

A NOVA REPÚBLICA NO IMAGINÁRIO POLÍTICO DO ROCK NACIONAL

Rodrigo César Ribeiro Horta¹

24

RESUMO

Analisar o imaginário político produzido pelas bandas do Rock Nacional, durante a transição democrática brasileira, na década de 1980, é o objetivo fundamental deste artigo. Na perspectiva do vínculo entre música popular e conhecimento histórico, são examinadas representações políticas acerca do *Estado*, dos *militares* e da *Nação*, formuladas pela linguagem do Rock Nacional, concluindo que os compositores, de maneira geral, apostaram nos valores da democracia.

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

ABSTRACT

The primary objective of this article is to look into the political imaginary brought about the National Rock, during the Brazilian democratic transition in the 1980s. Considering the relationship between popular music and historical knowledge, the political representations elaborated by such bands on the *military*, the *state* and the *nation*, is also examined, concluding that the composers, in general, bet on the values of democracy

Keywords: Popular Music, National Rock, New Republic, democracy, imaginary.

¹ Mestre em História pela UFMG (2020) /Linha de pesquisa História e Culturas Políticas.

Passando o som (introdução)

No mês anterior ao pleito que definiria o sucessor do general Figueiredo na presidência da República, o *Jornal do Brasil* gracejou com o candidato governista, Paulo Maluf, zombando de sua iminente derrota. Na coluna *Informe JB*, o periódico anunciava que o *hit* da sucessão era “Maior Abandonado”, canção do Barão Vermelho que tocava diariamente nas rádios do país, cuja letra, “caiu como uma luva para a situação sucessória do deputado Paulo Maluf” (*Jornal do Brasil*. “Informe JB”. p.6. 12/12/1984).

O mote da canção é de alguém perdido, abandonado que pede e aceita “qualquer migalha dormida de pão”, no intuito de que alguém lhe estenda a mão. A troça devia-se ao fato de a candidatura do ex-governador de São Paulo (1979-1982) não conseguir entusiasmar nem o próprio partido. Paulo Maluf fora abandonado por grande parte do PDS, que, entre senadores, deputados e delegados², destinaria 169 votos para o oponente, o mineiro Tancredo Neves, ajudando-o a vencer o escrutínio de 15 de janeiro de 1985.

O êxito de Tancredo na via indireta do Colégio Eleitoral era visto, de certo modo, como o triunfo da democracia frente ao autoritarismo. Não outra, naturalmente, fora a compreensão da nova geração de compositores que despontava na década de 1980 e que, via canções, contribuiu com a ampliação do debate público. Por intermédio de letras objetivas e diretas, buscaram argumentar e, principalmente, persuadir o ouvinte da necessidade de participar do jogo político, em uma época de intensos debates acerca dos novos desafios enfrentados pelos brasileiros (MARTINS, 2019).

Ainda naquele dia 15 de Janeiro, uma terça-feira, ao anoitecer, os artistas brasileiros presentes no *Rock in Rio*, megaevento realizado na zona oeste carioca, celebraram, cada um ao seu modo, o retorno de um civil à chefia do Executivo, vinte e um anos após a sucessiva presidência de oficiais das Forças Armadas. O Kid Abelha, atração inaugural da noite, foi anunciado como “o primeiro show da democracia brasileira” e entrou com uma enorme bandeira do Brasil no palco. O Barão

² Delegados eram os representantes dos partidos majoritários das Assembleias Legislativas. Seis por Estado.

Vermelho terminou sua apresentação com Cazusa se despedindo esperançoso, “que o dia nasça feliz, com um Brasil novo”.

Na noite seguinte, Herbert Viana, dos Paralamas do Sucesso, mais contido, lembrava o fato de que a Nova República não nascia do sufrágio dos 60 milhões de eleitores, preteridos em favor de 686 políticos, ano antes, quando da derrota da Emenda Dante de Oliveira.

“Ontem foi escolhido o novo presidente do Brasil. A gente vai ver aquela careca na TV por um bom tempo, mas a gente espera que alguma coisa de bom seja feita, né? Já que a gente não sabemos escolher presidente, já que escolheram pela gente...” (PARALAMAS DO SUCESSO. Ao vivo no Rock in Rio 1985. EMI, 2007)

Estas palavras do cantor dos Paralamas antecederam o inconfundível *riff* de “Inútil”, canção do Ultraje a Rigor, dos representativos versos “a gente não sabemos escolher presidente / a gente não sabemos tomar conta de gente”.

Importante repararmos a força de comunicação e de produção de imaginários da canção popular urbana. Circulando na sociedade em disco, rádio e TV, ou em apresentações ao vivo – e hoje em arquivos digitais de todo quilate – a canção popular é capaz de atingir um grande número de ouvintes, sendo, assim, hábil, tal qual o sangue, em alimentar o tecido do corpo social, nutrindo-o, oxigenando-o.

Canções produzem referências comuns, integrando públicos diversos e fornecendo temas e vocabulários em que o debate sobre a realidade brasileira se torna viável (CARVALHO, 2004). A história de nossa canção popular urbana teve início no prelúdio do século 20. A partir de então, construiu-se uma identidade sonora do país e se traduziu em melodia e letra diversos conteúdos humanos relevantes (TATIT, 2004). Enfim, canções populares exaltam, parodiam, criticam, lamentam, numa pluralidade de olhares e de imagens que, ao fim, se desdobram num vasto e heterogêneo repertório historiográfico (CAVALCANTE, 2004).

Dito sobre a importância política, social e histórica da canção popular, vale um alerta para o fato de ser ela um artefato artístico comercializável. Pensá-la, é apreender a história de um “produto artístico e industrial, cultural e comercial, a um só tempo” (HERMETO, 2012. p.103). Não se pode observá-la fora desta perspectiva, onde se articulam Arte & Mercado. A música popular decorre do processo de industrialização e urbanização e sua viabilização como um produto comercial está

ligada à invenção de equipamentos de registro (cilindros, discos) e reprodução dos sons (fonógrafos, toca-discos), e de sua posterior massificação (rádio, TV). (NAPOLITANO, 2002. HERMETO, 2012).

