*, em agosto de 1985:

Misturando teclados tecnomultitexturizados, harmonias pop remanescentes dos Beatles e letras incisivas, o Biquíni é um rock-shake peculiar [...] ‘Tédio’, compacto de estreia, é uma bela crítica ao marasmo das jornadas escolares e um claro flagra do estado de espírito do estudante, em particular, e do jovem em geral.³³⁰

O tédio e a monotonia não são sensações apenas individuais, mas fenômenos da vida moderna. O tédio seria uma sensação mortífera que derrota o desejo de ação. É também uma situação existencial própria de quem se encontra à margem, no exílio ou de quem teve seu destino entregue à própria sorte. Já monotonia caracteriza um estado moral de indiferença e indolência que impregna a sociedade de massa, esvazia os projetos coletivos e resulta no esquecimento da política. A consequência desse processo seria a criação de cidadãos medíocres. O tempo da monotonia é vazio de significados. O passar das horas é lento. Os gestos são repetitivos. As ações não criam valores. O trabalho é alienado. A dor é crônica. O presente é perpétuo. O “eu” é insignificante.³³¹

Aquele que experimenta a sensação da melancolia vive em um tempo paralisado, de inação e dúvida. Ele está entregue a uma privação. O melancólico nunca realiza seus desejos, está sempre aquém do objeto de seu desejar. Prisioneiro da rotina, ele é um sujeito angustiado, possui uma consciência aflita, pois vive em uma realidade prosaica, desprovida de sentido. A melancolia não seria apenas a tristeza diante da desarmonia entre alma e corpo. Ela possui disposições mórbidas que resultam em estranhas alucinações envolvendo a variação irregular dos humores, principalmente, o pavor e o pânico

³³⁰ REVISTA BIZZ. Biquíni Cavadao. Um rock eclético e salutar. São Paulo, n. 1, p. 57, ago. 1985.

³³¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010. ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e destino, 2001. ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade, 2005. NOVAES, Adauto. (Org.) *O esquecimento da política*, 2007.

mesclados à instabilidade do homem ante a precariedade do mundo em que habita.³³² Essa inadequação pode levar o melancólico a tomar atitudes extremadas como revela, ainda, a canção do Biquíni Cavado:

Tédio!
 Não tenho um programa
 Tédio!
 Esse é o meu drama
 O que corrói é o tédio
 Um dia eu fico cego
 E me atiro deste prédio.³³³

A atitude de desprendimento da vida, característica do personagem da canção, é provocada pela tentativa de enfrentar as “trevas interiores”, próprias daquele que perde o interesse pelo mundo exterior, recolhendo a si mesmo em prostração melancólica. Suas características são o isolamento, o desânimo, a timidez, a passividade diante do futuro, a incapacidade de reagir às contingências da metrópole em mutação permanente. O cenário urbano observado pelo olhar melancólico torna-se o lugar da loucura e da tentação do suicídio, da fragmentação de uma vida em desequilíbrio, da hesitação e da dúvida acerca do lugar da humanidade em um mundo transitório. Esses sentimentos são redimensionados quando a grande cidade veste a máscara da noite.³³⁴ Na solidão das horas mortas, as ruas tornam-se mais soturnas, ameaçadoras e perigosas como em “Essa noite não”, gravada por Lobão, em 1989:

³³² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993.

³³³BIQUÍNI CAVADÃO. “Tédio”. André Sheik, Miguel Flores, Álvaro Biritá, Bruno Gouveia (Compositores), 1986.

³³⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. ABENSOUR, Miguel. *W. Benjamin entre melancolia e evolução – Passagens Blanqui*, 1990. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993. BRESCIANI, Maria Stella. *Metrópoles: as faces do monstro urbano (As cidades do século XIX)*, 1985.

A cidade enlouquece em sonhos tortos
 Na verdade, nada é o que parece ser
 As pessoas enlouquecem calmamente
 Viciosamente, sem prazer
 A maior expressão da angústia
 Pode ser a depressão
 Algo que você presente
 Indefinível
 Mas não tente se matar
 Pelo menos essa noite não.³³⁵

A balada “Essa noite não” é um dos maiores *hits* da carreira de Lobão. Segundo o roqueiro, essa seria uma espécie de “calipso”,³³⁶ ritmo caribenho escolhido a dedo para o disco *Sob o sol de Parador*. O LP traz influências inspiradas pelo filme *Sob o luar de Parador*, no qual o diretor Paul Mazusky cria uma paródia cinematográfica ao ironizar as ditaduras que tomaram o poder nos países da América do Sul, nos anos 1960 e 1970.³³⁷ Parador seria um país fictício localizado em algum lugar do Continente Americano. Seu nome é a junção de Paraguai e Equador, mas a maioria de suas cenas foi filmada no Brasil. O sucesso da canção foi puxado por sua execução na trilha sonora da novela “Top Model”, exibida às 19 horas pela *Rede Globo* entre 1989 e 1990, que contou também com outras canções da nova geração de compositores dos anos 1980, como Marina, Kid Abelha, Kiko Zambianchi, Léo Jaime e Evandro Mesquita.

Na trilha sonora da novela, “Essa noite não” segue os passos do personagem Alex Kundera. Interpretado pelo ator Cecil Thiré, ele seria um tipo urbano característico da

³³⁵ LOBÃO. “Essa noite não (Marcha a ré em Paquetá)”. Lobão, Bernardo Vilhena, Daniele Daumerie, Ivo Meirelles (Compositores), 1989.

³³⁶ REVISTA BIZZ. Lobão. Exílio em *Hollywood*. São Paulo, n. 49, p. 17, ago. 1989.

³³⁷ A canção “Panamericana (Sob o sol de Parador)” apresenta referências diretas ao contexto político da América Latina durante as ditaduras militares: “Quem são os Montoneros?/Quem são los Tupamaros?/ Las madres e abuelitas/ Na Praça de Maio/ Em Parador/ Quem são os contrarrevolucionários/ De Sandino?/ O que é a presidência no Canal do Panamá?/Em Parador”. LOBÃO. “Panamericana (Sob o sol de Parador)”. Lobão, Tavinho Paes, Arnaldo Brandão (compositores), 1989.

década de 1980: o *yuppie*, ou seja, o jovem bem-sucedido profissionalmente, que desfruta de respeitável condição financeira, porém possui grandes dificuldades de conviver socialmente devido ao seu nível extremo de competitividade e, ao mesmo tempo, a solidão em que se encontra. Seja pela relação de rivalidade imposta ao outro em todas as esferas sociais em que atua, seja pelo modo como vivencia a modernidade, o *yuppie* é um personagem exemplar da cidade tida como palco do individualismo e da melancolia experimentada como aflição e depressão.

Em sua letra, a noite melancólica se opõe ao dia laborioso. As metáforas noturnas nos colocam geralmente diante da situação de limiar própria da indistinção entre o sono e a vigília, sonho e realidade, certeza e imaginação, luz e sombra, pesadelos medonhos e aparições fugidias, apreendidas de forma difusa pelos nossos sentidos. Essa indistinção é acompanhada pela angústia, sentimento que tem sua origem no medo experimentado em situações de risco ou da suposição de um perigo iminente. O angustiado é um sujeito que sente falta da unidade, de coerência e identidade. Ele teme a disjunção entre o eu e o mundo estável e permanente. A noite, por sua vez, teria um poder narcótico que instaura um tempo de indecisão, imprevisibilidade e acaso que precede um futuro ainda incerto. Nessa situação qualquer espera é inquieta, pois está à mercê de decisões que escapam a um pretense encadeamento dos acontecimentos.³³⁸

A cidade noturna cantada por Lobão foge ao controle do tempo automatizado e encadeado pela linha de montagem da racionalidade instrumental. Nela tudo pode acontecer: um desejo realizado ou frustrado, um temor de fato ocorrido ou se dissipado. Ou seja, não existe nada que se assemelhe a um ponto fixo e estável. Ao contrário, a noite é feita de sentidos enganosos, turbulências imprevisíveis e acasos inexplicáveis. Em

³³⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993.

outras palavras, a noite (assim como a história) é um convite para a iniciativa humana livre de certezas cartesianas apoiadas por dados e métodos objetivos.³³⁹

Sua atmosfera de confusão oferece resistência aos imperativos do mundo tedioso do trabalho. Nesse sentido, a melancolia também seria certa hesitação diante de uma realidade monótona constituída por indivíduos autômatos realizando gestos uniformes em suas rotinas habituais, porém pequenas e vazias. Durante o dia, as “luzes-certezas” e o “sol triste das ruínas” iluminam o cotidiano estável e as formas claras de organização da realidade adequada à ordem capitalista. Já durante o período noturno, são as estrelas que brilham no céu do acaso, porém sem qualquer inteligibilidade ou pretensão de governabilidade. Ao “eu diurno e cartesiano” se opõe o “eu noturno melancólico”.³⁴⁰

A melancolia seria, no fundo, “*dark*” como a noite. Ela pode ser, também, meditativa, pois pretende construir uma análise sobre os fatos ocorridos durante o dia. Os seguidores da noite buscam a paz necessária para os estudos e a reflexão. Em muitos casos, apresentam uma “melancolia ativa” em que sua inação não é imobilizadora, mas criativa, já que possibilita a imersão necessária para o conhecimento de si mesmo como meio de fortalecer a presença de espírito voltada para a ação política. Nesse caso, o melancólico é aquele que, de uma maneira ou de outra, guarda as lembranças do passado, que sente dificuldades em esquecê-lo.

Em um cenário que favorece a amnésia social e em que o esquecimento toma o lugar do pensamento crítico, a melancolia resguarda aquilo que foi considerado perdido ou, simplesmente, arquivado pela razão instrumental. O melancólico torna-se, portanto, um memorioso. Recordar seria o único meio de paralisar a repetição do sempre igual.

³³⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, 1993.

³⁴⁰ MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant, 1993. MATOS, Olgária. *Vestígios*: escritos de filosofia e crítica social, 1998.

Quer dizer, sua presença é extremamente relevante, pois representa uma possibilidade de resistência ao “eterno retorno”.³⁴¹

Segundo a canção, a angústia seria um sentimento indefinível. Ou seja, que poderia ser entendida como essa hesitação que não leva necessariamente o sujeito à prostração, mas a uma pausa momentânea para a meditação em torno de um saber transgressivo e enigmático, que perturba a racionalidade fria imposta pelo progresso cientificista. Talvez por ser dono desse conhecimento clandestino que o narrador pede ao melancólico que não abra mão de sua vida, pelo menos, por uma noite, pois esse seria o tempo necessário para outro tipo de reflexão. Para tanto, a narrativa lembra a tênue diferença entre “solidude e solidão” que pode mudar os rumos do personagem:

As cortinas transparentes não revelam
O que é solidude, o que é solidão
Um desejo violento bate sem querer
Pânico, vertigem, obsessão
[...]
Tá sozinha, tá sem onda, tá com medo
Seus fantasmas, seu enredo, seu destino
Toda noite uma imagem diferente
Consciente, inconsciente, desatino.³⁴²

Enquanto a solidão é o sentimento de dor devido à falta da companhia de alguém ou ao isolamento acerca de um grupo social, a solidude seria a escolha daquele que pretende, por um motivo particular, ficar sozinho, ausentando-se da presença das pessoas sem necessariamente sofrer por isso. Essa ausência não decorre do abandono. Consiste em uma opção feita, por exemplo, por quem busca tempo, espaço e silêncio necessários

³⁴¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro*. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução, 1995. ABENSOUR, Miguel. *W. Benjamin entre melancolia e evolução* – Passagens Blanqui, 1990.

³⁴²LOBÃO. “Essa noite não (Marcha a ré em Paquetá)”. Lobão, Bernardo Vilhena, Daniele Daumerie, Ivo Meirelles (Compositores), 1989.

para meditação, desenvolver a espiritualidade, buscar o autocontrole, o pleno conhecimento de si. O sujeito que goza da solidão está bem consigo e também em relação ao seu círculo social. Esse equilíbrio não é conquistado facilmente, pois depende de um reencontro com a intimidade de si próprio. A solidão traz a sensação de vazio interno, mesmo em companhia de muitas pessoas, além da ausência de um mundo comum compartilhado. Já na solidão, esse vazio é preenchido pela paz interior, pelo bem-estar consigo mesmo.

Alcançar o estado de solidão seria exatamente permitir que a melancolia-ativa leve o indivíduo, como o personagem da canção, não ao ato extremo de pôr fim a sua própria vida. Ao contrário, ela o faz renunciar ao objeto de desejo inatingível, real fonte da tristeza. Nesse caso, o sujeito limita sua dor ao período de luto no qual ele pode estar perplexo ou triste, porém não desanimado e abatido. A grande questão, a saber, é qual objeto seria esse que faz indivíduos renunciarem ao interesse e à capacidade de agir no mundo público em submissão a um sofrimento incerto ou não determinado. Embora o luto mantenha com a melancolia uma proximidade estreita, o primeiro gera uma dor conhecida como, por exemplo, em razão da perda do ser amado ou da distância em relação à pátria. Por seu lado, a melancolia resulta de uma dor infligida que escapa ao conhecimento imediato.³⁴³

Diante dessa situação enigmática, é preciso, antes de tudo, admitir que uma perda realmente ocorreu. Essa dor é sentida no interior do próprio eu, sentimento de quem não tem morada, que não encontra repouso em parte alguma. O luto seria, portanto, a passagem entre o silêncio e a palavra, o recolhimento necessário entre a dor, a elaboração da perda e um novo investimento na vida. Já na melancolia patológica (que envolve o risco de suicídio, homicídio, inanição, manias excessivas, pavor obsessivos, síndrome

³⁴³ MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993. MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*, 1995.

do pânico), o sujeito se entrega ao abismo da mudez, não retomando sua capacidade de fala.³⁴⁴

Essa tragédia pode ser evitada caso o sujeito seja capaz de contemplar as ruínas e recolher entre elas os “sinais anunciadores do futuro”. Dessa forma, o melancólico carrega em seu olhar os traços do começo e do fim da tristeza. Essa seria a melancolia-ativa que, por sua vez, conserva a evidência da precariedade, mas também os vestígios da bem-aventurança. O contato entre esses dois extremos seria o instante breve e fugidio do “despertar” no qual temos acesso ao significado oculto da fisionomia da cidade.³⁴⁵

Esse “despertar” significa livrar-se da mitologia do ciclo repetitivo da história condicionada pelo progresso e impetrada pelo Historicismo. Seria o método de construção de um saber dotado de espaço e tempo capaz de impor-se perante a amnésia social própria da massa de habitantes da metrópole moderna. O “despertar” é identificado por Walter Benjamin como uma forma de “recordar” o passado público e individual dos atores sociais. Ou seja, trazer fatos, eventos e personagens de volta ao coração das pessoas. Isso seria possível por meio da tradução e interpretação dos sonhos coletivos a partir de imagens dialéticas que possibilitem o trânsito entre passado e presente, materializadas na grande metrópole. Dessa forma, ao contrário dos integrantes da massa urbana que assiste aos acontecimentos históricos como um espetáculo no qual são apenas espectadores distantes, seria necessário lançar um olhar crítico sobre a realidade, buscando encontrar nela o seu próprio “despertar”.³⁴⁶

Entre os arquétipos utilizados por Walter Benjamin para ler a cidade, destacam-se figuras alegóricas como a criança, o colecionador, o boêmio, o trapeiro e o poeta alegórico, que se encontram à margem da repetição do sempre igual e, por essa razão, são

³⁴⁴ MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993.

³⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*, 2000. MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, 1993.

³⁴⁶ BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*, 2000.

capazes de interpretar os limiares da metrópole moderna, através de um olhar carregado de memória. O mais ambíguo de todos eles, já que, além de exímio observador, seria também um produtor de imagens, é o *flâneur*.

A figura do *flâneur* aparece, inicialmente, por volta da década de 1840, em Paris, em um gênero literário urbano, denominado “fisiologia”, que propunha uma leitura do cotidiano da capital francesa. Com o tempo, o desenvolvimento da imprensa e a popularização dos folhetins entre as camadas médias fazem com que o *flâneur* ganhe um espaço importante na imaginação popular. Na teoria benjaminiana, esse arquétipo adquire diversas atribuições que giram em torno da percepção das transformações urbanas e do mapeamento social da modernidade.³⁴⁷

Em meio à noite da cidade, esse personagem sai em busca de respostas para o enigma do “despertar”. Ele conhece melhor do que ninguém os cenários urbanos. A noite favorece uma melhor interação com a cidade. Seus conflitos, misérias e mazelas são mais nítidos. O caminhante está interessado nos detalhes ilegíveis encobertos pelo véu da mesmice diurna. Ao percorrer a cidade em toda a sua extensão, ele contracena com todas as esferas sociais desde a aristocracia até os desclassificados. Com seu olhar afiado, ele traduz os “sonhos tortos” que transfiguram os espaços da metrópole. Para o *flâneur*, a história é a narrativa da destruição e a memória é a chance de redenção humana na luta contra a morte representada pela perda dos significados originais da cidade.³⁴⁸ Ele habita um tempo e um espaço próprios entre dois universos: o mercado e a magia. Ele contempla a anulação dos atores políticos por meio da sedução da mercadoria e da manipulação das massas, mas também as tentativas de reaver o espaço público como lugar da *Res pública*.

³⁴⁷ No Brasil, um dos primeiros autores cujo estilo literário se identifica com o olhar do *flâneur* é João do Rio. O'DONNELL, Julia. *De olho na rua*. A cidade de João do Rio, 2008. RODRIGUES, Antonio E. M. *João do Rio*. A cidade e o poeta, 2000. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009.

³⁴⁸ PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2005. BRESCIANI, Maria Stella. *Dimensões do estar no mundo/cidades: o público, o privado, o íntimo*, 2017.

Através do olhar presente nas narrativas musicais do *rock* nacional, o *flâneur* ganha mais uma vez as ruas. Seu objetivo seria devolver a cidade ao cidadão.³⁴⁹ Em “Longe demais das capitais”, canção dos Engenheiros do Hawaii, gravada em novembro de 1986, ele nos apresenta seu cartão de visita:

Suave é a noite
 É a noite que eu saio
 Pra conhecer a cidade
 E me perder por aí
 Nossa cidade é muito grande
 E tão pequena
 Tão distante do horizonte do país
 Eu sempre quis viver no velho mundo
 Na velha forma de viver
 O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo
 São tão difíceis de entender
 Suave é a cidade
 Pra quem gosta da cidade
 Pra quem tem necessidade
 De se esconder
 Nossa cidade é tão pequena
 E tão ingênuas
 Estamos longe demais das capitais.³⁵⁰

O verso “Suave é a noite” é uma referência ao romance de mesmo nome publicado por Scott Fitzgerald, em 1934. A obra ganhou uma adaptação cinematográfica dirigida por Henry King, em 1962. Nesse mesmo ano, Moacyr Franco lançou a canção “Suave é a noite”, uma versão de “*Tender is the night*”, tema central da trilha sonora do filme, composta por Paul Francis Webster e Sammy Fain.

³⁴⁹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000. MATOS, Olgária. *Discretas esperanças - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*, 2006.

³⁵⁰ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Longe demais das capitais”. Humberto Gessinger (Compositor), 1987.

“Longe demais das capitais” é um *rock* composto em forma de milonga, canto e dança muito populares na Argentina, no Uruguai e também no sul do Brasil desde fins do século XIX. A milonga possui um ritmo dolente e tom melancólico quebrado, vez por outra, pela aceleração repentina de seu andamento. A dança, que varia de acordo com a região, alterna passos lentos com giros rápidos e movimentos sinuosos. Seus temas estão relacionados às histórias carregadas de mistérios, intrigas e segredos. Por essa razão, o termo passou a designar também a capacidade de enganar, despistar, desorientar. Nas religiões afro-brasileiras, milonga seria uma espécie de “feitiço”, significando também malandragem.³⁵¹ Os Engenheiros do Hawaii retomam o tema de “Longe demais das capitais”, misturando novamente milonga e *rock* com o olhar típico do *flâneur* sobre a cidade, na canção “Pampa no *walkman*”, de 1992:

Eu já fui cego
 Já vi de tudo
 Já disse tudo e fiquei mudo
 Já fui tão pouco e fui demais
 Eu estive longe
 Longas tardes à procura
 A loucura esteve perto
 Eu estive longe dela
 Longe da cidade
 Cidades por toda parte
 Sempre estive por perto
 Por pouco Porto Alegre
 Por certo estive louco
 De satisfação.³⁵²

O *flâneur* seria um dos mais frequentes personagens da modernidade que habitam a cidade observada pelos roqueiros da década de 1980. Ele é um andarilho incógnito. Em

³⁵¹LUCCHESI, Alexandre. *Infinita Highway* – Uma carona com os Engenheiros do Hawaii, 2016.

³⁵²ENGENHEIROS DO HAWAII. “Pampa no *walkman*”. Humberto Gessinger (Compositor), 1992.

seu caminhar anônimo, carrega a ambiguidade de possuir um olhar crítico e, ao mesmo tempo, estar preso ao mesmo encanto da mercadoria que tanto atrai a multidão. Ele, porém, sente a natureza inumana e o caráter ilusório do mercado. Em muitos casos, como, por exemplo, nas canções “Longe demais das capitais” e “Pampa no *walkman*”, essa ambiguidade faz com que o andarilho perca a dimensão espacial da cidade onde se encontra. Por outro lado, a própria canção deixa clara a falta de exatidão territorial dos centros urbanos brasileiros já inchados pelo crescimento desordenado.³⁵³ Em um enfoque móvel, seu olhar combina curiosidade e distanciamento, desejo e indiferença. Segundo Nicolau Sevcenko:

O *flâneur* é o primeiro crítico que, gerado existencialmente pela multidão, envolvido por ela, a goza com prazer e se angustia profundamente com ela. [...] A ironia consiste em que todos estão irremediavelmente solitários na multidão, mas essa constatação é tão apavorante, que todos preferem a consciência tácita de estarem todos condenados ao convívio da massa. Só o *flâneur* se deu conta desse engodo voluntário e prefere levar às últimas consequências a ambiguidade dramática dessa situação.³⁵⁴

Perder-se em uma grande cidade não parece, em um primeiro momento, dizer muita coisa. Contudo, para o *flâneur*, esse é o primeiro passo para conhecermos a metrópole moderna. Nela ele se perde como em uma floresta. Para tanto, é preciso certa dose de educação para decifrar suas imagens. O trajeto escolhido por esse caminhante não possui contornos definidos, linhas retas. A discussão em torno da *flanêrie*, método de leitura da cidade, formulado por Walter Benjamin, será utilizado com o objetivo de estabelecer um debate acerca da modernidade brasileira em que foram expressos os

³⁵³PESAVENTO, Sandra. História, memória e centralidade urbana, 2007. BRESCIANI, Maria Stella. Cidades: espaço e memória, 1992.

³⁵⁴SEVCENKO, Nicolau. *Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe*, 1985, p. 74. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009.

paradoxos do processo modernizador que delineou a relação entre o espaço urbano e a cidadania no País.

Distante de sua origem, o *flâneur*, no final do século XX, tornou-se um estrangeiro em um tempo em que o mundo, em sua quase totalidade, foi ocupado por grandes centros urbanos. Mais do que nunca, ele é um desajustado. Nas mais diferentes regiões do planeta, os problemas sociais agravados pelas enormes concentrações populacionais passam a figurar como questões básicas, principalmente, nos países em desenvolvimento. Multidimensionado, o universo urbano seria para esse personagem curioso que vive plenamente a cidade, mapeando suas ruas e decifrando a face oculta de seus habitantes, um enorme desafio. Ele faz justamente da rua a sua morada. Nela o *flâneur* observa os passantes movimentando-se como autômatos em meio à multidão, como em “Sou da rua”, gravada pela Gang 90, em 1987.³⁵⁵

Sou da rua
 Tenho nada pra dizer
 Sou da rua
 Tenho nada pra fazer
 Sou da rua
 Mas um dia é que vai ser
 Sou da rua.³⁵⁶

O disco *Pedra 90*, que apresenta a canção “Sou da rua”, foi o último registro fonográfico da Gang 90. Nesse trabalho, o grupo já não contava com seu líder, falecido em 1984. O quinteto, no entanto, manteve a irreverência de Barroso. A gravação dessa canção dançante com timbre *funk* conta com naipe de metais em que se destacam os solos

³⁵⁵ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. MATOS, Olgária. *História viajante: notas filosóficas de Olgária Matos*, 1997; PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*, 1995.

³⁵⁶ GANG 90. “Sou da rua”. Gilvan Gomes, Alex Podre (Compositores), 1987.

de trombone. O instrumento executado pelo convidado especial Bocato reforça o suíngue, a leveza e o bom humor desse grupo que esteve na vanguarda da *new wave* no Brasil.³⁵⁷

Na letra, os compositores Gilvan Gomes e Alex Podre chamam a atenção para a forma como o *flâneur* toma a rua como sua morada em um período em que os grandes centros urbanos são vistos como espaços indesejados, dado o medo e a insegurança sentida pela maioria da população nas principais capitais do País. Além da completa naturalidade com que o *flâneur* habita a rua, outra característica que não poderia faltar ao seu estilo de vida também apresentado pela narrativa é o ócio e o devaneio. Nem o tumulto da multidão, a velocidade dos atuais meios de transporte ou o ritmo acelerado da rotina urbana afastam o personagem do cultivo da ociosidade, oposição radical ao mundo dos negócios, do trabalho ritmado pela produção e do modo de vida adotado pela burguesia a lembrar sempre que “tempo é dinheiro”. O desejo de ócio faz o caminhante vagar pela cidade em uma espécie de embriaguez onírica. Sua figura contrasta com a divisão do trabalho. Por essa razão, sua existência foi colocada em dúvida com a modernização do sistema de produção em série. O taylorismo chegou a decretar “abaixo a *flânerie*”.³⁵⁸

Em seu *habitat* natural, o *flâneur* ocioso e sonhador observa, decifra, traduz as feições adquiridas pela modernidade. Seu olhar registra um caleidoscópio de imagens sempre em movimento.³⁵⁹ Como lembra a canção, no entanto, ele não “tem nada a dizer”. Sua técnica de análise é a montagem de fragmentos. Segundo Walter Benjamin:

³⁵⁷ REVISTA BIZZ. Gang 90 de volta à selva. São Paulo, n. 24, jul. 1987, p. 51. REVISTA BIZZ. Pedra 90 – Gang 90. São Paulo, n.27, p. 97, out. 1987. JULIO BARROSO – Marginal Conservador. Direção: Ricardo Alexandre. Rio de Janeiro: Tudo certo conteúdo editorial, Diretório de Filmes e Canal Bis, 2013. 1 DVD (50 min.).

³⁵⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*, 1996.ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

³⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*, 1996.ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar. Não surrupiarei preciosidades nem me apropriarei de fórmulas espirituosas. Mas os farrapos e o lixo: estes não quero inventariar, mas fazer-lhes justiça do único modo possível: usando-os.³⁶⁰

A *flânerie* seria também uma estratégia de produção narrativa não linear construída a partir da coleta e da justaposição de fragmentos e aforismas. Em nossa hipótese, essa estratégia foi adotada também pelos roqueiros ao longo da década de 1980. Em suas canções, o *flâneur* não seria apenas o narrador que perambula pelas ruas. Mais do que isso, o seu olhar seria o princípio organizador de uma série de composições capazes de recolher os sinais e as pistas da modernidade brasileira, convidando seus ouvintes a conhecerem melhor a cidade onde habitam.³⁶¹

No repertório criado pelas bandas de *rock*, a cidade é vista como um lugar que sugere diversos tipos de sensações. Todas elas chamam a atenção do *flâneur*. Nesse palco globalizado, por mais que o declínio geral do espaço público ponha um freio nos passos do *flâneur*, as tensões e os contrastes que interrompem o fluxo de interações sociais, deixando a cidade à beira da caducidade, podem gerar, porém, novas formas de experimentá-la.³⁶² Afinal, as cidades, em toda a sua diversidade, ampliam cada vez mais a variedade de impressões experimentadas cotidianamente. Basta ao *flâneur* descobrir novos atalhos através dos quais ele lança seu olhar. Ao conhecer uma realidade pouco afeita aos olhos da maioria dos passantes, o personagem aproxima seu caminhar com o esforço da atividade intelectual, carregando consigo o espírito crítico de uma época.³⁶³

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. OTTE, George. *Baudelaire desabrigado – A questão do espaço em Paris do Segundo Império* de Walter Benjamin, 1996.

³⁶¹ FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida pública virtual*, 2000. OTTE, George. *Baudelaire desabrigado – A questão do espaço em Paris do Segundo Império* de Walter Benjamin, 1996.

³⁶² BRESCIANI, Maria Stella. *A cidade. Objeto de estudo e experiência vivida*, 2004. BRESCIANI, Maria Stella. *Cidade e história*, 2002.

³⁶³ ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*, 1993. OTTE, George. *Baudelaire desabrigado – A questão do espaço em Paris do Segundo Império* de Walter Benjamin, 1996.

A *flânerie* seria também um método narrativo que convida o leitor a investigar a cidade, extraindo o que resta de sentido das relações humanas. Para tanto, bastaria ao leitor observar o que está a sua volta e seguir os rastros deixados pela vida urbana. Caminho traçado através de sinais e pistas que nos levaria a estar diante de um texto labiríntico. Esse texto seria a própria cidade. Em seu percurso pelas metrópoles brasileiras dos anos 1980, cada passo dado pelo *flâneur* nos guia na construção de um espírito crítico capaz de investigar as transformações ocorridas na sociabilidade existente nos grandes centros urbanos, conforme é cantado por Lobão em “É nesse mundo que eu vivo”, em 1987:³⁶⁴

No inverno pelas cidades
 Eu assisto às transformações
 Pelos quartos de hotéis
 Nos anúncios, nas televisões
 Vendem crimes
 Vendem ideias
 Vendem tudo
 Até ilusões
 [...]
 Pelo outono nas cidades
 Eu assisto às demolições
 Destroem casas
 Implodem edifícios
 E não é difícil
 Pra quem não tem emoções
 Vendem crises
 Vendem misérias
 Vendem tudo
 Até em mil prestações.³⁶⁵

³⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*, 1996.

³⁶⁵ LOBÃO. “É nesse mundo que eu vivo”. Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores), 1987.

Em seu caminhar, o *flâneur* conhece uma cidade-vitrine, transformada pelo fetichismo em templo do consumo onde tudo é medido segundo o valor de venda. Esse é um lugar de ilusões criadas com o objetivo de saciar o mercado de novidades. Tudo que é antigo é considerado sem valor de uso. Por essa razão, deve ceder lugar às novas estruturas. A canção é dividida em três estrofes que se iniciam com um passeio pelas cidades durante as estações do ano: inverno, verão, outono. A primavera – geralmente identificada com a renovação da vida – não é mencionada. Em cada uma delas, o *flâneur* observa um cenário diferente.

O ciclo natural é, no entanto, governado pela lógica de mercado que necessita, a todo instante, de novidades simultâneas. A natureza na modernidade também se torna repetitiva, mecânica e causal. Isso faz com que o homem moderno não se pergunte mais onde o mundo vai parar, qual será o seu destino. O cidadão é convertido em consumidor que sabe o preço de todas as coisas, mas desconhece o seu próprio valor. Ele é indiferente à emancipação ou destruição da humanidade.³⁶⁶

Esse é o tempo do fetiche: os sujeitos perdem o controle de suas vidas, o mercado é tido como fatalidade natural, a ciência não conhece barreiras éticas, a técnica está a serviço da economia. O fetichismo abarca a economia, a tecnologia, a natureza e a existência dos seres vivos totalmente dominados e controlados pelo mercado. O fetiche seria a vitória do superficial. Fetichismo significa dotar de vida própria os objetos inanimados. Esses, por sua vez, acabam por substituir a vida real. Há nisso tudo uma atmosfera de pesadelo em que realidade e alucinação se confundem. Os humanos se tornam estranhos em seu próprio mundo feito de desrealização e despersonalização. Sua própria humanidade lhe é estranha. Em seu lugar reina o vazio.³⁶⁷

³⁶⁶ CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*, 2006. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2008.

³⁶⁷ MATOS, Olgária. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*, 2010. MATOS, Olgária. *Discretas esperanças - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*, 2006.

No espetáculo da modernidade, quem não é consumidor é descartado por ela, passando a ser confundido com o próprio lixo produzido pela cidade, juntamente com as novidades do dia anterior, transformadas em bens supérfluos pela compulsão do consumo cada vez mais imediato. Na modernidade, o morador de rua e o menor abandonado não seriam mais do que “sujeitos sem propósito”, “humanos descartáveis”, “consumidores falidos”, “vidas desperdiçadas”.³⁶⁸ Nem por isso, o *flâneur* perde suas esperanças. Esse cenário atíça ainda mais sua curiosidade. Na canção “Nas ruas”, gravada pela banda Ira!, em 1986, ele se depara com a massa:

Nas ruas é que me sinto bem
 Ponho o meu capote e está tudo bem
 Vejo pessoas não tão bem vestidas
 Podiam estar melhor!
 Vejo pessoas desmioladas
 Viraram a massa devorada por alguém
 Sem princípios e muito esperto
 Muitos vêm no homem um cifrão
 Esqueceram o bater do coração.³⁶⁹

O grupo Ira! foi criado por Edgar Scandurra (guitarra) e Nasi (vocal), que se tornaram amigos em função do visual que ambos adotavam: o *mod*, abreviatura de *modernists*, estilo utilizado por jovens roqueiros bem vestidos no início da década de 1960, na Inglaterra, como, por exemplo, o grupo The Who. A capa do primeiro LP *Mudança de comportamento*, lançado em 1985, segue essa estética apresentando a banda vestida a caráter com terninhos de três botões, sapatos combinando com as calças de linho e suéteres.³⁷⁰ O revival do *mod* era um traço de diferenciação estética em uma época em

³⁶⁸BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*, 2005. MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010, CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*, 2006.

³⁶⁹IRA!. “Nas Ruas”. Edgard Scandurra (Compositor), 1986.

