

Politização e despolitização no rock nacional:

um comparativo das letras de bandas de rock no Brasil dos anos 1980 e
2000¹

Joêzer de Souza Mendonça² e Yara Teles Kociuba³

Pontifícia Universidade Católica do Paraná | Brasil

Resumo: Este artigo faz uma análise comparativa dos conteúdos de engajamento político observados nas letras dos discos de rock no Brasil lançados na década de 1980 e nos anos 2000 com o objetivo de verificar se ocorreu um processo de despolitização das bandas de rock nacional. Durante a pesquisa, contrapomos três discos de rock significativos dos anos 1980 – *Selvagem?* (Os Paralamas do Sucesso, 1986), *Cabeça Dinossauro* (Titãs, 1986) e *Que País É Esse 1978/1987* (Legião Urbana, 1987) – a outros três discos dos anos 2000 – *Admirável Chip Novo* (Pitty, 2003), *Roque Marciano* (Detonautas, 2004) e *Felicidade Instantânea* (CPM 22, 2005). Durante a revisão musical e bibliográfica, constatamos que o discurso engajado que refletia a abertura democrática nacional dos anos 1980 foi deslocado para outros seguimentos do pop/rock (como o *rap* e o *reggae*) e que o caminho adotado pelo rock nacional nos anos 2000 envolve temáticas mais globais e relacionamentos pessoais.

¹ *Politization and depolitization in Brazilian rock: a comparative study on the lyrics of Brazilian rock bands of 1980 and 2000 years*. Submetido em: 07/10/2018. Aprovado em: 31/07/2019

² Doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e professor do curso de Licenciatura em Música da PUCPR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8418-4131>. E-mail: joezer.mendonca@pucpr.br

³ Graduada em Licenciatura em Música pela PUCPR. Concluiu pesquisa de Iniciação Científica sob orientação do Prof. Dr. Joêzer Mendonça. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6462-6526>. E-mail: yara.kociuba@gmail.com

Palavras-chave: rock nacional, politização, canção engajada.

Abstract: This paper presents a comparative analysis of the contents of politic engagement observed in the lyrics of Brazilian rock albums recorded in the 1980s and 2000s. Our purpose is to verify if a process of depoliticization have been occurred into national rock bands. During the research, we compare three relevant rock albums of the 1980s – *Selvagem?* (Os Paralamas do Sucesso, 1986), *Cabeça Dinossauro* (Titãs, 1986) e *Que País É Esse 1978/1987* (Legião Urbana, 1987) – to three other albums of the 2000s – *Admirável Chip Novo* (Pitty, 2003), *Roque Marciano* (Detonautas, 2004) e *Felicidade Instantânea* (CPM 22, 2005). Along the musical and bibliographic review, we found that the engaged discourse that once mirrored national democratic openness of the 1980s has been shifting to other pop/rock subgenres (such as rap and reggae) and also that in the 2000s Brazilian rock has been more related to global themes and personal relationships.

Keywords: Brazilian rock, politization, protest song.

* * *

Se os anos 1980 são chamados pelos economistas de “a década perdida” (BRANDÃO, 2009) devido a grave crise econômica e inflacionária que assolou o Brasil, por outro lado, naquele período houve grande efervescência na cena musical do pop/rock produzido no país. Segundo Dantas (2007) e Granjeira (2016), o rock nacional viria a se tornar, então, um movimento resultante de uma juventude exaurida pelos anos de ditadura militar, que descreditava na abertura democrática “lenta e gradual” e que não tinha uma identificação com a MPB. O rock que surgia respondia ao jovem brasileiro, e a indústria cultural percebeu nisto um novo nicho de mercado (SANTOS E FIUZA, 2013; SANTOS E OLIVEIRA, 2016; TRINDADE E RANGEL, 2013). Esta ligação do rock dos anos 1980 com a produção musical *mainstream* não o omitiu da construção da identidade cultural brasileira: “Não está em questão o fato de fazer ou não fazer parte da indústria cultural, mais importante é fazer ou não fazer parte da tradição musical brasileira” (DANTAS, 2007: 203).