Levar em conta essa dupla dimensão da canção popular – artística e comercial – não significa a busca por determinar a prevalência de uma dimensão sobre outra. Não há justeza em ver no mercado cultural um *locus* de degeneração do valor de determinada experiência artística. À inserção da canção e do artista na cadeia midiática não corresponde sua alienação estética, política ou cultural. A perspectiva aqui é a de que a indústria fonográfica auxilia na propagação e popularização da arte, potencializando o alcance de sua difusão, ao tempo que, em decorrência, amplifica e potencializa também sua índole política.

Em suma, no exame da canção popular brasileira é significativo reconhecer seu caráter híbrido a embaralhar inventividade artística e racionalidade comercial, onde, a despeito do vigor da indústria cultural, há um espaço de significações, princípios e posturas em enfretoamento.

Neste artigo, a mirada fundamental é o Rock Nacional. Mais precisamente, o imaginário político produzido pelas bandas, via canções, no processo da redemocratização brasileira, que se deu na década de 1980, sob a chamada Nova República. Apreciaremos, neste intuito, as representações elaboradas acerca do *Estado*, dos *militares* e da *Nação*.

Esclareço que, quando digo Rock Nacional, não estou me referindo, de maneira genérica, a todo e qualquer tipo de expressão artística já feita no país que teve o *rock and roll* como linguagem primordial – o que envolveria pensar na geração roqueira de Celly Campello, na Jovem Guarda ou nas bandas progressivas dos anos 1970. Com o termo *Rock Nacional* refiro-me, em específico, a um conjunto de bandas que alcançaram o mercado fonográfico nos anos 1980.

O Rock Nacional

A rigor, costuma-se indicar 1982 como marco inaugural do Rock Nacional. A data é fundamental em função do lançamento dos discos “As aventuras da Blitz” e “Barão Vermelho”, em setembro daquele ano, seguidos, poucas semanas depois, por “Tempos Modernos” e “Cena de Cinema”, respectivamente, LP’s de Lulu Santos e Lobão. Dali até o *Rock in Rio*, realizado em 1985,

inúmeras bandas surgiram e tornou-se comum elas se apresentarem em programas de auditório das emissoras de televisão. A nova geração de roqueiros viu ainda suas canções, aos poucos, circularem pelas ondas das FM's, além de serem utilizadas em trilhas sonoras de filmes nacionais e telenovelas, associando, desta feita, música, cinema e TV.

A geração de músicos do Rock Nacional é formada por indivíduos que viveram a adolescência na década de 1970 e, voltando olhos e ouvidos para o exterior, foram buscar inspiração musical no *punk* e na *new wave* anglo-americana, sobretudo. Ao empunharem suas guitarras e baquetas, apostando na formação de bandas como meio de realizarem suas vontades de expressão pela arte, sabiam que a linguagem do *rock and roll* já vinha sendo praticada no país desde os anos 1950.

Observando a trajetória do Rock Nacional em sua conquista de espaço e afirmação dentro do cenário musical em que surgiu, dois momentos despontam como fundamentais. A realização do *Rock in Rio* e o primeiro disco da Legião Urbana, ambos em janeiro de 1985. Defendo que aquele mês operou um *turnover* na trajetória do gênero. O megaevento girou o seletor em direção ao profissionalismo, dando consciência aos músicos da importância de se entregar ao público um show com boa qualidade em iluminação, som, palco, performance. O LP, por sua vez, acrescentou densidade poética ao discurso dos roqueiros e girou o seletor na direção de entregar ao público uma canção com um bom texto, com uma mensagem que pudesse ser significativa. Janeiro de 1985 apontou os caminhos de melhora, como arte, do Rock Nacional, seja em termos de qualidade técnica de shows e discos (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais sofisticado (dimensão artística).

Devido, em boa medida, à capacidade de seus letristas, em combinar os dilemas nacionais com as sensibilidades individuais e existenciais, o Rock Nacional conseguiu afirmar a linguagem musical do rock como elemento constitutivo da sonoridade brasileira, dando, com efeito, *cidadania ao rock no país*, para lembrar os termos do jornalista Arthur Dapieve.

Canções políticas não foram predominantes no repertório do Rock Nacional. Uma média aproximada seria de duas a três, em LP's entre 10 e 12 canções – variando, evidentemente, entre as bandas. Uma diversidade de temas existenciais – como solidão, medo, sonhos, amor, amizade,

família, trabalho, religiosidade, etc. – compõe o restante da produção roqueira e, provavelmente, são as canções que melhor fisgaram o público pela afetividade. Mas imaginar politicamente o momento histórico da transição democrática e da Nova República deu ao Rock Nacional a carga de brasilidade que fora negada aos roqueiros de gerações precedentes, como também, funcionou como um convite ao brasileiro para vestir-se mais de cidadão do que de povo.

Passemos, pois, ao exame deste imaginário político produzido pelo Rock Nacional.

O Estado e os militares nas canções

Os militares golpearam a República em 1964, ao colocarem em marcha a Operação Popeye³, e tomaram o poder do então presidente João Goulart. Com auxílio de forças civis vieram, no argumento golpista, livrar o Brasil da desordem e dos males do comunismo e do sindicalismo. Acabaram, por certo, militarizando o Estado e ficando por mais tempo do que o esperado.

Uma ocupação de mais de duas décadas do poder Executivo. Em função dessa estendida permanência, o Estado e os militares foram alvo das reflexões musicais da geração de compositores do Rock Nacional, que, em regra, os associa à violência e ao arbítrio, num viés de denúncia e de recusa ao autoritarismo.