³⁷⁰ Ver capa no arquivo anexo.

que os *punks* utilizavam *jeans* rasgados, alfinetes por todo o corpo, blusões de couro com tachinhas e coturnos³⁷¹. Segundo o jornalista Ricardo Alexandre:

Chamado pelo escritor Richard Barnes de “moda da classe operária”, os *mods* se identificavam pelos ternos italianos da época, pelas motocicletas *scooter* e, musicalmente, pela paixão pelo *rhythm and blues*, pelo *jazz* de vanguarda e pela *soul music*. Principalmente formado por jovens proletários, os *mods* tentavam se impor pelo visual impecável.³⁷²

Scandurra e Nasi estudavam no Colégio Brasília Machado, na Vila Mariana, e assistiam aos *shows punks* na periferia de São Paulo. A formação clássica da banda foi firmada em 1985 com as entradas de Ricardo Gaspa (contrabaixo) e André Jung (bateria). O nome do grupo foi escolhido em função das notícias sobre atentados à bomba promovidos pelo Exército Republicano Irlandês, também conhecido como IRA. Seus integrantes eram fãs de Sex Pistols, The Clash e, principalmente, The Jam, sem deixar de ouvir também Jimmi Hendrix e Led Zeppelin.³⁷³

Em “Nas ruas”, gravada no segundo disco *Vivendo e não aprendendo*, lançado pela gravadora WEA, em 1986, o multi-instrumentista tido por grande parte da crítica como o grande *guitar hero* de sua geração, Edgard Scandurra, assume os vocais. Além disso, os *riffs* rápidos de sua guitarra, como os que são executados nessa gravação, podem ser considerados a assinatura sonora que marcou a trajetória do Ira!, principal representante das bandas pós-*punks* paulistas.³⁷⁴

Na letra, o compositor chama a atenção para a relação de intimidade estabelecida pelo *flâneur* não apenas com a cidade, mas, sobretudo, com a massa, tema urbano por

³⁷¹ PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*, 1992.

³⁷² ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013, p. 199-200.

³⁷³ BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *A ira de Nasi*, 2012.

³⁷⁴ BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *A ira de Nasi*, 2012.

excelência. Em sua imersão nas sensações da cidade, ele se banha na multidão. Em sua “pesquisa botânica” no asfalto, ele se torna invisível, incógnito. Segundo a tradição do século XIX, ele fazia uso de disfarces sendo reconhecido apenas por cocheiros, mensageiros, jornaleiros, floristas, boêmios, prostitutas, marginais, artistas que trabalhavam e viviam nas ruas. Na fisionomia da cidade captada pela canção, o andarilho observa um mundo totalmente à mercê do fetiche em que a ruína da humanidade não seria, propriamente, o fim das instituições políticas, mas sim o “aviltamento dos corações”.³⁷⁵

Esse seria o traço mais triste e violento da “inumanidade futura”, segundo registra Walter Benjamin, ao citar Baudelaire, para o qual a modernidade seria o advento da “forma-mercadoria” como espelho de seus criadores: a massa, multidão numerosa de seres desagregados e individualizados. O que teriam em comum seria apenas o estado de isolamento em que todos se encontram. Ou seja, indivíduos sem o mínimo de coletividade, pois não representam nada uns para os outros. Seus rostos são abstratos e padronizados tal como as mercadorias produzidas em série e vendidas em larga escala.³⁷⁶

Essa massa é formada por seres supérfluos cuja capacidade de pensamento foi reduzida à condição de “coisa” que pode ser descartada a qualquer momento. Em outras palavras, ela constitui um único agregado sem autodeterminação. Seus membros perderam a iniciativa, a voz ativa, o raciocínio crítico, a criatividade e a imaginação. Ela seria um todo uniforme comandado e administrado pelas contingências do mercado. A única maneira de agir é ditada pelo interesse financeiro. A lei da oferta e da procura pode diminuir o preço da mercadoria, mas não aumenta a qualidade de vida dos seres

³⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida pública virtual*, 2000.

³⁷⁶ MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010. MATOS, Olgária. *Discretas esperanças* - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo, 2006.

atomizados. Nessas circunstâncias, o homem assume as feições da própria mercadoria. Ele passa a ser um instrumento necessário apenas para o acúmulo de bens.³⁷⁷

Nesse cenário de apogeu das decisões técnicas baseadas no valor de troca e na massificação dos sujeitos, a lembrança do “bater do coração” corresponde a um resíduo irracional de memória abolida pelas forças produtivas do capital e destrutivas da humanidade. Em contrapartida, o *flâneur* continua sua caminhada incógnito entre a multidão. Com seu olhar, ele busca, no tempo da mercadoria e fora dele, resquícios de uma sociabilidade suspeita. “Sacerdote do *genius locci*”, ele decifra as tramas entre os espaços e tempos da cidade. Os sinais que guiam seus passos são como hieróglifos. No mais banal, pode estar o surpreendente. A sedução das mercadorias desorienta seus sentidos, mas não rouba sua identidade.³⁷⁸

O *flâneur* observa a massa “de dentro”. Ele também faz parte dela, já que quem sente empatia pela mercadoria é ele próprio, uma mercadoria. Seu caminho é escolhido de modo a permanecer sempre em meio a ela. Essa perspectiva permite a ele percorrer todo o tecido social das grandes cidades. Esse personagem anônimo seria também uma alegoria da “mentalidade pequeno-burguesa”. Por dentro, a movimentação cambiante da massa é um espetáculo que causa fascinação. Já do lado de fora, com certo grau de distanciamento, ela causa terror. Essa superposição de significados mascara e também releva a modernidade. O *flâneur* identifica-se com a multidão porque ele próprio vive a situação da mercadoria. Um bom exemplo seria a máscara do literato, visto que ele vai ao mercado para observar os passantes, conhecer as novidades, mas também para procurar um comprador.³⁷⁹

³⁷⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010.

³⁷⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010.

³⁷⁹BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*, 1996. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

Atualmente, a problemática existente em torno da presença do *flâneur* em nossas cidades tem gerado uma série de questões.³⁸⁰ A existência desse personagem típico do século XIX europeu, em nossos dias, ainda é significativa? A *flânerie*, ou seja, o ato de se perder em meio à multidão, observando o que a cidade tem a nos mostrar em seus mais íntimos detalhes ainda hoje é possível? Na virada do século, o personagem enfrenta grandes adversidades. Todavia, ele parece permanecer ainda encantado pelas multidões e atento à grave crise que abala as relações sociais existentes em nossas cidades, como em “Música Urbana”, gravada pelo grupo Capital Inicial, em 1986:³⁸¹

Contra todos
 E contra ninguém
 O vento quase sempre
 Nunca tanto diz
 Estou só esperando
 O que vai acontecer
 Eu tenho pedras
 Nos sapatos
 Onde os carros
 Estão estacionados
 Andando por ruas
 Quase escuras
 Os carros passam
 As ruas têm cheiro
 De gasolina e óleo diesel
 Por toda a plataforma
 Você não vê a torre.³⁸²

³⁸⁰ SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*, 1997.

³⁸¹ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993. GOMES, Renato Cordeiro. *Janelas indiscretas e ruas devassadas*. Duas matrizes para representação da cidade, 2015.

³⁸² CAPITAL INICIAL. “Música Urbana”. Renato Russo, Fê Lemos, Flávio Lemos, André Pretórios, (Compositores), 1986.

A banda Capital Inicial foi criada pelos irmãos Felipe (bateria) e Flávio Lemos (contrabaixo), que formavam com Renato Russo o Aborto Elétrico, considerado o primeiro grupo *punk* de Brasília. A partir da dissolução do grupo, por volta de 1982, seu repertório foi dividido com a Legião Urbana. A canção “Música Urbana” era uma das canções que circulavam no circuito *underground* da capital federal desde o final da década de 1970 e foi gravada posteriormente no primeiro LP lançado pelo Capital Inicial, já com sua formação clássica, que contou com Loro Jones (guitarra) e Dinho Ouro Preto (vocal), também remanescentes da cena *punk* estabelecida, em sua maioria, por jovens filhos de diplomatas, militares, professores universitários e funcionários públicos. As referências à cidade estão presentes na letra por meio do cheiro de “gasolina e óleo diesel” característico das autopistas que circundam as superquadras, o eixo monumental e todo o Plano Piloto onde morava a turma de jovens roqueiros.³⁸³

O andamento acelerado, o compasso 4/4, a instrumentação formada basicamente por guitarra, contrabaixo e bateria, todos em alto volume, e os versos curtos e diretos fizeram da “Música Urbana” um dos hinos da juventude brasiliense. As diferenças entre a gravação do Capital Inicial feita em 1986 e a versão original ouvida nos *shows* do Aborto Elétrico, por volta de 1978, são o teclado executado por Bozzo Barretti e a seção de metais que tornaram sua sonoridade mais *pop*. Com o novo arranjo musical, a canção tornou-se um dos grandes sucessos da banda, sendo incluída na trilha sonora da novela “Roda de fogo”, levada ao ar pela *Rede Globo*, entre 1986 e 1987. Nos dizeres de Dinho Ouro Preto: “Essa novela fez um puta sucesso e aparecemos num capítulo que tinha uma festa acontecendo. É uma coisa acreditável você entrar numa novela. “Música Urbana” a gente não conseguia tirar do ar. Ficou tocando por seis meses”.³⁸⁴

³⁸³ MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001.

³⁸⁴ VILLARI, Vincent; BRYAN, Guilherme. *Teletema. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira*, 2014, p. 453.

Em “Música Urbana”, o *flâneur* focaliza a cidade a partir de seu aspecto ameaçador. A interpretação vocal de Dinho Ouro Preto ressalta a inquietude do olhar lançado sobre o espaço inóspito e perigoso no qual até o vento semeia desconfiança. Na narrativa, a banda Capital Inicial canta a cidade como cenário do choque e da ruína. A presença humana é rarefeita. Os meios de transporte tomaram o lugar das pessoas na rua. Já as ruínas são as marcas desse confronto. Nela, conjugam-se destruição e conservação. Seus destroços simbolizam o esquecimento e a lembrança da realidade vivida. A intensidade dos choques é decisiva para quebrar o ritmo habitual do tempo contínuo. O deslocamento do *flâneur* se realiza no espaço e também no tempo. Em meio a experiências como choque, as antíteses e os contrastes entre modernização e modernidade, o caminhante reúne indícios para o “despertar” do sonho mítico que encobre a visão turva da metrópole. Em seu olhar, não cabe nenhuma interpretação explícita, apenas significações. Para Sérgio Paulo Rouanet: “Não se trata de recusar o sonho em nome da realidade e sim, num certo sentido, o de recusar uma realidade dominada pelo mito em nome de uma realidade capaz de incorporar o vetor utópico do sonho”.³⁸⁵

O último verso da canção apresenta uma delas. A torre possui um simbolismo universal. Por essa razão, pode ser vista nas mais diferentes cidades do planeta. Em Brasília, por exemplo, cidade em que a banda Capital Inicial foi formada, a torre de televisão projetada por Lúcio Costa é um dos símbolos da capital federal. A Torre de TV de Brasília foi inaugurada, em 1967, no centro da cidade. Um dos monumentos mais procurados pelos turistas que visitam a cidade, a torre possui aproximadamente 230 metros de altura que oferecem uma visão privilegiada para grande parte do Plano Piloto. Sua estrutura metálica é responsável por abrigar antenas para transmissão de rádio e

³⁸⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993, p. 69. Ver, também: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, 2003. SELIGMAM-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes, 2003.

televisão, sendo responsáveis por interligar, pela comunicação digital, o Planalto Central ao restante do País.

A ideia da torre presente na narrativa nos sugere pensar sobre a simbologia própria desse edifício como um emblema das cidades. Nesse sentido, o mito da Torre de Babel é sempre recorrente, pois evoca a duplicidade presente na tentativa humana de restabelecer, por meio de um meio artificial, o contato com a morada dos deuses e, ao mesmo tempo, a perda do seu próprio chão como castigo por deixar-se tomar pelo excesso da *hybris*, elevando-se a uma condição que não é real. Babel significa “porta de Deus”. A cidade tornou-se um contraponto a Jerusalém, a “cidade da paz”.³⁸⁶

Segundo as tradições judaico-cristãs, ela foi castigada devido à pretensão de seus habitantes, desejosos de equivaler o poder terreno ao sagrado. Com o tempo, a “Torre de Babel” tornou-se sinônimo de orgulho, confusão, dispersão e catástrofe. No período medieval, as torres são símbolo de vigilância e ascensão. Esse tipo de construção elevada representa cidades ricas, fortificadas e protegidas das surpresas de exércitos inimigos em caso de guerras. Por outro lado, a torre de marfim traduz o isolamento e a ausência em relação ao convívio social, a preocupação com temas abstratos e de interesse restrito, além da falta de equilíbrio entre as esferas individual e coletiva.³⁸⁷

Por meio da *flanêrie* musical promovida pelo *rock*, as metrópoles brasileiras se revelam, não apenas pelos seus aspectos físicos, mas também como um princípio organizador da memória de seus habitantes.³⁸⁸ Esse é o caso da canção “Eu caminhava”, do grupo Nenhum de Nós:

³⁸⁶ SANTOS, Jorge Lopes; CORDOVILLE, Maria Fernanda. *A cidade moderna*, 1995. SELLIER, Philippe. *Para conhecer a bíblia*. Um guia histórico e cultural, 2011.

³⁸⁷ GOMES, Renato Cordeiro. *O emblema da cidade: Babel*, 1994; CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, 2009.

³⁸⁸ ORTIZ, Renato. *Walter Benjamin e Paris – Individualidade e trabalho intelectual*, 2000. FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida pública virtual*, 2000.

Eu caminhava
 Minhas pernas se encontravam, se despediam
 Vencendo cruzamentos, ganhando esquinas
 Chegando a lugares que de longe eu enxergava
 Um estranho, encostado na parede mostrou os braços
 Longos brancos braços marcados, ofereceu a prisão
 Longos dias contados, entre um tiro e um espelho eu o deixei
 Eu caminhava e fingia que o tempo passava
 Eu caminhava.³⁸⁹

O Nenhum de Nós foi fundado em Porto Alegre pelos amigos de infância Thedy Corrêa (voz e contrabaixo), Carlos Stein (guitarra) e Sady Homrich (bateria). Assim como seus conterrâneos dos grupos Replicantes e De Falla, o trio é criado em meio à disseminação do *punk* e pós-*punk* entre parte da juventude da capital gaúcha.³⁹⁰ Essa influência não foi empecilho para a valorização da cultura de seu estado natal. Ela pode ser verificada, por exemplo, na participação de Vitor Ramil em seu primeiro disco e do acordeonista Renato Borghetti, no LP *Cardume*, lançado em março de 1989. Segundo Thedy Corrêa: “Buscávamos originalidade. Então, desde o primeiro disco, tínhamos uma tendência a misturar nosso *rock* com o que nos era mais próximo: a música regional gaúcha e alguma coisa da Argentina”.³⁹¹

Na canção “Eu caminhava”, lançada nesse mesmo disco de 1989, o *flâneur* caminha por um entrecruzamento de tempos que se reencontram e se superpõem a cada esquina. Nesse lugar da cidade, propício aos mais diversos tipos de encontros e despedidas, as distâncias temporais e espaciais são reconfiguradas a cada instante. Acaso uma cidade pudesse ser lida como um texto, as esquinas seriam como pontos de

³⁸⁹ NENHUM DE NÓS. “Eu caminhava”. Thedy Correia, Carlos Stein, Sady Homrich (Compositores), 1989.

³⁹⁰ FERLA, Marcelo. *Nenhum de Nós: a obra inteira de uma vida*, 2016. ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MULLER, Eduardo. *Gauleses irredutíveis. Causos e atitudes do rock gaúcho*, 2001.

³⁹¹ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança. Cultura jovem brasileira nos anos 80*, 2004, p. 372.

interrogação assinalando dúvidas, acasos, surpresas, bons e maus encontros. Tudo pode acontecer em uma esquina. O reencontro com um velho amigo ou um assalto à mão armada, a possibilidade de liberdade ou a repressão política. Entre uma coisa e outra, o fato é que nenhuma esquina se resume a uma beira de calçada, a um meio-fio ou a um simples cruzamento de ruas e avenidas. Trata-se de uma experiência de choque que pode liberar a memória involuntária de um antigo trauma ocorrido no passado, como motins, barricadas e rebeliões e, até mesmo, fantasmagorias.³⁹²

Por mais que o *flâneur* mantenha seu espírito crítico em relação aos artifícios ilusórios da modernidade, ele não deixa de estar imerso nas fantasmagorias, tipo de manifestação onírica vinculada às novas tecnologias disseminadas pelo progresso, destinada a seduzir o cidadão deslocando seus sentidos a um mundo de encantamento e desencantamento. Ao mesmo tempo em que o inebria e encanta, também perturba sua mente. Experiência alucinatória que faz o homem perder a distinção entre si mesmo e as coisas, entre o familiar e o estranho.³⁹³

Perder-se em meio à multidão significa entregar-se a um movimento no qual ele explora novas sensações e experiências. Como um forasteiro recém-chegado a uma cidade desconhecida, o *flâneur* transforma o espaço urbano em um lugar exótico, onde tudo é visto como se fosse pela primeira vez. Com a perspicácia de seu olhar, ele corta a uniformidade aparente da cidade, subtraindo dos lugares por onde passa imagens instantâneas do cotidiano do homem comum. Seu olhar aberto procura coisas que a massa se desacostumou a enxergar. Ele não se contenta com o lugar comum e está preparado para reconhecer novos objetos e, sobretudo, vivências, novidades, as últimas notícias e os

³⁹² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A cena contemporânea*, 1998. PESAVENTO, Sandra. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*, 1995.

³⁹³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*, 2010.

lançamentos do mercado.³⁹⁴ Em suas caminhadas, o *flâneur* encontra o *dândi*, outro arquétipo da modernidade conhecido pelo hábito de mudar de rosto:

Entre um rosto e um retrato
 O real e o abstrato
 Entre a loucura e a lucidez
 Entre o uniforme e a nudez
 Entre o fim do mundo e o fim do mês
 Entre a verdade e o *rock* inglês
 Entre os outros e vocês
 Eu me sinto um estrangeiro
 Passageiro de algum trem
 Que não passa por aqui
 Que não passa de ilusão
 Entre mortos e feridos
 Entre gritos e gemidos
 A mentira e a verdade
 A solidão e a cidade
 Entre um copo e outro
 Da mesma bebida
 Entre tantos corpos
 Com a mesma ferida.³⁹⁵

A canção “Revolta dos *dândis*”, composta em forma de *folk-rock*, com presença marcante dos violões e da gaita harmônica, foi gravada pelos Engenheiros do Hawaii em 1987 em um disco de título homônimo. Nesse segundo disco, a sonoridade inicial da banda foi alterada com a entrada de Augusto Licks, que assumiu a guitarra para que Gessinger passasse a tocar contrabaixo no lugar de Marcelo Pitz, recém-saído do grupo. O guitarrista era mais experiente que os demais integrantes e arrastou as melodias do grupo para uma levada mais próxima do *rock* progressivo com harmonias mais delicadas

³⁹⁴ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. GOMES, Renato Cordeiro. *Janelas indiscretas e ruas devassadas*. Duas matrizes para representação da cidade, 2015.

³⁹⁵ ENGENHEIROS DO HAWAII. “A Revolta dos *dândis*”. Humberto Gessinger (Compositor), 1987.

do que *riffs* distorcidos que marcaram o disco anterior. As músicas tornaram-se mais longas para acompanhar as letras extensas, influenciadas também por Bob Dylan, e cheias de aliterações e aforismas que tematizavam o sentimento de estranheza experimentado por um grupo com apenas dois anos de carreira que cantava para um país que mal conhecia.³⁹⁶

O LP foi elogiado pela crítica especializada pela sonoridade crua. Ou seja, sem contar com recursos digitais capazes de limpar pequenas falhas de gravação que começavam a ser utilizados nos estúdios da época, principalmente por alguns dos novos grupos de *rock*, que abusavam do uso de baterias eletrônicas e teclados futuristas, como, por exemplo, a banda RPM. Segundo o baterista Carlos Maltz, em entrevista: “É intencional não usarmos *over-dubs*. Melhoramentos não nos interessam. O disco tem aquilo que se pode reproduzir ao vivo. Aquilo que faz uma banda ser uma banda e não um monte de caras tocando juntos”.³⁹⁷

Nesse trabalho, os Engenheiros do Hawaii confirmam sua intenção de “ir na contramão” do habitual ao recheiar as faixas com violões, guitarras mais limpas e o som do contrabaixo em primeiro plano e bem mais agudo que o usual (como na própria canção “Revolta dos *dândis*), fato que, para alguns críticos, evidenciava o ego exacerbado do líder da banda. A partir desse disco, os Engenheiros do Hawaii passaram a estampar engrenagens em suas capas.³⁹⁸ Essa era a assinatura visual do grupo. Assim como no LP de estreia, as fotos do encarte demarcam o lugar de origem do conjunto: a região do Pampa. O disco é dedicado integralmente à cidade de Porto Alegre, “A real e as imaginárias”, conforme o encarte.³⁹⁹

³⁹⁶ GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero*. 123 variações sobre um mesmo tema, 2010.

³⁹⁷ JORNAL DO BRASIL. Caderno B, 18 dez. 1987, p. 9.

³⁹⁸ Ver capa no arquivo anexo.

³⁹⁹ LUCCHESI, Alexandre. *Infinita Highway* – Uma carona com os Engenheiros do Hawaii, 2016.

O *dândi* é um arquétipo por meio do qual Walter Benjamin diferencia a essência e a aparência. Enquanto a primeira está ausente na modernidade, a segunda é presentificada pelo caráter frívolo das relações pessoais. O personagem identifica a duplicidade das coisas humanas, seu caráter interior e exterior em meio à amplidão da multidão anônima formada por indivíduos sem face alguma. Assim como o *flâneur*, ele não faz parte do número incalculável de sócias que compõe a massa urbana. O *dândi* habita um lugar que não é o seu. Esse perturbante estranhamento define seus movimentos na cidade moderna. Seja qual for, ele vive como um estrangeiro. Sua atitude é de indiferença e desdenho pela sociedade de massa.⁴⁰⁰

O *dândi* vive à margem da circulação de mercadorias e pessoas sem individualidade própria. Sua independência e singularidade, assim como o estilo excêntrico e elegância peculiar, demarcam seu desprezo pelos habitantes da cidade, com seus modos de vida rotineiros, cotidianos bem definidos, obedecendo a regras e condutas preestabelecidas. Nesse cenário, o dandismo é um sinal de liberdade e autonomia. Outra característica do *dândi* seria a tentativa de encontrar outra realidade possível em meio ao cenário urbano totalmente padronizado. Por essa razão, ele está sempre na contramão do *status quo*. Consciente do mal da modernidade, o *dândi* não se adequa a ela. Recusa a ética do trabalho, não busca estabilidade econômica, muito menos prosperidade financeira. Assim como o personagem da canção, o *dândi* é afeito à boemia e aos prazeres noturnos, com especial predileção pela embriaguez, a utilização de substâncias que alteram a consciência e a liberdade sexual. Poucos conseguem reconhecer as máscaras do *dândi*. Somente aqueles que compartilham do seu exílio.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010; ADVERSE, Angélica. Dandismo. Notas sobre a distinção e dessemelhança, 2018.

⁴⁰¹ MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo, 2010; ADVERSE, Angélica. Dandismo. Notas sobre a distinção e dessemelhança, 2018.

No flunar, o longe e o perto são categorias relativas. Atualmente, os indícios da vida social existente no espaço urbano estão cada vez mais rarefeitos, impossibilitando assim o encontro dos habitantes com as memórias dos lugares públicos. Seguir o *flâneur* por ruas e avenidas, na atualidade, significa impedir que os sinais, as pistas e os ruídos por meio dos quais a cidade acena para nós se apaguem completamente. A presença desse estrangeiro em terras brasileiras permitiria que algumas importantes questões sobre a vida pública contemporânea e sua relação com o espaço urbano sejam discutidas. Presente no cenário artístico brasileiro, desde o final da década de 1950, o *rock*, assim como o *flâneur*, ainda hoje é, segundo alguns críticos, um estrangeiro, porém sua familiaridade com o mundo urbano é inegável. É, justamente, essa linguagem simples e direta que possibilitou o seu grande alcance junto ao público, em várias camadas sociais, garantindo assim sua interseção no imaginário urbano brasileiro.⁴⁰²

A condição do “estrangeiro” era conhecida de perto pelos integrantes dos Engenheiros do Hawaii. Humberto Gessinger e Augusto Licks possuem origem alemã e Maltz tem ascendência judaica. O trio traz a experiência comum de crescer em uma cidade considerada “província”, na opinião deles. As leituras de Sartre e Camus feitas por Gessinger, somadas ao fato de ter nascido em uma família de imigrantes em um estado na fronteira do Brasil com o Uruguai e Argentina, fizeram com que o compositor voltasse ao tema com frequência.⁴⁰³

O título “Revolta dos *dândis*” foi retirado de um capítulo do livro *O homem revoltado*, de Albert Camus. As referências e citações de autores do existencialismo francês são recorrentes nas composições de Humberto Gessinger. A primeira opção para batizar a canção seria “*Facel Vega*”, em referência ao modelo do automóvel em que o

⁴⁰² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida públicavirtual*, 2000. SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014.

⁴⁰³ DAPIEVE, Arthur. *Brock*. O rock brasileiro dos anos 80, 1995.

escritor viajava entre a Provence e Paris quando sofreu o acidente que lhe custou a vida. Ele desistiu de fazer o trajeto de trem, mesmo com a passagem comprada em seu bolso, quanto aceitou uma carona de última hora oferecida pelo seu editor. A letra foi escrita também em alusão a outro livro de Camus: *O estrangeiro*.⁴⁰⁴

O olhar do estrangeiro sobre a cidade, assim como o da criança, é sempre carregado de novidade, de surpresa com que se observa algo novo e diverso. O “olhar” diferentemente do “ver” implica em descobrir um sentido. Enquanto o primeiro é dotado de curiosidade e concentração sempre direcionadas para um ponto fixo e objetivo que desperta interesse do observador, o segundo é mais panorâmico e, por vezes, displicente e superficial. O olhar seria, portanto, uma ação cognitiva e hermenêutica própria de quem pisa em uma cidade pela primeira vez, como faz o estrangeiro.⁴⁰⁵

Aquele que não é da cidade e acabou de chegar ao lugar é capaz de enxergar aquilo que se tornou banal aos olhos de seus habitantes. Dessa forma, ele resgata o significado primordial que a visão autóctone já não distingue mais. Em um mundo de simulacros e clichês, o olhar cognitivo do *flâneur*, dotado de frescor e encantamento, corresponde a essa nova percepção do espaço urbano. Sentir-se um estrangeiro ou um passageiro, como dizem os versos da canção, também sugere a sensação de estar fora de lugar, viver em seu próprio país, porém sem reconhecê-lo como tal, dado o estranhamento produzido pela indistinção entre a “solidão e a cidade”.⁴⁰⁶

Como viajante do tempo e do espaço, o *flâneur* é identificado por sua capacidade de deslocamentos. Além disso, sua busca por novas experiências sensoriais é expandida

⁴⁰⁴ Em 1978, A banda The Cure também gravou uma canção em citação a *O Estrangeiro*, de Albert Camus: *Killing an Arab*. LUCCHESI, Alexandre. *Infinita Highway – Uma carona com os Engenheiros do Hawaii*, 2016.

⁴⁰⁵ CARDOSO, Sérgio. *O olhar do viajante (do etnógrafo)*, 1995.

⁴⁰⁶ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*, 1995. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruína*. A realidade imaginária contemporânea, 1987.

pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de locomoção que estimulam novas formas de *flânerie*. Novos sistemas de transporte como o trem, o metrô, o ônibus, a motocicleta e o carro dominam a cena urbana contemporânea, possibilitando formas diferentes de tráfego. Vivenciar o cenário urbano através da janela de um carro é diferente de observá-lo ao caminhar. A velocidade própria de um veículo em movimento oferece graus diferentes de percepção social. Isso não seria um déficit, mas um jogo mais rico em possibilidades de leitura da cidade, pois amplia os recursos imagéticos de percepção da realidade.⁴⁰⁷

Se, hoje em dia, ele não tem mais as calçadas tão livres como em Paris durante o século XIX, quando os bondes puxados por cavalos ainda circulavam por suas ruas, o ritmo cada vez mais possante dos motores acelera seus passos. No século XX, enquanto as cidades se tornam infinitas, seu olhar ganha mobilidade. O avanço tecnológico e a transformação urbana alteram o ritmo dos deslocamentos. O olhar fragmentado e errático do *flâneur* também passa a ser condicionado pela experiência da velocidade.⁴⁰⁸ Utilizando as novas formas de locomoção do transporte moderno, o *flâneur* aproveita a carona oferecida pela banda Capital Inicial. Por meio da canção “O passageiro”, ele observa o panorama urbano:

Eu sou o passageiro
 Eu rodo sem parar
 Eu rodo pelos subúrbios escuros
 Eu vejo estrelas saindo no céu
 É o claro e o vazio do céu
 Mas essa noite tudo soa tão bem
 Entre no meu carro

⁴⁰⁷ FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida pública virtual*, 2000. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, 2004. SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014.

⁴⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. ACHUGAR, Hugo. *Culpas e memórias na modernidade locais*. Divagações a respeito de “O Flâneur” de Walter Benjamin, 2009. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

Nós vamos rodar
 Seremos passageiros à noite
 E veremos a cidade em trapos
 E veremos o vazio do céu
 Sob os cacos dos subúrbios aqui
 Mas essa noite tudo soa tão bem.⁴⁰⁹

“O passageiro” é uma versão composta, em 1991, por Dinho Ouro Preto e Bozzo Barretti para “The *passenger*”, lançada por Iggy Pop, em 1977. Ex-vocalista da banda The Stooges, ele é considerado pela crítica como uma espécie de ancestral do *punk rock* devido a sua atitude autodestrutiva nos palcos que chocava a plateia durante os *shows* da banda. No início de sua carreira solo, teve seus discos produzidos por David Bowie, como, por exemplo, *Lust for Live*, em que grava a canção “The *passenger*”. A versão feita pelo Capital Inicial é uma tradução quase literal do clássico de Iggy Pop, no qual os compositores narram, em primeira pessoa, um passeio noturno pela cidade dentro de um automóvel.

Na atualidade, embora o aumento da quantidade de carros nas ruas possa restringir o perambular de um passante mais distraído, os novos sistemas de transporte oferecem ao *flâneur* outras formas de experimentar a cidade. Por outro lado, o carro também é símbolo de individualidade e da superficialidade dos relacionamentos modernos. O carro é um elemento presente nas composições do *rock* brasileiro desde a década de 1960. Ele é associado à liberdade dos modernos meios de locomoção e diferentes formas de atuação dos jovens no espaço urbano, mas também ao *status* social e ostentação dos bens de consumo, entre outras significações.⁴¹⁰ Segundo Nelson Brissac Peixoto:

⁴⁰⁹CAPITAL INICIAL. “O passageiro (*The passenger*)”. Iggy Pop, R. Gardiner (Compositores); Versão: Dinho Ouro Preto, Bozzo Barretti, 1991.

⁴¹⁰ Ver, por exemplo, a gravação de canções como: “Parei na contramão” (1963), “Calhambeque” (1964), “Eu sou terrível” (1967), “As curvas de Santos” (1969) de Roberto Carlos; “O carango”, (1966), “O tremendão”, (1967), “Sentado à beira do caminho” (1969), “Johnny Furacão” de Erasmo Carlos; “O bom”, (1966) de Eduardo Araújo; “Rua Augusta”, (1964) de Ronnie Cord; “Hey Boy” (1970) e “Dune Buggy”

O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez mais longe, cada vez mais rápido. Essa crescente velocidade determina não só o olhar, mas, sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós.⁴¹¹

Em meio a um turbilhão de imagens que lhe vem aos olhos em um incessante movimento de ida e vinda através do fluxo das vias-expressas, seu olhar entra em sintonia com os perigos do mundo urbano. Dessa forma seus sentidos são aprimorados. Diante do caleidoscópio que gira em torno das experiências sociais e das várias leituras possíveis da cidade, vem à tona a construção de um pensamento crítico que se desenvolve em torno da reflexão acerca das promessas de felicidade e da superação do atraso, sempre associadas ao progresso e à modernidade:

Olha o passageiro
 Que roda sem parar
 Ele está seguro ali
 Conhece o mundo pelo vidro do carro
 E isso tudo ele sabe que é seu
 Ele vê o vazio do céu
 E ele vê cada estrela sair
 E ele vê a cidade dormir.⁴¹²

Nessa espécie de “encruzilhada cosmopolita” que se tornou grande parte das cidades brasileiras, o *flâneur* se encontra em uma esquina composta por inúmeros caminhos a serem percorridos. A direção escolhida é a da reconstrução dos conflitos e tensões subjacentes à modernidade periférica, com o objetivo de analisar os novos

(1972) dos Mutantes; “Ouro de Tolo” (1973) e “Não pare na pista” (1974) de Raul Seixas; “Papai me empresta o carro”, (1979) de Rita Lee, entre várias outras.

⁴¹¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*, 1995, p. 361.

⁴¹²CAPITAL INICIAL. “O passageiro (*The passenger*)”. Iggy Pop, R. Gardiner (Compositores). Versão: Dinho Ouro Preto, Bozzo, 1991.

espaços de sociabilidade urbana que remodelam as relações entre os indivíduos e a própria cidade.⁴¹³ Para tanto, o *flâneur* caminha pelo tempo, colecionando sinais e pistas das experiências sociais, observadas desde sua chegada ao “País do samba”, no final da década de 1950, até o período de sua consolidação da nova geração de roqueiros no cenário artístico brasileiro dos anos 1980.

Revelando-se através de suas ruas ou se mostrando como um todo, a cidade moderna deixa a sua marca no repertório do *rock* nacional. É a rua o cenário privilegiado para a observação do modo de vida urbana gerado pela modernidade.⁴¹⁴ Nesse mesmo período em que os impasses da vida moderna conduziam os indivíduos a um padrão de conduta centrada na vida privada, o *flâneur* e a Legião Urbana tentavam desvendar a “ferrugem nos sorrisos” dos habitantes da cidade. Juntos, eles caminham ao som da “Música Urbana 2”, lançada em julho de 1986:

Em cima dos telhados
As antenas de TV
Tocam música urbana,
Nas ruas os mendigos
Com esparadrapos podres
Cantam música urbana,
Motocicletas querendo atenção
Às três da manhã
É só música urbana.⁴¹⁵

Gravada no segundo disco da Legião Urbana, “Música Urbana 2” é um *blues* composto com três acordes básicos em andamento moderado cuja gravação, feita em voz e violão, é realizada de forma áspera e, ao mesmo tempo, melancólica por Renato

⁴¹³ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica*, 2010. SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014.