Saggioratto e Brambilla (2017: 208) observam que o rock nacional dos anos 80 produzia “canções

que partiam do ceticismo na política à falta de expectativa com a esperança de um futuro promissor do país; da negação da ideia de pátria à ausência com ideais utópicos”, que criticavam a repressão e a censura e reivindicavam participação na cultura. Mesmo que a censura perdurasse até o final dos anos 1980, as metáforas ácidas, a crítica social e o descontentamento político eram características das letras do pop-rock nacional produzido por bandas como RPM, Barão Vermelho, Engenheiros do Hawaii, Os Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Titãs, Legião Urbana, entre tantas. Após a década de 1990, em que o rock nacional atravessara um momento de ostracismo na grande mídia, o primeiro decênio dos anos 2000 abriu espaço para o gênero. O sucesso do canal de televisão *MTV Brasil* (franquia americana de videoclipes) e a circulação de CDs de bandas independentes contribuíram para o retorno da cena rock ao *mainstream*.

Pouco menos de vinte anos (1986 a 2005) separam a produção dos álbuns de rock selecionados para esta pesquisa. Nesse período, constata-se o desgaste do rock nacional nos círculos midiáticos e a ascensão de outros gêneros, como o *sertanejo* e a *axé music* nos anos de 1990, até que, na virada do século XXI, o estilo ressurge, com novos discursos e expansão das referências musicais. Após mais de dez anos de exílio midiático do gênero, o rock voltava ao *mainstream* em um país livre da censura de Estado, redemocratizado, culturalmente modificado e economicamente estável. Assim, levanta-se o questionamento: o rock nacional da década de 2000 tomou rumos divergentes do rock da década de 1980, tornando-se despolitizado? Que fatores sociais e culturais teriam influenciado essa aparente despolitização das bandas de rock? Que discursos substituíram os conteúdos social e politicamente engajado de parte do rock oitentista?

Nessa perspectiva, buscamos verificar se houve uma mudança de discurso e posicionamento crítico do rock nacional no novo milênio, em comparação ao cenário do gênero nos anos 1980, buscando compreender os dois momentos históricos ao delinear uma análise crítica e contextual sobre o assunto. Com o objetivo de examinar a veracidade e as possíveis motivações do processo de esvaziamento e/ou reposicionamento político do rock nacional, centramos nossa atenção em revisão de literatura especializada e audição e análise musical. Isso permitiu compreender como as bandas de rock acompanharam as transformações sociais em uma relação direta e correlacional, espelhando e comentando os antigos e novos anseios das faixas jovens e os cenários urbanos e globais de degradação social e solidão individual.

A análise de discurso feita por Felipe Pinho (2007) ofereceu um embasamento à identificação e relação dos discursos encontrados no rock nacional. Pinho (2007: 9) afirma que uma das atribuições da música está em tornar-se intercessora entre o indivíduo e seu meio, de modo que, ao inserir o discurso

musical em um contexto, dá-se valor a ele, significando sua realidade. De fato, ao refletir sobre o discurso proferido nos versos das canções, é necessário observar todo o contexto no qual a música se insere: a individualidade dos compositores e intérpretes, seu público, relação com a mídia e com o meio social, para apreendermos suas motivações e tempo histórico.

O rock nacional acompanhou o cenário mundial à sua maneira, refletindo uma mistura entre o samba, a MPB e tantos outros gêneros internacionais, como *punk rock*, *new wave*, *hard rock*, *reggae*. Segundo Dantas (2007: 11), o rock possui especificidades que o fazem pertencer um pouco a cada estilo musical, ao mesmo tempo em que constitui um gênero próprio, e é essa categorização que o torna produto midiático. Por sua vez, Alexandre Figueiredo (2015) aponta para o esgotamento do rock nos anos 1990 em nível mundial, como resultado de sua massiva exposição no circuito do entretenimento. As décadas de 1990 e 2000, marcadas como a era da globalização e da tecnologia, trouxeram uma reciclagem das décadas anteriores e, no plano nacional, abriram brechas para gêneros como a *axé music* e o pagode, que passaram a interessar à indústria fonográfica.