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

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

³ Assim foi chamada, sobretudo no meio militar, a movimentação de tropas comandadas pelo general Olímpio Mourão Filho que, ao fim, levou à queda de Jango.

O sujeito da canção pede ao Estado que o deixe querer, pensar, sentir, e que o deixe em paz. Súplicas que dizem respeito à liberdade individual, aos direitos civis. A composição de Charles Gavin mira o Estado e o apresenta como inibidor das liberdades individuais. “Estado Violência” é a quinta faixa, do lado A, do disco Cabeça Dinossauro, lançado em junho de 1986. O disco é um verdadeiro panfleto crítico às variadas formas de autoridade social e política.

Em teoria política, Estado e Governo diferem conceitualmente⁴. Mas não me parece distinção relevante ao tratarmos das canções, pois o sentido do recado pretendido pelos compositores é praticamente o mesmo, o de questionar o poder público. Estado ou Governo, no vocal dos roqueiros, são representações do poder político.

Em composição que refletia sobre o nexos Estado/Sociedade, diziam os Paralamas do Sucesso,
O governo apresenta suas armas / Discurso reticente, novidade inconsistente / E a
liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard (...)

O fato em tela era a proibição ao filme francês *Je vous salue, Marie*, imposta pessoalmente por Sarney, a contragosto do ministro da justiça, Fernando Lyra, que havia dado uma festa semanas antes chamada de “Adeus Censura”. O ministro levou fama de Pilatos e a censura ao filme repercutiu fortemente naquele ano de 1986. Assim como na canção dos Titãs examinada antes, “Selvagem” dos Paralamas reporta-se à falta de liberdade em função da ação estatal. Na letra de Herbert Viana a violência é representada pela censura – um braço do governo.

Violência e corrupção foram tintas usadas pelo RPM para, no mesmo ano, pintar o Estado brasileiro, em canção *dedicada ao Brasil*, conforme anunciava Paulo Ricardo no clipe exibido pelo Fantástico, da Rede Globo.

A composição é perpassada pelo sentimento de medo (“E medo de tudo / Medo do nada / Medo da vida / Assim engatilhada”) e alude à tortura e a escândalos políticos que vinham à tona no início da Nova República – cuja origem, porém, remontava ao governo do general Figueiredo – a

⁴ Estado é o ordenamento político de uma comunidade, que se traduz em suas diversas instituições. O Governo, por seu turno, constituído por indivíduos encarregados da gestão pública, diz respeito ao núcleo decisório do Estado. A grosso modo o governo seria um dos elementos que compõem o Estado, responsável por administrá-lo.

saber, o caso de desvio de dinheiro público praticado pelo grupo financeiro Coroa-Brastel e o contrabando de pedras preciosas envolvendo um ex-ministro da República.

O Caso Morel, o crime da mala / Coroa-Brastel, o escândalo das jóias / E o contrabando, um bando de gente importante envolvida (...) Juram que não torturam ninguém / Agem assim, pro seu próprio bem / São tão legais, foras da lei / E sabem de tudo, o que eu não sei (...)

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

Nesse mundo assim, vendo esse filme passar /
Assistindo ao fim, vendo esse filme passar (...)

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

Eu decido o seu futuro/ eu e os meus fuzis / minhas normas determinam / seus direitos civis (...) O que você faz escondido diverte, me faz rir / você pode me subestimar, mas vou te punir (...) Você acha que é livre para agir como quer? / Mas o seu futuro foi traçado antes de nascer / Se eu largar a tua mão você vai se perder / eu já estou até aqui de corrigir você.

A narrativa da canção mobiliza o imaginário político acerca do Estado ditatorial, fortemente marcado pelo extravio dos direitos civis. A referência aos “fuzis”, no introito da canção, acionava a memória social de um Estado acostumado a corrigir, punir. “Correção” aplicada, no caso, a partir de pressupostos e valores do Governo, e não na defesa dos cidadãos, como um conjunto amplo.

Três canções de Rock Nacional gravadas em 1986 representaram as forças policiais como violentas, arbitrárias, repressoras, de maneira frontal e aberta. “Polícia”, dos Titãs, cuja letra, após anunciar que “dizem que ela existe pra ajudar, dizem que ela existe pra proteger”, alertava, em contraste, que “ela pode te parar, ela pode te prender”; para, no refrão, queixar-se em denúncia: “polícia para quem precisa de polícia”. Em “Proteção”, a Plebe Rude afirmava que eles “mantêm o povo em seu lugar”. Em “Veraneio Vascaína”, cujo título traz referência às cores e ao veículo usado na época pela polícia de Brasília para transportar os detidos, o Capital Inicial os chamava de “assassinos armados”, após recomendar que “se eles vem com fogo em cima, é melhor sair da frente / Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente”. Trata-se de canções com andamento rápido e bateria repetitiva, cantadas em voz gritada, próxima da agressividade punk.

Aline Rochedo (2014) faz saber que a ideia original destas canções nasceu a partir de experiências pessoais, onde os músicos foram, de alguma maneira, confrontados pelos militares. Para além disto, é importante perceber que os militares são apresentados pelo Rock Nacional como violentos, opressores, arbitrários, controladores, sendo o intuito do vocabulário roqueiro denunciar os excessos de força cometidos no cotidiano, fazendo coro ao que José Murilo de Carvalho (2005; p.138) chamou de “acusação contra a farda”; mas, sobretudo, como estratégia de recusar valores autoritários que pareciam teimar em sobreviver nas práticas políticas da Nova República.

Dentre estas três canções, apenas “Proteção” ganhou registro em videoclipe. As imagens mostram a banda em um galpão, onde o quarteto toca os instrumentos como em um show. São intercaladas, brevemente, cenas de policiais em prontidão. Um *flash* de poucos segundos exhibe imagens enérgicas de ações policiais efetuando prisões nas ruas, que se passam sob os versos “O consolo é que eles vão me proteger / a única pergunta é: me proteger do quê?”. Os pouco mais de dez segundos de *flashes* da atuação policial, inseridos num videoclipe de dois minutos e treze segundos de duração, vinculou, convincentemente, os militares à violência.