⁴¹⁴ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaios sobre a modernidade, 2014.

⁴¹⁵ LEGIÃO URBANA. “Música Urbana 2”. Renato Russo (Compositor), 1986.

Russo. A interpretação vocal é seca e aflitiva, porém dinâmica: começa como uma espécie de murmúrio, progredindo para momentos exasperados com os quais o vocalista eleva seu tom de voz, fazendo com que a melodia ganhe um aspecto dramático. Em alguns *shows*, Renato Russo finalizava a apresentação de “Música Urbana 2” com o verso: “*Oh Lord, won't you buy me a Mercedes-Benz?*”, da canção “Mercedes Benz”, gravada por Janis Joplin, em 1970. Nessa gravação, a musa da geração *hippie* ironiza a sociedade de consumo da época, que elevava o acesso a bens e mercadorias quase que “à entrada no paraíso”. A cantora pede, então, a Deus que lhe compre o carro da marca alemã, uma TV em cores, além de pagar as despesas de sua noitada pela cidade.⁴¹⁶ Dessa forma, “Mercedes Benz” como “Música Urbana” evidenciam a solidão dos sujeitos em meio às cidades modernas e sua dependência em relação ao capitalismo.

A letra de “Música Urbana 2” recria uma cidade habitada pela indiferença e pelo abandono. Entre a burguesia e o proletariado, o *flâneur* segue o rumo dos excluídos, deserdados, maltrapilhos. Seus personagens são marcados pela desolação e o isolamento. A fragilidade está estampada em seus rostos na mesma medida em que a precariedade toma conta da cena urbana.⁴¹⁷

Nesse cenário não há qualquer resquício de compaixão. As antenas de televisão simbolizam a tecnologia dos meios de comunicação diminuindo longas distâncias. Elas seriam responsáveis pela transmissão imediata de experiências. Porém, quem assiste a sua programação variada seria incapaz de intercambiar experiências muito mais próximas do que o programa que é exibido na TV. Ele se interessa pelo que está ao longe, preferindo fechar os olhos para o que acontece na esquina de sua casa. Apesar de tudo, por mais que o encanto que outrora tenha habitado a cidade não a tome mais como morada, o *flâneur*

⁴¹⁶ Programa As 4 estações. Nº 2. *Mercedes Benz e Janis Joplin*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d1lnFujWJ7I>. Acesso em: 7 nov. 2013.

⁴¹⁷ BRESCIANI, Maria Stella. *A cidade das multidões, a cidade aterrorizada*, 1994. SEVCENKO, Nicolau. *Metrópole: matriz da lírica moderna*, 1994.

não desiste da caminhada. Diante da fragmentação da sociabilidade urbana, ele insiste em sair do isolacionismo que a vida moderna confinou os cidadãos, para questionar os valores, as crenças e os princípios de seu tempo.⁴¹⁸

O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto
 Parece música urbana
 E a matilha de crianças sujas no meio da rua
 Música urbana.
 E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana
 Os uniformes
 Os cartazes
 Os cinemas
 E os lares
 Nas favelas
 Coberturas
 Quase todos os lugares
 E mais uma criança nasceu
 Não há mais mentiras nem verdades aqui
 Só há música urbana.⁴¹⁹

A “música urbana” chama a atenção para a perda da experiência, fim da capacidade do homem moderno de sentir afeto e compartilhá-lo com o outro. A indiferença passa a ser uma característica disseminada em toda a sociedade, sem divisão de classes sociais, faixa etária e condição econômica. A rua seria uma espécie de microcosmo da realidade social. Ao observar uma paisagem dilacerada, o *flâneur* estabelece com a cidade um pacto secreto por meio do qual ele decifra os signos plurais de suas imagens. Esse é um caminho desordenado, desigual, que não o conduz a um fim determinado. Seu olhar acolhe, ao acaso, as incoerências da vida. O *flâneur* é um

⁴¹⁸ MATOS, Olgária. *História viajante: notas filosóficas de Olgária Matos*, 1997. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

⁴¹⁹ LEGIÃO URBANA. “*Música Urbana 2*”. Renato Russo (Compositor), 1986.

caminhante insubmisso. Ele segue o rumo do inesperado. Nunca escolhe o caminho mais curto. O olhar do *flâneur* presente na canção é guiado pelo signo da decadência, da imperfeição e da caducidade. A visão fragmentada de um todo estilhaçado pela violência e carente de sentido demonstra a capacidade crítica e o questionamento da realidade como uma totalidade orgânica.⁴²⁰

Em “Música Urbana 2”, o *flâneur* assume a feição do trapeiro, arquétipo que encontra pela rua aquilo que a sociedade considera lixo. Aquilo que é deixado para trás, seres e coisas supérfluas. Ou seja, ele recolhe à noite tudo o que foi dispensado durante o dia. Sua matéria é o que foi jogado fora, o que se perdeu, os dejetos do mundo urbano. O catador de lixo ou o sucateiro tem seu significado ligado ao que parece não ter importância e sentido para a vida moderna. Aparentemente, ele é movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar que nada se perca em meio aos cacos, restos e detritos. O trapeiro é uma testemunha. Seu trabalho guarda um sentido de justiça, tarefa paradoxal de transmitir o sofrimento inenarrável de uma perda, a eterna tristeza que pesa sobre o que foi relegado ao esquecimento, mas que possui direito de lembrança. O trapeiro possui fidelidade ao passado, mas age sobre o presente. Por isso ele apanha tudo que foi deixado de lado, inclusive os resquícios de memórias e lembranças tidas como inúteis pela maioria dos passantes ávidos em conquistar seus desejos privados.⁴²¹

A tragédia da modernidade seria em parte descobrir que o homem moderno não tem memória. Ele vive a “imagem eterna do passado”. A modernidade brasileira seria, portanto, tardia, alternativa e, sobretudo, contraditória. As grandes cidades do País

⁴²⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. MATOS, Olgária. *Discretas esperanças - Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*, 2006. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993.

⁴²¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história e testemunho*, 2001. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*, 2009. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 1997. PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2005.

seriam, por sua vez, cenários com nítidos contrastes. Apesar da crise que ameaça a cidade como *locus* da ação política, ela ainda pode ser reinventada. O primeiro passo seria lembrar que a cidade é uma criação humana e, como tudo aquilo que foi produzido pela mão do homem, ela também é passível de reconstrução. Basta pensá-la novamente a partir de suas dimensões física, simbólica, artística, cultural, social, tecnológica, industrial.⁴²²

Para Maria Stella Bresciani:

Ela, a cidade, é também a construção textual dos romancistas: suas ruas, casas, avenidas, lugares de trabalho e de lazer configuram uma realidade mais completa do que aquela construída. O espaço urbano pode ser suporte de memórias diferentes, cenários contrastados, múltiplos, convergentes. Os discursos escritos ou falados envolvem um bairro, uma cidade e lhe conferem identidade, uma imagem cultural em movimento constante feito de pequenas subversões.⁴²³

Seja por meio das linguagens da imaginação ou da ação ativa dos cidadãos nas ruas, a cidade ainda é experimentada como o espaço do intercruzamento de saberes, culturas, memórias, informações, tecnologias, tradições e, acima de tudo, de pessoas. Para reinventar a cidade, é preciso humanizá-la.⁴²⁴ Na canção “Lembranças”, gravada pelo grupo Mercenárias, por exemplo, as luzes da cidade sugerem um princípio de esperança:

Lembranças de lugares,
Povos e costumes
Vendo de sua ilha
As luzes da cidade
Não há nada que eu tenha

⁴²²PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. Visões literárias do urbano, 2002. SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*, 2009. SELIGMAM-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho da era das catástrofes, 2003.

⁴²³ BRESCIANI, Maria Stella. *Cidades: espaço e memória*, 1992, p.165. Ver, também: PESAVENTO, Sandra. *História, memória e centralidade urbana*, 2007.

⁴²⁴ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Reformas urbanas contemporâneas: qual o espaço público? Qual liberdade?*, 2007. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Cidades e futuro: reflexão e crítica*, 2006. RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar. A história e o futuro da cidade*, 2000.

Que você não possa ter
 Nesse mundo febril.
 Essas pedras que suportam nos espaços
 Lembranças, lembranças
 Você vai me ouvir daqui a mil anos,
 Você vai me sentir numa sala vazia.
 O amanhecer da cidade zumbindo nos ouvidos,
 Meus olhos se cansam vendo a multidão.
 Essas pedras que suportam nos espaços
 Lembranças, lembranças.⁴²⁵

“Lembranças” foi lançada pelas Mercenárias no disco *Trash Land*, com produção de Edgard Scandurra e Pappon pela gravadora EMI, em 1988. A simplicidade sonora – marca registrada do *punk rock* – já não é mais a tônica das composições. Ainda assim, a rapidez tanto na duração da maioria das faixas, quanto na velocidade da execução musical, além do caráter de urgência presente na dicção de Rosália Muñoz, mantiveram-se constantes. As diferenças desse segundo LP em relação ao trabalho de estreia são perceptíveis na canção citada acima, na qual podem ser ouvidas novas texturas e timbres, além de um arranjo mais próximo da música *pop*. Segundo a vocalista, essa maior dinâmica musical apresentada pela banda se justifica pelo fato de que: “Você sempre grita, grita e ninguém escuta. Às vezes tem que falar baixinho para as pessoas poderem escutar. [...] O processo de gravação foi mudando, a gente ia experimentando o que ia funcionar melhor e escolhendo”.⁴²⁶

Na canção, as Mercenárias humanizam novamente a cidade. Em sua letra, as memórias que ecoam em meio a um “mundo febril” seriam o ponto de ruptura com o torpor mítico imposto pela racionalidade instrumental. Para tanto é preciso imaginar e lembrar. Verbos fundamentais para a constituição de um lugar físico e simbólico, rico em experiências humanas. Ou seja, reavivar a coesão social própria de uma comunidade política que age em conjunto para realizar o bem comum. Essa seria uma cidade firmada na solidariedade coletiva que luta contra a descrença

⁴²⁵ MERCENÁRIAS. “Lembranças”. Rosália Muñoz, Ana Maria Machado, Sandra Coutinho, Lou (Compositoras), 1988.

⁴²⁶ REVISTA BIZZ. Mercenárias. O fio da navalha. São Paulo, n. 34, p. 67, maio 1988.

nas instituições políticas, a pressão econômica, os efeitos desagregadores do capitalismo, as tendências antidemocráticas, o poder midiático, a segurança ilusória da vida privada e sua preponderância sobre a esfera pública.⁴²⁷

O “amanhecer da cidade zumbindo nos ouvidos” seria o próprio “despertar” almejado pelo *flâneur*, que, por sua vez, poderia ser lido como a capacidade de “recordar” o passado não como ele aconteceu de fato, mas como ele é lembrado a partir das contingências do presente. Dessa forma, o importante não seria exatamente o que foi vivido, mas a própria capacidade de lembrar e tecer uma história transmissível às novas gerações por meio do trabalho da recordação. A identidade de um lugar é necessariamente criada a partir da capacidade de seus habitantes de lembrar e imaginar, duas atividades que, por vezes, agregam-se. Esse é também o caminho percorrido pelo *flâneur* na canção “Cai a noite”, lançada pelo Capital inicial:

Cai a noite na cidade
 Vinda de lugar nenhum
 E o dia vai embora
 Indo pra lugar algum
 Não sentia fome
 Não sentia frio
 Sentado num canto
 De um quarto vazio
 Quando a chuva cai
 Nas noites mais solitárias
 Lembre-se sempre
 Sombras e pensamentos
 De um sonho só esperança
 Nas paredes ecoavam
 O silêncio e a lembrança
 Entre ruas desertas
 Ele está só de passagem

⁴²⁷ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993. PESAVENTO, Sandra. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*, 2007.

Na vertigem e tontura
Surgia todo tipo de imagens
Quando a chuva cai
Nas noites mais solitárias
Lembre-se sempre
Eu estarei aqui.⁴²⁸

“Cai a noite” foi gravada pelo Capital Inicial no LP *Eletricidade*, de 1991. Ao contrário do título do disco, a canção recebeu um tratamento totalmente acústico, com a valorização da sonoridade mais intimista do violão. Nessa balada introspectiva, a letra é realçada pelo arranjo de cordas que sugere sensações variadas entre a melancolia e a nostalgia, mas também a busca de reequilíbrio e segurança diante de uma perda sofrida por parte do narrador. Em se tratando da letra, a chuva é um elemento transformador que revigora as forças humanas. Ela é um dos símbolos das influências celestes sobre os homens, utilizado geralmente em momentos de reflexão necessária para um recomeço ou nova atitude após um momento de fraqueza. Signo universal da fertilidade e da fecundidade, a chuva seria um sinal de graça, limpeza dos sentimentos negativos e também purificação espiritual e fortalecimento psíquico.⁴²⁹ Para Walter Benjamin, a chuva é uma espécie de presságio propício para revigorar as memórias infantis:

O tempo de chuva na cidade, com toda a sua astuta sedução, capaz de nos fazer voltar em sonhos aos primeiros tempos da infância, só é compreensível à criança de uma cidade grande. A chuva faz tudo parecer mais oculto, torna os dias não só cinzentos, mas também uniformes.⁴³⁰

⁴²⁸ CAPITAL INICIAL. “Cai a noite” Loro Jones, Mark Rossi (Compositores), 1991.

⁴²⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*, 2009.

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009, p. 144.

Na contramão do “Eterno retorno”, o *flâneur* que caminha sob a chuva na cidade noturna de “Cai a noite” seria um personagem desgarrado vivendo no limiar do tempo. Ao assumir o papel de intérprete dos sonhos coletivos, ele pretende “atravessar o passado com a intensidade de um sonho, para experimentar o presente como o mundo acordado, ao qual o sonho se refere”.⁴³¹ A possibilidade de reviver o não vivido é sua principal arma contra o esquecimento, visto que a pobreza da experiência não reside no fato apenas de não conseguir transmitir as tradições de nossos antepassados, mas também revelar os sonhos perdidos de uma época. O esquecimento simboliza não apenas a perda da memória, mas também a perda de si mesmo e do outro, relação de alteridade necessária para completar a todos nós. Além disso, ele configura também a perda de futuro enquanto dimensão de um tempo indeterminado que ultrapassa o agora. Ou seja, a possibilidade do “despertar” de um dia seguinte diferente do sempre igual experimentado na modernidade.⁴³²

Na canção “Cai a noite”, o *flâneur* encontra um sentido para a passagem entre a cidade e a metrópole. Ou seja, o caminho da cidade perdida que, pelo poder da memória, é presentificada por meio da narrativa. Na metrópole, tudo é cálculo e interesse. Suas avenidas estão abertas para a livre circulação das mercadorias. Enquanto a metrópole é o terreno do individualismo e da alienação de seus habitantes em massa, a canção reconstrói a cidade como espaço de imaginação e memória.⁴³³ Ao revisitar o passado, o *flâneur* rompe o mecanismo de repetição do tempo. Em lugar do torpor mítico instaurado pela modernidade, ele busca um “sonho só esperança” capaz de anunciar o verdadeiro “despertar”. Como dizem os versos da canção:

⁴³¹ BENJAMIN, Walter. Apud. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 63.

⁴³² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000. ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes, 1993. PESAVENTO, Sandra. História, memória e centralidade urbana, 2007.

⁴³³ PESAVENTO, Sandra. *Cidades visíveis, sensíveis, cidades imaginárias*, 2007. PESAVENTO, Sandra. *Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano*, 2005.

Nasce o dia na cidade
Vindo de lugar nenhum
E a noite vai embora
Indo pra lugar algum.⁴³⁴

⁴³⁴ CAPITAL INICIAL. “Cai a noite”. Loro Jones, Mark Rossi (Compositores), 1991.

5. Você me abre seus braços e a gente faz um país: o Brasil e a cidadania insurgente.

A gente não quer só comida
 A gente quer comida, diversão e arte
 A gente não quer só comida
 A gente quer saída para qualquer parte
 A gente não quer só comida
 A gente quer bebida, diversão, balé
 A gente não quer só comida
 A gente quer a vida como a vida quer

(Comida. Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto)

No dia 15 de janeiro de 1985, a manifestação popular se fez presente nas cidades brasileiras para comemorar a vitória de Tancredo Neves e o fim da ditadura militar, que durou vinte anos. Nessa mesma data, a banda carioca Kid Abelha e os Abóboras Selvagens era convidada pelo ator Kadu Moliterno, mestre de cerimônias do *Rockin Rio*, para realizar o “primeiro show da democracia brasileira”. Não deixando por menos, o grupo entrou no palco com a Bandeira Nacional aos gritos de “Brasil, Brasil, Brasil”, entoados por uma plateia com, aproximadamente, 300 mil pessoas. Na véspera da decisão, Lulu Santos regeu o público de seu *show* em um coro uníssono: “Diretas! Diretas!”. Já Eduardo Dusek, por sua vez, subiu ao palco dirigindo uma motocicleta, modelo vespa, saudando seus fãs aos gritos de “Muda Brasil”.⁴³⁵

A banda Barão Vermelho, formada por Cazuza (vocalista), Roberto Frejat (guitarrista), Dé (baixista), Maurício Barros (tecladista) e Guto Goff (baterista), subiu ao palco do *Rock in Rio*, saudando o público que compareceu ao *show* e, também, toda uma nação que acabava de devolver o poder político máximo do Brasil às mãos de um presidente civil. Assim como boa parte do público que compareceu ao evento, todos os

⁴³⁵CASTRO, Cid. *Metendo o pé na lama*. Os bastidores do *Rockin Rio* de 1985, 2010; CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: A história do maior festival de música do mundo*, 2011.

músicos utilizaram peças de seu vestuário nas cores verde ou amarelo. Guto Goff decorou sua bateria com uma pequena Bandeira do Brasil. Ao final da apresentação, Cazuzá – coberto pela Bandeira Nacional – finalizava o *show* do Barão Vermelho ao som da canção “Pro dia nascer feliz”, fazendo um convite ao País: "Que o Brasil nasça lindo para todo mundo amanhã, um Brasil novo, com uma rapaziada esperta".⁴³⁶

As palavras de Cazuzá, aliadas aos versos da canção, traduziam o sentimento da maioria do povo brasileiro, que tinha a esperança e o otimismo renovados pela vitória política naquele momento crucial da história do Brasil. Ao mesmo tempo, seu discurso reforçava a ideia de que o País, a partir daquele novo dia, viveria também um “novo início” a ser construído de forma coletiva por uma nova geração de atores políticos:⁴³⁷ a “rapaziada esperta”. Como diziam os versos da canção:

Estamos, meu bem, por um triz
 Pro dia nascer feliz
 Pro dia nascer feliz
 O mundo inteiro acordar
 E a gente dormir, dormir.⁴³⁸

“Pro dia nascer feliz”, no entanto, foi lançada dois anos antes, no segundo LP do Barão Vermelho de 1983. Ainda nesse ano, foi regravação por Ney Matogrosso. Essa segunda interpretação, além da inclusão de “Todo amor que houver nessa vida” por Caetano Veloso, em seu repertório, chamou a atenção da mídia e do público para o grupo carioca que até então não havia emplacado nenhum grande sucesso no cenário nacional. Logo em seguida, a gravadora Som Livre lança “Pro dia nascer feliz”, na versão do Barão Vermelho, em compacto que vende 30 mil cópias.

⁴³⁶ BARÃO VERMELHO. *Rock In Rio 1985*. Rio de Janeiro: MZA, 2007, 1 DVD (67 min.).

⁴³⁷ JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*, 2011.

⁴³⁸ BARÃO VERMELHO. “Pro dia nascer feliz”. *Cazuzá*, Roberto Frejat (Compositores), 1985.

O grupo iniciou sua trajetória fazendo *covers* de Rolling Stones, Led Zeppelin e Janis Joplin.⁴³⁹ O nome da banda, no entanto, foi retirado de uma das aventuras dos personagens *Snoopy* e *Charlie Brown*.⁴⁴⁰ Não demorou muito até que Cazuzza e Frejat criassem as primeiras parcerias. Além de assumir a autoria das composições, no palco suas posturas seguiam o estilo consagrado por duplas desde os anos 1960, como Mick Jagger & Keith Richards, Robert Plant & Jimmy Page, entre outras. “Pro dia nascer feliz”, por exemplo, aliava os *riffs* bluseiros da guitarra de Frejat com os excessos vocais de Cazuzza, que, como vocalista, utilizava mais o instinto que a técnica. Suas interpretações, de um modo geral, desprezavam o tom embargado e a sutileza, misturando “o *rock* visceral dos Rolling Stones com as imagens despudoradamente românticas de Lupicínio Rodrigues”.⁴⁴¹

No calor da euforia gerada pela vitória de Tancredo Neves durante o *Rock in Rio*, em 1985, “Pro dia nascer feliz” ganhou uma conotação política com forte cunho libertário, passando a ser vista por muita gente como o “hino” da Nova República que seria implantada a partir daquela data. No dia seguinte à eleição indireta, foi a vez de os Paralamas do Sucesso felicitarem o povo brasileiro pelo momento histórico vivido no País. Antes de interpretar a canção “Inútil” – um dos hinos do movimento pelas Diretas-Já lançado pelo Ultraje a Rigor –, Herbert Vianna via com esperança as novas

⁴³⁹ A canção “*Down em mim*”, gravada pelo Barão Vermelho em seu disco de estreia, tem seu título inspirado em “*Down on me*”, lançada por Janis Joplin em 1967. A cantora foi uma referência para a banda brasileira em termos de *rock*, *blues* e canções “dor de cotovelo”. RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?* Narrativas do *Rock* brasileiro anos 80, 2009.

⁴⁴⁰ NEVES, Ezequiel; GOFFI, Guto; PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho*. Por que a gente é assim, 2007.

⁴⁴¹ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Cabaré pauleira. A cafonice chega ao *rock* do Baixo Leblon. *Revista Veja*, 17 ago. 1983, p. 125. A influência das canções românticas no estilo “dor de cotovelo”, principalmente, de Lupicínio Rodrigues foi destaque em outra reportagem sobre a banda na *Folha de S. Paulo*: “Entre os novos grupos de *rock*, o Barão Vermelho tem contornos próprios: não envereda apenas pelo *rock*. Mas pelo *blues* e alguns elementos do samba-canção. [...] Como é o autor das letras do Barão Vermelho, Cazuzza carregou na dor de cotovelo. Na letra de ‘Maior abandonado’, há um exemplo da linguagem de Lupicínio Rodrigues adaptado aos tempos cibernéticos. Diz o verso: ‘mentiras sinceras me interessam’”. ALMEIDA, Miguel de. Barão Vermelho. *Folha de S. Paulo*, 17 out. 1984.

perspectivas políticas que se anunciavam sem, no entanto, deixar de criticar a falta de participação popular no processo realizado dentro do colégio eleitoral:

Ontem foi escolhido o novo presidente do Brasil e 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.⁴⁴²

Apesar das manifestações, posicionamentos e opiniões como as demonstradas durante o *Rock in Rio*, por meio das quais a juventude expressa suas ideias políticas, os anos 1980 no Brasil são considerados, sob vários aspectos, a “década perdida”. Contrariando a expectativa da maioria dos críticos, as novas bandas, por meio dos sons eletrificados da guitarra, embalam opiniões, ideias, pontos de vista e concepções políticas que visaram desvendar a cara do Brasil. Segundo o compositor e crítico musical Nelson Motta:

Minha geração acreditava que essa rapaziada, por haver crescido sem acesso à informação, com livros e filmes censurados e aulas de educação, moral e cívica nas escolas, estaria totalmente perdida. Que nada! Todo mundo saiu da ditadura botando fogo pelas ventas, botando pra quebrar, de forma muito festiva e lúdica.⁴⁴³

Devido à influência direta da indústria cultural – da qual eventos culturais como o *Rock in Rio* são um resultado direto – essa seria uma geração supostamente conformista e apolítica, fruto de uma cultura de massa mantenedora do *status quo*. Segundo Marcelo Ridenti, por exemplo, a utopia nacional popular, característica das obras de artistas influenciados pela cultura de esquerda entre as décadas de 1940 a 1960, seria uma das bases fundamentais para a visão de mundo crítica em relação aos problemas do Brasil. Já

⁴⁴² PARALAMAS DO SUCESSO. *Ao vivo no Rock in Rio 1985*. Rio de Janeiro: EMI, 2007. 1 DVD (78 min.).

⁴⁴³ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2002, p. 218.

na década de 1980, as linguagens artísticas foram transformadas pela indústria do entretenimento em uma cultura autolegitimadora da ordem estabelecida, que valoriza o individualismo exacerbado em detrimento de projetos coletivos de futuro:

A brasilidade revolucionária deve ter herdeiros, mas pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela individualidade pós-moderna como estrutura de sentimento, esboçada naqueles mesmos anos 1960, caracterizada pela valorização do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentário e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia.⁴⁴⁴

Os jovens dos anos 1980 não participaram das experiências vividas por grande parte da juventude intelectualizada das décadas anteriores, que acreditava nos projetos de desenvolvimentismo nacional, que ambicionava uma suposta conscientização nacional advinda da descoberta do homem brasileiro perdido no interior do Brasil fora da influência capitalista, que propunha uma discussão entre a massiva influência estrangeira na canção popular e a defesa ou o resgate de uma pretensa cultura genuinamente nacional.⁴⁴⁵

Em suas canções, o *rock* nacional propõe uma discussão em torno dos elementos constitutivos, em sua maioria contraditórios, da brasilidade. Em suas narrativas, o Brasil não seria o país da integração, das relações harmônicas e pacíficas ou da “democracia racial”. Os compositores, na maioria dos casos, irão pensar e questionar a ordem vigente

⁴⁴⁴ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*, 2010, p.111.

⁴⁴⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001.

por meio da afirmação do cidadão comum como ator político e da necessidade de mudança da realidade. Os diversos olhares sobre o Brasil propostos pelos roqueiros convergiriam, dessa maneira, para a imaginação de um país que se funda na luta por direitos.

Um dos conceitos-chave para a construção dessa análise é, portanto, a brasilidade, tema sempre recorrente em períodos históricos de fortes transformações e com o qual os compositores tentavam definir o Brasil não apenas como Estado, Pátria e Nação. A brasilidade não se reduz ao nacionalismo ou sentimento de identidade nacional, mas ao “imaginário da nacionalidade próprio de um país continental que se desenvolveu no pensamento social brasileiro e também na canção popular, nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na literatura a partir da década de 1930”.⁴⁴⁶

Essa criação coletiva seria fruto e, ao mesmo tempo, força motriz que aposta na transformação da realidade a partir da potencialidade específica do povo brasileiro. Em outras palavras, “uma espécie de potência inata da condição de ser brasileiro”, que o distingue e também o insere no mundo a partir de seus traços de originalidade. O *rock* nacional canta as características que diferem o Brasil dos demais países, em seus aspectos positivos e negativos, bem como o que diz respeito a um país em um dos momentos mais delicados de sua trajetória política e aquilo que pode redimir a sua história, lembrando o que somos e o que ainda podemos vir a ser.⁴⁴⁷

Nesse sentido, a atuação de artistas e intelectuais seria fundamental para a divulgação de ideias e sentimentos desenvolvidos com o objetivo de conhecer o País e de aproximá-lo de seus habitantes. Esses sujeitos históricos estariam comprometidos com projetos de emancipação política, construídos em meio às experiências de vida, e o exercício da imaginação durante o processo de redemocratização. Como todo termo que

⁴⁴⁶ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*, 2010, p.10.

⁴⁴⁷ STARLING, Heloisa. *Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil*, 2012.

traz certo grau de ambiguidade, o conceito de brasilidade possui leituras e significados diversos. Entre eles, o vínculo emocional que não se adequa a uma única forma programática lógica ou racional capaz de enquadrar o sentimento de um sujeito histórico diante tanto de frustrações de suas próprias experiências pessoais, quanto da não concretização de seus planos e projetos políticos.⁴⁴⁸

Basta reconhecer nas experiências do cotidiano a existência de um vínculo emocional forte o suficiente para que a linguagem musical crie as condições para pensar um País diferente do real. Formulada pelas bandas de *rock* nos anos 1980, essa ideia de Brasil que emerge da ruína se baseia em uma visão de mundo, de princípios e opiniões postos em circulação pelo cancionero popular. Canções que retiram o cidadão comum da invisibilidade social e pintam com as cores da democracia o horizonte de expectativas da Nova República Brasileira.⁴⁴⁹

Herdeira de variadas lutas sociais, a brasilidade assume um caráter revolucionário a partir dos anos 1950 e alcançará seu apogeu na década seguinte com propostas identificadas com as possibilidades de uma revolução brasileira antevista por organizações, partidos e movimentos de esquerda até, pelo menos, 1968. Contudo, segundo Ridenti, essa estrutura de sentimento compartilhado entre intelectuais e artistas, em diálogo com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), comprometidos com projetos de emancipação e transformação política, esgota-se por volta da década de 1980. Com a intensificação da relação entre o campo intelectual, o mercado, a indústria cultural e os meios de comunicação de massa, teria instituído formas de linguagem artísticas totalmente respaldadas pelo *establishment*. Mais do que isso, a utopia nacional-popular dos anos 1940, 1950 e 1960 teria passado por uma “reabsorção despolitizante” realizada

⁴⁴⁸ STARLING, Heloisa. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil, 2012.

⁴⁴⁹ STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil, 2015.

pela indústria cultural que redirecionou a capacidade crítica e imaginativa de artistas e intelectuais para a justificação da ordem estabelecida.⁴⁵⁰

Dessa forma, propomos uma discussão que vai de encontro à perspectiva do autor, baseando-se no fato de que as bandas de *rock* na década de 1980 traduzem, por meio da linguagem musical, os sentimentos de revolta e indignação em relação à situação política do País e às condições de vida dos brasileiros. Esse sentimento é veiculado por canções que visam também democratizar o debate político por meio de sua abertura para o grande público ouvinte de suas canções. Em nossa avaliação, a relação entre os artistas e a indústria cultural, apontada por Ridenti como um dos fatores do desfalecimento da brasilidade revolucionária, seria uma das bases de amplificação da participação política pela via da imaginação cultural.

Contudo, “toda canção é sempre suspeita”, diria Thomas Mann, em *A montanha mágica*.⁴⁵¹ A canção popular chama a atenção da indústria cultural devido a sua força de inserção na sociedade. O compositor não seria uma simples peça na engrenagem da acumulação de capital. Tão pouco assistiria passivamente à dominação econômica sobre sua obra que guarda ainda a riqueza artesanal de suas mãos e seu intelecto. O cancionista popular não foi uma presa fácil da censura durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945) e da ditadura militar (1964-1985) devido à sua habilidade de subverter a ordem estabelecida de forma arbitrária.⁴⁵²

Essa mesma habilidade é utilizada contra a exploração de sua obra com fins puramente financeiros. É preciso lembrar que a indústria cultural não é capaz de criar nada, apenas reproduzir. Quem possui o poder da criação é o próprio artista. A canção exprime seus conteúdos por meio de uma linguagem cifrada, mantendo com a política um

⁴⁵⁰ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*, 2010, p. 104-105.

⁴⁵¹ WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*, 1987.

⁴⁵² SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal fechado. A música popular brasileira sob censura*, 1994; STARLING, Heloisa. *Canção popular e direito de resistência no Brasil*, 2013.

vínculo pouco perceptível, porém bastante operante. Um ouvinte mais desavisado pode ser facilmente traído por uma canção, pois os versos presentes em sua letra podem ter seu sentido subvertido de forma sutil, por meio de tramas melódicas, a harmonia do som ou por uma leve quebra em seu ritmo.⁴⁵³

No início dos anos 1980, o *rock* nacional conquistou um novo espaço na grande mídia – em larga medida, criado pela disseminação de rádios FM e amplificado pela ampla repercussão do festival *Rock in Rio* –, utilizando-o para expressar suas opiniões, suas ideias e sua visão de mundo, em grande parte sintonizadas com o contexto político e social de sua época. A discussão em torno da “brasilidade”, proposta pelos roqueiros durante a redemocratização do Brasil, será desenvolvida em torno da tentativa de solucionar as contradições políticas e sociais do País.

O Brasil da Nova República, repleto de contrastes, foi cantado sem travas na língua em composições como: “Tudo azul” (1984), de Lulu Santos; “*Fullgás*” (1984) e “Muda Brasil” (1986), de Marina, “Juvelínia” (1985) e “Alvorada voraz” (1986), do RPM; “Que país é este” (1987), da Legião Urbana; “Estado Violência” (1986) e “Lugar nenhum” (1987), dos Titãs; “o Adventista” (1986) e “País do futuro” (1987), do Camisa de Vênus; “Nunca fomos tão brasileiros” (1987), da Plebe Rude; “Pátria amada” (1987), dos Inocentes; “Fausto Brasil” (1988), do Hanoi-Hanoi; “Brasil” (1988), de Cazuza; “Perplexo” (1989), dos Paralamas do Sucesso, entre muitas outras.