Neste artigo, primeiro vamos refletir brevemente sobre as definições e relações da música com o engajamento político. Depois, analisaremos as letras das canções como forma de validar a análise comparativa entre as décadas, delimitando o número de seis álbuns relevantes para o rock nacional, sendo três para cada decênio (1980 e 2000), que têm alguns pontos em comum: foram lançados em significativa conjuntura político-econômica, tiveram grande impacto comercial com a vendagem de discos (conforme informações do *site* da ABPD, hoje Pró-Música Brasil), e contêm canções que os tornaram icônicos na cultura do rock nacional.

Dos anos 1980, são os álbuns: *Selvagem?* (Paralamas do Sucesso, 1986 – 700 mil cópias vendidas); *Cabeça Dinossauro* (Titãs, 1986 – 400 mil cópias) e *Que País É Este 1978/1987* (Legião Urbana, 1987 – 1,5 milhão de cópias)⁴. Estes três álbuns foram lançados na esteira da redemocratização do país, após duas décadas de ditadura militar, e do curto sucesso do Plano Cruzado, plano econômico cunhado em 1986 pelo governo federal que impactou o mercado discográfico, o qual cresceria 43% em relação ao ano anterior (DANTAS, 2007: 125).

⁴ As informações relativas à venda de álbuns foram obtidas junto a trabalhos acadêmicos e/ou no site pro-musicabr.org.br (endereço eletrônico atual da ABPD – Associação Brasileira de Produtores de Discos). *Que País é Este* recebeu o disco de diamante, dado à época pela ABPD a álbuns com vendagem superior a 1 milhão de cópias.

Os álbuns dos anos 2000 que selecionamos são: *Admirável Chip Novo* (Pitty, 2003 – 350 mil cópias vendidas); *Roque Marciano* (Detonautas Roque Clube, 2004 – único disco de ouro do ano para banda de rock) e *Felicidade Instantânea* (CPM 22, 2005 – também único disco de ouro do ano para banda de rock). Estes três álbuns de alta vendagem foram lançados nos primeiros anos do governo Lula em que se processou um crescimento dos índices econômicos. Segundo o informe anual da ABPD (2004: 18), após um período de quedas acentuadas na venda de CDs e DVDs, como a queda de 17% de vendas de CDs em 2003, o mercado voltou a registrar crescimento em 2004, com destaque para o gênero pop-rock. Em 2005, seguia-se nova queda nos números de venda de discos naquele ano que a ABPD (2005: 10) creditava à estagnação do consumo no Brasil, “à competição com outras mídias” de lazer e à “pirataria” de CDs.

Algumas notas sobre música e politização

O filósofo e artista francês Gabriel Marcel (1998) introduz dois tipos de engajamento: o contingente e o fundamental. O primeiro tipo corresponde ao engajamento político de vinculação partidária e ideológica. O segundo tem uma base moral ampla que leva o indivíduo a atuar em favor de causas humanitárias e de mudanças sociais. Napolitano (2011: 29) sugere duas dimensões da arte politizada: uma, de caráter político-partidária, de práxis militante; a segunda, de práxis engajada, que “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. Estas categorias de engajamento podem ser observadas em cenas distintas do universo da música pop-rock. Um exemplo do engajamento militante, ou contingente (na tipologia de Marcel), é o Red Wedge, movimento organizado em 1986 pelo Partido Trabalhista inglês que visava envolver os músicos e a juventude inglesa nas propostas sociais do partido e possuía claros objetivos eleitorais. Frith e Street (1992) analisaram este engajamento político-musical do Red Wedge em relação ao movimento Rock Against Racism (RAR), que nasceu de forma mais espontânea a partir do engajamento de músicos e fãs e que orquestrou uma bem-sucedida campanha contra a intolerância étnico-racial na Inglaterra dos anos 1970.