As representações dos militares como violentos e contra o povo informam a assimilação de que a agressividade e a opressão implantadas em 1964, e aprofundadas em 1968, não haviam se dissipado na década de 1980. As canções serviram como auxílio à percepção de que os militares, além de manterem-se violentos, mantinham-se muito presentes.

A cientista social Maria Campello de Souza classificou de “insólito” o grau de continuidade de administradores e políticos do período militar no novo governo civil, registrando que a Nova República, da qual se esperava a ruptura em direção a uma nova ordem democrática, “não promoveu a decantada volta aos quartéis. Para muitos analistas, teria trazido mesmo de vez os quartéis para dentro da política” (SOUZA,1988. p.567)

O Hanói-Hanói seguiu, em “O sofisma”, no mesmo diapasão,

A política faliu / Não dá pra acreditar / Até o que é civil / Parece militar (...)

A aproximação de Sarney com as Forças Armadas em busca de apoio político, sobretudo após o fracasso do plano Cruzado, parece consensual entre estudiosos do período. Usualmente – ainda que diverjam quanto ao uso do termo “tutela” – enxergam uma significativa presença e influência dos militares neste governo, que detinha pouca legitimidade política, por não ter sido sufragado em urnas populares.

Em canção de 1988 (“O Eleito”), o contraditório Lobão grava uma canção cujo sujeito “se imagina o eleito / sem nenhuma eleição por perto”. E sem citar o presidente nominalmente, nem deixar dúvidas de quem é o sujeito da narrativa cancional, provoca, dizendo que “seus versos são mal escritos” e “a sua pose é militarista”. A canção associa o presidente a valores autoritários e franqueia sua proximidade com os militares.

Atinemos para o fato de que, nas representações elaboradas pelo Rock Nacional acerca de Estado/governo, não aparecem tão somente os tópicos da violência e do cerceamento de direitos. Por vezes, as canções parecem tocar num dilema histórico da trajetória republicana brasileira, a saber, de um *Estado distante* e quase impermeável à sociedade.

Apreciemos, pois, duas canções neste sentido.

O Biquini Cavado faz seus ouvintes lembrarem este abismo entre Estado e sociedade tomando o cidadão comum por um “Zé Ninguém”. O abismo se dava em função da falta de mecanismos de participação efetiva da sociedade nos assuntos políticos, e na canção referida, o lugar do povo, nesta situação de desnível é o lado de baixo. Os versos que antecedem o refrão dizem

Cada dia eu levo um tiro / Que sai pela culatra / Eu não sou ministro, eu não sou magnata (...)

Evidencia-se uma condição de agressão sofrida pelos cidadãos comuns, por não fazerem parte da elite política (ministro) nem da elite econômica (magnata) do país. Em sequência, o refrão sugere abertamente a distância entre a sociedade e o Estado,

Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém / Aqui embaixo as leis são diferentes (...)

A canção cria uma imagem de duas castas bem distintas: a de baixo, ocupada pelo povo; e a dos ministros e magnatas, ocupada pela elite política e econômica. Essas elites, não raro, associam-se almejando assegurar seus interesses, contribuindo, claramente, para o aprofundamento da assimetria em foco, tanto quanto para a corrosão da confiança das pessoas nos governos e nas instituições (BAQUERO, 2001). O Biquini Cavadao entoou essa falta de confiança no introito da canção,

Quem foi que disse que amar é sofrer? / Quem foi que disse que Deus é brasileiro?
/ Que existe ordem e progresso? Enquanto a zona corre solta no Congresso (...)

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

Ó Todo poderoso, vós que estais no poder / Dizei por que não vem a nós o nosso reino? / Cuidai que seja feita sempre a nossa vontade / Parai de vos julgar ser o Pai Nosso do Céu // Não tendes medo de Deus? (4x) // Por que vos colocais tão acima de nós? / Por que julgais que vos queremos onipresente? / Olhai para nós que somos vossos irmãos / Antes de tomar qualquer decisão / Ó Todo-Poderoso, Vós que estais no Céu / Livrai-nos de todo mal, amém.

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

Às representações formuladas pelos músicos do Rock Nacional, expondo um *Estado violento e distante*, podemos acrescentar, por fim, a percepção de que este Estado estava *ocupado por governantes incapazes ou corruptos*. Ocupação esta que ocasionava forte descrédito na sociedade face aos seus representantes políticos.

Em “Brasília”, gravada em 1986 pela Plebe Rude, o introito traz os versos “Capital da esperança / asas e eixos do Brasil”, a lembrar ao ouvinte que a cidade está sendo tematizada no que ela representa de poder político. Depois de notar que Brasília tem árvores, centros comerciais e pessoas normais, conclui no refrão que “o concreto já rachou”. Uma metáfora certa para transmitir a ideia de que o centro político do país apresentava problemas em sua estrutura, rachaduras.

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

Governos vem e vão / E nesse vai e vem promessas mil / Farsantes de plantão /
Brincam de arruinar o meu país

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

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

A descrença nas possibilidades “de tudo se ajeitar” decorria de uma série de fatos que, por cálculo ou casualmente, revertiam expectativas. Diz o ditado popular que *é no balançar da carroça que as abóboras se ajeitam*, contudo a trepidação política da transição parecia não produzir o acerto. A Lei de Anistia (1979) produziu, ao contrário, grande frustração ao assegurar a impunidade para os crimes do Estado; a volumosa campanha pelas Diretas Já (1983-84) dava impressão que teria sucesso – mas não teve, pois, na arena institucional, a Emenda Dante de Oliveira foi derrotada pela ausência de inúmeros deputados. A morte de Tancredo Neves e, conseqüentemente a presença de José Sarney na Presidência da República foram também fatos que produziram enorme frustração popular. A grave crise econômica que não se dissipava, a despeito dos planos de estabilização conduzidos pelo ministro Dílson Funaro. Enfim, a descrença era uma seqüela de tantos “acidentes” políticos traumáticos.