Essas canções compartilham um mesmo “tempo da obra”, ou seja, período histórico que fornece um sentido à formulação de uma linguagem produzida por esses compositores em diferentes pontos do País. Mesmo que eles não mantenham entre si as mesmas experiências de vida, formação cultural e condição econômica ou social, a geração de compositores presenciam um mesmo contexto intelectual e político no qual

⁴⁵³ WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil, 1987; STARLING, Heloisa. Canção popular e direito de resistência no Brasil, 2013.

suas canções compõem um conjunto de argumentos e estratégias de intervenção narrativa no debate de ideias.⁴⁵⁴ Segundo Heloisa Starling:

Esse tempo fornece a fonte de identificação dos diversos *contextos* que conferem sentido aos projetos de linguagem produzidos por cada um deles. Por essa razão, o *tempo da obra* conta uma história importante de relacionamento e de compartilhamento de ideias entre autores mais ou menos contemporâneos e essa história segue invariavelmente em duas direções. Por um lado, ela transmite o contexto intelectual e político que confere sentido a uma obra, o conjunto de argumentos nos quais o autor pretendeu intervir, suas estratégias de intervenção e o tipo de intervenção que seu texto procurou constituir no debate de ideias da época. Por outro lado, seu percurso é sempre explicativo: ele revela as razões pelas quais determinadas posições foram assumidas pelo autor, seu motivo e entendimento; revela igualmente as suposições, crenças e modos de pensamento – uma espécie de visão de mundo articulada – comum a vários autores que intervieram no período.⁴⁵⁵

O “tempo da obra” nos informa, portanto, uma visão de mundo comum a vários atores que intervêm na cena pública a partir da articulação de questionamentos, aspirações e reivindicações próprios de um mesmo tempo. Por mais que a brasilidade fosse um tema comum entre os vários compositores que atuaram no contexto da consolidação do *rock* no cenário artístico nacional, isso não significa que havia uma confluência de opiniões entre eles. Ainda assim, cada banda ou intérprete, a seu modo, vai expor suas reflexões, muitas vezes divergentes, sobre o Brasil. Elas eram respostas ao contexto de transformação política vivenciado na passagem da ditadura militar à Nova República e

⁴⁵⁴ POCOCK, John. O conceito de linguagem e o *métier d'historien*, 2003.

⁴⁵⁵ STARLING, Heloisa. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil, 2012, p. 199-200.

valorizava, sobretudo, o cotidiano dos homens comuns, habitantes dos grandes centros urbanos que buscavam encontrar seu lugar em meio aos novos rumos políticos do País.⁴⁵⁶

Entre 1984 e 1985, da Campanha pelas Diretas-Já à eleição indireta de Tancredo Neves, a esperança e o otimismo da maior parte da população em viver dias melhores eram sentimentos que conviviam com o receio de um futuro ainda incerto cuja crise econômica era um problema longe de ser resolvido. Nesse contexto, Lulu Santos canta um Brasil todo azul, porém um tanto reticente:

Tudo azul
 Todo mundo nu
 No Brasil
 Sol de norte a sul
 Tudo bem
 Tudo zen meu bem
 Tudo sem
 Força e direção
 Nós somos muitos
 Não somos fracos
 Somos sozinhos nessa multidão
 Nós somos só um coração
 Sangrando pelo sonho
 De viver.⁴⁵⁷

Em “Tudo Azul”, Lulu Santos e Nelson Motta vislumbram um país banhado pelo mar e aquecido pelo sol. A natureza reflete também o estado de espírito do narrador, que se apresenta na primeira pessoa do plural: “Nós”. O sujeito verbal utilizado pelos compositores destaca o sentimento coletivo vivido pelo povo, que enfrenta as dificuldades em nome da realização de seus sonhos, mesmo que esses não estejam muito bem

⁴⁵⁶ STARLING, Heloisa. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil, 2012.

⁴⁵⁷ LULU SANTOS. “Tudo Azul”. Lulu Santos, Nelson Motta (Compositores), 1984.

definidos.⁴⁵⁸ Em outra estrofe, a narrativa contrapõe o clima árido do interior do Brasil com a capacidade de resistência dos sertanejos diante das intempéries. Nesse caso o narrador, agora em primeira pessoa, mescla sentimentos pessoais (desilusão amorosa) a condições climáticas do País (a seca) e, também, à condição social (retirante desempregado) do narrador:

Eu nunca fui o rei do baião
 Não sei fazer chover no sertão
 Sou flagelado da paixão
 Retirante do amor
 Desempregado do coração.⁴⁵⁹

Nessa parte da gravação, o arranjo predominante *pop* é enriquecido pelo som do acordeom, instrumento característico do baião citado na letra, que, por sua vez, reverencia a Luiz Gonzaga, conhecido em todo o País como o “Rei do Baião”. Dessa forma, a canção conjuga o Brasil litorâneo com o Brasil interiorano. Essas duas faces do País estariam reunidas no narrador/personagem que, por sua vez, também apresenta certa tensão entre o mundo público e a vida privada no verso “Somos sozinhos nessa multidão”. Essa canção foi gravada em 1984, no disco *Tudo Azul*, que traz a foto em close do rosto de Lulu Santos, vestindo uma camisa amarela e segurando sua guitarra, tendo o azul do céu e do mar às costas. O disco apresenta ainda uma regravação de “O Calhambeque (*Road Hog*)”, grande sucesso dos tempos da Jovem Guarda na versão de Erasmo Carlos, que, por sua vez, participa do LP, assim como outros dois veteranos do *rock* nacional: Rita Lee e Roberto Carvalho.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006.

⁴⁵⁹ LULU SANTOS. “Tudo Azul”. Lulu Santos, Nelson Motta (Compositores), 1984.

⁴⁶⁰ SOUSA, Okky de. Desvio de alvo. Um roqueiro nacional que não depende do humor. *Revista Veja*, 6 jun. 1984.

Em boa parte de seu repertório, Lulu Santos retrata um país e seus personagens em versos, por vezes, inocentes, porém auspiciosos em narrativas como “Como uma onda no mar (Zen Surfismo)”, “O último romântico” e “De repente, Califórnia”, entre muitas outras.⁴⁶¹ Essa última seria um bolero havaiano que aborda os sonhos de muitos jovens cariocas em se tornarem famosos, seja pelos novos caminhos do *rock*, do cinema ou do surfe:⁴⁶²

Garota eu vou pra Califórnia
 Viver a vida sobre as ondas
 Vou ser artista de cinema
 O meu destino é ser *star*
 O vento beija meus cabelos
 As ondas lambem minhas pernas
 O sol abraça o meu corpo
 Meu coração canta feliz
 Eu dou a volta, pulo o muro
 Mergulho no escuro
Sarto de banda
 Na Califórnia é diferente, irmão
 É muito mais do que um sonho.⁴⁶³

Fã de *rock* progressivo e tiete assumido do *guitar hero* Sérgio Dias dos Mutantes, Lulu Santos iniciou sua carreira em meados dos anos 1970 como guitarrista dos grupos Veludo Elétrico e Vimana (formado também por Lobão, Ritchie, Fernando Gama e Luiz

⁴⁶¹ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais, 2001.

⁴⁶² A trajetória de Pedro Paulo Carneiro Lopes, conhecido como Pepê, demonstrava que esse sonho não era nenhuma aventura romanesca. Criado no Pôr de Ipanema, Pepê conquistou dezenas de prêmios nacionais e internacionais de surfe e voo livre. Nesse último esporte, foi campeão mundial no Japão, em 1981. Sua fama lotava a Praia do Pepino de fãs. Os títulos lhe garantiram patrocínios, a criação de linhas de roupas e artigos esportivos, uma rede de *trailers* de sanduíches naturais, um programa na *Rádio Globo*, além de estrelar o documentário *Nas ondas do Surf*, dirigido pelo cineasta Lívio Bruni Jr., em 1978. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

⁴⁶³ LULU SANTOS. “De repente, Califórnia”. Lulu Santos, Nelson Motta (Compositores), 1982.

Paulo). O diálogo entre praia, sol, surfe e a cultura jovem⁴⁶⁴ – temas abordados pelo compositor, sempre em parceria com Nelson Motta – era o pilar de um subgênero do *rock* denominado *Surf Music* ou *Surf Rock*, criado no início da década de 1960 na Califórnia e cujo principal expoente foi o grupo Beach Boys. A importância do grupo foi tão grande que fez com que a cena roqueira nos Estados Unidos se deslocasse dos estados sulistas para as praias californianas. O disco *Pet Sounds*, lançado em 1966, por exemplo, foi uma das influências utilizadas pelo Beatles em *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*, gravado no ano seguinte.⁴⁶⁵

“De repente, Califórnia”, interpretada por Ricardo Graça Mello, foi o grande sucesso da trilha sonora do filme *Menino do Rio*, dirigido por Antonio Calmon, em 1981. O diretor era frequentador do Píer de Ipanema, ponto de encontro dos adeptos da contracultura no Rio de Janeiro desde o início da década de 1970. O lugar também era conhecido como “Dunas do Barato” ou “Dunas da Gal”, em referência à cantora tida como musa do movimento *hippie* no Brasil a partir do show Gal Fatal lançado em disco em 1972. Por lá passavam artistas, intelectuais, jornalistas e sufistas que viam no pier uma espécie de trincheira da cultura *underground* contra a ditadura militar.⁴⁶⁶

Já na década de 1980, um episódio que marcou época nas praias do Rio de Janeiro foi o “Verão da lata”. Em 1987, várias latas de maconha aparecem boiando em pleno litoral entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Cada lata, semelhante às de leite em pó, continha 1,5 kg que fizeram a alegria dos adeptos da THC. Essas latas eram provenientes

⁴⁶⁴ O desejo de conquistar a fama, tornando-se um *rock star*, foi abordado em diversas canções do período como, por exemplo, em “*Popstar*” do grupo João Penca & Os Miquinhos Adestrados: “Peguei uma onda maneira/Dei *cutback*, *hang-five*, *hang-tem*/Eu sou o melhor surfista da minha rua/Não tenho saco pra escola/ As minhas notas sempre são vermelhas/ Mas eu não tô nem aí/ Arrumo as malas e me mando pro Hawaii/ [...] A sua mãe diz que eu sou vagabundo/ E o seu pai é tão esnobe/ Esse garoto não combina contigo!/ A gente arranja pra você bom partido!/ Mas quando eu virar um astro/ Com a minha guitarra e uma prancha do lado/ Eu quero ver, na hora do jantar/ O seu pai sentado à mesa, ao lado de um *popstar*”. JOÃO PENCA & OS MIQUINHOS AMESTRADOS. “*Popstar*”. Leandro (Compositor), 1986.

⁴⁶⁵ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*. Uma história social, 2002; PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*, 1992.

⁴⁶⁶ COHN, Sérgio (Org.). *Nuvem Cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 70*, 2007.

do navio Solana Star que partiu de Cingapura em direção a Miami com escala no Rio de Janeiro. Com a suspeita de que o carregamento corria o risco de ser interceptado pela Polícia Federal Brasileira, a tripulação da embarcação lançou 15 mil latas ao mar que apareceram subitamente na praia, chamando inicialmente a atenção de pescadores e surfistas e depois de toda a população litorânea. O fato passou a habitar por muito tempo o imaginário urbano em torno das tais latas, criando jargões populares, gírias e canções.⁴⁶⁷

Menino do Rio é ambientado na nova cultura jovem dos anos 1980 com suas gírias próprias, o bom humor, a preocupação com o meio ambiente, o gosto pela alimentação natural, o bem-estar entre corpo e mente, o cuidado com a saúde.⁴⁶⁸ Segundo reportagem do Jornal *Folha de S. Paulo*, por ocasião do lançamento do filme:

“Menino do Rio” completa um trabalho iniciado por Antonio Calmon em “Embalos de Ipanema”. Trata-se da busca de um sotaque carioca contemporâneo onde se enfoca a juventude, além da incorporação da linguagem coloquial. [...] Digamos que Calmon – na frase sua – está atrás de uma dramaturgia brasileira, com olhos fixos numa coloquialidade, na gíria, na sensualidade e, principalmente, no grande público.⁴⁶⁹

Poucas semanas após a sua estreia em janeiro de 1982, o filme contabilizava 350 mil espectadores em apenas quatorze salas de cinema. Até o último dia de exibição, 3 milhões de espectadores assistiram àquele que poderia ser considerado o retrato

⁴⁶⁷ AQUINO, Wilson. *Verão da lata*, 2012.

⁴⁶⁸ FORTES, Rafael; MELO, Victor Andrade de. O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 70/80, 2009; FORTES, Rafael. O surfe brasileiro e as mídias e audiovisual dos anos 1980, 2010.

⁴⁶⁹ ALMEIDA, Miguel de. Na tela, os problemas da juventude dourada. *Folha de S. Paulo*, 17 jan.1982. O filme, no entanto, não agradou ao crítico Nelson Hoineff, que teceu críticas desfavoráveis à obra: “Há, em consequência, doses moderadas de sexo, drogas e surfe. Moderadas demais, deve-se dizer. O sexo é reprimido na superfície e ambíguo nas entrelinhas, a droga é tratada com a mesma prudência dos seriados de televisão, e de surfe ou voo livre há menos que qualquer reportagem sobre um campeonato desses esportes. HOINEFF, Nelson. Menino de nada. Sol e drogas não colorem o estereótipo carioca. *Revista Veja*, 13 jan. 1982.

cinematográfico da juventude carioca que não se reconhecia nas telas de cinema desde 1967, com a filmagem de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*.⁴⁷⁰

O filme, baseado no argumento do ator e surfista André de Biase, é um dos primeiros a tematizar o universo jovem carioca da década de 1980, realçado pela natureza das praias da Macumba e de Saquarema. Cenários como esses eram propícios à prática de esportes como o surfe e voo livre, o consumo de substâncias que alteravam a percepção da realidade mais imediata, a descoberta dos prazeres sexuais livres de tabus e controles sociais e, também, da construção de novas formas de linguagens capazes de expressar as transformações do cotidiano e as aspirações da juventude.⁴⁷¹

Menino do Rio apresenta essas questões, a partir da ótica de jovens como o surfista José Arthur Machado, conhecido como Petit. Dono de uma sensualidade que despertava o desejo de mulheres e homens por onde passasse, além de possuir uma personalidade sedutora e carismática, ele inspirou Caetano Veloso na composição, de 1979, que deu título ao filme de Antonio Calmon, lançado três anos depois.⁴⁷² Sobre o Rio de Janeiro da época, Nelson Motta, diretor musical da película, lembra que:

Na praia é que tudo acontecia, onde se formavam grupos de teatro e música, amizades, críticas, festas, produções. Era uma época de uma liberação política, e a arte que florescia só poderia ser mais livre, mais forte, mais crítica e audaciosa.⁴⁷³

⁴⁷⁰ COELHO, Sandra; MAIA, Guilherme. *Em busca do tesouro: rock e juventude em dois momentos do cinema brasileiro*, 2015; OLIVEIRA, Rodrigo Bonfim. *Cinema brasileiro contemporâneo e a juventude de classe média urbana: um olhar prospectivo*, 2017.

⁴⁷¹ BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*, 2005.

⁴⁷² A canção “Menino do Rio”, gravada originalmente por Baby Consuelo, em 1979, serviu de trilha sonora para a abertura da novela *Água Viva*, transmitida pela *Rede Globo* no ano seguinte. VILLARI, Vincent; BRYAN, Guilherme. *Teletema. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira*, 2014.

⁴⁷³ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013, p. 43.

A praia foi também um dos cenários da principal série televisiva voltada para o público jovem da década de 1980: *Armação Ilimitada*. Com a repercussão do filme *Menino do Rio*, o impacto gerado pelo *Rock in Rio* e o estabelecimento das bandas de *rock* nas paradas de sucesso, os atores André di Biase e Kadu Moliterno propõe ao diretor Daniel Filho da Rede Globo a produção de um programa baseado nas aventuras de uma firma especializada em solucionar mistérios e enfrentar desafios. Ao mesmo tempo, seus integrantes eram praticantes de esportes radicais como voo livre, surfe e motociclismo. Nessas cenas, o programa adquiria o formato de videoclipes que começavam a se popularizar na televisão brasileira até tomarem uma forma definitiva com a inauguração do canal MTV (*Video Music Awards*) em 1991.

Além de Juba e Lula, a *Armação Ilimitada* contava com a jornalista Zelda Scott (André Beltrão) que formava um triângulo amoroso com os dois primeiros. Os três eram os pais adotivos de Bakana (Jonas Torres), menor abandonado que passou a fazer parte da trama. Todas essas relações tidas como verdadeiros tabus morais eram tratadas com naturalidade. O diretor Guel Arraes e a equipe de roteiristas formada por Antônio Calmon, Patrícia Travassos, Euclides Marinho e Nelson Motta tinham o propósito de inovar não apenas a narrativa, mas também o conteúdo, formato, roteiro, edição.⁴⁷⁴

Para tanto, sua produção dialogava diretamente com o universo cultural arregimentado pelo *rock* nacional, presente em números musicais, na trilha sonora e uma das principais influências para a linguagem do programa. Os diálogos, sempre bem humorados, eram pontuados em esquetes, recurso utilizado no teatro de revista e programas de rádio. Nas cenas de nudez, as partes íntimas eram cobertas, de forma irreverente, por tarjas pretas que acompanhavam os movimentos dos personagens. Já os

⁴⁷⁴CAMINHA, Marina. O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, consumo e juventude nas ondas de *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, 2012.

palavrões eram substituídos por figuras animadas em balões como nas histórias em quadrinhos.⁴⁷⁵

Presente no cinema e na televisão, a praia foi um dos mais importantes lugares de sociabilidade cultural, social e artística do Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1980. Nessa época, quem dividia com as bandas Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e o cantor Lulu Santos as predileções do público jovem na capital carioca, sempre atento às novidades trazidas pela nova geração do *rock* nacional, era a cantora Marina. A obra da compositora seria uma das pontes de diálogo entre a linguagem do *rock* e a poesia, devido à parceria com o poeta e filósofo Antonio Cicero, seu irmão.

Marina lançou seu disco de estreia, *Simples como o fogo*, em 1979. Nos primeiros anos de carreira, ela transitou entre a MPB, o *rock* e a música *pop*, tendo suas canções gravadas por Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso. Por essa razão, chegou a ser considerada pela crítica como uma das “promessas da MPB”. Foi o LP *Fullgás*, o quinto de sua carreira, que marcou a guinada de Marina para a vertente *pop-rock*.⁴⁷⁶ O disco chamou a atenção da crítica por apresentar a nova proposta da cantora não apenas pela adoção da sonoridade eletrônica, mas também pela forma sensível, sofisticada e elegante com que encarava questões cotidianas, assim como a relação com o outro, inclusive em termos de relacionamento afetivo:

Em *Fullgás*, o novo disco, Marina, 28 anos, prova que, enfim, encontrou a sua medida para cantar o amor. Trata-se do mais romântico dos seus cinco discos e uma prova que é possível falar de amor com simplicidade sem cair na banalidade. Como tantos outros artistas da música jovem brasileira, Marina recheou seu disco com sintetizadores e recursos eletrônicos. Num extremo incomum, utilizou uma bateria eletrônica – comandada por botões – em todas

⁴⁷⁵ CAMINHA, Marina. *Armação Ilimitada: a representação juvenil sob o signo do novo*, 2009.

⁴⁷⁶ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

as faixas. A originalidade de seu romantismo é combinar esses recursos à extrema discrição com que conta seus casos de amor.⁴⁷⁷

Naquele momento, a utilização dos recursos tecnológicos de última geração disponíveis nos estúdios de gravação era uma novidade para os padrões brasileiros, motivo pelo qual certos artificios ligados à música eletrônica eram vistos com certa suspeita pela maioria dos críticos. Marina, por sua vez, foi uma das primeiras intérpretes a encontrar um ponto de equilíbrio entre a tecnologia e a sensibilidade no disco *Fullgás*.⁴⁷⁸ Já na canção que dá nome ao disco, essa mesma linguagem capaz de falar sobre o amor sem arroubos melodramáticos serve também para descortinar um novo Brasil em meio às transformações e aspirações vividas naquele ano:

Meu mundo você é quem faz
 Música, letra e dança
 Tudo em você é *fullgás*
 Tudo você é quem lança
 Lança mais e mais
 Só vou te contar um segredo
 Não nada
 Nada de mal nos alcança
 [...]
 E tudo de lindo que eu faço
 Vem com você, vem feliz
 Você me abre seus braços
 E a gente faz um país.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ SOUZA, Okky de. Amor sem choro. Uma cantora que inova o romantismo. Revista *Veja*, 28 mar.1984, p. 122.

⁴⁷⁸ Segundo Ana Maria Bahiana: “Em *Fullgás*, aquele que pode ser considerado o primeiro real sucesso de execução da carreira de Marina – a faixa título que flui harmoniosamente sobre uma batida eletrônica que lembra a de ‘*Billie Jean*’, de Michel Jackson, – há todo um clima de equilíbrio, com arranjos – criados pela própria autora – que usam bem as novas possibilidades dos teclados eletrônicos, inclusive a tão combatida e mal compreendida bateria sintetizadora”. BAHIANA, Ana Maria. *Fullgás*, Marina em nova fase num disco cheio de amigos. *O Globo*, 15 abr. 1984.

⁴⁷⁹ MARINA. “*Fullgás*”. Marina, Antonio Cicero (Compositores), 1984.

As bases melódicas de *Fullgás* foram compostas por Marina em um pequeno teclado eletrônico, modelo “Casiotone”, com capacidade de programar diversos acordes e sons. O desenvolvimento da composição foi finalizado no estúdio com a utilização de uma bateria eletrônica e a contribuição providencial do produtor Liminha, que teve a ideia de fazer uma linha de contrabaixo nos moldes de “*Billie Jean*”, sucesso de Michel Jackson lançado em 1983.⁴⁸⁰ Em diálogo com a música eletrônica, a sonoridade da canção ganhava, aos poucos, um tom de modernidade. Já a letra de Antonio Cicero, foi criada em um contexto de fortalecimento da liberdade e da busca da felicidade vivido de forma individual e também coletiva no País, durante o contexto da Campanha pelas Diretas-Já em que o reencontro com a democracia era cada vez iminente. Segundo a própria Marina: “Mais do que nunca tenho desejado ultrapassar limites, me livrar de culpas, medos de tudo que dá pra trás. Isto é vital para mim”.⁴⁸¹

O título da canção, “*Fullgás*”, seria a senha para analisarmos o Brasil de Marina e Antonio Cicero. Inicialmente, a palavra foi grafada de modo tradicional na letra da canção: Fugaz. Fato que trazia as ideias de fugacidade e efemeridade do tempo, mas também rapidez e velocidade de propagação. Marina – que, entre os 5 e os 12 anos de idade, morou nos Estados Unidos – alterou a grafia e também o sentido da palavra ao aproximá-la do idioma inglês, atribuindo-lhe o sentido de “gás total, tanque cheio, disposição, energia, força a todo vapor”.⁴⁸² Esses seriam quesitos necessários para vencer os desafios que emperravam a realização de seus desejos, tanto na vida privada, quanto no mundo público, em se tratando da construção de uma sociedade mais plural e livre de preconceitos sociais e morais. Para Antonio Cicero:

⁴⁸⁰ POR TRÁS DA CANÇÃO. Episódio “*Fullgás*” de Marina Lima. Canal Bis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ICAOPiHvIc&t=499s>. Acesso em: 1º out. 2018.

⁴⁸¹ GONÇALVES, Marcus Augusto. Marina. O nome deu um país cheio de gás, pique e modernidade. *Folha de S. Paulo*, 23 ago. 1984.

⁴⁸² O termo “*Fullgás*” não possui correspondente na língua inglesa, tratando-se, portanto, de um neologismo criado por Marina.

Essa coisa de ‘Meu mundo você é quem faz’ pra mim era muito a ideia de que o mundo, a palavra mundo mesmo, *mundus*, latina é aquilo que está limpo, que brilha, que aparece. Como se a canção pudesse ajudar a iluminar um pouco certos aspectos da vida que nos interessava.⁴⁸³

O último verso da canção reforça a leitura do cenário político da época, feita pelos compositores que enxergavam, no movimento de solidariedade e união da sociedade civil, a ação política de cunho coletivo capaz de conduzir o Brasil ao reencontro com a democracia. Esse propósito é ratificado por Marina no videoclipe da canção. Ele foi gravado em um hangar no qual Marina e sua banda interpreta a canção em frente a um avião de pequeno porte.⁴⁸⁴ No momento em que Marina canta os versos “Você me abre seus braços e a gente faz um país”, durante a gravação, ela abre seu blusão e mostra a camisa de malha branca onde está escrita a frase: “Brasil URGENTE Diretas para presidente”.⁴⁸⁵ Esse seria mais um dos muitos recados da canção.

Outra faixa do disco *Fullgás* que chama a atenção pela ironia e sagacidade com que Marina parece querer debochar dos moralismos, caretices e conservadorismos é a regravação de “Mesmo que seja eu”, composta pela dupla Roberto e Erasmo Carlos, em 1982:

Sozinha no silêncio do seu quarto

⁴⁸³ POR TRÁS DA CANÇÃO. Episódio “*Fullgás*” de Marina Lima. Canal Bis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ICAOPiHvIc&t=499s>. Acesso em: 1º out. 2018

⁴⁸⁴ A escolha desse cenário diria respeito à simbologia do avião como meio de transporte capaz de nos elevar a um outro horizonte mais aberto e também ao desejo de sonhar mais alto, além do já vivido e experimentado. O avião é um signo de modernidade, independência, autodeterminação, rapidez e dinamismo. O sucesso do disco *Fullgás* marcou a elevação definitiva da carreira de Marina ao patamar das grandes estrelas do *showbiz* nacional. Sobre esse momento ascendente de sua trajetória, a cantora afirma que: “*Fullgás* é um disco que ficou todo assim bem resolvido. Eu já conseguia dominar o que eu queria, encontrar a minha turma para tocar. Aquele disco foi meio que pra mim um novo ciclo, meio que abriu feito um avião. Ele abriu a asas. Foi então que a minha sonoridade chegou a muitos lugares e a coisa levantou voo”. POR TRÁS DA CANÇÃO. Episódio “*Fullgás*” de Marina Lima. Canal Bis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ICAOPiHvIc&t=499s>. Acesso em: 1º de out. 2018.

⁴⁸⁵ Videoclipe de “*Fullgás*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=inNMmZ78snc>. Acesso em: 1º out. 2018.

Procura a espada do seu salvador
 E no sonho se desespera
 Jamais vai poder livrar você da fera
 Da solidão
 Com a força do meu canto
 Esquento o seu quarto pra secar seu pranto
 Aumenta o rádio me dê a mão
 Filosofia é poesia é o que dizia a minha vó
 Antes mal acompanhada do que só
 Você precisa de um homem pra chamar de seu
 Mesmo que esse homem seja eu
 Um homem prá chamar de seu.⁴⁸⁶

Os versos cantados na voz feminina não fazem da canção uma bandeira levantada em nome dessa ou daquela opção sexual.⁴⁸⁷ Antes disso, ela é um grito em favor de todas as opções sexuais sem nenhum tipo de preconceito. Dessa forma, a interpretação de Marina oferece uma conotação transgressora para a canção ao lidar com a ambiguidade não presente na gravação original lançada por Erasmo Carlos.⁴⁸⁸ Segundo a própria Marina: “Na voz de uma mulher ficou o máximo. Não é uma canção gay. Eu posso cantá-la para um homem. É um manifesto da liberdade sexual”.⁴⁸⁹ Dessa forma, o tema do disco *Fullgás* como um todo gira em torno da tópica da liberdade. Segundo o texto assinado por Marina e Antonio Cicero, publicado no encarte do LP:

⁴⁸⁶ MARINA. “Mesmo que seja eu”. Roberto Carlos, Erasmo Carlos (Compositores), 1984.

⁴⁸⁷ Isso não quer dizer que Marina fosse uma cantora de meias-palavras. No ano seguinte, ao ser questionada em entrevista sobre os versos da canção “Difícil” (Eu disse não/Ela não ouvia/Mandei um sim/Logo serviu/Então pensei/Ela é bela/Porque não com ela?/Sexo é bom!), a cantora responde com naturalidade: “Não vejo porque fazer segredo ou usar meias-palavras num assunto que está diante dos olhos de todos”. Revista *Veja*, 24 jul. 1985.

⁴⁸⁸ FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira, 2006.

⁴⁸⁹ GONÇALVES, Marcus Augusto. Marina. O nome deu um país cheio de gás, pique e modernidade. *Folha de S. Paulo*, 23 ago. 1984. A cantora já havia manifestado seu posicionamento sobre a inclusão da canção em seu repertório em outra entrevista para o jornal *O Globo*: “Comigo cantando ficou muito mais forte – ela diz – porque cada um tem a sua sexualidade e entende a música pelo lado que quiser”. BAHIANA, Ana Maria. *Fullgás*, Marina em nova fase num disco cheio de amigos. *O Globo*, 15 abr. 1984.

Somos brasileiros e estrangeiros. Somos estrangeiros porque a nossa verdadeira casa e a casa da nossa música não têm paredes, nem teto, nem cerca, nem fronteiras. Não vegetamos nem precisamos de raízes. Mas nascemos aqui, aqui trabalhamos e escolhemos ser brasileiros. Por quê? Porque este país é a nossa casa. A força dele, como a nossa, não pode vir de nenhuma fonte pura. Fontes puras não existem. O Brasil vem da fusão de todas as águas, de todas as correntes culturais, da miscigenação. Por isso ele realmente mete medo em todos que sofrem de agorafobia (*). Como a música é a expressão mais viva da cultura no Brasil, é justamente a ela que os caretas querem impor sua “ordem”. E a ordem dos caretas é, e sempre foi, a da fidelidade às tais “raízes” ou “purezas” ou sabemos lá o que... Já para nós, bom é ser contemporâneo ao mundo. Tomamos partido pelo presente e nele pelo mais full gás e mais fugaz. Se nossa música é política? Nossa música é a nossa política. Queremos descobrir novas possibilidades: não de fazer “arte”, mas de viver. Chega de ideais repressivos, cagando regras, fingindo estar acima do tempo e dizendo, por exemplo, que devemos ser heterossexuais ou bissexuais ou que devemos ou que não devemos ter ciúmes, ou que temos que gostar da bossa nova ou fazer samba ou ser *new wave*... Melhor para nós são a descoberta e a liberação dos desejos e gostos autênticos de cada um.⁴⁹⁰

O texto ainda possui uma definição para o termo “agorafobia”:

(*) Agorafobia – medo dos espaços abertos. *Ágora* parece com agora. O medo dos espaços abertos parece com o medo do presente.

O texto demonstra que a discussão em torno da brasilidade não apenas estava acesa como também era uma questão candente no momento. O pé de página escrito pelos compositores não menciona, mas a *Ágora*, na *polis* grega, era o centro das discussões políticas, palco maior do cidadão disposto a participar dos debates públicos que decidiam

⁴⁹⁰MARINA; CICERO, Antonio. Encarte do LP *Fullgás*, 1984.

os destinos da *Politeia* (a República, em termos latinos) nos tempos de paz e de guerra. A *Ágora* era também a praça onde se instalava o mercado principal da cidade. Esse, no entanto, não dizia respeito apenas às trocas comerciais, mas a um ponto de encontros e de trocas culturais, sociais, religiosas. Foi em torno da *Ágora* que floresceu a ideia, a prática e a gramática da democracia.⁴⁹¹ Em nome da democracia, Marina gravou, em 1986, a canção “Muda Brasil”, na qual dialoga cara a cara com o País:

Se eu sou descartável
 Seu baralho só tem mesmo essa carta
 Muda Brasil
 Muda
 Fale mal da minha moda
 Das modinhas suas, tô farta
 Se toca Brasil.⁴⁹²

O título da canção toma emprestado o *slogan* da campanha de Tancredo Neves nas eleições indiretas para a Presidência da República. Em 1986, o Brasil já havia voltado ao regime democrático. Com a abertura política, a democracia se tornou sinônimo de esperança na busca de soluções para os problemas políticos e sociais vividos pelo País à época, herdados do regime militar. Para os mais otimistas, a democracia resolveria todas as questões do País – inflação, corrupção, dívida externa – como em um passe de mágica. Infelizmente, a situação não era tão fácil como parecia. A substituição da ditadura militar para o governo civil deveria ser apenas o ponto de partida para transformações mais substanciais necessárias em todas as esferas da vida pública e não uma simples troca da forma de governo instituído. Por essa razão, Marina e Antonio Cicero buscavam uma abertura política capaz de democratizar ainda mais a participação popular no jogo político que se reiniciara no ano anterior:

⁴⁹¹ BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia.

⁴⁹²MARINA. “Muda Brasil”. Marina, Antonio Cicero (Compositores), 1986.

Eu também sou daqui, xará
 Mas não creio em nada eterno
 Olha prá mim e vê na minha cara
 Mais de mil Brasis modernos
 Você dentro da redoma e eu de fora
 Quem que é otário?
 Diga Brasil
 Muda.⁴⁹³

A canção deixava claro que a democracia é, na maioria dos casos, polêmica e contraditória. Pouco mais de um ano após a redemocratização, a canção demonstra que o otimismo entre os brasileiros já não era mais o mesmo dos tempos da Campanha pelas Diretas-Já. Era necessário, portanto, continuar lutando por mudanças para reaver as esperanças iniciais dissipadas pelo governo de José Sarney. Ainda em 1986, as transformações vividas pelo País desde fins da ditadura militar até aquele momento eram recapituladas pelo grupo RPM, na canção “Alvorada voraz”:

Na virada do século
 Alvorada voraz
 Nos aguardam exércitos
 Que nos guardam da paz
 Que paz?
 A face do mal
 Um grito de horror
 Um fato normal
 Um êxtase de dor
 E medo de tudo
 Medo do nada
 Medo da vida
 Assim engatilhada.⁴⁹⁴

⁴⁹³ MARINA. “Muda Brasil”. Marina, Antonio Cicero (Compositores), 1986.

⁴⁹⁴ RPM. “Alvorada Voraz”. Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Paulo Pagni (Compositores), 1986.