Santos (2005: 407), em seu artigo sobre modelos de engajamento, cita o filósofo Jean-Paul Sartre, que cunhou a definição de que “engajamento é um projeto encetado pelo indivíduo, que visa à superação daquilo que se fez dele e cada resultado desta empresa contribui para fazer alguma parte da totalidade

histórica”. Nessa perspectiva, a música engajada resultaria de diferentes processos de envolvimento e compromisso individual com o objetivo de contribuir de alguma forma na “totalidade histórica” do seu lugar e época. Conforme Lagroye (2017: 28),

[...] o que caracteriza as formas de politização é um mecanismo de “requalificação” dos objetivos atribuídos à ação: de sociais, ou culturais, ou religiosos, e assim por diante, eles “se tornam” políticos, em uma espécie de reconversão – parcial ou total – das finalidades que lhes são atribuídas, dos efeitos esperados e das justificações que podem receber.⁵

Nesse sentido é que se atribui à canção pop uma requalificação. Sua ligação imediata com a indústria do entretenimento não é abandonada, mas ela assume uma forma de politização devido a aspectos de engajamento político revelados em suas letras, formatos de arranjo musical e performances artísticas de bandas e cantores. Na década de 1980, o envolvimento de bandas de rock com temáticas politizadas ou engajadas dava continuidade à tradição de contestação politizada encontrada na MPB de protesto dos anos 1960-70 e no rock internacional daquelas décadas.⁶ Por outro lado, a despolitização do pop-rock nacional seria um processo de descontinuidade em relação àquela tradição político-musical em que os conteúdos social e politicamente engajados, outrora fortemente enfatizados, se mostram bastante atenuados.

Observamos, ainda que de forma sucinta, que música politizada ou politicamente engajada, como aquela composta pelos músicos da cena do rock produzido no Brasil, seja nos anos 1980 ou 2000, pode ser aquela ligada ao poder constituído ou aquela ligada à contestação. Nesta pesquisa, analisamos as canções de práxis engajada (Napolitano)/engajamento fundamental (Marcel), que vocalizam problemáticas sociais, mazelas políticas, autoritarismo e exploração econômica. Seguindo o pensamento de Napolitano, “ao discutirmos ‘arte engajada’, estaremos tangenciando [...] a relação entre linguagem artística e valores políticos” (2011: 26).

Anos 1980: politização em Paralamas do Sucesso, Titãs e Legião Urbana

⁵ Lagroye reflete sobre os processos e formas de politização/despolitização e a legitimação dos agentes de politização. O autor não aborda as relações entre arte e política, mas o citamos aqui para pontuar que a politização do rock nacional está permeada pelo mecanismo de requalificação/reconversão das finalidades descrito por Lagroye. Outros trabalhos poderão aprofundar a conjugação dos modelos de engajamento, politização e música popular. Uma discussão dos conceitos teórico-metodológicos da pesquisa sobre arte e política podem ser encontrados em Napolitano (2011).

⁶ Morelli (2008) avalia que o rock nacional deu continuidade à tradição de engajamento político. Chacon (1985) observa que o rock dos anos 1960 apontou um envolvimento político amplo, de crítica a autoritarismos e contestação de costumes sociais.

Depois do fenomenal sucesso do primeiro Rock in Rio, evento musical realizado no Rio de Janeiro em 1985, e da explosão de vendas dos discos, a segunda metade da década de 1980 marcou um novo momento para o rock brasileiro. Segundo Dantas (2007: 125), naquele período os grupos de rock brasileiro lançaram seus discos mais elogiados pela crítica, consolidando um conjunto de estratégias midiáticas que, entre outras coisas, significava uma nova aproximação dos grupos de rock com a música popular brasileira e as temáticas sociais urbanas.