No ano da promulgação da “Constituição cidadã”, Cazuzza pediu, “Brasil, mostra tua cara”, em canção veiculada diariamente na televisão, em horário nobre, pois musicava a abertura da novela “Vale Tudo” da Rede Globo. Ao exigir que o Brasil mostrasse a sua cara, o narrador da canção fazia uma demanda ética, bem notou o historiador Bruno Martins (2019, p.265).

Em 1989, o Ultraje a Rigor gravou “A Constituinte”. A canção sustenta-se em 33 segundos de uma bateria repetitiva, ao bom estilo punk fazendo base para um acelerado “atirei o pau no gato”, conhecida cantiga de roda do folclore brasileiro. Ao remeter a Constituinte, que havia trabalhado no biênio anterior para dar ao país novo arranjo político-institucional, a uma canção típica do imaginário infantil, acredito que o Ultraje a Rigor ironizava os resultados políticos da época.

O recado do Rock Nacional nutriu um imaginário político no qual o Estado e os militares eram vinculados à violência e ao arbítrio. E mais, escancarou o distanciamento histórico da sociedade face ao Estado, que se achava governado por autoridades políticas incapazes e assolado pela corrupção. Cenário danoso à afirmação da democracia, decerto.

A Nação nas canções

Os roqueiros traziam reflexões acerca de dois importantes elos no processo de democratização, os vínculos entre *civis e militares*, e entre *Estado e sociedade* – como vimos até

aqui. Ampliemos a análise, somando-se agora as representações acerca da *nação*, construídas e veiculadas socialmente pelas bandas do Rock Nacional.

Cabe ressaltar que a música popular é uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil (CARVALHO, 2004). Neste sentido, vejamos a busca pelo entendimento do que era a Nação. O que era o Brasil no cantar do Rock Nacional? A pergunta foi, inclusive, inequivocamente formulada pela Legião Urbana: “Que país é este?” – a pergunta brasileira da década⁵.

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

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

Eu acredito na força do português no mundo / do português burro no mundo /
Porque a grande piada é o Brasil.

Entender a piada seria uma porta de entrada para intuir os próprios descaminhos da construção democrática entre nós. Conforme a canção anterior (“Que país é este?”), da Legião Urbana, o Brasil seria piada aos olhos dos outros em decorrência da corrupção e do pouco apreço pelas leis, o que é sugerido nos versos “No Senado, sujeira pra todo lado / ninguém respeita a Constituição”.

⁵ Estou parafraseando Luiz Tatit (2004, p.230-1), que disse ter sido “O que será que será?”, de Chico Buarque, a pergunta brasileira da década de 1970.

O pouco apreço às leis é destacado também em outra letra de Cazuza, “O Brasil vai ensinar o mundo” (1991), onde a narrativa lista tanto o que deveríamos ensinar ao mundo, quanto o que com ele precisaríamos aprender. A valer, daríamos aos outros povos três ensinamentos: a convivência entre as raças⁶, a arte de viver sem guerra e a prática de conversar mais com Deus. Por outro lado, além ser menos preguiçoso, o brasileiro precisaria aprender com o mundo a *respeitar as leis*.

A matéria da pouca estima pela observância da Lei aparece também com o Hanói Hanói, em registro de 1988, quando a banda carioca narrou as diversas transgressões de um “candidato a deputado” que, pelo refrão, “vendeu seu passe pro diabo”. Engenhosamente, os compositores vincularam o personagem contraventor ao país no título da canção: “Fausto Brasil”.

Fausto pode ser nome próprio ou, conforme versão *on line* do Aurélio: “1. Ostentação de grandeza; grande pompa; 2. Feliz; próspero; muito agradável”. Não obstante, a canção do Hanói-Hanói alude ao Dr. Fausto – famoso personagem de Goethe, um homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles. Teria o Brasil vendido o passe para o diabo? Ou a classe política foi quem se vendeu, visto a canção tratar de um candidato a deputado?

O Hanói Hanói faz pender a crítica do país que não respeita suas leis aos políticos, aos governantes, ao passo que Cazuza (em “O Brasil vai ensinar o mundo”) parece olhar para o brasileiro em geral, sem distinção entre civil ou político. No entanto, o diagnóstico é o mesmo: o Brasil é um lugar onde não se respeitam as leis.

No mesmo ano em que a Legião Urbana perguntou “Que país é este?”, lamentando o paradoxo em que “Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação”, o Camisa de Vênus gravou “O país do futuro”. Conforme o sociólogo Mario Grangeia (2018.p.364), “um retrato desbotado do país (...) tornando a expressão zweigiana ironizável e distante”. Os paulistas dos Titãs, por sua vez, viram na Nação a mais pura desordem.

⁶ Aqui é possível inferir uma visão tributária da ideia de “democracia racial”. Para o tema na canção popular, ver QUINTERO-RIVERA, Mareia. A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000 e STARLING, Heloísa. SCHWARZ, Lilia Moritz. Lendo canções e arriscando um refrão. Revista USP. São Paulo: n.68. 2006.

A canção do Camisa de Vênus começa com Marcelo Nova pronunciando “Ninguém segura este país” em timbre sarcástico, rememorando, com isso, a propaganda nacionalista militar. O Brasil era representado, na canção, por seu sonho inconcluso de grandeza. “O país do futuro”, patenteado na década de 1940 por um estrangeiro⁷ renovado pelo governo militar, na década de 1970 por intermédio de slogans nacionalistas, descia, no argumento do Rock Nacional, “outra vez para o fundo do buraco”.