Passado o otimismo que marcaram os anos de 1984 e 1985, restou o medo, a desconfiança e a insegurança. A rapidez e a voracidade dos acontecimentos criavam um cenário político turbulento. De um lado, a abertura política e, de outro, a crise econômica faziam com que os movimentos sociais saíssem às ruas. Os confrontos com a polícia em protestos e manifestações eram muitas vezes inevitáveis. Com a ampliação da liberdade de imprensa, vários personagens que possuíam poder e influência, pois viviam sob a proteção da ditadura, passaram a ser investigados. A partir daí, estouraram na grande mídia casos de corrupção ocorridos pouco antes da redemocratização, mas que foram tratados com “vistas grossas” pelo governo militar:

O caso Morel
 O crime da mala
 Coroa-Brastel
 O escândalo das joias
 E o contrabando
 E um bando de gente
 Importante envolvida
 Juram que não
 Torturam ninguém
 Agem assim
 Pro seu próprio bem
 São tão legais
 Foras da lei
 Sabem de tudo
 O que eu não sei
 Não!⁴⁹⁵

Os compositores recordam notícias que envolviam nomes ligados ao alto escalão do governo Figueiredo e também de grandes empresários. A narrativa lista alguns desses

⁴⁹⁵ RPM. “Alvorada Voraz”. Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Paulo Pagni (Compositores), 1986.

escândalos políticos e financeiros como o “Coroa-Brastel” e o “Escândalo das Joias”, que mais pareciam ter sido tirados do romance *O caso Morel*, livro citado na letra e escrito por Rubem Fonseca em 1973, envolvendo assassinato, roubo, prisão, investigação policial, transgressão, drogas, sexo e violência urbana.⁴⁹⁶

O Escândalo Coroa-Brastel envolveu dois ministros do governo Figueiredo. Delfim Neto e Ernane Galvêas foram acusados de beneficiar o empresário Assis Paim Cunha, dono da financeira, com a liberação indevida de recursos da Caixa Econômica Federal, em 1981. O escândalo somente chegou ao conhecimento do público em 1985. Nesse mesmo ano, outro crime envolvendo Ibraim Abi-Ackel, ex-ministro da Justiça do general Figueiredo, ganhou repercussão nacional. Ele fazia parte de um esquema de contrabando de pedras preciosas avaliadas em 10 milhões de dólares. O caso foi descoberto depois que um dos envolvidos, Mark Lewis, foi preso ao tentar entrar nos Estados Unidos com as joias, em 1983. A investigação no Brasil sequer foi apurada, vindo à tona somente dois anos depois.

A canção lembra ainda a discussão em torno da impunidade dos torturadores que, mesmo com o retorno da democracia, não responderam por seus crimes cometidos contra os direitos humanos. A letra ironiza a hipocrisia dos militares ao negarem a existência da prática de tortura como uma política empregada pelo Estado brasileiro ao longo dos vinte anos de ditadura. Mesmo com as denúncias realizadas pela sociedade civil, nenhum deles foi responsabilizado judicialmente. Os resquícios da ditadura militar também foram apontados pelo RPM na canção “Juvelínia”, lançada no disco *Revoluções por Minuto*, de 1985:

⁴⁹⁶ FONSECA, Rubem. *O caso Morel*, 2003. Sobre a obra, ver: PEREIRA, Maria Antonieta. *O fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*, 2000; RODRIGUES, Isadora Almeida. *Literatura e crime: uma pequena análise de O caso Morel*, de Rubem Fonseca, 2008.

Sinto um imenso vazio e o Brasil
 Que herda o costume servil
 Não serviu pra mim
 Juventude
 Aventura e medo
 Desde cedo
 Encerrado em grades de aço
 E um pedaço do meu coração é teu.⁴⁹⁷

Em 1986, o grupo RPM, formado por Paulo Ricardo (contrabaixo e vocal), Luiz Schiavon (teclados), Paulo Pagni (bateria) e Fernando Deluqui (guitarra), em São Paulo, era quase uma unanimidade entre a juventude. O nome da banda é uma abreviatura de “Revoluções por minuto”, título com o qual foi batizado seu primeiro LP, que atingiu marcas impressionantes de vendagem em tempo recorde. O sucesso instantâneo da banda foi o que mais se aproximou da *beatlemania* no Brasil durante os anos 1980. Aproveitando os resultados positivos, a banda lançou-se em uma das maiores turnês a viajar pelo País.⁴⁹⁸

Um dos diferenciais do *show* “Rádio Pirata” em relação a outros espetáculos foi a direção musical de Ney Matogrosso, desde a seleção do repertório (que incluía “*London, London*”,⁴⁹⁹ de Caetano Veloso, “Flores Astrais”, dos Secos & Molhados, e “*Light my fire*”, da banda californiana *The Doors*), passando pelos figurinos utilizados pelos

⁴⁹⁷ RPM. “Juvelínia”. Paulo Ricardo, Luiz Schiavon (Compositores), 1985.

⁴⁹⁸ O sucesso do RPM foi meteórico. A banda lançou apenas três discos e se dissolveu devido à problemas internos gerados principalmente pela disputa de egos e vaidades exacerbados pelo consumo de cocaína em alta escala. O consumo da droga era uma das grandes novidades do mundo artístico, principalmente, entre os cantores e bandas de *rock*. Alguns deles, como Lobão, Arnaldo Antunes, Tony Bellotto, Paulo Ricardo e os integrantes do Barão Vermelho tiveram passagens pela polícia devido ao porte e o consumo de substâncias como cocaína, heroína e maconha. MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revoluções por minuto*, 2007; DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, 1995; ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

⁴⁹⁹ Paulo Ricardo morou em Londres durante alguns anos no final da década de 1970. Na época, trabalhava como jornalista, publicando críticas musicais em periódicos brasileiros. A interpretação dessa canção em dueto de Caetano Veloso e o vocalista do RPM, no programa *Chico & Caetano*, da *Rede Globo*, gerou discussões acerca da aproximação entre a MPB e o *rock* dos anos 1980. Em um primeiro momento, muitas das bandas de *rock* negavam a influência da canção popular brasileira em suas composições. Contudo, apesar da negativa, esse diálogo sempre existiu. RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?* Narrativas do “*Rock brasileiro anos 80*”, 2009.

músicos, como *blazers* de ombreiras, sobretudos e capas em tons sempre escuros, assim como a camisa de gola rolê utilizada por Paulo Ricardo, que virou moda na época, até detalhes na iluminação de palco.⁵⁰⁰ A maioria desses detalhes passava despercebida pela maioria das bandas. O olho atento de Ney Matogrosso, por exemplo, fez com que o vocalista Paulo Ricardo explorasse mais suas aptidões físicas e melhorasse sua desenvoltura no palco, mudanças que colaboraram para transformá-lo em um dos maiores símbolos sexuais do *showbiz* brasileiro nessa década. Na época, o cantor e compositor foi capa de praticamente todas as revistas em circulação.⁵⁰¹

Outro diferencial do RPM era a utilização da tecnologia presente na musicalidade da banda por meio da sobreposição dos teclados sobre a guitarra. Durante os *shows*, Luiz Schiavon tinha à sua disposição até oito desses instrumentos no palco, que podem ser ouvidos, por exemplo, na longa introdução instrumental de “Alvorada Voraz”, com influências claras do *rock* progressivo dos anos 1970, como, por exemplo, os grupos Emerson, Lake & Palmer e Genesis.⁵⁰² Essa sonoridade ressaltava o clima de incerteza e apreensão despertado pela letra cantada pelo vocalista, com um semblante sisudo, em um palco esfumado por gelo seco. Uma das novidades trazidas pelo RPM eram os canhões de luz e raio laser que fascinavam a plateia, dando ao evento musical um caráter de superprodução artística.⁵⁰³ O disco *Rádio Pirata ao vivo* vendeu mais de 2 milhões de

⁵⁰⁰ SERVA, Leão. Sinais de vida no RPM. *Folha de S. Paulo*, 27 jul. 1986; DIAS, Mauro. É um *heavy* no ritmo, na importância e no talento. *O Globo*, 27 jul. 1986.

⁵⁰¹ FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira, 2006. MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revoluções por minuto*, 2007.

⁵⁰² Entre os instrumentos de última geração utilizados pelo RPM, contavam a bateria eletrônica *Roland DD-30*, o sampler *Mirage Ensoniq*, teclados *Oberherim Matrix-6* e um computador rítmico *Roland TR 707* sincronizado aos teclados. Sobre a utilização desse equipamento, Paulo Ricardo avaliava: “Com eles temos maior possibilidade timbrísticas, de pesquisar e ampliar novos sons e conseguir algo mais forte, que é o que estamos atrás”. *REVISTA BIZZ*. RPM – Uma escadaria para o céu. São Paulo, n. 10, maio 1986, p. 29.

⁵⁰³ Segundo o programa *Globo Repórter*, dedicado especialmente ao RPM, uma carreta contendo quatorze toneladas de equipamentos acompanhou a excursão do *show* “Rádio Pirata ao vivo”. A equipe técnica era formada por 30 profissionais, que levaram por volta de 10 horas para a montagem da estrutura do palco com 300 lâmpadas coloridas, 400 mil watts de som e 4 canhões de luz. Aproximadamente 650 mil pessoas assistiram ao *show* em 1 ano e 4 meses em que a banda rodou por todos os estados brasileiros. *GLOBO REPÓRTER*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ddwvMSRfbyw>. Acesso em: 5 out. 2018.

cópias. Um número bastante expressivo que poucos artistas, como Roberto Carlos, conseguiam alcançar.

Em decorrência do sucesso, principalmente, da canção “Rádio Pirata”, que nomeou o *show*, e do segundo disco do RPM, o diretor Lael Rodrigues lançou, em 1987, o filme homônimo cujo roteiro era baseado na narrativa musical. Essa era a sua terceira obra em diálogo direto com a linguagem do *rock* nacional. O primeiro foi *Bete Balanço* de 1984, baseado na canção do Barão Vermelho. Em seguida, lançou *Rock Estrela*, que traça um panorama da cultura jovem do período.⁵⁰⁴ Os três filmes – denominados como a “trilogia do *rock* brasileiro dos anos 1980” – contaram com alguns dos principais nomes da geração de roqueiros tanto na trilha sonora, quanto em cenas que contaram com a participação especial, por exemplo, de Cazuza, Léo Jaime, Marina, Lobão, Titãs, entre outros.⁵⁰⁵ Dessa forma, Lael Rodrigues procura transpor para as telas do cinema não apenas a linguagem do *rock*, como também dialoga diretamente com ele por meio da abordagem de temas e questões comuns da juventude que diziam respeito também ao Brasil da época, visto que a realidade vivida no País era debatida, questionada e interpretada pelos jovens.⁵⁰⁶ Para Diego Salim:

Lael Rodrigues enxergava no *rock* da década de 1980 um movimento musical definitivo, que segundo sua avaliação, não o fora possível em períodos anteriores devido à repressão desencadeada pelos órgãos ditatoriais. Além disso, entendia aquele movimento como algo inquestionavelmente brasileiro. Essa percepção direcionou sua abertura ao que ocorria naquele contexto, em se tratando da tomada do *rock* enquanto ímpeto de uma nova

⁵⁰⁴ O GLOBO. Depois do balanço de “Bete”, boa estrela de “Rock”. Rio de Janeiro, 17 fev. 1986. BUENO, Zuleika de Paula. *O cinema de entretenimento juvenil: uma investigação sobre Bete Balanço*, 2008.

⁵⁰⁵ Outro filme com essa mesma temática foi lançado pelo cineasta Francisco de Paula: *Areias Escaldantes*. O título foi retirado de uma canção de Lulu Santos e contou com a participação dos grupos Ultraje a Rigor, Titãs, Lobão & os Ronaldos, Ira!, Capital Inicial, Metrô e Gang 90 na trilha sonora e em cenas do longa-metragem produzido em 1985. BUENO, Zuleika de Paula. *As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro*, 2008.

⁵⁰⁶ As transposições de narrativas do *rock* nacional para o cinema, feitas por Lael Varela, alternam críticas positivas e negativas. O crítico Almir Labaqui, por exemplo, avalia que a “Rádio Pirata dá uma no cravo e outra na ferradura. Ronald Reagan aplaudia sua conclusão, em que o espírito de John Wayne baixa em Lídia Brondi”. LABAQUI, Almir. Rádio Pirata de Lael sintoniza mal. *Folha de S. Paulo*, 25 fev. 1988.

geração, diferente da sua. Além disso, essa relação com o *rock* atribuído das ideias de liberdade e brasilidade foram as bases de como sua filmografia se sustentou, ante às problematizações do universo juvenil e enquanto produto para esse mercado específico.⁵⁰⁷

Com a redemocratização do Brasil em 1985, o debate em torno da brasilidade ganhou fôlego. Contudo, em meio a esse processo, o País enfrentava uma das maiores crises econômicas de sua história. Fato que mantinha muitas pessoas ainda com o pé atrás em relação às mudanças que ocorriam naquele momento. Entre elas estavam os integrantes da banda Camisa de Vênus. A desconfiança em relação à Nova República foi compartilhada pela banda em seus *shows* durante a apresentação da canção “O adventista”. Logo em sua introdução, o vocalista Marcelo Nova perguntava ao público: “Você acredita?”. E diante da resposta negativa, anuncia a canção que, segundo ele, era o “hino da Nova República”:

Eu acredito na manutenção da ordem pública
 Eu acredito na Nova República
 Eu acredito, ha, ha, eu acredito
 Eu acredito nos livros da estante
 Eu acredito em Flávio Cavalcanti
 Eu acredito, eu acredito
 Não vai haver amor nesse mundo nunca mais.⁵⁰⁸

A canção foi inspirada em “*I Believe*”, canção em que a banda Buzzcocks ironiza as mais diversas formas de crença no futuro, desde a revolução do proletariado até a ressurreição de Cristo. A versão do grupo baiano foi gravada originalmente em 1983. Passado um ano de governo de José Sarney, o grupo baiano lança o disco *Vivo*, gravado

⁵⁰⁷ SALIM, Diego de Moraes. *A trilogia do cineasta Lael Rodrigues: rock brasileiro dos anos 1980 em cena*, 2013, p. 5; SALIM, Diego de Moraes. *Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980*, 2013.

⁵⁰⁸ CAMISA DE VÊNUS. “*O adventista*”. Marcelo Nova, Karl Hummel (Compositores), 1986.

durante uma apresentação em março de 1986, na cidade Santos.⁵⁰⁹ O LP trazia a nova gravação com uma sonoridade mais pesada e próxima do estilo *punk*, a interpretação reforçada pelo sarcasmo do vocalista e sua postura iconoclasta, além dos versos que criticam diretamente a Nova República, citados acima.

Segundo Marcelo Nova, o refrão foi modificado espontaneamente pela plateia que cantava: “Não vai haver amor nessa porra nunca mais”. Vendo a reação do público, o vocalista fez o *Sinal da Cruz* e se jogou de joelhos ao chão, rezando a oração *Pai Nosso* em franco deboche ao rito católico.⁵¹⁰ Por essas e outras razões, os *shows* do Camisa de Vênus eram tidos como verdadeiras cartazes coletivas que envolviam a rebeldia, a atitude *punk* e a defesa de ideais anarquistas presentes, por exemplo, na letra de “O Adventista”, como: a crítica contundente à indústria cultural (“Eu acredito em Flávio Cavalcante”); às convenções sociais (“Eu acredito em Xuxa e Pelé”); aos partidos políticos (“Eu acredito no Partido Trabalhista”); ao Estado (“Eu acredito na ordem e progresso”); à Igreja Católica (“Eu acredito no beijo do Papa”); e à religião (“Eu acredito no Cristo que padece”).⁵¹¹

Enquanto o Camisa de Vênus nadava contra a corrente do otimismo nacional, os “brasileiros e brasileiras”, como José Sarney se referia à nação em seus pronunciamentos, deviam denunciar o aumento abusivo dos preços. Eram os “fiscais do Sarney” que deveriam mobilizar-se para segurar a inflação. Inicialmente, o Plano Cruzado estabilizou

⁵⁰⁹ O disco – que continha “*My Way*”, canção famosa do repertório de Frank Sinatra e Elvis Presley transformada em hino *punk* pelo grupo Sex Pistols – foi gravado no Caiçara Music Hall, em Santos, no dia 8 de março e lançado sem maiores tratamentos técnicos ou mixagem. Segundo Arthur Dapieve, “foi prensado nu e cru no vinil, igualzinho à apresentação do grupo”. DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, 1995, p. 163.

⁵¹⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

⁵¹¹ Ao mesmo tempo em que o grupo Camisa de Vênus possuía uma postura absolutamente crítica e libertária acerca do conservadorismo político e social que rege a sociedade brasileira, canções como “Silvia”, lançada também no disco *Vivo*, de 1986, refletiam o machismo e o sexíssimo contra a mulher: “Você me diz que não tá mais saindo/Mas eu desconfio que você tá me traindo/ Ô Silvia, piranha!/Vive dizendo que me tem carinho/ Mas eu vi você com a mão no pau do vizinho/ Ô Silvia, piranha!/ Todo homem que sabe o que quer/ Pega o pau pra bater na mulher”. CAMISA DE VÊNUS. “Silvia”. Marcelo Nova, Robério Santana, Gustavo Mullen (Compositores), 1986.

a infração, fortaleceu momentaneamente o poder aquisitivo da classe média que, inclusive, passou a comprar artigos de consumo supérfluos como LPs. Tal fato aumentou as vendas de discos no Brasil, principalmente das novas bandas de *rock*, contratadas por gravadoras multinacionais como CBS, RCA, BMG-Ariola e EMI-Odeon. Em 1986, o mercado de discos cresceu 43% em relação ao ano anterior. Isso fez com que a população não se importasse, nem mesmo, com o fato de que o Plano Cruzado era, na verdade, mais um decreto-lei (nº 2.283, editado em 28 de fevereiro de 1986) comunicado à nação sem nenhum tipo de diálogo com a sociedade, como nos moldes do regime militar.⁵¹²

Com o aquecimento das vendas, a demanda passa a ser muito superior à oferta de mantimentos de primeira importância. Itens de necessidade básica, como carne e leite, somem das prateleiras. Em todo o País, o que se vê são supermercados vazios, além de filas e mais filas à espera da chegada de produtos. Os empresários diminuem a produção alegando prejuízos com o congelamento. Os comerciantes começam a cobrar ágio para levar produtos de toda ordem até o consumidor. O Plano Cruzado, no entanto, é mantido inabalável até a semana seguinte à eleição em novembro de 1986, quando o governo elege 21 candidatos em 22 Estados (com exceção de Sergipe), 38 cadeiras no Senado contra 10 da oposição e 260 das 487 vagas na Câmara dos Deputados.⁵¹³

Logo após o resultado positivo nas urnas, Dilson Funaro, então ministro da Fazenda, anuncia o Plano Cruzado 2, que promove o descongelamento dos preços, aumenta as tarifas do serviço público e libera o aumento dos preços. A inflação disparou e o governo cai imediatamente em descrédito. Para muitos, esse foi um dos maiores estelionatos eleitorais da história do País ao perceberem que as medidas tiveram seu

⁵¹² ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

⁵¹³ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da república*. Volume III, 2015.

anúncio adiado para uma semana após as eleições. Durante todo o ano de 1987, o eleitorado se sentiu traído pela manobra política, manifestando seu repúdio ao retorno da inflação, que batia a marca de 365,99%. Ou seja, a economia nacional havia virado uma roleta russa.

Em fevereiro de 1987, com o aprofundamento da situação econômica do País e a insatisfação popular em relação ao governo de José Sarney, são abertos os trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, presidida por Ulisses Guimarães e com a responsabilidade de promulgar a nova Constituição Brasileira. Esta entraria em vigor em outubro do ano seguinte e seria conhecida como a “Constituição Cidadã”, marco definitivo da consolidação da Nova República brasileira. Uma das canções que irá repercutir a importância da elaboração das novas leis constitucionais que irão reger o estado de direito no Brasil é “Que país é este”, uma antiga canção composta em 1978, por Renato Russo, ainda durante o regime militar.

A gravação de “Que país é este”, feita pela Legião Urbana, nesse mesmo ano, mesmo sendo realizada nove anos depois de sua composição, é totalmente condizente com a situação vivida pelo Brasil naquele momento.⁵¹⁴ A canção foi composta para o repertório do Aborto Elétrico, primeira banda do vocalista Renato Russo, em Brasília, fortemente influenciada pelo *punk rock*. Mais que uma pergunta, o refrão passou a ser uma exclamação, um grito de revolta, uma palavra de ordem da juventude na cidade. Com uma letra simples e direta, o ritmo bate-estaca quase tribal, firmado em três acordes elementares, e uma interpretação enérgica do vocalista, a canção era uma espécie de “mantra elétrico”:

⁵¹⁴ DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo. O trovador solitário*, 2000; MARCELO, Carlos. *Renato Russo. O filho da revolução*, 2009.

Nas favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação
 Que país é este
 Que país é este
 Terceiro mundo se for piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão
 Que país é este
 Que país é este.⁵¹⁵

A vocalização enfática e o andamento acelerado apontam a necessidade urgente manifesta na letra de tentar compreender e explicar a realidade brasileira. A banda Aborto elétrico iniciava seus *shows* com “Que país é este”, que incluía ainda a citação “Em teu seio, ó liberdade, conseguimos conquistar com braços fortes!”, variação dos versos do Hino Nacional brasileiro. Ao lembrar os versos citados acima, fica clara a certeza depositada na liberdade, apesar das turbulências políticas que colocavam em risco o futuro da nação. Para instaurar o “país do futuro”, era preciso, porém, lembrar um passado de lutas que ainda se realizam no presente.⁵¹⁶

A canção da Legião Urbana aponta para a necessidade de uma reflexão séria sobre um dos temas primordiais da tópica política republicana. Além disso, ela chama seus ouvintes a participarem do debate público, apesar de toda desconfiança em relação às

⁵¹⁵ LEGIÃO URBANA. *Que país é este*. Renato Russo (Compositor), 1987.

⁵¹⁶ A temática do “País do futuro” foi retomada pelo Camisa de Vênus para ironizar aqueles que acreditavam em uma solução fácil para a crise brasileira e também as medidas falhas da equipe econômica do governo: “Aqui não tem problema/ Só se você quiser/ 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”. CAMISA DE VÊNUS. “País do futuro”. Marcelo Nova, Robério Santana (Compositores), 1987.

instâncias políticas, como o Senado Federal. Nesse debate, os brasileiros não poderiam ser apenas ilustres espectadores, mas agentes ativos na defesa do bem comum que recai sobre a Constituição. Discuti-la não seria apenas atributo do governo, mas um dever de toda a sociedade civil interessada em participar das decisões a serem tomadas.⁵¹⁷

Com esse intuito, 70 emendas populares foram oficialmente protocoladas na Assembleia Constituinte, com a assinatura de 15 milhões de pessoas. As propostas com maior índice de mobilização eram referentes aos direitos trabalhistas: cinco emendas, subscritas por aproximadamente 600 mil eleitores, com reivindicações que giravam em torno da discussão de questões trabalhistas como flexibilização do tempo de serviço para aposentadorias e benefícios previdenciários. Quatro emendas requeriam a reforma agrária, reunindo 1,5 milhão de eleitores; três emendas apresentaram 800 mil assinaturas na defesa de investimentos públicos na educação; duas emendas, somando 85 mil assinaturas, defendiam os direitos indígenas, incluindo um prazo de 4 anos para a demarcação das terras. Um dos temas polêmicos foi o aborto: 556 mil pessoas assinaram três propostas proibindo a prática do aborto; já outra emenda, contendo 33 mil assinaturas, defendia a sua legalização. O grande número de propostas e toda a sua diversidade demonstravam não apenas o interesse da população em participar das decisões políticas no País, como também de propor soluções e debater um projeto de nação.

A Constituição visa engendrar o governo da justa medida, da justiça política e social, coibindo excessos, evitando extremos, impedindo que interesses privados coloquem em risco o bem comum. Quer dizer, o reino da justiça e da liberdade se realiza sob uma estrutura de poder em que todos estejam submetidos à lei. Seu objetivo é

⁵¹⁷ SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo & Cazuza. Rock e poesia nos anos 80*, 2008.

assegurar o bom governo, baseado na justiça social, na liberdade, no bem comum, no “império das leis”, ou seja, a *Res pública*.⁵¹⁸

Ela seria a origem e o fundamento da vida pública, princípio maior que promove a justa adequação dos poderes políticos e da relação entre os cidadãos, sejam eles governantes ou governados, na comunidade política. No encarte do LP *Que país é este 1978/1987*, a banda Legião Urbana deixa claro o porquê de a canção não ter sido incluída em seus dois primeiros discos. O grupo afirma que, devido às recentes transformações vividas no País até aquela data, ainda mantinha a esperança de a letra tornar-se obsoleta. Fato que acabou por não se confirmar.⁵¹⁹ O desrespeito aos princípios políticos da chamada Nova República colocou em cena o desejo de justiça, que fez nascer naquela geração de jovens compositores o sentimento de revolta e insubmissão expresso de forma taxativa, como, por exemplo, na canção “Pátria Amada”, gravada pela banda paulista Inocentes, em 1987:

Pátria Amada, como pude acreditar?
 Em palavras vazias e promessas soltas no ar.
 Pátria Amada, você me decepcionou.
 Quando eu lhe pedi justiça você me negou.
 Pátria amada!
 Pátria amada!
 De quem você é afinal?
 É do povo nas ruas?
 Ou do Congresso Nacional?
 Pátria Amada, idolatrada,
 Salve, salve-se quem puder!⁵²⁰

⁵¹⁸PUTNAM, Robert D.; LEONARDI, Robert; NANETTI, Raffaella. *Comunidade e democracia. A experiência da Itália moderna*, 2002.

⁵¹⁹DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo. O trovador solitário*, 2000. MARCELO, Carlos. *Renato Russo. O filho da revolução*, 2009.

⁵²⁰INOCENTES. “Pátria amada”. Clemente (Compositor), 1987.

Logo após o verso final “Salve-se quem puder”, é possível ouvir na gravação sons de quebradeira, gritos, metralhadoras e bombas que nos remetem a uma cena que se repetiu em diversas capitais brasileiras naquele ano: protestos e passeatas que terminavam em confrontos entre a polícia e os manifestantes. A canção composta por Clemente, baixista do grupo – formado também por Mauricinho (voz), Callegari (guitarra) e Marcelino (bateria) – pensa o Brasil por meio da concepção de lugar pátrio. O amor dedicado à pátria seria próprio de cidadãos dispostos a viver o mundo público em toda a sua intensidade. Amor essencialmente político que se desenvolve dentro de uma comunidade que a todos pertençam, que seja construída diariamente pelo exercício da liberdade e da justiça como expressão maior desse amor voluntário, destinado a cuidar do outro como igual.⁵²¹

Contudo, quando o narrador da canção põe em questão a perda de confiança entre governantes e governados, a revolta e a insubmissão tornam-se ações legitimadas pelo desejo de justiça. Diante da quebra do pacto social por parte do governo, é legítimo que os cidadãos saiam às ruas para defender seus direitos políticos então ameaçados. Quando essa espécie de contrato é violada, a justiça torna-se uma palavra de reivindicação da ordem estabelecida pela lei, mas ultrajada por interesses contrários ao bem comum.⁵²² “Pátria Amada” apresenta a ideia de justiça, como um valor próprio do mundo público capaz de ordenar a política nacional, contrapondo a soberania popular aos interesses pessoais dos deputados no Congresso Nacional.

Ao defender a Constituição ante os abusos do poder, como em “Que país é este”, ao pensar o Brasil como lugar pátrio e convocar o cidadão de volta ao centro da cena pública, como em “Pátria Amada”, o *rock* brasileiro deixa claro que a *Res Pública* se

⁵²¹ STARLING, Heloisa. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*, 2009.

⁵²² BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*, 2009; BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca da segurança no mundo atual*, 2003.

realiza mais pela ação coletiva dos cidadãos do que nos gabinetes presidenciais. Era preciso, porém, que o cidadão passasse a agir em função do bem comum na instância maior da vida pública: as ruas da cidade.

A canção “Pátria Amada” foi lançada no LP *Adeus Carne*. O título do disco é mais uma referência à situação de precariedade da economia brasileira após os resultados desastrosos do Plano Cruzado. Com o desaparecimento dos produtos nas prateleiras dos supermercados, descobriu-se que muitos comerciantes estavam escondendo as mercadorias com o objetivo de forçar o descongelamento dos preços. Essa medida seria anunciada somente após o resultado favorável das eleições em novembro de 1986. Para ter os produtos na mesa, os consumidores foram constrangidos a pagar ágio, sobrepeso cobrado ilegalmente, que elevava o valor de itens de necessidade sem nenhum tipo de tabelamento. Nesse contexto, a Polícia Federal lançou a operação “Boi Gordo”, que visava confiscar o gado nas fazendas para garantir que a carne e o leite voltassem a ser comercializados novamente.⁵²³ Na avaliação do compositor Clemente e de Marcelo Rubens Paiva:

A cena estava favorecendo o *rock* mais pesado. A frustração da subida do Sarney ao poder, um aliado da ditadura, vice de Tancredo Neves, o presidente morto antes de assumir o cargo, a quebra do Brasil com moratória, inflação alta, cambau na dívida, os planos econômicos fracassados, como Plano Cruzado, Plano Cruzado 2, o congelamento artificial de preços que minava a economia, a falsa democracia que ainda censurava o filme *Je Vous Salue, Marie* por pressão da ala conservadora da Igreja Católica, o acordo para não incomodar os militares envolvidos em tortura e crimes contra a humanidade: tudo isso criava um clima de desânimo, de desencanto, desespero que não se restringia ao *punk rock*. O sentimento de

⁵²³STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

revolta se generalizou. A ditadura caiu, mas para muitos nada mudou.⁵²⁴

Nos dois últimos anos do governo Sarney, a população assistiu com perplexidade ao fracasso de outros dois planos econômicos criados pelo governo – Plano Bresser (1987) e Plano Verão (1989). Essa foi a discussão lançada pela canção que melhor traduziu o sentimento dos cidadãos diante dos acontecimentos que levaram o País ao fundo do poço:

Tentei te entender
 Você não soube explicar
 Fiz questão de ir lá ver
 Não consegui enxergar
 Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto
 Endividado sem ter mais com que pagar
 Nesse país, nesse país, nesse país
 Que alguém te disse que era nosso.⁵²⁵

“Perplexo” é a faixa que abre o disco *Big Bang*, lançado pelo grupo Paralamas do Sucesso, em 1989. A gravação consagra o naipe de metais (sax-trompete-trombone) conhecido como um dos mais sincronizados do País. A letra provocativa escrita por Herbert Vianna ganha ainda mais vigor com a levada de bateria de João Barone e os solos de trompete executados por Demétrio Bezerra que oferecem um tom descontraído de quem está acostumado a ter jogo de cintura para encarar o dia a dia e, até mesmo, rir da própria desgraça, como faz, literalmente, o vocalista após os versos finais da estrofe acima citada.⁵²⁶ Arnaldo Antunes, no *release* escrito para o lançamento do disco, avaliava que:

⁵²⁴ PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em fúria*. E o som que mudou a música para sempre, 2016.

⁵²⁵ PARALAMAS DO SUCESSO. “Perplexo”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1989.

⁵²⁶ FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso*. Vamo batê lata, 2003.

Os Paralamas sempre trataram bem a questão da complexidade/simplicidade que envolve a inserção do corpo no composto sonoro. “*Bang Bang*”: tragédia para dançar. As possibilidades da festa, da leveza e alegria no *riff* de “Perplexo”, ante as adversidades enumeradas pela letra. O pé que dança decodifica melhor o recado.⁵²⁷

A canção expõe aquele que era, talvez, o grande problema enfrentado pelo País após a redemocratização de 1985: os brasileiros uniram suas forças para lutar pelo reestabelecimento da democracia, mas não existia um plano comum de combate aos grandes problemas nacionais herdados dos governos militares como, por exemplo, inflação, dívida externa, defasagem salarial, recessão econômica.⁵²⁸ Diante de tamanhos desafios, crescia a indefinição e a desconfiança em relação aos rumos da Nova República:

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.⁵²⁹

Em meio à lista de referências explícitas ao cenário econômico em colapso, uma notícia, pelo menos, agrada aos compositores: no dia 3 de outubro de 1988, foi

⁵²⁷FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso*. Vamo batê lata, 2003, p. 151.

⁵²⁸MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* A música popular conta a história da república. Volume III, 2015.

⁵²⁹PARALAMAS DO SUCESSO. *Perplexo*. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1989.

estabelecido pela nova Constituição o fim oficial da censura no Brasil. Além disso, nos versos finais da canção, contudo, anunciam a única saída possível para a crise:

Posso morrer de vergonha
 Mas eu ainda estou vivo
 Segunda-feira, Terça-feira, Quarta-feira
 Quinta-feira, Sexta-feira, Sábado de Aleluia
 Eu vou lutar, eu vou lutar
 Eu sou Maguila, não sou Tyson.⁵³⁰

Apesar da disposição do povo brasileiro para enfrentar os problemas nacionais, conforme atesta o grupo Paralamas do Sucesso na última estrofe de “Perplexo”, garantir a vontade popular em meio às forças políticas que dominavam o Congresso Nacional não era uma tarefa fácil. Nesse aspecto, certa dose de pessimismo característico dessa e de outras canções compostas pelos roqueiros acerca do Brasil da época teria uma função crítica que expressa a divergência em relação à realidade brasileira com vistas às possibilidades de construção de outro futuro possível em oposição ao presente vivido.⁵³¹

O tom pessimista releva a consciência de viver em uma sociedade totalmente administrada por uma racionalidade que retira do sujeito autônomo sua capacidade de intervir na história mistificada como um processo fatalista imanente ao progresso. O pessimismo característico de algumas dessas canções, no entanto, não é tomado como resignação diante dos acontecimentos do presente. Por outro lado, o otimismo não deixa de estar presente na medida em que as decepções e frustrações não incorrem na suspensão do enfrentamento da situação adversa.⁵³² Essa relação entre pessimismo e otimismo,

⁵³⁰ O pugilista americano Mike Tyson era o campeão mundial de pesos pesados na época. Já o brasileiro Adilson Maguila enfrentava bastantes dificuldades para subir no *ranking* da Associação Internacional de Boxe. PARALAMAS DO SUCESSO. “Perplexo”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1989.

⁵³¹ MATOS, Olgária. *Discretas esperanças* – Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo, 2006.

⁵³² MATOS, Olgária. *Arcanos do inteiramente outro*. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução, 1995.

formulada em torno da ideia de Brasil pelo *rock* nacional, é abordada de forma ambígua na canção “Lugar nenhum”, lançada pelos Titãs, em 1987:

Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Não sou de nenhum lugar
 Sou de lugar nenhum
 Não sou de nenhum lugar
 Sou de lugar nenhum
 Não sou de São Paulo
 Não sou japonês
 Não sou carioca
 Não sou português
 Não sou de Brasília
 Não sou do Brasil
 Nenhuma pátria me pariu.⁵³³

A canção possui chaves variadas de leitura. Uma delas seria o individualismo levado às últimas consequências, que faria com que o narrador não reconhecesse mais a existência de seus pares. Sem laços sociais capazes de interligá-lo a uma comunidade, ele seria um ser único ou estaria acima dos demais, sem possuir nenhum vínculo político ou afetivo, nem mesmo com seu lugar de nascimento. Nesse caso, ele negaria a existência de uma pátria, assim como a interdependência em relação ao outro que visa ao aprimoramento a fim de minimizar a incompletude humana. A afirmação de sua individualidade seria construída de forma isolada, à parte ou contra seus iguais.⁵³⁴

⁵³³TITÃS. “Lugar nenhum”. Antunes, Britto, Bellotto, Gavin, Fromer (Compositores), 1987.