O terceiro disco da banda Paralamas do Sucesso, *Selvagem?* (1986), traz várias referências estilísticas jamaicanas do *reggae* e do *dub* nos arranjos das canções que abordam política e questões de desigualdade social.⁷ Desse álbum, recortamos as canções “Alagados” e “Selvagem”.

A primeira estrofe de “Alagados” registra o cotidiano difícil de um sujeito que acorda para a realidade. A cidade, o Rio de Janeiro, e sua estátua do Cristo Redentor, estendem os braços aos visitantes e “cerram” figurativamente os punhos para sua população: “Com os punhos fechados da vida real / Lhes nega oportunidades / Mostra a face dura do mal”.

A letra faz um paralelo entre as realidades de três favelas distintas, Favela da Maré (RJ), Alagados (Bahia) e Trenchtown (Jamaica), onde as mazelas sociais e a desigualdade são alarmantes. No seu refrão, (“Alagados, Trenchtown, Favela da Maré / A esperança não vem do mar / Nem das antenas de tevê”), a letra fala da semelhança geográfica, em que as três localidades possuem vista para o mar. As antenas de tevê referem-se à cultura de massa, de como a televisão é utilizada de subterfúgio para desfocar o “algo maior” que está acontecendo na sociedade. Mas, apesar deste caos vivido, a fé (“A arte é de viver da fé”) seria o escape de esperança no futuro. A alegria de cantar as mazelas e celebrar a vida musicalmente, presentes na tradição musical do *reggae* jamaicano, é reforçado pelo canto de Herbert Vianna, que entremeia o canto de alguns versos com suas vocalizações eufóricas de “uou!”; pelo interlúdio do solo de guitarra, de melodia arpejada ao estilo do merengue caribenho; e pela seção ao final da canção em que as vozes entoam o refrão tendo somente os instrumentos de percussão ao fundo.

A canção “Selvagem” tem um cunho mais agressivo e é a música que mais se aproxima de um arranjo de rock mais pesado, com o volume da caixa da bateria bem destacada nos tempos 2 e 4 dos compassos e um

⁷ Em entrevista, músicos remanescentes da banda relatam as motivações sociais, os questionamentos políticos e as experimentações sonoras que fizeram. Cf. <<http://osparalamas.uol.com.br/noticias/selvagem-30-anos/>>.

riff contínuo de acordes feitos na guitarra de timbres associados ao hard rock, embora uma das guitarras acentue o contratempo como na batida típica de *reggae*. O vocal apresenta um leve eco, sem muita altura melódica definida, com a vocalização cantada-falada de Herbert Vianna lembrando a enunciação vocal do *rap* – o que pode simbolizar uma denúncia, ou protesto. Esta canção contém quatro estrofes que expressam quatro pontos de vista diferentes: a polícia, o governo, a cidade e os negros. **A polícia**, de forma truculenta, ao tentar restabelecer a ordem social: “Escudos transparentes, cassetetes / Capacetes reluzentes”; **o governo** que, mesmo em uma transição democrática gradual, mostra resquícios da ditadura militar, como na censura ao filme *Eu Vos Saúdo, Maria* (1984): “E a liberdade cai por terra / Aos pés de um filme de Godard”; **a cidade**, que reflete a desigualdade social nos moradores de rua e crianças pedintes, estampando um problema crescente e, como sugerido pelos versos, quase irremediável: “E o espanto está nos olhos de quem vê / O grande monstro a se criar”; e **o negro**, que aqui é citado por último como resultado desta “cadeia metafórica”, onde representa a grande parte da população brasileira, que se sujeita a trabalhos mal pagos em sua luta pela sobrevivência: “Os negros apresentam suas armas / As costas marcadas, as mãos calejadas”.⁸