1987 foi um ano penoso para o presidente, que viu sua popularidade declinar vertiginosamente após o fracasso dos planos econômicos e o PMDB retirar o apoio ao seu governo com ministros do partido pedindo demissão, sob alegação de que Sarney tentava interferir autoritariamente nos rumos da Constituinte (FERREIRA, 2018). Ao final daquele ano, o presidente foi à rede nacional de televisão, num pronunciamento em tom meio dramático meio aflito, pedir por apoio político. Ao fim, em busca do restabelecimento de sua autoridade política, endereçava uma quase súplica aos políticos e aos partidos e apelava para Deus e o povo. Nos termos do presidente:

(...) espero contar com os partidos, os congressistas e com os governadores. Nós chegamos a um ponto do qual não podemos recuar. Estamos começando uma nova etapa. Para esse novo tempo, eu peço a ajuda de Deus, e também, o apoio indispensável, generoso e bom do nosso povo (Pronunciamento disponível em www.youtube.com/watch?v=WIOaEtJPDB4).

Em “Desordem”, os Titãs exclamavam, “mas que loucura esta nação!”, em extensa letra que captava as manifestações de rua decorrentes da insatisfação com o Cruzado II, criticava a Justiça, o Estado, o sistema prisional, os governantes e, ao fim, produzia uma sonoridade punk para emoldurar a imagem de um país tumultuado, desordenado, em descompasso com nossa divisa pátria. Em certo ponto da narrativa musical os Titãs se pasmavam,

O que mais pode acontecer / Num país pobre e miserável ? / E ainda pode se encontrar / Quem acredite no futuro (...)

Note-se que, a exemplo de “Que país é este?” (Legião Urbana) e “O país do futuro” (Camisa de Vênus), desdenha-se ou discorda-se daqueles que acreditam no futuro da nação. E o fator que

⁷ Refiro-me ao escritor austríaco Stefan Zweig. Autor do ensaio Brasil, País do Futuro, de 1941.

causa essa descrença no porvir nacional, também compartilhado pelas três canções, é a incapacidade dos governantes.

Em 1990, a banda carioca Uns & Outros gravou a canção “O Cheiro”, e usou uma original metáfora para representar o país, acionando um dos cinco sentidos do corpo humano: o olfato. A letra começa,

Há um cheiro estranho / Que se confunde com a gente / Há um cheiro estranho /
Que se mistura entre nós / Não adianta escovar os dentes / Não adianta se perfumar
/ (...)

Antes de revelar a origem do “cheiro estranho em nossas entranhas” a banda avisa, “ele não desce com a lama do morro / e não exala da roupa do povo” na clara intenção de precaver o ouvinte do fato de que a raiz do problema não deve ser buscada na população do lugar. Acautelamento feito, a canção procura encaminhar uma conclusão,

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

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

O Brasil aparece como piada, desordem, sem futuro, vendido pro diabo, lugar do mau cheiro. Podendo acrescentar ainda “o país ajoelhado” (Paralamas do Sucesso. “Pólvora”, 1989) o “país da corda bamba” (Biquini Cavado. “Zé Ninguém”, 1991), ou “meu país é campo inimigo” (Legião Urbana. “A Fonte”, 1993) . É sempre uma leitura desfavorável, pessimista. É “o Brasil sorrindo / com seus dentes cariados” (Barão Vermelho. “Sombras no Escuro”, 1992). Essa sequência de atributos negativos decorreria, em grande medida, da falta de respeito às leis e da pequenez republicana dos governantes.

O Rock Nacional pintou um retrato pessimista do país em um acervo de canções marcadas pelo sentimento *distópico*. A tendência em realçar os traços negativos do presente, sob um olhar crítico (distopia), ao invés de vislumbrar imagens positivas para o amanhã (utopia) caracteriza o

imaginário da Nação produzido pelas bandas. A socióloga Helena Abramo (1994), estudando o punk e o rock paulista dos anos 1980, já havia notado a postura distópica destes grupos, contrapondo-a ao posicionamento utópico das gerações anteriores da música popular brasileira.

A cidadania nas canções

A geração de músicos e artistas do Rock Nacional viu na ampliação da prática cidadã a saída deste beco, no qual a democracia se enfiava quando da Abertura. Recusaram a apatia e receitaram a *participação política* como caminho à democratização e, por conseguinte, à superação do autoritarismo, da distância entre Estado e sociedade e do desarranjo político da Nação. Desta feita, construíram um imaginário político de aposta no cidadão atento e envolvido na esfera pública como condição para mudanças.

Um ponto sensível para a sociedade brasileira durante a redemocratização foi a questão do voto. A última vez que os cidadãos haviam escolhido um presidente fora em 1960, na vitória de Jânio Quadros sobre Adhemar de Barros e o Marechal Lott. A livre seleção dos governantes pelo povo é um dos elementos essenciais para se caracterizar um sistema como democrático. O Rock Nacional pôs em canção o incômodo com as restrições ao voto no país, da mesma maneira que refletiu sobre o alcance do ato de votar.

Léo Jaime lamentou acerca das eleições indiretas numa balada-rock bem humorada e sarcástica gravada em seu disco de estreia, de 1983: “Vota pra mim” – uma crítica política travestida em canção de amor. Não obstante, “Inútil”, também de 1983, do Ultraje a Rigor, é que foi, de acordo com Bruno Martins (2019, p.83) “apropriada como o grito de indignação da juventude da época que nunca havia votado para Presidente da República”.

O alvo da crítica roqueira era a forma indireta de escolha dos representantes, estabelecida pelo Ato Institucional nº2, editado em 1965, quando o voto popular foi preterido em face do Colégio Eleitoral.