⁵³⁴JARDIM, Eduardo. Que país é este?, 2004; CARVALHO, José Murilo de. O Brasil de Noel a Gabriel, 2004.

Outra leitura possível seria a negação do Estado, um dos princípios anarquistas que entende essa instituição como exterior ao próprio homem e que, portanto, deveria ser abolida como qualquer outra forma de autoridade que se oponha à livre associação dos homens e sua autodeterminação. Nesse caso, a canção se configura como uma proposta de ruptura diante de um presente agressor em nome da construção de uma sociedade sem nenhuma das amarras que sustentam o modo de produção capitalista. Analisando por essa ótica, seria possível pensar “Lugar Nenhum”, assim como outras canções do repertório da banda, como “Igreja”,⁵³⁵ “Polícia”,⁵³⁶ “Estado Violência”⁵³⁷ e “Homem primata”,⁵³⁸ como componentes do corolário anarquista construído pelos Titãs.

A ambiguidade presente na letra de “Lugar Nenhum” nos leva a pensar em uma terceira linha de interpretação associada ao pensamento utópico.⁵³⁹ A linguagem oblíqua que não permite chegar a uma interpretação prioritária da canção dos Titãs está presente em todo o texto de Thomas More escrito, em 1516, cuja estratégia foi criar uma narrativa em que dispositivos textuais, como metáforas e alegorias, são entrecruzados por uma dose farta de imaginação política, empregada não na construção de um plano ou modelo fechado de sociedade exemplar. Antes disso, a narrativa utópica propõe uma relação enigmática e sutil, na qual os leitores são levados a construir uma alternativa que venha a preencher com novas ideias as falhas e lacunas de uma realidade insatisfatória.⁵⁴⁰ O autor

⁵³⁵ “Eu não gosto do papa/Eu não creio na graça/ Do milagre de deus/ Eu não gosto de igreja/ Eu não entro na igreja/ Não tenho religião”. TITÃS. “Igreja”. Nando Reis (Compositor), 1986.

⁵³⁶ “Dizem que ela existe pra ajudar/ Dizem que ela existe pra proteger/ Eu sei que ela pode te parar/ Eu sei que ela pode te prender/ Polícia para quem precisa/ Polícia para quem precisa de polícia”. TITÃS. “Polícia”. Tonny Bellotto (Compositor), 1986.

⁵³⁷ “Sinto no meu corpo/A dor que angústia/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”. TITÃS. Estado violência. Charles Gavin (Compositor), 1986.

⁵³⁸ “Desde os primórdios/Até hoje em dia/O homem ainda faz o que o macaco fazia/Eu não trabalhava, eu não sabia/Que o homem criava e também destruía/Homem primata/Capitalismo selvagem”. TITÃS. “Homem primata”. Nando Reis, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Ciro Pessoa (Compositores), 1986.

⁵³⁹ Segundo os jornalistas Luiz Alzer e Hérica Marmo: “Arnaldo Antunes e Marcelo Fromer pensaram na letra quando divagavam sobre o significado da palavra utopia”. MARMO, Hérica; ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*, 2005, p. 132.

⁵⁴⁰ MORE, Thomas. *A utopia*, 2009. ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*, 1990.

cunhou o termo “Utopia” para designar uma comunidade política ainda não existente em um tempo ou lugar no mundo. Ou seja, em lugar nenhum.

Segundo Gregory Claes, comunidades utópicas foram imaginadas ao longo do tempo por pensadores, políticos, filósofos, ativistas sociais, arquitetos e artistas em geral. A construção de uma sociedade ideal é uma ideia presente nas mais diversas épocas históricas e ganha força em momentos de grandes rupturas. Ela se propaga por meio de mitos de criação, viagens de descoberta, narrativas de fundação das cidades, movimentos de caráter libertário e ações subversivas, nos projetos de sociedades- modelo, na crença de uma futura Era de Ouro da humanidade. A utopia mistura passado, presente e futuro em outra dimensão temporal baseada na imaginação, na especulação, na exploração de novos mundos possíveis e nas tentativas práticas de sua realização.⁵⁴¹

A canção dos Titãs interpreta o Brasil dos anos 1980 em uma temporalidade situada entre a realidade insatisfatória e o desejo de transformação e mudança ainda não realizado. Em nossa linha interpretativa, a reflexão proposta pela banda não seria uma negação do Brasil conforme afirmou Hermano Vianna, em seu livro *O mistério do Samba*:

A visão do Brasil contida nas letras do *rock* brasileiro dos anos 80 não pode ser rotulada de nacionalista ou patriótica. Elas montam um retrato pessimista, sem nenhuma sutileza da nação. [...] Outros compositores não mostram nenhum envolvimento com o desatino nacional. Alguns questionam o próprio sentido do conceito de identidade, até duvidando da existência de uma cara para o Brasil. Os Titãs são o grupo que tomou a posição mais radical nesse debate, com a música Lugar nenhum (1987): “Não sou brasileiro, não sou estrangeiro, não sou de lugar nenhum.” E ainda: “Nenhuma pátria

⁵⁴¹ CLAEYS. Utopia. *A história de uma ideia*. 2013. Sobre o conceito de utopia, ver também: SUBIRATS. *Utopia y Subversion*, 1975; JACOB. *Imagem imperfeita*. Pensamento utópico para uma antiutopia, 2007; MARTINS. *Morus, Moreau, Morel*. A ilha como espaço da utopia, 2007.

me pariu.” Talvez seja a declaração mais esperada de se ouvir na boca de quem faz *rock* no Brasil”.⁵⁴²

A capacidade reflexiva sobre o Brasil demonstrada pelos Titãs em “Lugar nenhum”, ao contrário, reside no fato de sugerir, numa primeira audição, um pensamento supostamente confuso, desordenado, desorientado, desnorteado. Esse seria o estado em que se encontra o narrador da canção na busca de seu lugar de origem, na procura das raízes do Brasil. A sequência dos versos sugere oposições imediatas entre as duas principais cidades brasileiras e as colônias de imigrantes que ajudaram a construir suas identidades: “Não sou de São Paulo/ Não sou japonês” e “Não sou carioca/ Não sou português”. Nos versos seguintes, “Não sou de Brasília/ Não sou do Brasil”, a canção lembra a incapacidade de Brasília, como capital federal, de integrar o País em torno si mesma.

Ao insistir nessa procura, ele vê o País à beira do abismo. Contudo, antes de precipitá-lo à ruína definitiva, a narrativa configura de forma sutil a existência de uma situação de limiar, instante intermediário antecedente à degradação que se anuncia, mas que ainda não se abateu por completo. O limiar seria uma espécie de entrelugar, momento de transição, passagem, fronteira, fluxo, mudança e, portanto, de sonho, imaginação e expectativa.⁵⁴³

Todos os seus versos foram escritos de forma a negar a identificação do narrador em relação a um provável lugar de origem em um contexto em que o Brasil é visto pela maioria da população como um país sem rumo, sem direção, desacreditado, precário, imperfeito, caótico, em escombros. A única exceção, porém, lança o narrador a um horizonte subliminar e repleto de possibilidades: “Sou de lugar nenhum”. Na definição

⁵⁴² VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, 2007, p. 136-137.

⁵⁴³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2009; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE Georg; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, 2010.

de Thomas More, o lugar próprio da Utopia. Se esse mesmo narrador é capaz de anunciar “Nenhuma pátria me pariu”, talvez seja porque ela realmente ainda não existisse de fato naquele momento de indefinições políticas, culturais e sociais. Seria necessário, portanto, fundá-la como comunidade imaginada em um tempo e em um espaço sem lugar no presente, em alhures.

Além da explosão de grandes manifestações de rua, as metrópoles brasileiras, observadas pelo olhar atento do *rock* nacional, são habitadas também por uma imensa massa de personagens envolvidos em um longo processo de luta por direitos políticos e visibilidade social. Nesse caso, a cidade é um cenário excludente e desigual.⁵⁴⁴ Entre os tipos sociais que desfilam pela narrativa do *rock*, figuram loucos, miseráveis, suburbanos, delinquentes, prostitutas, corruptos, proletários, boêmios, drogados, “filhinhos de papai”, *office boys*, estudantes, desempregados, *punks*, surfistas. Esses e outros personagens são equilibristas na linha tênue que separa a luta por direitos da exclusão social, configurando assim uma “cidadania insurgente”.

Por meio desse conceito, James Holston analisa a construção da cidadania no Brasil por meio da luta por direitos empreendida pelos setores sociais historicamente marginalizados do debate político.⁵⁴⁵ Segundo o autor, a luta pela cidadania é um problema central na história do Brasil. As mudanças ocorridas na estrutura política brasileira durante a década de 1980 foram determinantes para a criação de um novo jeito de se exercer a cidadania, baseada na inserção política de novos atores sociais. Contudo, o reencontro do País com o regime democrático não solucionou as graves questões que

⁵⁴⁴ SARLO, Beatriz. *A cidade vista*. Mercadorias e cultura urbana, 2014. PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaio sobre a modernidade, 2014.

⁵⁴⁵ HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho, 2001.

impelem os brasileiros a lutar por seus direitos desde os primeiros momentos da colonização e do povoamento do território.⁵⁴⁶

O resultado dessa luta é representado, de certo modo, pela promulgação da Constituição de 1988, que, apesar de insatisfatória em alguns aspectos, como a manutenção da estrutura agrária e a autonomia das Forças Armadas, representou um avanço no reconhecimento político de diversos setores sociais, assegurando alguns dos princípios básicos do Estado democrático, como o direito das minorias sociais, as políticas públicas, liberdade individual perante o poder do Estado e o fortalecimento das instituições democráticas.⁵⁴⁷ Contudo, o conceito “Cidadania” é sempre utilizado no sentido evocativo de um futuro melhor, resultado da luta contra a desigualdade, a pobreza e as frustrações diárias por que passa a grande maioria dos brasileiros.⁵⁴⁸

Holston lembra, no entanto, que os conflitos de interesses entre os cidadãos são subjacentes a qualquer democracia, até mesmo aquelas que pregam uma cidadania mais igualitária, com justiça e dignidade para os diferentes estratos sociais que as compõe. No caso brasileiro, principalmente, a partir da década 1980, novos tipos de cidadãos adentram o mundo público para reivindicar direitos, expandindo, dessa forma, a experiência democrática. Por outro lado, novas formas de violência e exclusão são também criadas por setores sociais interessados na manutenção de seus privilégios. As grandes metrópoles são o palco em que atores políticos marginalizados lutam contra uma estrutura arcaica de “privilégios legalizados e desigualdades legítimas”. Ou seja, o Estado brasileiro administra as diferenças sociais de forma a manter e legitimar a desigualdade.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho, 2001.

⁵⁴⁷ STARLING, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

⁵⁴⁸ HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho, 2001.

⁵⁴⁹ HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia, 2002.

Essa estrutura somente pode ser desfeita por meio da cidadania insurgente. Isto é, o movimento integrado por esses novos cidadãos dispostos a ocupar a cidade e lutar por seus direitos. O resultado desse embate seria a construção de uma nova esfera de participação política, de autoafirmação individual, de conquista de direitos e democratização da própria cidadania. Em outras palavras, a luta por direitos forjou uma nova cultura cívica baseada na mobilização de setores sociais marginalizados que reivindicam sua incorporação integral à cidadania.⁵⁵⁰ Esse embate é anunciado pelo grupo Paralamas do Sucesso, em “Selvagem”, canção gravada em 1986:

A polícia apresenta suas armas
Escudos transparentes, cassetetes
Capacetes reluzentes
E a determinação de manter tudo em seu lugar
O governo apresenta suas armas
Discurso reticente, novidade inconsistente
E a liberdade cai por terra
Aos pés de um filme de Godard.⁵⁵¹

A canção coloca frente a frente dois tipos de cidadania. A primeira delas, denunciada nos versos acima, seria a “cidadania formal ou diferenciada”, que proporciona tratamentos diferenciados para tipos específicos de cidadãos. Essa diferenciação é estabelecida pelo Estado, que cria uma gradação de direitos. No início do século, a República negou, por exemplo, a educação como direito do cidadão e, ao mesmo tempo, utilizava o analfabetismo como justificativa para restringir o direito ao voto.⁵⁵² Já na década de 1980, o Estado legaliza diferenças e perpetua desigualdades por meio das leis,

⁵⁵⁰ HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia, 2002.

⁵⁵¹ OS PARALAMAS DO SUCESSO. “Selvagem”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1987.

⁵⁵² HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunção da democracia e da modernidade no Brasil, 2013; CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho, 2001.

da violência, da impunidade, ou mesmo da censura conforme mencionada pela canção, no caso da proibição ao filme *Je vous salue, Marie*, do cineasta francês Jean-Luc Godard, em pleno estado democrático.⁵⁵³ Contudo, existe outra cidadania que se rebela contra o Estado e sua hierarquia de privilégios:

A cidade apresenta suas armas
Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos
E o espanto está nos olhos de quem vê
O grande monstro a se criar
Os negros apresentam suas armas
As costas marcadas, as mãos calejadas
E a esperteza que só tem quem tá
Cansado de apanhar.⁵⁵⁴

Já os versos acima sugerem a insurgência de uma cidadania democrática que perturba a ordem estabelecida e desestabiliza uma sociedade baseada na discriminação. A cidadania insurgente, segundo James Holston, promove a ocupação do espaço urbano, problematizando o direito à cidade, enfrentando uma sociabilidade segregadora e discriminatória. Em relação à sonoridade da canção, o crítico musical que melhor analisou a forte impressão causada pela audição de “Selvagem?” foi o jornalista Jamari França:

No antigo vinil, virava-se o disco e o lado dois começava com uma música de grande impacto, a faixa título “Selvagem?”. Uma marcação agressiva de guitarra, Barone dando a introdução com bateria eletrônica *Simmons*, muito usada na época pelos grupos

⁵⁵³ Em fevereiro de 1989, outro caso polêmico de censura virou notícia no País. Durante o carnaval, a Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis escolheu como enredo o tema “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”, no qual fazia uma série de críticas ao Brasil, como o quadro de miséria da população, a disparidade econômica entre ricos e pobres, a corrupção e o desgoverno em que se encontrava o País. Na véspera do desfile, o principal carro alegórico que trazia uma réplica da estátua do Cristo Redentor, em meio ao lixo e mendigos em farrapos e trapos, foi censurado. O carnavalesco Joãozinho Trinta, que desfilou fantasiado de gari, decidiu então cobrir o “Cristo Mendigo” com uma imensa lona preta e uma faixa branca onde se lia a inscrição: “Mesmo proibido, olhai por nós”. O desfile provocou um delírio coletivo na avenida e nas arquibancadas da Sapucaí, consagrou Joãozinho Trinta, marcou a história do carnaval carioca e transformou-se em uma das maiores transgressões políticas da década de 1980.

⁵⁵⁴ OS PARALAMAS DO SUCESSO. “Selvagem”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores), 1987.

brasileiros, depois com a mão pesada na caixa e o som reforçado pelos efeitos de gate, mais a percussão e um gongão ao melhor estilo John Bonham, o baterista do Led Zeppelin. Bi faz a linha de baixo simples e cortante, Herbert esgarça a garganta para transmitir a força da letra. A guitarra combina marcação, efeitos de *dub* e solos discretos com interessante uso estéreo, que projeta os ecos para a ponta dos dois canais simultaneamente. Em alguns momentos a guitarra se cala, bateria e baixo calçam a voz que brada um dos mais fortes manifestos do *rock* brasileiro.⁵⁵⁵

O embate de forças entre a “cidadania formal” e a “cidadania insurgente” ganhou muitos capítulos ao longo da década de 1980. Além de participar de forma decisiva na renovação da cultura jovem em várias linguagens artísticas, firmadas, principalmente, após a realização do *Rock in Rio*, a narrativa voltada para o mundo público criada pelo *rock* nacional contribuiu para a formulação de uma “Gramática da Democracia”, veiculada não apenas por canções, mas também pelo cinema, pela literatura, pela televisão, pelos quadrinhos etc. Segundo Michelangelo Bovero, para analisarmos uma dada experiência democrática, seria preciso conhecer quais os discursos construídos a seu respeito em um determinado contexto político.⁵⁵⁶

No caso da Nova República, o vocabulário empregado pelos sujeitos históricos envolvidos no debate político era, sem dúvida, uma boa chave interpretativa para analisar o País após o fim da ditadura militar. Além de tentar responder a essas questões, o *rock* nacional debateu e divulgou substantivos, verbos e adjetivos próprios ao debate em torno da cidadania, cuja compreensão é fundamental para o exame dos elementos constitutivos da prática e do discurso democrático no Brasil da época. Às vésperas da primeira eleição presidencial realizada pelo voto direto, realizada em 1989, Cazuza tentava encontrar respostas para questões debatidas por toda a nação:

⁵⁵⁵ FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*, 2003, p. 94.

⁵⁵⁶ BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores. Uma gramática da democracia*, 2002.

Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer
Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha.⁵⁵⁷

Essa canção foi veiculada, primeiramente, como trilha sonora do filme *Rádio Pirata*, do cineasta Lae Rodrigues, em 1987. Dois anos depois, ela foi regravada por Gal Costa, tornando-se trilha sonora para a abertura da novela *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, transmitida pela *Rede Globo*. A gravação original é pautada pelo *rock*, principalmente, pelos *riffs* de guitarra. A regravação feita pela cantora baiana acrescenta em seu arranjo uma bateria de escola de samba. Os efeitos eletrificados produzidos pela guitarra são substituídos pelo repique dos tambores. Em 1988, “Brasil” fez parte do repertório do LP *Ideologia*, de Cazuzza, que se lançou em carreira solo após deixar os vocais da banda Barão

⁵⁵⁷ CAZUZA. “Brasil”. Cazuzza, George Israel, Nilo Romero (Compositores), 1988.

Vermelho em 1985.⁵⁵⁸ A capa do disco traz a palavra “ideologia”⁵⁵⁹ formada com alguns símbolos e ícones como a Estrela de Davi, a suástica nazista, o cifrão simbolizando o capitalismo, a estrela vermelha com a foice e o martelo, o I Ching, o Sagrado Coração de Jesus, além dos símbolos do movimento *hippie* e do Anarquismo.⁵⁶⁰

Na letra, Cazuza ataca a estrutura social e política do País firmada historicamente por contradições como a exclusão social, a falta de ética, a corrupção.⁵⁶¹ A metáfora da festa (inaugurada por Noel Rosa no samba “Com que roupa?”, de 1930) na qual o narrador foi, mais uma vez, barrado nos remete à crítica da prevalência dos interesses privados sobre o mundo público e a falta de maior participação popular nas decisões que determinavam os rumos políticos do País. Seus versos constroem um painel das expectativas e da frustração sentidas por quem esperava mudanças mais profundas e significativas com a volta dos civis ao poder.⁵⁶² Contudo, eles não se resumem ao desabafo, ao protesto, à bronca de quem resolveu colocar o dedo nas feridas nacionais:

Brasil! Mostra tua cara

⁵⁵⁸A trajetória de Cazuza foi uma das mais representativas do *rock* da década de 1980. Compositor de prestígio e boêmio inveterado teve sua vida interrompida precocemente ao contrair o vírus do HIV. Nos últimos anos de carreira foi responsável por chamar atenção do país para os riscos e os preconceitos gerados pela AIDS no Brasil. Naquele contexto, a doença era um dos grandes tabus da sociedade que, mal-informada, criava vários estereótipos em relação às pessoas contaminadas. A morte de Cazuza foi um dos marcos para mudança de perspectiva em relação à doença e a conscientização acerca de sua prevenção e combate.

⁵⁵⁹ Ver capa no arquivo anexo.

⁵⁶⁰ ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: só as mães são felizes*, 2004. ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA. *Cazuza: preciso dizer que te amo*, 2001. ARAUJO, Lucinha. *O tempo não para. Viva Cazuza*, 2011.

⁵⁶¹ A canção “Fausto Brasil”, gravada pelo grupo Hanoi-Hanoi, em 1988, remete-nos ao mito de *Fausto* como metáfora de um Brasil movido pela corrupção. *Fausto* seria aquele que, seduzido pelo conhecimento infinito e pelos prazeres terrenos, vendeu sua alma ao demônio Mefistófeles. Tal como o protagonista da obra de Goethe, o personagem “Fausto Brasil”, retratado pela narrativa, seria mais um seduzido por riqueza e poder advindos de uma vida repleta de vícios, fraudes, crimes, falsificações, entre outras atividades ilícitas. A canção sugere um novo pacto com o demônio, porém, neste caso, não será apenas uma alma, mas um País inteiro a queimar no fogo do inferno: “Já passou cheque sem fundo/ E vendeu carro roubado/ Já deu banho em pó e fumo/ E corrompeu o delegado/ Explorou viúva rica/ Aplicou conto de vigário/ Traficou recém-nascido/ Deu piau em viciado/ O seu amor provocador/Vendeu seu passe pro diabo/ O seu amor não faz favor/ Sua moral é a do diabo”. HANOI-HANOI. “Fausto Brasil”. Tavinho Paes, Arnaldo Brandão (Compositores), 1988.

⁵⁶² GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016; JARDIM, Eduardo. *Que país é este?*, 2004. CARVALHO, José Murilo de. *O Brasil de Noel a Gabriel*, 2004.

Quero ver quem paga
 Pra gente ficar assim
 Brasil! Qual é o teu negócio?
 O nome do teu sócio?
 Confia em mim.⁵⁶³

Em meio à carga de indignação e raiva de um Brasil que não chegou a ser aquilo que se esperava dele, o País é tratado como um personagem por Cazuzza⁵⁶⁴. No refrão que se tornou famoso, o cantor exige explicações para indagações e questionamentos feitos mais de uma vez pelo *rock* nacional, como em “Muda Brasil”, de Marina, de 1986, e “Que país é este”, da Legião Urbana, em 1987. Cazuzza, porém, exige mais. Ele quer conhecer o rosto do personagem com quem dialoga de igual para igual. Isso significa muito, pois diz respeito a uma relação de alteridade. Revelar o rosto demonstra uma abertura para o outro, uma forma de diálogo em que é possível, inclusive, reconhecer-se nele. Colocar-se diante de alguém que nos interpela e convida à experiência do “estar-junto” seria fazer parte do processo subjetivo da construção de um mundo comum onde ser, ver e dizer configuram novas formas de comunicação coletiva:⁵⁶⁵ Segundo Guiorgio Agambem:

O rosto é o ser irreparável exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura. E o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível. Pois aquilo que, em cada indivíduo singular, abre para o político é a tragicomédia da verdade na qual ele sempre cai e para a qual deve encontrar uma solução.⁵⁶⁶

⁵⁶³ CAZUZA. *Brasil*. Cazuzza, George Israel, Nilo Romero (Compositores), 1988.

⁵⁶⁴ STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

⁵⁶⁵ MARQUES, Ângela Cristina; SOUZA, Frederico da Cruz. *Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político*, 2016.

⁵⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O rosto*, 2015.p. 87

A manifestação do rosto é uma experiência reveladora. O rosto nunca é um simulacro, no sentido de dissimular ou encobrir a verdade. Ao contrário, ele seria um *simultas*:

O ser-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que nenhuma delas seja mais verdadeira que as demais. Colher a verdade do rosto significa aprender não a semelhança, mas a simultaneidade das faces, a potência inquieta que as mantém juntas e que as reúne.⁵⁶⁷

Nesse sentido, o semblante é sempre um desvendamento. Ele é a forma mais viva e sensível do ser humano ao demonstrar seu íntimo, sua vida interior por inteiro a um interlocutor. O rosto nunca é para si mesmo, mas para o outro, sendo esse o interlocutor a quem se revela a singularidade do seu próprio ser.⁵⁶⁸

Para o senso comum, ele “fala por si só”. Por isso, uma conversa cara a cara, frente a frente e de igual para igual seria aquela em que não há mediações ou subterfúgios. A face não deve ser confundida com superfície. A face dupla do teatro, entre outras significações, demonstra a capacidade de comunicação em que ator e público trocam entre si sentimentos recebidos e ofertados da mesma maneira que a palavra é escuta e resposta. O olho no olho, por sua vez, estabelece uma relação de reciprocidade entre duas pessoas. Por essa razão, uma troca de olhares pode, em muitos casos, ser perturbadora e inquietar, pois é capaz de revelar vulnerabilidade. Estar diante da precariedade do outro nos restitui a humanidade em muitos casos esquecida.⁵⁶⁹

Ao exigir que o Brasil mostre a sua cara, o narrador da canção faz uma demanda ética, pois buscar conhecer e entender a condição precária do outro – o País – seria também descobrir o que há de precário nele próprio, narrador. Somente a partir desse

⁵⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. O rosto, 2015, p. 93-94.

⁵⁶⁸ MARQUES, Ângela Cristina; SOUZA, Frederico da Cruz. *Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político*, 2016.

⁵⁶⁹ BUTLER, Judith. *Vida precária*, 2011.

encontro e com essa percepção, é possível se reconhecer como o eu (narrador/cidadão) e reconhecer o outro (Brasil/pátria) e, assim, poder cantar:

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante eu vou te trair
Não, não vou te trair.⁵⁷⁰

Dessa forma, não teríamos apenas um país precário, mas seríamos também cidadãos precários, uma vez que dependemos uns dos outros para diminuir nossa condição de incompletude e finitude. Perguntar-se “Que país é este”, seria também indagar-se quem somos nós, enquanto brasileiros. Nesse processo seria possível vencer a invisibilidade social, tornando-se sujeitos dotados de um “rosto”. Ou seja, mulheres e homens capazes de transpor os limites da vida privada para construir um destino comum, lutando diariamente na construção contínua da cidadania, a contragosto dos donos do poder e do próprio Estado, em meio a uma história de privações, mas também da defesa de direitos sociais, políticos e civis.⁵⁷¹ Como cantou o mesmo Cazuzza, em outra de suas composições:

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha num palheiro
Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros.⁵⁷²

⁵⁷⁰ CAZUZA. “Brasil”. Cazuzza, George Israel, Nilo Romero (Compositores), 1988.

⁵⁷¹ RANCIÈRE, Jacques. *O dissenso*, 1996.

⁵⁷² CAZUZA. “O tempo não para”. Cazuzza, Arnaldo Brandão (Compositores), 1988.

6. Considerações Finais.

Por que esperar
Se podemos começar
Tudo de novo
Agora mesmo

(Quando o sol bater na janela do seu quarto.
Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá.)

Na década de 1980, o *rock* nacional deu boas-vindas à Nova República. O País começava a mudar e o *rock*, uma das principais formas de expressão musical utilizada pela nova geração de compositores, foi a trilha sonora dessa transformação. Nesse contexto, os roqueiros cantaram as expectativas, as esperanças, as angústias e os receios da juventude urbana ante os acontecimentos históricos que modificaram a fisionomia social e política do Brasil ao longo da década de 1980.

Os jovens compositores aprenderam a lidar, no calor da hora, com as potencialidades e as precariedades de um país cujas singularidades fazem dele uma “grande pátria desimportante”, perdida em suas próprias contradições e paradoxos. Em várias de suas canções, o Brasil e a cidade enquanto espaço de luta por direitos e construção da cidadania foram temas amplamente debatidos a partir de diversos ângulos de visão. Sejam eles irônicos, debochados, raivosos, pessimistas e/ou esperançosos.⁵⁷³

Muitos críticos, em diferentes segmentos sociais, acreditavam que a geração nascida e criada durante a ditadura militar, devido principalmente à atuação da censura às linguagens artísticas e aos meios de comunicação, seria “apolítica”. Ou seja, seria incapaz de desenvolver um olhar crítico sobre a sociedade. Mais ainda, os jovens da década de 1980 não teriam interesse algum em participar do mundo público. Essa foi a

⁵⁷³ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora?* Narrativas do “Rock brasileiro anos 80”; 2009; GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*, 2016.

primeira geração a crescer sob a influência completa da cultura de massa. Por essa razão, outra crítica comum era taxar a juventude de ser supostamente “alienada”.

O fortalecimento da indústria cultural e sua influência sobre a canção popular, decorrente do estabelecimento das gravadoras multinacionais no Brasil, durante a década de 1970, são evidentes. Esse fato, porém, não determinou o maior ou menor interesse e participação dessa geração nos rumos políticos do país. Pelo contrário, foi exatamente essa proximidade que possibilitou o aprimoramento da capacidade crítica necessária para compreender o processo e os mecanismos do mercado de entretenimento.⁵⁷⁴

É certo também que as grandes empresas em atuação no mercado fonográfico brasileiro exploravam ao máximo o poder de inserção social da linguagem musical junto ao público. O aumento da produção de discos, a criação de rádios FMs em todo o País, o aumento do espaço destinado aos programas musicais na televisão, a popularização das trilhas sonoras das novelas, por exemplo, demonstram o poder da indústria na padronização e uniformização da produção artística com vistas ao consumo e ao lucro.⁵⁷⁵

Por essas razões, não foram poucos os conflitos entre os jovens cantores com empresários, produtores musicais e gravadoras, que exigiam maior poder de decisão, por exemplo, na escolha de repertório a ser gravado ou a participação em programas de televisão como o *Cassino do Chacrinha*, em que os artistas encenavam interpretações, dublando suas canções em *playback*. Apresentações em programas extremamente populares como esses poderiam render contratos rentáveis para *shows*, fato que interessava tanto os artistas, quanto os demais seguimentos da indústria do *showbiz*. Entre os roqueiros, essa poderia ser uma opção de divulgação do seu trabalho ou não. A recusa, no entanto, poderia causar rompimento de patrocínio e a não renovação de contratos com as gravadoras. Essa decisão foi tomada, por exemplo, por Lobão e bandas como Plebe

⁵⁷⁴ MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, 2009.

⁵⁷⁵ SOUZA, Antônio Marcus de. *Cultura rock e arte de massa*, 1995.

Rude, Mercenárias, Camisa de Vênus, Capital Inicial, Ira!, entre outras. Fatos como esses demonstram a necessidade desses artistas de se afirmarem na cena musical sem abrir mão de sua identidade artística, suas escolhas e o rumo de suas carreiras.⁵⁷⁶

Ao cantar as contradições enfrentadas pelos brasileiros na luta pela construção da cidadania em nosso País, o *rock* nacional encontra-se diante de uma encruzilhada: “Que país é este?”. Várias foram as tentativas dos roqueiros sem decifrar esse enigma. A pergunta que deu título a uma das canções mais icônicas do período foi feita de muitas outras maneiras por diferentes compositores da nova geração. Sob diversas óticas, a partir de vários pontos de vista e ângulos de visão, praticamente todas as principais bandas de *rock* do período compuseram canções destinadas a discutir o País da época.

Seu objetivo seria conhecer, refletir e transformar uma realidade insatisfatória. Desafios como a desigualdade econômica, a injustiça social e a luta por direitos são o ponto de partida para narrativas carregadas de inconformismo, crítica e, por vezes, desilusão e pessimismo. As contradições e as ambiguidades enraizadas na sociedade brasileira aguçam esse olhar dotado também de estranhamento. Ao mesmo tempo, o encantamento diante de alternativas e possibilidades próprias do País permite que uma nova geração de compositores, cada um a seu modo, ainda aposte que o caráter instável dessas mesmas contradições pode evitar a nossa ruína.⁵⁷⁷

O *rock* nacional criou uma narrativa própria ao reaproximar a canção popular do cotidiano brasileiro, mais especificamente da juventude de classe média residente nos grandes centros urbanos do país. Aliando-se a outros suportes de circulação de ideias, como a literatura, a poesia, o cinema, a televisão, as artes plásticas e as histórias em quadrinhos, o *rock* articulou uma nova gramática política em torno das linguagens da

⁵⁷⁶ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta. O rock e o Brasil dos anos 80*, 2013.

⁵⁷⁷ STARLING, Heloisa. *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, 2015; STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*, 2015.

imaginação cultural brasileira. Dessa forma, os roqueiros oferecem sua contribuição para um novo projeto político para o Brasil. Um projeto mais democrático, que valoriza a participação popular na cena pública, a defesa de direitos políticos, sociais e civis, a afirmação da cidadania e das leis constitucionais.

Esse seria o compromisso no qual os compositores visam traduzir o País e divulgar, entre seus milhões de ouvintes espalhados pelo território nacional, reflexões, ideias, sentimentos e formas de ação política em uma sociedade que acabava de encerrar uma das páginas mais tristes de sua história: a ditadura militar. Era necessário, portanto, superar as marcas de um passado recente, construindo as bases de um novo país. Nada mais natural que, após vinte anos de governo militar, a nova geração de cidadãos brasileiros tenha dado um caráter de urgência a esse projeto. Em certos casos, a redemocratização era vista de forma afoita e exacerbada, como a última chance de os brasileiros criarem uma grande nação.⁵⁷⁸

Por outro lado, ao longo da década de 1980, o progressivo processo de individualização do sujeito teve como consequência o abandono da cidade, entendida como espaço rico em possibilidades de realização humana. Nesse contexto, os centros urbanos se tornavam lugares a serem apropriados a partir de desejos e interesses privados. Com efeito, essa disputa produziu cidades sitiadas pelo medo da violência, pela exclusão social e pela degradação dos valores sociais. Nesse contexto, o individualismo das pessoas construía muros e pensava levar uma vida segura, mesmo sendo ela marcada pela superficialidade de um viver vazio e amordaçado pelo medo e pela insegurança.⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*; 2007; DAVID, Maciel. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*, 2012.

⁵⁷⁹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*, 2006; PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade. Ensaio sobre a modernidade*, 2014; SENNET, Richard. *Construir e habitar. Ética para uma cidade aberta*, 2018.