O álbum *Cabeça Dinossauro* (1986), dos Titãs, lançou a banda de forma mais ampla no cenário rock nacional (DANTAS, 2007: 125), além de ser o álbum responsável por reinventar a sonoridade da banda. Segundo Villas (1986), os Titãs viviam um momento crítico devido à baixa venda dos discos *Titãs* (1984) e *Televisão* (1985), às prisões do guitarrista Tony Belloto e do vocalista Arnaldo Antunes por porte de drogas, e à dura crítica que a imprensa tecia ao rock nacional “água com açúcar”.⁹ Este seria o último trabalho assinado pela gravadora WEA e existia uma grande pressão sob o grupo. Foi neste cenário que eclodiu *Cabeça Dinossauro*, que traz sonoridades do *rock progressivo*, *punk rock* e *hardcore*, uma estética diferenciada por seus vocais divididos entre quatro vocalistas e versos minimalistas, por vezes inspirados na poesia concretista. Para Alexandre (2003: 262-267), trata-se de um álbum agressivo, que não se destinava a ser um projeto comercial, pois carregado de crítica às instituições como o governo, a polícia e a igreja. Desse álbum, duas músicas foram selecionadas para nossa análise: “AA UU” e “Polícia”.

⁸ Outras faixas de protesto social em *Selvagem?*: “Teerã”, que traça paralelos entre a guerra Irã-Iraque e o Brasil; “A Novidade”, de versos que contrastam o luxo e a miséria (“De um lado esse carnaval / De outro a fome total”).

⁹ Dentre os críticos de maior oposição ao rock nacional estavam o jornalista José Nêumane Pinto e o músico Julio Medaglia, que descrevia o rock brasileiro como um “imenso e imundo paralamas de sucessos através de um rockinho tupiniquim que nada mais seria que um subproduto de um vasto detrito que seria o rock internacional de hoje” (MEDAGLIA, 2003: 269)

A canção “AA UU”¹⁰ possui estrutura musical característica do pop/rock nacional dos anos 1980, com a bateria marcando a estrutura 4/4, guitarra-base e baixo em um *ostinato*, com a guitarra principal utilizando o pedal *overdrive*, permeando a canção ao fundo. O título onomatopaico da canção está associado ao guincho do macaco, equiparando o homem ao primata. A figura do macaco é utilizada como representação do comportamento condicionado. O trecho da estrofe que diz “Eu como, eu durmo / Eu durmo, eu como” alude à rotina do trabalhador comum. Mais à frente, a estrofe é modificada para “Não como, não durmo”, pois esta condição leva o sujeito ao limite do suportável. Canta-se, ainda, uma frase sobre a necessidade de livrar-se da rotina e a dificuldade de sair do ciclo: “Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como / Está na hora de acordar / Está na hora de deitar.”

A faixa “Polícia” tem críticas bem menos sutis, pois, segundo Alexandre (2003: 263), a letra foi escrita por um Tony Bellotto furioso em resposta à sua prisão no ano anterior. A música reproduz o estilo *punk rock*, em que o ritmo acelerado e as frases enunciadas sem ornamentações melódicas são utilizadas como força motriz para os versos críticos. A primeira estrofe questiona a função da polícia (“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”), denotando uma dicotomia que, ao mesmo tempo em que protege, a polícia abusa do seu poder repressivo. A segunda estrofe faz referência a argumentos comumente utilizados em abordagem policial: “Dizem pra você obedecer / Dizem pra você responder / Dizem pra você cooperar / Dizem pra você respeitar”. O refrão (“Polícia para quem precisa / Polícia para quem precisa de polícia”) critica a instituição de segurança, indagando-a a focar no que seria mais importante – a segurança pública. A canção não sugere a violência policial, mas fala de seu poder coercitivo, e de como este poder pode ser mal direcionado.¹¹

Da banda Legião Urbana, analisamos o álbum *Que País É Este 1978/1987* (1987), cuja faixa-título, ao longo de mais de 30 anos de seu lançamento, integra o repertório de contestação político-musical. Nesse disco, a sonoridade da banda calcava-se na melancolia e simplicidade do *pós-punk*, com teclados sintetizadores empregados em estilos como a *new wave* britânica e o *reggae/ska* jamaicano. O conteúdo politizado se encaixava com o cenário vigente, ainda que boa parte das canções tenham sido compostas quase dez anos atrás. Em nossa pesquisa, selecionamos as canções “Que País É Este” e “Mais do Mesmo”.