A Plebe Rude abriu seu terceiro disco, lançado em 1988, opondo-se ao conformismo do cidadão, cantando que “o que tens que evitar é se acostumar”, para em seguida afirmar que “o absurdo é essa indecisão / Tanto esforço para dar uma opinião”. A opinião é o voto. O “tanto

esforço” provavelmente se remetesse ao enorme movimento⁸, feito quatro anos antes, em nome deste direito de sufrágio. A banda vocalizava acerca da diminuta participação política da sociedade brasileira e terminava a canção acentuando a necessidade do maior envolvimento político ao evocar um dispositivo constitucional que, em outubro, seria assegurado pelo inciso I do Artigo 14 da Carta de 1988.

O poder do sim ou não / As letras em negrito / Quem cala consente, isso não /
Proponho um plebiscito (...)

O plebiscito é um instrumento de democracia direta e consiste numa consulta aos eleitores realizada previamente à aprovação legislativa. O mais importante, no entanto, é que, ao propor um plebiscito, negando-se a consentir em silêncio, os compositores estavam dizendo, abertamente, da necessidade de ampliação da participação popular na atividade política do Estado.

É curioso notar outro ponto: que algumas canções questionam os limites do ato de votar. O direito ao voto, de certa forma, é a espinha dorsal dos direitos políticos. Mais, o direito ao voto é uma premissa básica da democracia. No Brasil, a República custou a ampliar a participação eleitoral. Desde as eleições “a bico de pena” da primeira república (1889-1930) até o início da Nova República, a participação popular jamais passou de 20% da população (CARVALHO, 2012). Somente em 1988, a Constituição “cidadã” eliminou a barreira aos analfabetos e facultou o voto aos jovens entre 16 e 18 anos de idade, ampliando vertiginosamente o eleitorado.

Contudo, em “O Sofisma”, lançada em LP também em 1988, o Hanói Hanói questionava o alcance do voto. O contexto era o da iminência das eleições municipais, marcadas para novembro, e do anúncio da nova Constituição, que se deu em outubro. A banda constrói a letra sobre três perguntas que funcionam como refrão. A primeira delas é: “quem quer votar?”. Daí a letra encaminha outras indagações para, no segundo verso-refrão, alterar a pergunta: “Em quem votar?”. No terceiro, troca-se a pergunta novamente, para “Pra que votar?”. Isso após alegar ser o repertório eleitoral brasileiro composto por

⁸ Refiro-me ao movimento *Diretas Já*, organizado por coalizão suprapartidária que levou multidões às ruas no biênio 1983-84, no objetivo precípua de forçar a aprovação da Emenda Dante de Oliveira (PEC nº 05/1983) no Congresso e, assim, reestabelecer o voto popular para a eleição presidencial de 1985.

Voto de cabresto / Voto de operário / Voto de indeciso / Voto milionário / Voto de fantasma / Voto que atrapalha / Voto de palpite / Voto de canalha (...)

Ao equilibrar a canção nas três perguntas (Quem quer votar? Em quem votar? Pra que votar?) gritadas pelo vocalista Arnaldo Brandão, o sofisma apresentado é a percepção de que há limites na prática de votar. O vocalista da canção expõe a dúvida sobre em quem votar, para em seguida sugerir que não importa, pois se votará para alguém, isto é, em favor do interesse de outrem, e não necessariamente em favor dos interesses políticos do eleitor.

A experiência dos pleitos de 1982 (estaduais), 1985 (municipais) e 1986 (gerais) fazia parte da memória dos músicos. As duas canções em foco – “O sofisma” e “Plebiscito” – vieram a público quatro anos depois da “festa cívica” em prol do voto direto para presidente e um ano antes das eleições de 1989, quando seria conquistada, enfim, a aspiração manifestada nas Diretas já.

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

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

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

Vale notar que o estímulo à participação política não fora cantado somente nos limites institucionais, não se circunscreveu à prática do voto. Cazuza pôs em “Burguesia”, de 1989, a

crítica a este segmento da sociedade brasileira pelo seu apoio à “revolução de 1964”. Na extensa letra – que rimava não haver poesia enquanto houvesse burguesia – ouvíamos a voz já enfraquecida de Cazusa, devido à AIDS, demandar

Vai haver uma revolução / Ao contrário da de 64 / O Brasil é medroso /
Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia / Vamos pra rua (...)

O verso “vamos pra rua” é repetido seis vezes. Ao ouvinte, indubitavelmente, o chamado era à participação política. Lembrando a filósofa Olgária Matos (1999, p.182), “a rua vem a ser (...) lugar de exercício de uma democracia direta que faz vacilar a legitimidade do sufrágio universal”. Sua ocupação “perturba a ordem instituída, pois traz à cena a totalidade do corpo social”.

A ocupação do espaço público aventada por Cazusa fora sugerida, anos antes, pelos paulistas do Ira!. Em canção (“Gritos na Multidão”) de 1983, a banda traça os pensamentos de um jovem desempregado e desgovernado que anseia mudar de vida. Para tanto, o personagem musical promete: “Mas vou entrar na luta / eu vou sair na rua”. Ir à rua, nesta canção, me parece remeter-se mais ao ambiente privado, do indivíduo que se distancia da adolescência e, crescendo, precisa se afastar da guarida dos pais em direção ao mundo do trabalho, do amadurecimento e da responsabilidade que a rua representa. Contudo, lembrando que “a rua é o eixo da vida pública”, com o sociólogo Roberto da Matta, e considerando que o Rock Nacional politizou o dia a dia daquela geração com suas canções, não seria ilógico supor que ir à rua, na canção do Ira!, implicasse também amadurecimento e crescimento político.

José Murilo de Carvalho (2012), ao examinar o longo caminho dos direitos de cidadania no Brasil, recomendou, como remédio para os obstáculos à nossa democratização, mais cidadania e menos estadania. Ou seja, um equivalente medicamento prescrito pelos acordes do Rock Nacional: participação política.

Conclusão

O Rock Nacional pensou o Brasil de seu tempo. Trouxe ao campo da cultura musical elementos estéticos e comportamentais novos, bem como estabeleceu “sintonia fina” com a vida

político-cultural do país. Formulou, via canções, um conjunto de representações que nos dá a ver o imaginário político de um tempo singular de nossa vida republicana, no qual se entrevia a difícil tarefa da construção democrática.