Em suas narrativas, o *rock* nacional construiu novos tipos sociais próprios ao contexto histórico, cultural e político da Nova República que transitam por esse cenário repleto de contradições e contrates: “Marvin” (1984) dos Titãs, “Bete Balanço” (1984) e “Billy Negão” (1982) do Barão Vermelho, “Bety Frígida” (1983) da Blitz, “O pobre” (1984) de Léo Jaime, “Alice” (1984) do Kid Abelha, “Eduardo e Mônica” (1986) e “Faroeste Caboclo” (1987) da Legião Urbana, “Fátima” (1986) do Capital Inicial, “Vital e sua moto” (1983) dos Paralamas do Sucesso, Adelaide (Ana Paraguaia)” (1989) dos Inimigos do Rei, “Kátia Flávia” (1987) de Fausto Fawcett, “Sou boy” (1983) do Magazine, “Camila” (1987) do Nenhum de Nós, Sou *free* (1983) do Sempre Livre, “Jovem” (1989) do Hanoi-Hanoi, entre outras.

“Kátia Flávia”, por exemplo, foi criada por Fausto Fawcett, poeta, compositor, dramaturgo e agitador cultural. Tornou-se famoso nas noites do Rio de Janeiro em apresentações e *performances* que misturavam teatro, poesia e música. Em 1987, montou o grupo Fausto Fawcett & os Robôs Efêmeros e ganhou as paradas de sucesso com “Kátia Flávia”, em parceria com Carlos Laufer, uma das canções mais executadas daquele ano, que virou, inclusive, trilha sonora para comercial de roupas femininas. A canção causou *frisson* e excitação também pelo forte apelo sexual. Segundo o jornalista Rodrigo Faour, “Kátia Flávia foi a grande musa erótica dos anos 80. Deixou saudades”.⁵⁸⁰

A personagem era uma loura provocante e sedutora que colecionava calcinhas comestíveis de vários sabores, além de peças íntimas estampadas com temas bélicos, como o *Exocet* – popular na época, o míssil francês era utilizado pelos argentinos contra os navios ingleses durante a guerra das Malvinas:

⁵⁸⁰FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*, 2006. p. 334.

Ex-miss Febem
 Encarnação do mundo cão
 Casada com um figurão contravenção
 Ficou famosa por andar num cavalo branco
 Pelas noites suburbanas
 Toda nua!!! Toda nua!!!
 Matou o figurão
 Foi pra Copacabana
 Roubou uma joaninha
 Pelo rádio da polícia
 Ela manda o seu recado
Get out!!! Get out!!!
 Alô polícia
 Eu tô usando
 Um *Exocet*
 Calcinha!
 Meu nome é Kátia Flávia
 A godiva do Irajá
 Me escondi aqui em Copa.⁵⁸¹

Para a criação de Kátia Flávia, os compositores se inspiraram em: uma foto da modelo americana Jerry Hall, então esposa de Mick Jagger, na revista masculina *Ele e Ela*; uma notícia do jornal sensacionalista *O Dia* sobre a prisão de uma dançarina de boate e seu amante em um motel no subúrbio carioca de Irajá; e a lenda de Lady Godiva, aristocrata que cavalgou nua em um cavalo branco pelas ruas da cidade de Coventry, na Inglaterra medieval, para convencer seu marido, o Conde de Mércia, a baixar os impostos sobre a população carente.⁵⁸²

A gravação, produzida por Liminha e o DJ Iraí Campos, possuía a sonoridade dos bailes de *black music*, realizados em clubes suburbanos do Rio de Janeiro desde os anos

⁵⁸¹FAUSTO FAWCETT & OS ROBÔS EFÊMEROS. “Kátia Flávia”. Fausto Fawcett, Carlos Laufer (Compositores), 1987.

⁵⁸²REVISTA VEJA. O vampiro carioca. São Paulo, 05 ago.1987. p. 138-139.

1970. Nela, Fausto Fawcett utilizava o clima teatral de seus *shows* com um tom urgente e, ao mesmo tempo “funkeado”, com uma letra discursiva tal como as do RAP. Na canção e em outras mais de seu repertório, o autor desenvolveu um olhar contundente sobre a paisagem urbana. O Rio de Janeiro, principalmente Copacabana, é seu cenário principal e a noite carioca, seu ambiente predileto. Em sua narrativa, a cidade é representada pelo caos no qual submerge uma sociedade regida por relações sociais em decadência, habitada por personagens marginais, dramáticos, irônicos, jocosos, infelizes ou hilários.⁵⁸³

Já “Faroeste Caboclo”, canção da Legião Urbana, conta a história do personagem João de Santo de Cristo. A canção “Faroeste Caboclo” foi composta por Renato Russo, em 1979. Entre o fim do grupo Aborto Elétrico – sua primeira banda – e a criação da Legião Urbana, Renato Russo passou a se apresentar em Brasília como o “trovador solitário”. “Faroeste Caboclo” foi apresentada ao público nessa época.⁵⁸⁴ Contudo, ela somente foi gravada em 1987, no disco *Que país é este 1978/1987*. Segundo o autor, a composição foi inspirada em “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, na tradição oral, em Raul Seixas, e em “Hurricane”, de Bob Dylan. O próprio Renato Russo passou a ser conhecido na capital federal como o “Bob Dylan do cerrado”.⁵⁸⁵ Considerado como um dos grandes compositores do *rock* nacional, Renato Russo ficou famoso por compor longas narrativas, misturando ficção e realidade:

Não tinha medo o tal João de Santo Cristo
Era o que todos diziam quando ele se perdeu
Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda
Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu

⁵⁸³ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80, 2004.

⁵⁸⁴ DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo*. O trovador solitário, 2000. MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*, 2009. MARCHETTI, Paulo. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, 2001.

⁵⁸⁵ ASSAD, Simone. (Org.). *Renato Russo de A à Z*. As ideias do líder da Legião Urbana, 2000; VASCO, Júlio (Org.). *Conversações com Renato Russo*, 1997; LAUB, Michel. *O oráculo divergente*. Minhas falsas memórias sobre o verdadeiro Renato Russo, 2015.

Quando criança só pensava em ser bandido
 Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu
 [...]
 Não entendia como a vida funcionava
 Discriminação por causa da sua classe e sua cor
 Ficou cansado de tentar achar resposta
 E comprou uma passagem, foi direto a Salvador
 [...]
 Dizia ele: estou indo pra Brasília
 Neste país lugar melhor não há
 Tô precisando visitar a minha filha
 Eu fico aqui e você vai no meu lugar
 E João aceitou sua proposta
 E num ônibus entrou no Planalto Central
 Ele ficou bestificado com a cidade
 Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal
 Meu Deus, mas que cidade linda,
 No Ano Novo eu começo a trabalhar
 Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro
 Ganhava cem mil por mês em Taguatinga.⁵⁸⁶

“Faroeste Caboclo” foi, talvez, o mais improvável *hit* da canção brasileira. Escrita em 159 versos, com nove minutos de duração, a canção foi um dos maiores sucessos radiofônicos de 1988. A canção mistura *folk*, *reggae*, *rock* e cantigas de cego em uma espécie de cordel urbano para contar a história de João de Santo Cristo, personagem que sai do interior do Brasil para viver em Brasília. Após a sua inauguração, no início da década de 1960, a capital federal transformou-se em um dos mais importantes polos de atração de migração do País. Na narrativa, João de Santo Cristo se envolve com o tráfico de drogas, contrabando, delinquência juvenil, assaltos, violência, abuso de autoridade. A sua trajetória é marcada por uma série de percalços por meio dos quais o compositor

⁵⁸⁶ LEGIÃO URBANA. “Faroeste Caboclo”. Renato Russo (Compositor), 1987.

descreve as dificuldades enfrentadas por inúmeros brasileiros que sonham em vencer na vida tentando a sorte nos grandes centros urbanos.⁵⁸⁷

Kátia Flávia e João de Santo Cristo, assim como tantos outros personagens cantados pelo *rock* nacional, vivem na corda bamba enquanto lutam contra um destino, na grande maioria dos casos, trágico. Eles todos tentam equilibrar-se em uma linha sem rede de segurança entre o exercício da cidadania e a exclusão social. A partir da análise das canções, é possível observar as múltiplas maneiras encontradas pelos brasileiros para vencer na vida em um tempo de tensões e impasses que marcaram a transição democrática entre o fim da ditadura militar e a consolidação da Nova República com a assinatura da Constituição de 1988.

Por meio da visibilidade oferecida pelo *rock* nacional a seus personagens, é possível perceber as práticas sociais e políticas empreendidas pelas camadas populares na busca pelo reconhecimento de seus direitos, bem como os mecanismos de perpetuação de uma política excludente, da desigualdade e da marginalização. Essas canções, portanto, vislumbram novas perspectivas sempre necessárias para ultrapassar os limites impostos por uma realidade insatisfatória.⁵⁸⁸

Contudo, essa compreensão somente é possível ao investigarmos o contexto político no qual as canções se fizeram presentes. Como foi dito anteriormente, uma eleição para presidente era um fato totalmente novo para a grande maioria do povo brasileiro. A democracia era uma novidade amplamente discutida pelos mais diversos setores sociais. Principalmente, por aqueles que viam o debate em torno da “Constituição cidadã” como a oportunidade ideal para entrarem de vez na vida política do País. Essa

⁵⁸⁷MAGI, Erica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho. A Legião Urbana do underground ao mainstream*, 2013; SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo & Cazuza: a poética da travessia. Rock e poesia nos anos 80*, 2008.

⁵⁸⁸STARLING, Heloisa; EISENBERG, José.; CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004.

não era uma tarefa simples. Para defender seus direitos seria necessário atuar em nome da cidadania insurgente.⁵⁸⁹

Nesse contexto, a necessidade de definição sobre quais seriam os termos utilizados nesse discurso, seus usos e abusos, era ainda mais urgente. Fazer parte do debate e tomar partido nessas discussões já era, por princípio, uma ação política. Era preciso, no entanto, não cometer “erros gramaticais” que pudessem acarretar novos prejuízos para a prática democrática.⁵⁹⁰ Ao articularmos a produção do *rock* brasileiro e o contexto histórico mais amplo que engloba as questões culturais, sociais e políticas, verificamos que seu repertório não apenas apresentou uma linguagem musical original, como também forneceu elementos para pensarmos a esfera pública e o papel desempenhado pelos brasileiros em relação à construção de uma vida digna de ser vivida e também lembrada. Como dizem os versos da canção:

De todo o meu passado
Boas e más recordações
Quero viver meu presente
E lembrar tudo depois
Nessa vida passageira
Eu sou eu, você é você
Isso é o que mais me agrada
Isso é o que me faz dizer
Que vejo flores em você.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*, 2014; REIS, Daniel Aarão. (Org.). *História do Brasil Nação*. Volume 5. Modernização, ditadura e democracia, 2014.

⁵⁹⁰ BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia, 2002.

⁵⁹¹ IRA!. “Flores em você”. Edgard Scandurra (Compositor), 1986.

Referências Bibliográficas

- ABENSOUR, Miguel. Sobre o uso adequado da hipótese da servidão voluntária? In: NOVAES, Adauto. *O esquecimento da política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ABENSOUR, Miguel. W. Benjamin entre melancolia e revolução – Passagens Blanqui. In: *O novo espírito utópico*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- ABRAMO, Helena; BRANCO, Pedro Paulo. *Retrato da juventude brasileira*. Análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- ABREU, Maria Aparecida. *Hannah Arendt e os limites do novo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- ACHUGAR, Hugo. *Culpas e memórias na modernidade locais*. Divagações a respeito de “O Flâneur” de Walter Benjamin, 2009. In: SOUZA, Eneida; MARQUES, Reinaldo. (Org). *Modernidades alternativas na América Latina*, Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.
- ADVERSE, Angélica. Dandismo. Notas sobre a distinção e dessemelhança. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 31, N.2, Maio/Agos, 2018, p. 49-70.
- ADVERSE, Helton. Maquiavel, a república e o desejo de liberdade. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, V.30, N. 2, 2007, p. 33-52.
- AGAMBEN, Giorgio. O rosto In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGUIAR, Joaquim Alves. Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao rock dos anos 80. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- AGUILLAR, Antônio. *Histórias da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. São Paulo: Paracatu, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. O rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA 2013.
- ALVES JÚNIOR, Carlos; MAIA, Roberto. *Rock Brasil: um giro pelos últimos 20 anos do rock verde e amarelo*. São Paulo: Editora Esfera, 2003.
- ALVES, Maria Helena. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. São Paulo: Edusc, 2005.

- AMES, José Luiz. Liberdade e conflito – O confronto dos desejos como fundamento da ideia de liberdade em Maquiavel. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, Jun/2009, p. 179-196.
- AMIEL, Anne. *Hanna Arendt – política e acontecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRADE, Carlos Roberto, M. *Confinamento e deriva*. Sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna. In: PESAVENTO, Sandra; SOUZA, Célia Ferraz; (Org). *Imagens Urbanas*. Os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- AQUINO, Wilson. *Verão da lata*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- ARAUJO, Cícero. *Formas da república*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ARAUJO, Lucinha. *O tempo não para*. Viva Cazuza. Rio de Janeiro: Globo, 2011.
- ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2001.
- ARAUJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- ARENDT, Hannah. *Da revolução*. São Paulo: Ática, 1990.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. São Paulo: Relume Dumará, 1993.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* São Paulo: Bertrand Brasil, 1986.
- ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004,
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARMSTRONG, Karen. *A bíblia: uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- ASCENSÃO, Andréa. *Ultraje a Rigor*. Nós vamos invadir sua praia. Caxias do Sul, RS: Belas-lettras, 2011.

- ASSAD, Simone. (org.). *Renato Russo de A à Z. As ideias do líder da Legião Urbana*. Campo Grande: Letra Livre, 2000.
- ASSY, Bethânia. *Hannah Arendt e a dignidade da aparência*. In: DUARTE, André; LOPREATO, Christina; MAGALHÃES, Marionilde. (Org.). *A Banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MULLER, Eduardo. *Gauleses irreduzíveis. Causos e atitudes do rock gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- AZEVEDO, Cecília; MAUAD, Ana Maria. *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca da segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental*. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*. V. 3. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *História cultural do brinquedo*, In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. V. 1. São Paulo Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras Escolhidas*. V. 2 São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *A ira de Nasi*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.
- BIGNOTTO, Newton. (Org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

- BIGNOTTO, Newton. A presença de Hannah Arendt. In: CORREIA, Adriano; NASCIMENTO, Mariangela. (Org.). *Hannah Arendt: entre o passado e o presente*. Juiz de Fora: UFJF, 2008.
- BIGNOTTO, Newton. *Maquiavel republicano*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BIGNOTTO, Newton. *O tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Editoria, 1998.
- BIGNOTTO, Newton. Três maneiras de se criar uma cidade. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *A crise do Estado-Nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BIVAR, Antônio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BLOCH, Ernst. *Princípio esperança*. Volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: UERJ; Contraponto, 2005.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da cidade moderna*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BOVERO, Michelangelo. *Contra o governo dos piores*. Uma gramática da democracia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A cena contemporânea*. In: CASTRIOTA, Leonardo. (Org.). *A arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A cidade contemporânea na atual crise da república e da democracia. As origens da cidade e a cidade contemporânea, 2017. In: Starling, Heloisa; BOTELHO, André. (Org.). *República e democracia*. Impasses do Brasil contemporâneo. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A natureza das cidades e a natureza humana. In: *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília. In: MIRANDA, Wander. (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A república da arquitetura. *Revista USP*. São Paulo: Ed. USP, n. 59, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Arquitetura, humanismo e república: a atualidade de De re aedificatoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Cidades e futuro: reflexão e crítica*. In: PINHEIRO MACHADO, Denise. (Org.). *Sobre urbanismo*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley; Prourb/UFRJ, 2006.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Corrupção e Cidade*. In: STARLING, Heloisa Murgel *et al.* *Corrupção, Ensaio e críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. O estado e as cidades como lugar do diálogo. *Outro Olhar*. Belo Horizonte, ano II, n. 2, nov. 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Albert*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Reformas urbanas contemporâneas: qual o espaço público? Qual liberdade?* In: FELDMAN, Sarah; FERNANDES, Ana. (Org.). *O urbano e o regional no Brasil contemporâneo: mutações, tensões, desafios*. Salvador: EDUFBA, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Do humanismo de ontem à arquitetura de hoje. In: MALARD, Maria Lúcia. *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BRANDINI, Valéria. *Cenários do rock*. Mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Fapesp, 2007.

BRESCIANI, Maria Stella. *A cidade das multidões, a cidade aterrorizada*. In: PECHMAN, Robert. (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994,

BRESCIANI, Maria Stella. A cidade e o urbano: experiências, sensibilidades, projetos. *Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, v. 6, 2014. p. 64-95.

BRESCIANI, Maria Stella. A cidade. Objeto de estudo e experiência vivida. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, V.6, N.2 / novembro 2004. p. 09-26.

BRESCIANI, Maria Stella. As sete portas da cidade. *Espaço & Debates*. Dossiê Cidade e História. São Paulo: NERU, ano XI, n. 34, 1991.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidades e urbanismo. Uma possível análise historiográfica, *Politéia* (UESB), v. 9, p. 21-50, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidades: espaço e memória. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. (Org.). *O direito à memória*. Patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

- BRESCIANI, Maria Stella. Dimensões do estar no mundo/cidades: o público, o privado, o íntimo. In: BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). *Corpocidade*. Gestos urbanos. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BRESCIANI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: História e historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo: Editora Contexto, 1998.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX*. O espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRESCIANI, Maria Stella. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (As cidades do século XIX), *Revista Brasileira de História*, v. 5, p. 35-68, 1985.
- BRESCIANI, Maria Stella. Permanência e ruptura nos estudos da cidade. In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco (org.). *Cidade & História*. Salvador: UFBA, 1991, pp. 11-26.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Século XIX*: a elaboração de um mito literário. *História: Questões & Debates*. Curitiba, v.7. n. 13. dez. 1986, p. 209-244.
- BRESCIANI, Maria Stella.; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória (Res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2001.
- BRITTO, Paulo Henrique A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: NAVES, Santuza; DUARTE, Paulo Sérgio. (Org.). *Do samba-canção à tropicalia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BUENO, André. Cidades brasileiras modernas: velocidade e violência. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, UFRJ, N. 3, 1995. p. 104-111.
- BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro, 2008. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, V. 5, N. 13, jul. 2008, p. 41 - 69.
- BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco*: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980, 2005.
- BUENO, Zuleika de Paula. O cinema de entretenimento juvenil: uma investigação sobre Bete Balanço, 2008. *Ícone*. UFPE, Recife, Vol.10, N.1, julho de 2008, p.39-57.
- BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea* – Revista de Sociologia. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, N.1, 2011, p. 13-33.

- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz e neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*. Percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CAMINHA, Marina. Armação Ilimitada: a representação juvenil sob o signo do novo. In: *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, setembro de 2009.
- CAMINHA, Marina. *O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, consumo e juventude nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata*, 2012. Tese de Doutorado. UFF, Niterói, 2012.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANO, Wilson. *Ensaio sobre a crise urbana do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2011.
- CARDOSO, Sérgio. Em direção ao núcleo da “Obra Maquiavel”: sobre a divisão civil e suas interpretações. *Discurso*, São Paulo, v. 45, n. 2, 2016, p. 207-247.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar do viajante (do etnógrafo)*, 1995. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. São Paulo: Objetiva, 2008.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia. A juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2000.
- CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio: A história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Globo, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. O Brasil de Noel a Gabriel. In: STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. O historiador às vésperas do terceiro milênio In: *Pontos e bordados*. Escritos de história política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CARVALHO, José Murilo. *O pecado original da República*. Debates, personagens e eventos para compreender o Brasil. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- CARVALHO, Maria Alice. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: STARLING, Heloisa; EISENBERG, José.; CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CASTRO, Cid. *Metendo o pé na lama. Os bastidores do Rock in Rio de 1985*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Contra a servidão voluntária*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHOAY, Françoise. (Org.). *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CLAEYS, Gregory. *Utopia. A história de uma ideia*. São Paulo: Sesc/SP, 2013.
- CLASTES, Pierre. Liberdade, mau encontro, inominável. In: Étienne de La Boétie. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CLAUDINO, Mariana; ALZER, Luiz André. *Almanaque dos anos 80*. São Paulo: Ediouro, 2005.
- COELHO, Sandra; MAIA, Guilherme. Em busca do tesouro: rock e juventude em dois momentos do cinema brasileiro, 2015. *Extraprensa*, USP, São Paulo, nº 17, julho - dezembro 2015.
- COHN, Sérgio. (Org.) *Nuvem Cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007.
- CONTIER, Arnaldo. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 69-89, jul./dez. 1985-1988.
- CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80). *Revista de História*, São Paulo, p. 151-187, 1993.
- CORREIA, Adriano. O significado Político da Natalidade: Arendt e Agostinho. In: CORREIA, Adriano e NASCIMENTO, Mariangela (ORG.) *Hannah Arendt: entre o passado e o futuro*. Juiz de Fora: UFJF, 2008.

- COSTA, Márcia Regina, da & SILVA, Elizabeth Murilho da (Org.). *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura*. Brasil, (1964-1985). Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CUNHA, Maria Clementina. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- CUNHA, Paulo Ferreira da. *Para uma ética republicana*. Lisboa: Coisas de Ler, 2010.
- CURTO, Diogo Ramada; JERÓRINO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral). *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 4, n.2, 2012.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo. O trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel. *Revolução impressa: a imprensa na França, 1775-1800*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1996.
- DARTON, Robert. *As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DAVID, Maciel. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*. São Paulo: Alameda/ Goiânia: Funape, 2012.
- DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli. (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2010.
- DEMARCHI, André. O poder das letras: Legião Urbana, juventude e experiência. In: NAVES, Santuza; DINIZ, Júlio; GIUMBELLI, Emerso. (Org.). *Leituras sobre música popular. Reflexão sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.
- DUARTE, André. A dimensão política da filosofia kantiana segundo Hannah Arendt. In: ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- DUARTE, André. *O pensamento a sombra da ruptura. Política e filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e terra, 2000.
- ECHEVERRIA, Regina. *Sarney: a biografia*. São Paulo: Leya, 2011.

- EISENBERG, José. A caixa de Pandora, 2004. In: STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- ESSINGER, Silvio. *Punk. Anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM. A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2006.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos, representações culturais*. São Paulo: Nobel, 2000.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. São Paulo: Record, 2006.
- FEATHERSTONE, Mike. *O flâneur, a cidade e a vida pública virtual*. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.) *O espaço da diferente*. São Paulo: Papirus, 2000.
- FENERERICK, José Adriano. *Nem do Morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.
- FERES JR, J. (Org.). *Léxico da história dos conceitos políticos do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FERLA, Marcelo. *Nenhum de Nós: a obra inteira de uma vida*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2016.
- FERREIRA, Bianca Márcia. *A sociologia de Raul Seixas: a arte como espelho social de sua época*. Dissertação de mestrado, FAFICH/ UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- FERREIRA, Jorge.; DELGADO, Lucília Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- FONSECA, Rubem. *O caso Morel*, 2003. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- FORTES, Rafael. O surfe brasileiro e as mídias e audiovisual dos anos 1980. *LOGOS 33. Comunicação e Esporte*. Vol.17, Nº 02, 2º semestre 2010, p. 90-105.
- FORTES, Rafael; MELO, Victor Andrade de. O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 70/80. *Rev. bras. Educ. Fís.* São Paulo, V.23, N.3, jul./set. 2009. p. 283-96.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamos batê lata*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas: Papirus, 2006.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll. Uma história social*. São Paulo: Record, 2002.
- FRÖES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

- FURTADO, João Pinto A Música Popular Brasileira dos Anos 60 aos 90: Apontamentos para o estudo das relações entre linguagem e práticas sociais. *Pós-História*, Assis, SP, v. 5, p. 123-143, 1997.
- FUSTER, Pierre. Dialética da esperança. Uma interpretação do pensamento utópico de Ernst Bloch. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: cultura e arte. *Varia História*, Belo Horizonte, V. 24, N. 40, jul. 2008, p.747-770.
- GARCIA, Tania da Costa; TOMÁS. (Org.). Música e política. Um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013.
- GESSINGER, Humberto. Pra ser sincero; 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-lettras, 2010.
- GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. (Org.). Walter Benjamin. Rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GOMES, Marília Cerqueira. De memória, ética e utopia na lira da Legião Urbana – uma leitura da canção “Há tempos”. In: MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- GOMES, Renato Cordeiro. Da metrópole a cibercidade. Cultura e cosmopolitismo. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. (Org.). Espécies de espaço. Territorialidades, literatura e mídia. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. Janelas indiscretas e ruas devassadas. Duas matrizes para representação da cidade. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. (Org.). Políticas da ficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GOMES, Renato Cordeiro. O emblema da cidade: Babel. In: *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONÇALVES, Max. *Relampejos em Walter Benjamin: ideias e reminiscência sobre o brinquedo*. In: MACHADO, Carlos Eduardo J.; MACHADO JUNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

- GOUVEIA, Patrícia; ALVIM, Rosilene. *Juventude anos 90*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2016.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, São Paulo, USP, N. 148, 2003, p. 09-34.
- HARVEY, David et al. *Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HENFIL. *Henfil na China antes da Coca-Cola*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- HOBBSAWM, Eric. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrubal Trouxe o Trombone*. Memórias de uma trupe de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLSTON, James. *Cidadania insurgente*. Disjunções da democracia e da modernidade no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras; 1993.
- IANNI, Otávio. A cidade global. In: *Era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- JACKSON. *1965*. O ano mais revolucionário da música. São Paulo: Casa da Palavra, 2016.
- JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita*. Pensamento utópico para uma antiutopia. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.
- JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- JARDIM, Eduardo. Que país é este? In: STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

- JASMIN, Marcelo. *Alexis de Tocqueville. A historiografia como ciência da política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual. In: *História dos conceitos: debates e perspectivas*. São Paulo: Edições Loyola/ Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. (Org.). *História dos conceitos: diálogos transatlânticos*. São Paulo: Edições Loyola/Rio de Janeiro: PUC-Rio; IUPERJ, 2007.
- KLEIN, Hebert; LUNA, Francisco Vidal. *O Brasil desde 1980*. São Paulo: A girafa, 2007.
- KLEIN, Herbert; LUNA, Francisco Vidal. População e sociedade. In: REIS, Daniel Aarão. (Org.). *História do Brasil Nação*. Volume 5. Modernização, ditadura e democracia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Contraponto, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart. Uma resposta aos comentários sobre o Geschichtliche Grundbegriffe. 2006. In: JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. (Org.). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. São Paulo: Edições Loyola/ Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- KOTKIN, Joel. A cidade. Uma história global. São Paulo: Objetiva, 2012.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LAUB, Michel. O oráculo divergente. Minhas falsas memórias sobre o verdadeiro Renato Russo. *Revista Piauí*, nº 108, setembro de 2015. P. 56-62.
- LEE, Rita. *Favorita*. Rio de Janeiro: Globo, 2018.
- LEE, Rita. *Rita Lee*. Uma autobiografia. Rio de Janeiro, Globo, 2016.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEFORT, Claude. Ainda sobre o nome de um. *Discurso*, São Paulo, n. 35, p.117-127, 2005.
- LEFORT, Claude. *Desafios da escrita política*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.
- LEFORT, Claude. O fenômeno da crença em política. In: ANDRÉS, Aparecida. (Org.). *Utopias: Sentido, Minas, Margens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.
- LEFORT, Claude. O nome de um. In: Étienne de La Boétie. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- LEITÃO, Míriam. *Saga brasileira. A longa luta de um povo por sua moeda*. São Paulo: Record, 2011.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.
- LEONE. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.
- LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean-Claude. (Org.). *História dos jovens*. V. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LIMA, Jefferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1990)*. Dissertação de Mestrado. UFSC. Florianópolis: 2013.
- LOBÃO. *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *50 anos a mil*. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.
- LOPES, Marcos Antônio. Aspectos teóricos do pensamento histórico de Quentin Skinner. *Kriterion*, Belo Horizonte, V. 52, N. 123, jan. 2011, p.177-195.
- LORAUX, Nicole. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LUCCHESI, Alexandre. *Infinita Highway – Uma carona com os Engenheiros do Hawaii*. Caixas do Sul, Belas Letras, 2016.
- MACIEL, David. *De Sarney a Collor. Reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)*. São Paulo, Alameda, 2012.
- MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Somos do mundo e não apenas no mundo. In: CORREIA, Adriano; NASCIMENTO, Mariangela. (Org.). *Hannah Arendt: entre o passado e o Futuro*. Juiz de Fora: UFJF, 2009.
- MAGI, Erica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho. A Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MAIA, Cristiano Escobar. *A nossa geração perdida*. Santa Catarina: UNIVALI, 2000.
- MAIOR, Marcel Souto. *Almanaque TV Globo*. São Paulo: Globo, 2006.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- MARCHETTI, Paulo. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Itaú Cultural, 1998.
- MARMO, Hérica, ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAROVATTO, Mariano. *O livro do disco: As quatro estações – Legião Urbana*. São Paulo: Editora Cobogó, 2015.

MARQUES, Ângela Cristina. *Aspectos éticos, poéticos e comunicacionais do pensamento de Jacques Rancière*. LOGOS 39 *Ética e Autoria*. Vol. 20, N. 02, 2º semestre/2013.

MARQUES, Ângela Cristina. *Comunicação, estética e política: a partilha da sensível, promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARQUES, Ângela Cristina. *Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência*. Contracampo, UFF, Niterói, v. 26, n.1. abril/2013.

MARQUES, Ângela Cristina; SOUZA, Frederico da Cruz. *Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político*. Questões Transversais, vol. 4, nº 7, janeiro-junho/ 2016.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel. A ilha como espaço da utopia*. Brasília: UNB, 2007.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil*. A música popular conta a história da República, v. II, São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular brasileira conta a história da República*, v. III. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

MATOGROSSO, Ney. *Vira-lata de raça: memórias*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista*. São Paulo e Adoniran Barbosa. São Paulo: EDUSC, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.

MATOS, Olgária. *Benjaminianas*. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças – Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

- MATOS, Olgária. *História viajante: notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MATOS, Olgária. O storyteller e o flâneur. In: BIGNOTTO, Newton; JARDIM, Eduardo. (Org.). *Hannah Arendt. Diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A Aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELLO, Zuza Homem de; ZEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2: 1958-1985.
- MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: Uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MONGIN, Olivier. *A condição urbana. A cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- MORAES, Anne Carolina de. *Homens em quadrados: masculinidades nas HQ's de Angeli na revista Chiclete com Banana (1985-1990)*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Curitiba, 2018.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revoluções por minuto*. São Paulo: Companhia Nacional, 2007.
- MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. São Paulo: UNICAMP, 2009.

- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOURA, Tatiana Drummond. Década de 80: arte das ruas e arte das galerias. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito*: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: do sonho ao pesadelo*. São Paulo: L&PM, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza. A canção popular entre a biblioteca e a rua, 2004. In: STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Volumes 1,2 e 3.
- NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza. *O Brasil em uníssono e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2015.
- NAVES, Santuza. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- NAVES, Santuza; COELHO, Frederico; BACAL, Tatiana. *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- NAVES, Santuza; DINIZ, Júlio; GIUMBELLI, Emerson. (Org.). *Leituras sobre música popular*. Reflexão sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

- NAZÁRIO, Luiz. *Cidades Imaginárias*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NESTROVISKI, Arthur. (Org). *Lendo Música*. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- NESTROVISKI, Arthur. (Org). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- NEVES, Ezequiel; GOFFI, Guto; PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho: por que a gente é assim*. São Paulo: Globo, 2007.
- NICOLAZI, Fernando; RODRIGUES, Enrique Estrada. Entrevista com François Hartog: história, historiografia e tempo presente. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n.10, dez 2012, p. 351-371.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras 2003.
- NOVAES, Adauto. (Org.) *O esquecimento da política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOVAES, Adauto. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- O'DONNELL, Julia. *De olho na rua. A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- OLIVEIRA, Rodrigo Bonfim. Cinema brasileiro contemporâneo e a juventude de classe média urbana: um olhar prospectivo. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Vol. XXIII. Número Especial III, Colima, primavera 2017, pp. 91-107.
- ORTIZ, Renato. *Walter Benjamin e Paris – Individualidade e trabalho intelectual*, 2000.
- OSBORNE, Roger. *Do povo para o povo. Uma nova história da democracia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- OTTE, George. Baudelaire desabrigado – A questão do espaço em “Paris do Segundo Império” de Walter Benjamin. *Caligrama*, V.2. Belo Horizonte, Nov. 1997. p. 51-61.
- PAIVA, Marcelo Rubens, NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em Fúria. E o som que mudou a música para sempre*. São Paulo: Alfaguara, 2016.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz Ano Velho*. São Paulo: Objetiva, 2006.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Quentin Skinner. In: *As muitas faces da história*. Nove entrevistas. São Paulo: UNESP, 2000.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Quentin Skinner. In: *As muitas faces da história*. Nove entrevistas. São Paulo: UNESP, 2000.
- PARAIRE, Philippe. *50 anos de música rock*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992.
- PECHMAN, Robert. (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

- PECHMAN, Robert. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O chamado da cidade*. Ensaios sobre a modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PEDERIVA, Ana Bárbara. *Jovem Guarda*. Cronistas sentimentais da juventude. São Paulo: IBEP, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAIS, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- PEREIRA, Magnus.; SOLLER, Maria Angélica; MATOS, Maria Izilda. *A cidade em debate*. São Paulo: Brasil, Sociedade e Cultura: Olho d'Água, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *O fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE, 2000;
- PESAVENTO, Sandra. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano, *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 14, n.9, 2004, p. 1595-1604,
- PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias, *Revista Brasileira de História*, v. 27, 2007, p. 7-23.
- PESAVENTO, Sandra. História, memória e centralidade urbana. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 7, 2007. p. 15-23.
- PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço. Por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.16, 1995, p. 279-290.
- PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- PESAVENTO, Sandra. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. São Paulo: Editora Nacional, 2001.
- PESAVENTO, Sandra; SOUZA, Célia Ferraz; (Org). *Imagens Urbanas*. Os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- PESAVENTO, Sandra; VELLOSO, Mônica; LOPES, Antônio Herculano. (Org.). *História e linguagens. Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

- PESSOA, Denise Falcão. *Utopia e cidade: proposições*. São Paulo: Anablume, 2006.
- PETILLO, Alexandre; BETING, Mauro. *A ira de Nasi*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.
- PICCOLI, Edgard. *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- PIRES, Maria da Conceição. Bob Cuspe: resistências microscópicas, contracondutas e apotência do “não” nos quadrinhos underground de Angeli. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, V. 9, N. 20, p. 75 - 98. jan./abr. 2017.
- POCOCK, John. Conceitos e discursos: uma diferença cultural? Comentário sobre o *paper* de Melvin Richer. In: JASMIN, Marcelo; FERES JUNIOR, João. (Org.). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. São Paulo: Edições Loyola/ Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- POCOCK, John. *Linguagens do Ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003.
- PUGIALLI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PUGIALLI, Ricardo. *No embalo da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ampersand, 1999.
- PUTNAM, Robert D; LEONARDI, Robert; NANETTI, Raffaella. *Comunidade e democracia. A experiência da Itália moderna*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha da sensível. Estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento. Política e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.) *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- REIS, Daniel Aarão. (Org.). *História do Brasil Nação*. Volume 5. Modernização, ditadura e democracia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RESENDE, Beatriz. A ficção brasileira na era da globalização da cultura. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, UFRJ, N. 3, 1995. p. 114-119.
- RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90, *Semear*, Rio de Janeiro, n.3, 1999. p. 113-128.
- RESENDE, Victor Henrique de. *O Rock Rural de Sá, Rodrix e Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado. PGHIS/ UFSJ, São João Del-Rei, 2013.