¹⁰ Alexandre (2003: 263) afirma que esta música foi uma resposta ao departamento de censura que havia vetado um palavrão na canção *Bichos Escrotos*.

¹¹ Outras faixas de protesto do álbum: “Igreja”, “Estado Violência”, “A Face do Destruidor”, “Porrada” e “Dívidas”.

“Que País É Este” reflete os anseios de uma juventude ante a ditadura militar que perdia o fôlego no final dos anos de 1970. De andamento acelerado, o arranjo da canção tem guitarras de timbres distorcidos acompanhando a vocalização enfática de Renato Russo desde a frase inicial até os versos inquisitivos do refrão – muito conhecido por usar a tessitura vocal grave, Renato Russo, nesta canção, já entoa a primeira frase (“nas favelas”) na nota *si* (altura B4 do piano), e a nota mais aguda no refrão “que país é este” atinge *sol* (G5 no piano). O trecho da letra que diz “Nas favelas, no Senado / Sujeira pra todo lado” utiliza a mesma metáfora para sujeira nas favelas, devido à falta de saneamento, e sujeira no Senado, devido à corrupção. Em “Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação”, faz-se menção à modificação promovida na Constituição de 1967, devido à ditadura, justificada por seus idealizadores acreditarem que este era o melhor para o país. Na segunda estrofe, o tema é exploração do trabalho, tema bastante debatido entre os sindicalistas nos anos 1980. Aqui, afirma-se que a classe trabalhadora só descansa na morte. Em meio as estatísticas de morte e violência, divulgadas pelos jornais que ousam relatar os problemas (“Manchando os papéis”), ainda que a mídia mais tradicional tente ocultar (“E no Nordeste tudo em paz”), à medida que a burguesia descansa e observa (“Ao descanso do patrão”).

A última estrofe (“Terceiro mundo se for / Piada no exterior / Mas o Brasil vai ficar rico / Vamos faturar um milhão”) evoca-se a imagem do Brasil como país de terceiro mundo, que busca seu espaço de forma inócua. Traz ainda a crítica à comercialização e expropriação do patrimônio nacional através da venda da fauna e flora nacional em “Quando vendermos todas as almas / Dos nossos índios num leilão”.

A canção “Mais do Mesmo” inicia ao estilo *rockabilly*, e em seguida entram guitarras mais distorcidas e de som pesado reproduzindo a sonoridade do *punk rock*. Nesta faixa do álbum, a tessitura vocal do cantor também é aguda, atingindo a nota *sol* (G5 no piano). Assim como em outra faixa do mesmo álbum, *Faroeste Caboclo*, conta-se uma história, em um suposto diálogo. Em nossa abordagem, seguimos uma interpretação da letra da canção que mais se relaciona à realidade dos anos 1980, em uma possível previsão de Renato Russo quanto ao esgotamento do rock nacional no final dos anos 1980 por conta da massificação midiática do tema.

O diálogo dos jovens seria, então, uma metáfora que ao mesmo tempo critica o período da ditadura e reage à pressão da gravadora para gravar o álbum, mesmo que de forma precoce – “Sempre mais do mesmo / Não era isso que você queria ouvir?”. Até esta frase, a canção utiliza jogos de palavras para retratar a ditadura militar. Na primeira frase: “Hey menino branco, o que é que você faz aqui”, entende-se que se