A geração de músicos em estudo fez coro com um punhado de vozes e discursos que afloravam no espaço público, timbradas no paradigma da democracia e harmonizada na linguagem dos direitos. Nas palavras de outro estudioso do Rock Nacional, “dada a capacidade de movimentar a opinião pública, os compositores difundem visões de mundo que fizeram parte do modo de agir e pensar de uma população disposta a participar da vida pública de seu país” (MARTINS, 2019. p.50).

Quantidade considerável de canções funcionaram como “crônicas musicadas” – usando termo de Bruno Moraes (2016) – acerca da política brasileira em suas idas e vindas próprias da transição democrática, e veicularam representações, fosse pelas FM’s, cassetes, vinis ou programas de TV, fosse em performances ao vivo, que recusaram valores autoritários e apostaram na ampliação dos direitos e da participação política como caminho para o fortalecimento da democracia na cultura política brasileira. Crônicas musicadas que demandaram um Estado mais sensível à sociedade e acionaram uma imaginação *distópica* da Nação, buscando questionar, objetar, por em xeque, o status quo da Nova República, entendida, amiúde, como autoritária, excludente, elitista e mal governada. Assim, na essência do repertório, as representações veiculadas pelo Rock Nacional alimentaram valores democráticos entre nós.

Referências

I. Bibliografia

ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis: punks e darks**. São Paulo: Página aberta, 1994.

BAQUERO, Marcello. **Cultura política participativa e desconsolidação democrática: reflexões sobre o Brasil contemporâneo**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n.4, p. 98-104, 2001.

BETHELL, Leslie. De eleições sem democracia a democracia sem cidadania. pp.9-45. In: BETHELL (Org.) **Brasil – fardo do passado, promessa do futuro: dez ensaios sobre política e sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. Terra do Nunca: sonhos que não se realizam. In: BETHELL, Leslie(Org.). **Brasil: fardo do passado, promessa do futuro: dez ensaios sobre política e sociedade**

brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. Forças armadas e política no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil – o longo caminho.** 15ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARVALHO, M. A. R de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. p.37-68. In: STARLING, H. et al. (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVALCANTE, Berenice. A República às avessas: boemia carioca e crítica libertina. p.117-132. In: STARLING, H. et al. (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.** Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DAPIEVE, Arthur. **BRock – o rock brasileiro dos anos 80.** 3ª Ed. Rio de Janeiro. Editora 34, 2000.

FERREIRA, Jorge. O presidente acidental: José Sarney e a transição democrática. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.) **O Brasil Republicano – o tempo da Nova República.** Volume 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GRANGEIA, Mário Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge. & DELGADO, Lucília de Almeida (orgs.) **O Brasil Republicano – o tempo da Nova República.** Volume 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 353-389.

HERMETO, M. **Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. – (Coleção práticas docentes, 2)

MARTINS, Bruno Viveiros. **Pro dia nascer feliz: A Nova República e o rock brasileiro na década de 1980.** Tese de doutorado (História). Fafich-UFMG, 2019.

MATOS, Olgária. Tardes de Maio. pp.181-192. In: Maria Alice Vieira, Marco Aurélio Garcia (orgs.) **Rebeldes e contestadores: 1968: Brasil, França e Alemanha.** Perseu Abramo, 1999.

MORAIS, Bruno Vinicius L. de. “Sim, sou um negro de cor” – Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Fafich-UFMG, 2016.

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

ROCHEDO, Aline. **Derrubando Reis – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças.** 3ª Ed. São

Paulo: Ática, 1999.

SOUZA, Maria Campello de. "A Nova República brasileira: sob a espada de Dâmocles". In: STEPAN, A. (org). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

II. Discografia

BARÃO VERMELHO. **Supermercados da vida**. WEA, 1992.

BIQUINI CAVADÃO. **Descivilização**. Polygram, 1991.

CAMISA DE VÊNUS. **Duplo Sentido**. WEA, 1987.

CAPITAL INICIAL. **Capital Inicial**. Polygram, 1986.

CAPITAL INICIAL. **Independência**. Polygram, 1987.

CAZUZA. **Ideologia**. Polygram, 1988.

CAZUZA. **Burguesia**. Philips, 1989.

CAZUZA. **Por Aí**. Philips, 1991.

HANÓI-HANÓI. **Fanzine**. SBK/CBS, 1988.

IRA! **Ira**. WEA, 1983.

LEGIÃO URBANA. **Que país é este, 1978/1987**. EMI-Odeon, 1987.

LEGIÃO URBANA. **Descobrimento do Brasil**. EMI, 1993.

LÉO JAIME. **Phodas C...** CBS, 1983.

LOBÃO. **Cuidado!** RCA Victor, 1988.

PARALAMAS DO SUCESSO. **Big Bang**. EMI-Odeon, 1989.

PLEBE RUDE. **O concreto já rachou**. EMI-Odeon, 1986.

PLEBE RUDE. **Nunca fomos tão brasileiros**. EMI-Odeon, 1987.

PLEBE RUDE. **Plebe Rude III**. EMI-Odeon, 1988.

RPM. **Rádio Pirata ao vivo**. CBS, 1986.

TITÁS. **Cabeça Dinossauro**. WEA, 1986.

TITÁS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. WEA, 1987.

ULTRAJE A RIGOR. **Nós vamos invadir sua praia**. WEA, 1985.

ULTRAJE A RIGOR. **O Mundo Encantado do Ultraje a Rigor**. WEA, 1992.

UNS & OUTROS. **A Terceira Onda**. Epic, 1990.

III. Filmografia

BARÃO VERMELHO. **Rock In Rio 1985**. Som Livre, 2007

PARALAMAS DO SUCESSO. **Ao vivo no Rock in Rio 1985**. EMI, 2007