- RESENDE, Victor Henrique de; ASSIS, Ana Cláudia de. As diversas sonoridades do grupo de *rock* brasileiro O Terço: discussões sobre as identidades musicais nos anos 1970. *Orfeu*, Ano 1, n. 1, jan-junho, 2016. p. 109-131
- REVISTA USP. *Dossiê Walter Benjamin*. São Paulo, n.15, set./out./nov. 1992.
- REY, Jean-Michel. O princípio da tirania. In: NOVAES, Aduato (org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- REZENDE, Clarissa Teixeira Fazito; *Folhas volantes: impressos revolucionários na canção popular brasileira*. Dissertação de mestrado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2010.
- RIBEIRO, Júlio Naves. Alguns contornos semânticos da categoria “autenticidade” no “rock brasileiro dos anos 80”. NAVES, Santuza; DINIZ, Júlio; GIUMBELLI, Emerson. (Org.). *Leituras sobre música popular*. Reflexão sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “Rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2009.
- RIBEIRO, Solange. *et al. Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: UNESP, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson. *João do Rio*. A cidade e o poeta. O olhar de *flâneur* na belle époque tropical. Rio de Janeiro: FVG, 2002.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson. Os sonhos renascentistas: cidades ideais e cidades utópicas. In: *Tempos modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- RODRIGUES, Isadora Almeida. Literatura e crime: uma pequena análise de *O caso Morel*, de Rubem Fonseca. In: CASA NOVA, Vera. (Org.) *Literatura e crime*. Belo Horizonte: FAE, 2008.
- RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- ROMERO, Mariza. Entrevista: François Hartog, *Revista Brasileira de História*. vol.35, n.70, São Paulo, Jul/dez. 2015.
- ROSA, Pablo Ornelas. *Rock Underground*. Uma etnografia do *rock* alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade*. Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

- RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre. Diários do recomeço*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar. A história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SÁ, Luiz Carlos. *Rock Rural: origens, estradas e destino*. *Revista USP*, São Paulo, n.87, set/nov. 2010. p. 124-133.
- SALIM, Diego de Moraes. *Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980*. Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2013.
- SALIM, Diego. *A trilogia do cineasta Lael Rodrigues: rock brasileiro dos anos 1980 em cena*. In: *I Congresso Internacional de Estudos do Rock*. Cascavel: UNIOESTE, 2013. Disponível em:
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2010.
- SANTOS, Darlan Roberto dos. *Autobiografia e julgamento em Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva*. Dissertação de Mestrado, UFJF, Juiz de Fora, 2006.
- SANTOS, Darlan Roberto dos. *Revisitando Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva: lembrar é preciso*. *Fronteira Z*, São Paulo, v. 1, n. 13, dez. 2014, p. 32-43.
- SANTOS, Jorge Lopes; CORDOVILLE, Maria Fernanda. *A cidade moderna*, 1995.
- Santos, Rodrigo Otávio dos. *Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990)*. Tese de Doutorado. UFPR, Curitiba, 2014.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. *A juventude urbana brasileira nas páginas da Chiclete com Banana (1985-1990)*. *Projeto História*, São Paulo, v. 58, pp. 76-112, Jan.-Mar. 2017.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. *A revista Chiclete com Banana e as citações diretas de canções de rock dos anos 80*. *Revista 9ª Arte*, São Paulo, V. 5, N. 1, 1º semestre/2016
- SARLO, Beatriz. *A cidade vista. Mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica. Buenos Aires 1920/1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSC, 1997.

- SAVAGE, Jon. *A criação da juventude*. Como o conceito de *teenager* revolucionou o século XX. São Paulo: Rocco, 2009.
- SCHWARCZ. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCOGLUGLIA, Jovanka. Cultura e urbanidade: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada. *Cadernos Metrópole*, v.13.n. 26, 2011. p. 395-417
- SEDLMAYER, S; OTTE, G.; CORNELSEN, E. Limiares e passagens em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SEIXAS, Kika; SOUZA, Tarik de. *O baú do Raul*. São Paulo: Globo, 1992.
- SELIGMAM-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho da era das catástrofes, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o cinema brasileiro hoje. *Comunicação & Cultura*, Lisboa, n. 5, 2008, p. 95-108.
- SELLIER, Philippe. *Para conhecer a Bíblia*. Um guia histórico e cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- SENNET, Richard. *Construir e habitar*. Ética para uma cidade aberta. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*; as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. No loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Metrópole*: matriz da lírica moderna. In: PECHMAN, Robert. (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos primeiros anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau. Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.5, n. 8/9, p. 69-83, set. 1984/ abr. 1985.
- SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SILVA, Alberto Ribeiro. *Sinal fechado*. A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SILVA, Francisco Teixeira da. República, liberalismo e cidadania. Piracicaba: Ed. UNIMEP, 2003.

- SILVA, Helenice Rodrigues. Pensar o acontecimento: Hanna Arendt. In: DUARTE, André; LOPREATO, Christina; MAGALHÃES, Marionilde. (Org.). *A Banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- SILVA, João Batista. *Geração Coca-Cola: escrita de si, memória e cultura jovem em Feliz Ano Velho*. Dissertação de Mestrado, CCHLA/UFPBA, João Pessoa, 2012.
- SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo & Cazuza: a poética da travessia. Rock e poesia nos anos 80*. São João Del Rey: Malta, 2008.
- SILVEIRA, Rodrigo da. *Tragédia, humor e resistência em Feliz Ano Velho (1982) de Marcelo Rubens Paiva*, 2005. Dissertação de Mestrado, UFU, Uberlândia, 2005.
- SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel Aarão. (Org.). *História do Brasil Nação*. Volume 5. Modernização, ditadura e democracia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- SKINNER, Quentin. A liberdade e o historiador. In: *Liberdade antes do liberalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- SKINNER, Quentin. Significado y comprensión en la história de las ideas. In: *Prismas. Revista de História Intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilme, n. 4, 2000.
- SOUZA, Antônio Marcus de. *Cultura rock e arte de massa*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- SOUZA, Eneida; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*, Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- STARLING, Heloisa, EISENBERG, José. CAVALCANTE, Berenice. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Volumes 1,2 e 3.
- STARLING, Heloisa. Canção popular e direito de resistência no Brasil. In: STARLING, Heloisa; et al (Org.). *Dimensões Políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: *Caderno de poesias – Maria Bethânia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- STARLING, Heloisa. Onde estão os repúblicos? A crise e a república no Brasil Contemporâneo. In: STARLING, Heloisa; BOTELHO, André. (Org.). *República e democracia*. Impasses do Brasil contemporâneo. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

- STARLING, Heloisa. Outras bossas: João Gilberto, Guimarães Rosa e a língua poética do Brasil. In: GARCIA, Walter. (Org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STARLING, Heloisa. *Ser republicano no Brasil Colônia*. A história de uma tradição esquecida. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- STARLING, Heloisa. *Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- STARLING, Heloisa; et al. Canto do povo de um lugar. A tradição sobre a terra na canção popular urbana brasileira. In: STARLING, Heloisa; GUIMARÃES, Juarez; PAULA, Delsy Gonçalves de. *Sentimento de reforma agrária, sentimento de república*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia (Org.). Dossiê Brasil República. *Revista USP*. São Paulo, n. 59, set./out./nov. 2003, p. 6-171
- STARLING, Heloisa; SCHWARCS, Lilia. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- SUBIRATS, Eduardo. *Utopia y Subversion*. Rio de Janeiro: Editora Anagrama, 1975.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. *O cancionista; composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TEIXEIRA, Rosana. *Krig-há, bandolo! Cuidado, ai vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2010.
- VAGUE, Tom. *Televisionários*. A história da Fação Exército Vermelho. São Paulo: Editora Conrad, 2001.
- VARGAS, Anderson Zalewski. Natureza e normatização - A cidade como artifício corruptor. *Pós-História*, Assis - SP, v. 4, p. 191-208, 1996.
- VASCO, Julio (Org). *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1997.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ed. UFRJ, 1995.

- Vicente, Eduardo. “Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90”. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2001.
- VIDAL LUNA, Francisco; KLEIN, Herbert S. *O Brasil desde 1980*. São Paulo: A Girafa, 2007.
- VILLA-LOBOS, Dado.; DEMIER, Felipe; MATTOS, Romulo. Dado Villa-Lobos – Memórias de um legionário. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2015.
- VILLARI, Vincent; BRYAN, Guilherme. *Teletema*. A história da música popular através da teledramaturgia brasileira. São Paulo: Dash, 2014.
- VINIL, Kid. *Almanaque do rock*. Histórias e curiosidades do ritmo que revolucionou a música. São Paulo: Ediouro, 2008.
- WAGNER, Eugênia Sales. *Hannah Arendt: ética e política*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- WHITE, Hayden. *Meta-História*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.
- WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994. pp. 21-48.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- WILLIAMS, Robert. *Campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- WILLIAMS, Robert. *Cultura e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (ORG). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. A música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70 – música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. Ensaios e canção. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Ênio. *Música. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOODARD, James. Geração Coca-Cola: um “best-seller” e a história cultural da “quase década” (1955-1964). In: *Anais brasileiros e brasilianistas: novas gerações novos olhares: uma homenagem a Emília Viotti da Costa*. São Paulo: APESP 2014.

XAVIER, Alberto; KTINSKY, Júlio Roberto. *Brasília: Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Periódicos Consultados

Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Jornal O Globo

Revista Bizz

Revista Chiclete com Banana

Revista Veja

Canções Citadas

- BIQUINI CAVADÃO. “MúMIas”. André Sheik, Miguel Flores, Carlos Coelho, Álvaro Birita, Bruno Gouveia (Compositores). In: *Cidades em torrentes*. 1986. 1 CD, Faixa: 1.
- BIQUINI CAVADÃO. “Tédio.” André Sheik, Miguel Flores, Álvaro Birita, Bruno Gouveia (Compositores). In: *Cidades em torrentes*. 1986. 1 CD, Faixa: 10.
- BLITZ. “Dali de Salvador”. Antônio Pedro, Evandro Mesquita (Compositores). In: *Blitz* 3. 1984. 1 CD, Faixa: 10.
- CAMISA DE VÊNUS. “Controle Total”. Marcelo Nova e Karl Hummel (Compositores). In: *Controle Total*. 1982. 1 EP, Faixa:1
- CAMISA DE VÊNUS. “O adventista”. Marcelo Nova; Karl Hummel (Compositores). In: *Viva*. 1986. 1 CD, Faixa: 10.
- CAMISA DE VÊNUS. “País do futuro”. Marcelo Nova e Robério Santana. (Compositores). In: *Duplo sentido*. 1987. 1 CD, Faixa: 2.
- CAMISA DE VÊNUS. “Silvia”. Marcelo Nova; Robério Santana; Gustavo Mullen. (Compositores). In: *Viva* 1986. 1 CD, Faixa: 8.
- CAMISA DE VÊNUS. “Sinca Chambord”. Marcelo Nova, Karl Hummel, Gustavo Mullen, Marcelo Cordeiro (Compositores). In: *Correndo o risco*. 1986. 1 CD, Faixa:1
- CAPITAL INICIAL. “Cai a noite”. Loro Jones, Mark Rossi (Compositores). In: 1991. 1 CD, Faixa:
- CAPITAL INICIAL. “Música Urbana”. Renato Russo, Fê Lemos, Flávio Lemos, André Pretórios, (Compositores). In: *Capital Inicial*. 1986. 1 CD, Faixa: 1.
- CAPITAL INICIAL. “O passageiro” (*The passenger*). Iggy Pop, R. Gardiner (Compositores; Versão: Dinho Ouro Preto, Bozzo Barretti). In: *Eletricidade*. 1991. 1 CD, Faixa: 2.
- CAZUZA. “Brasil”. Cazuzza, George Israel, Nilo Romero (Compositores). In: *Ideologia*. 1988. 1 CD, Faixa: 6.
- CAZUZA. “O tempo não para”. Cazuzza, Arnaldo Brandão (Compositores). In: *O tempo não para. Cazuzza ao vivo*. 1988. 1 CD, Faixa: 9.
- CAZUZA. “Um trem para as estrelas”. Cazuzza, Gilberto Gil (Compositores). In: *Ideologia*. 1988. 1 CD, Faixa: 7.
- ENGENHEIROS DO HAWAII. “A Revolta dos dândis”. Humberto Gessinger (Compositor). In: *A Revolta dos dândis*. 1987. 1 CD, Faixa: 1.

- ENGENHEIROS DO HAWAII. “Crônica”. Humberto Gessinger (Compositor). In: *Longe demais das capitais*. 1986. 1 CD, Faixa: 11.
- ENGENHEIROS DO HAWAII. “Longe demais das capitais”. Humberto Gessinger (Compositor). In: *Longe demais das capitais*. 1986. 1 CD, Faixa: 8.
- ENGENHEIROS DO HAWAII. “Pampa no walkman”. Humberto Gessinger (Compositor). In: *Gessinger, Licks & Maltz*. 1992. 1 CD, Faixa: 3.
- FAUSTO FAWCETT & OS ROBÔS EFÊMEROS. “Kátia Flávia”. Fausto Fawcett, Carlos Laufer (Compositores). In: *Fausto Fawcett & os Robôs Efêmeros*. 1987. 1 CD. Faixa 5.
- GANG 90. “Sou da rua”. Gilvan Gomes, Alex Podre (Compositores). In: *Pedra 90*. 1987. 1 CD, Faixa: 3.
- HANOI-HANOI. “Fausto Brasil”. Tavinho Paes; Arnaldo Brandão. In: *Fanzine*. 1988. 1 CD, Faixa: 6.
- HANOI-HANOI. “O sofisma”. Lobão, Bernardo Vilhena, Arnaldo Brandão (Compositores). In: *Fanzine*. 1988. 1 CD, Faixa: 10.
- INOCENTES. “Pátria amada”. Clemente (Compositor). In: *Adeus Carne*. 1987. 1 CD, Faixa: 1.
- IRA!. “Flores em você”. Edgard Scandurra (Compositor). In: *Vivendo e não aprendendo*. 1986. 1 CD, Faixa: 6.
- IRA!. “Nas Ruas”. Edgard Scandurra (Compositor). In: *Vivendo e não aprendendo*. 1986. 1 CD, Faixa: 8.
- JOÃO PENCA & OS MIQUINHOS AMESTRADOS. “Popstar”. Leandro (Compositor). In: *Okay, my gay*. 1986. 1 CD, Faixa: 2.
- LEGIÃO URBANA. “1965 (Duas Tribos)”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá. (Compositores). In: *As quatro estações*. 1989. 1 CD, Faixa: 6.
- LEGIÃO URBANA. “A dança”. Renato Russo, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos (Compositores). In: *Legião Urbana*. 1985. 1 CD, Faixa: 2.
- LEGIÃO URBANA. “Baader-Meinhof blues”. Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá. In: *Legião Urbana*. 1985. 1 CD, Faixa: 8.
- LEGIÃO URBANA. “Faroeste Caboclo”. Renato Russo (Compositor). In: *Que país é este 1978-1987*. 1987. 1 CD, Faixa: 7.
- LEGIÃO URBANA. “Geração Coca-Cola”. Renato Russo (Compositor). In: *Legião Urbana*. 1985. 1 CD, Faixa: 6.

- LEGIÃO URBANA. “Música Urbana 2”. Renato Russo (Compositor). In: *Dois*. 1986. 1 CD, Faixa: 9.
- LEGIÃO URBANA. “Que país é este”. Renato Russo (Compositor). In: *Que país é este 1978-1987*. 1987. 1 CD, Faixa: 1.
- LEGIÃO URBANA. “Tédio (Com um T bem grande pra você)”. Renato Russo (Compositor). In: *Que país é este 1978-1987*. 1987. 1 CD, Faixa: 3.
- LÉO JAIME. “Abaixo a depressão”. Léo Jaime (Compositor). In: *Sessão da Tarde*. 1985. 1 CD, Faixa: 10.
- LÉO JAIME. “O regime”. Léo Jaime, Selvagem Big Abreu (Compositores). In: *Sessão da Tarde*. 1985. 1 CD, Faixa: 6.
- LÉO JAIME. “Solange (So Lonely)”. Sting. Vrs. Léo Jaime, Leoni (Compositores). In: *Sessão da Tarde*. 1985. 1 CD, Faixa: 8.
- LÉO JAIME. “Vota pra mim”. Léo Jaime; Leandro (Compositores). In: Phoda “C”. 1984. 1 CD, Faixa: 4.
- LOBÃO. “É nesse mundo que eu vivo”. Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores). In: *Vida bandida*. 1987. 1 CD, Faixa: 6.
- LOBÃO. “Essa noite não (Marcha a ré em Paquetá)”. Lobão, Bernardo Vilhena, Daniele Daumerie, Ivo Meirelles (Compositores). In: *Sob o sol de Parador*. 1989. 1 CD, Faixa: 3.
- LOBÃO. “O eleito”. Lobão, Bernardo Vilhena (Compositores), 1988. 1 CD, Faixa: 2.
- LOBÃO. “Panamericana (Sob o sol de Parador)”. Lobão, Tavinho Paes, Arnaldo Brandão (compositores). In: *Sob o sol de Parador*. 1989. 1 CD, Faixa: 1.
- LOBÃO. “Quem quer votar”. Lobão, Bernardo Vilhena, Arnaldo Brandão (Compositores). In: *Sob o sol de Parador*. 1989. 1 CD, Faixa: 2.
- LULU SANTOS. “De repente, Califórnia”. Lulu Santos, Nelson Motta (Compositores). In: *Tempos modernos*. 1982. 1 CD, Faixa: 3.
- LULU SANTOS. “Tudo Azul”. Lulu Santos, Nelson Motta (compositores). In: *Tudo Azul*. 1984. 1 CD, Faixa: 2.
- MARINA. “Difícil”. Marina; Antonio Cícero (compositores). In: *Todas*. 1986. 1 CD, Faixa: 1.
- MARINA. “Fullgás”. Marina; Antonio Cícero (Compositores). In: *Fullgás*. 1984. 1 CD, Faixa: 1.
- MARINA. “Mesmo que seja eu”. Roberto Carlos e Erasmo Carlos. (Compositores). In: *Fullgás*. 1984. 1 CD, Faixa: 5.

- MARINA. “Muda Brasil”. Marina; Antonio Cícero (Compositores). In: *Todas*. 1986. 1 CD, Faixa: 4.
- MERCENÁRIAS. “Amor inimigo”. Ana Maria Machado, Sandra Coutinho, Lou (Compositoras). In: *Cadê as armas*. 1986. 1 CD, Faixa: 6.
- MERCENÁRIAS. “Lembranças”. Rosália Muñoz, Ana Maria Machado, Sandra Coutinho, Lou (Compositoras). In: *Trahsland*. 1988. 1 CD, Faixa: 1.
- NENHUM DE NÓS. “Eu caminhava”. Thedy Correia, Carlos Stein, Sady Homrich (Compositores). In: *Cardume*. 1989. 1 CD, Faixa: 1.
- PARALAMAS DO SUCESSO. “Alagados”. Herbert Vianna, João Barone, Bi Ribeiro (Compositores). In: *Selvagem?* 1986. 1 CD, Faixa: 1.
- PARALAMAS DO SUCESSO. “O beco”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone (Compositores). In: *Bora Bora*. 1988. 1 CD, Faixa: 1.
- PARALAMAS DO SUCESSO. “Perplexo”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro, João Barone. (Compositores). In: *Big Bang*. 1989. 1 CD, Faixa: 1
- PARALAMAS DO SUCESSO. “Selvagem”. Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone (Compositores). In: *Selvagem?* 1986. 1 CD, Faixa: 6.
- PLEBE RUDE. “Brasília”. Plebe Rude (Compositor). In: *O concreto já rachou*. 1985. 1 CD, Faixa: 7.
- PLEBE RUDE. “Proteção”. Philippe Seabra (Compositor). In: *O concreto já rachou*. 1985. 1 CD, Faixa: 2.
- RPM. “Alvorada Voraz”. Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, Paulo Pagni (Compositores). In: *Rádio Pirata ao vivo*. 1986. 1 CD, Faixa: 2.
- RPM. “Juvelínia”. Paulo Ricardo; Luiz Schiavon (Compositores). In: *Revoluções por minuto*. 1985. 1 CD, Faixa: 9.
- SEMPRE LIVRE. “Sou free”. Patrícia Travassos, Ruban. (Compositores). In: *Avião de combate*, 1984. 1 CD, Faixa 9.
- TITÃS. “Estado violência”. Charles Gavin (Compositor). In: *Cabeça Dinossauro*. 1986. 1 CD, Faixa: 5.
- TITÃS. “Desordem” Sérgio Brito, Charles Gavin, Marcelo Fromer (Compositores). In: *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. 1987. 1 CD, Faixa: 3.
- TITÃS. “Homem primata”. Nando Reis, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Ciro Pessoa (Compositores). In: *Cabeça Dinossauro*. 1986. 1 CD, Faixa: 11.
- TITÃS. “Igreja”. Nando Reis (Compositor). In: *Cabeça Dinossauro*. 1986. 1 CD, Faixa: 3.

TITÃS. “Lugar nenhum”. Antunes, Britto, Bellotto, Gavin, Fromer (Compositores). In: *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. 1987. 1 CD, Faixa: 4.

TITÃS. “Polícia”. Tony Bellotto (Compositor). In: *Cabeça Dinossauro*. 1986. 1 CD, Faixa: 4.

ULTRAJE A RIGOR. *Inútil*. Roger Moreira (compositor). In: *Inútil/ Mim que tocar* 1983. 1 Compacto simples, Faixa: 1

VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. “Fúria Brasileira”. Voluntários da Pátria (Compositores). In: *Voluntários da Pátria*. São Paulo: Baratos Afins, 1984. 1 CD. Faixa 11.

Videoclipes Citados

“Alagados” (Paralamas do Sucesso).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DQWR45AhAQw>.

Acesso em: 15 set. 2018.

“A novidade” (Paralamas do Sucesso)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7N76QdXc6E>.

Acesso em: 15 set. 2018.

“Desordem” (Titãs)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5Ea1GvfLDA>.

Acesso em: 15 set. 2018.

“Múmias” (Biquíni Cavado)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hNLNEHUKF1U>.

Acesso em: 9 dez. 2017.

“Simca Chambord”. (Camisa de Vênus)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oiz5B-SgUmc>.

Acesso em 30 de maio de 2017.

“Você não soube me amar” (Blitz)

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=fYnYtT88mCI&start_radio=1&list=RDfYnYtT88mCI.

Acesso em 01 de outubro de 2018.

“Fullgás” (Marina)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=inNMmZ78snc>.

Acesso em 01 de outubro de 2018.

Documentários Consultados

A FARRA DO CIRCO. Direção de Roberto Berliner. Rio de Janeiro: TV Zero, 2013. 1 DVD (94 min.).

A PLEBE É RUDE. Direção de Diego da Costa e Hiro e Ishikawa. São Paulo: Canal Brasil/ Doctela, 2016. 1 DVD. (75 min.).

BARÃO VERMELHO – Porque a gente é assim?. Direção de Mini Kert. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2016. 1 DVD. (108 min).

BARÃO VERMELHO. *Rock In Rio* 1985. Rio de Janeiro: MZA, 2007, 1 DVD (67 min).

BOTINADA. A origem do *Punk* no Brasil. Direção de Gastão Moreira. São Paulo: ST2, 2006. 1 DVD. (136 min.).

CAZUZA – Sonho de uma noite no Leblon. Direção de Sérgio Sanz e Marcelo Maia. Rio de Janeiro: Pollygram, 2001 1 DVD. (45 min).

CIRCO VOADOR – A nave. Direção de Tainá Menezes. Rio de Janeiro: Kanoa Filmes, 2015. 1 DVD (100 min.)

JULIO BARROSO – Marginal Conservador. Direção: Ricardo Alexandre. Rio de Janeiro: Tudo certo conteúdo editorial, Diretório de Filmes e Canal Bis, 2013. 1 DVD (50 min.).

LOKI – Arnaldo Batista. Direção de Paulo Henrique Fontenelle. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2008. 1 DVD (120 min).

NAPALM - O som da cidade industrial. Direção de Ricardo Alexandre. São Paulo: Canal Bis, 2012. 1 DVD. (52 min).

O COMPLEXO DE BAADER-MEINHOF. Direção de Uli Edel. Alemanha: Constantin Film, 2008. 1 DVD. (149 min.).

PARALAMAS DO SUCESSO. Ao vivo no *Rock in Rio* 1985. Rio de Janeiro: EMI, 2007. 1 DVD (78 min).

PARALAMAS EM *CLOSE UP*. Direção de Andrucha Waddington, Breno Silveira e Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Canal Curta!, 1998. 1 DVD. (52 min).

RAUL SEIXAS. O Início, o fim e o meio. Direção de Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (128 min.).

RENATO RUSSO - Entrevistas MTV. Direção de João Augusto. Rio de Janeiro: MTV/Deckdisc, 2006. 1 DVD. (142 min.).

ROCK BRASÍLIA – Era de ouro. Direção de Wladimir Carvalho. São Paulo: Canal Brasil, 2011. 1 DVD. (111 min.).

TITÃS – A vida até parece uma festa. Direção de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves. São Paulo: Waner, 2009. 1DVD (100 min.).

Filmografia (1982-1989)

- 1982 – Blade Runner (Dir. Ridley Scott)
- 1982 – Menino do Rio (Dir. Antônio Calmon)
- 1984 – Bete Balanço (Dir. Lael Rodrigues)
- 1985 – Areias Escaldantes (Dir. Francisco de Paula)
- 1985 – Garota Dourada (Dir. Antonio Calmon)
- 1985 – Rock Estrela (Dir. Lael Rodrigues)
- 1986 – As Sete Vampiras (Dir. Ivan Cardoso)
- 1987 – Rádio Pirata (Dir. Lael Rodrigues)
- 1987 – Um Trem para as Estrelas (Dir. Carlos Diegues)
- 1988 – Feliz Ano Velho (Dir. Roberto Gervitz)
- 1989 – O Escorpião Escarlate (Dir. Ivan Cardoso)

Discografia (1982 – 1989)

Barão Vermelho

- 1982 – Barão Vermelho
- 1983 – Barão Vermelho 2
- 1984 – Maior Abandonado
- 1986 – Declare Guerra
- 1987 – *Rock n' geral*
- 1988 – Carnaval
- 1989 – Ao vivo

Biquíni Cavado

- 1986 – Cidades em torrente
- 1987 – A era das incertezas
- 1989 – Zé

Blitz

- 1982 – As aventuras da Blitz
- 1983 – Radioatividade
- 1984 – Blitz 3

Camisa de Vênus

- 1982 – Controle total
- 1983 – Camisa de Vênus
- 1984 – Batalhões de estranhos
- 1986 – Viva
- 1986 – Correndo o risco
- 1987 – Duplo sentido

Capital Inicial

- 1986 – Capital Inicial
- 1987 – Independência
- 1988 – Você não precisa entender

Cazuza

- 1985 – Cazuza
- 1987 – Só se for a dois
- 1988 – Ideologia
- 1988 – O tempo não para – Cazuza ao vivo
- 1989 – Burguesia

Engenheiros do Hawaii

- 1986 – Longe demais das capitais
- 1987 – A revolta dos dândis
- 1988 – Ouça o que eu digo não ouça ninguém
- 1989 – Alívio Imediato

Gang 90 & Absurdettes

- 1983 – Essa tal de Gang 90 & Absurdettes
- 1985 – Rosas e tigres
- 1987 – Pedra Noventa

Hanoi-Hanoi

- 1986 – Hanoi-Hanoi
- 1988 – Fanzine

Inocentes

- 1986 – Pânico em SP
- 1987 – Adeus carne
- 1989 – Inocentes

Ira!

- 1985 – Mudança de comportamento
- 1986 – Vivendo e não aprendendo
- 1988 – Psicoacustica

João Penca & os Miquinhos Adestrados

1983 – Os maiores sucessos de João Penca e os Miquinhos Adestrados

1986 – *Okay, my gay*

1988 – Além da alienação

1989 – Sucesso do inconsciente

Kid Abelha e os Abóboras Selvagens

1984 – Seu espião

1985 – Educação sentimental

1986 – Kid Abelha ao vivo

1987 – Tomate

1989 – Kid

Legião Urbana

1985 – Legião Urbana

1986 – Dois

1987 – Que país é este - 1978/1987

1989 – As Quatro Estações

Léo Jaime

1984 – Phoda “C”

1985 – Sessão da tarde

1986 – Vida Difícil

1988 – Direto do meu coração para o seu

1989 – Avenida das desilusões

Lobão

1983 – Cena de cinema

1984 – Ronaldo foi pra Guerra

1986 – O rock errou

1987 – Vida bandida

1988 – Cuidado

1989 – Sob o sol de parador

Lulu Santos

- 1982 – Tempos modernos
- 1983 – O ritmo do momento
- 1984 – Tudo azul
- 1985 – Normal
- 1986 – Lulu Santos
- 1988 – Toda forma de amor
- 1988 – Amor à arte
- 1989 – Popsmbalanço e outras levadas

Marina

- 1982 – Desta vida, desta arte
- 1984 – *Fullgás*
- 1986 – Todas
- 1986 – Todas ao vivo
- 1987 – Virgem
- 1989 – Próxima Parada

Mercenárias

- 1986 – Cadê as armas?
- 1988 – *Trashland*

Nenhum de nós

- 1987 – Nenhum de nós
- 1989 – Cardume

Paralamas do Sucesso

- 1983 – Cinema mudo
- 1984 – O passo do Lui
- 1986 – Selvagem?
- 1987 – D
- 1988 – Bora Bora
- 1989 – *Big Bang*

Plebe Rude

1985 – O concreto já rachou
1987 – Nunca fomos tão brasileiros
1988 – Plebe Rude

RPM

1985 – Revoluções por minuto
1986 – Rádio Pirata ao vivo
1988 – Os quatro coiotes

Sempre Livre

1984 – Avião de Combate

Titãs

1984 – Titãs
1985 – Televisão
1986 – Cabeça Dinossauro
1987 – Jesus não tem dentes no país dos banguelas
1988 – *Go back*
1989 – Ô blésq blom

Ultraje a Rigor

1985 – Nós vamos invadir sua praia
1987 – Sexo!
1989 – Crescendo

Anexo



Capa do disco *As aventuras da Blitz* da Blitz.



Capa do disco *Correndo risco* do Camisa de Vênus.







Capa do disco *Phodas "C"* de Léo Jaime.



Capa do disco *Sessão da tarde* de Léo Jaime.



Capa do disco *Bora Bora* dos Paralamas do Sucesso.



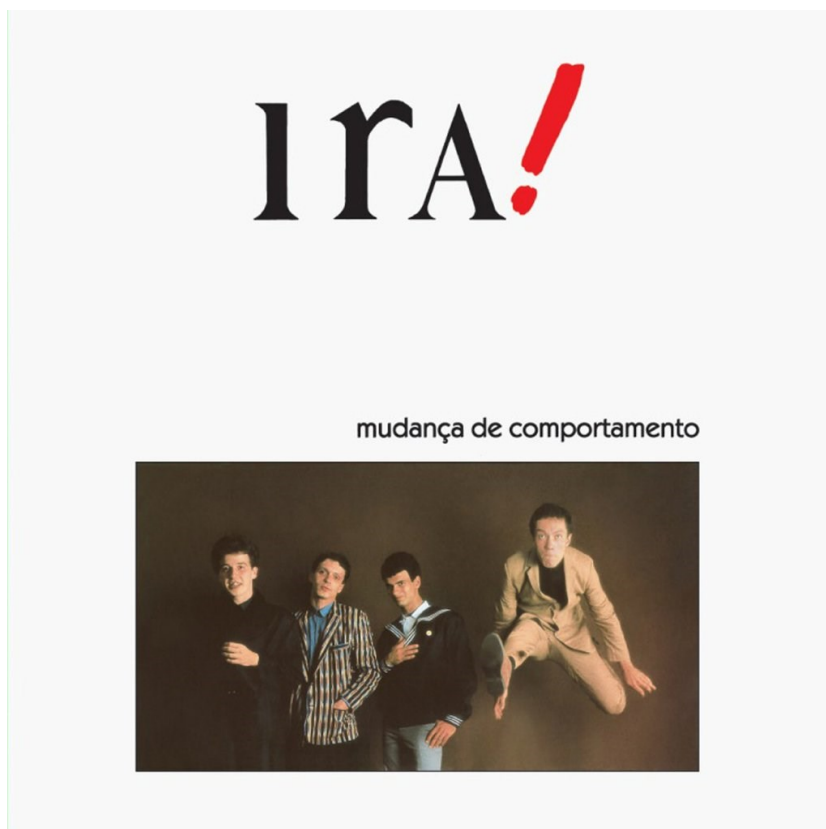
Capa do disco *Legião Urbana*.



Capa do disco *Longe demais das capitais* dos Engenheiros do Hawaii.



Capa do disco *A revolta dos dândis* dos Engenheiros do Hawaii.



Capa do disco *Mudança de comportamento* do Ira!.



Capa do disco *Ideologia* de Cazusa.