refere ao general Castelo Branco, primeiro presidente pós golpe militar. E depois, em “Mas já disse que não tem / E você ainda quer mais”, alude aos métodos de tortura, para extrair informações dos presos. Na estrofe seguinte (“Desses 20 anos, nenhum foi feito pra mim”), pressupõe-se que é mencionado a promulgação feita na Constituição de 1967, além de se instituir a censura aos meios de comunicação. A narrativa metafórica é interrompida com a indagação “Sempre mais do mesmo”, dita anteriormente, sugerindo dois sentidos de interpretação: continua a tecer críticas à ditadura e critica a indústria do entretenimento. Mais à frente, a letra fala dos “doentes na enfermaria”, que podem ser tanto os “alienados” pela mídia, quanto a população que sofre os desmandos do governo. Enquanto os índios, antes “vendidos no leilão” (canção “Que País É Este”), agora estão mortos, e suas terras vendidas para o exterior.¹²

Dentro do que se concebe sobre o conteúdo das letras da Legião Urbana, esta interpretação abrange mais as metáforas comumente utilizadas pela banda, configurando, em nossa análise, a canção mais complexa e política do rock dos anos 1980, por retratar tanto a situação política vigente quanto as relações com a indústria do entretenimento.

Anos 2000: despolitização em Pitty, Detonautas e CPM 22?

Para Dantas (2007: 173), a cena roqueira dos primeiros anos do novo século teve seu ponto de partida no disco *Transpiração Contínua e Prolongada* (1997), do Charlie Brown Jr., e trazia referências de

[...] um tipo de rock pesado, agressivo, com pouca referência à música popular brasileira, ligado ao estilo de vida nas grandes cidades e aos esportes radicais, principalmente surf e skate. [...] Outro componente importante dessa estratégia é a reabilitação da rebeldia comportada da jovem guarda que, apesar do estilo mais radical desses grupos, se expressa na relação de proximidade deles com o restante da indústria do entretenimento – em propagandas de refrigerante, de celular, entre outros exemplos. Esses grupos, de alguma forma, foram ligados à cena de hardcore e punk da década de 90, mas também mantêm relações com o nu metal, punk rock, ska, reggae e rap.

O álbum da cantora Pitty, *Admirável Chip Novo* (2003), título de clara alusão ao clássico de Aldous

¹² Grangeia (2016) dá outra interpretação, em que a letra da canção seria a discussão de dois jovens, um rapaz branco de classe média/alta com um rapaz morador da favela, sobre ideologias e pontos de vista, como “quem é merecedor de quê”, enquanto que o foco deveria estar nos doentes nos hospitais e tiroteios nas ruas.

Huxley *Admirável Mundo Novo*,¹³ emprega metáforas para criticar a sociedade, fazendo analogia ao homem “alienado” pela rede de informações à tecnologia, em uma relação de simbiose que, segundo Pinho (2007: 80) segue “retratando a ideia do sujeito enquanto um ‘terminal’ da hiperrealidade”. Canções com temáticas de relacionamento pessoal e efemeridade evidenciam em segundo plano uma sociedade estática, sem consciência de sua alienação e que prefere permanecer desta forma, mantendo o *status quo*. As críticas transcendem em seus videoclipes, agregando imagem e símbolos aos versos. Deste álbum, apresentamos as canções “Admirável Chip Novo” e “Máscaras”.

A faixa-título do disco utiliza a distopia de Aldous Huxley para criticar a sociedade contemporânea alheia a questionamentos, ao trocar a palavra *mundo*, do título original, por *chip*. Essa escolha reflete o avanço da tecnologia experimentado na virada do século, momento em que filmes populares de ficção científica, como *Matrix* (1999) e *Minority Report* (2002), retratavam uma sociedade distópica controlada pela tecnologia.

A canção fala de um indivíduo que se descobre “programado”, uma IA (Inteligência Artificial), e que percebe que a realidade na qual está inserido é uma ilusão. Nos versos “Eu não sabia, eu não tinha percebido / Eu sempre achei que era vivo”, observa-se a metáfora utilizada em referência a pessoa que acreditava ter escolhas próprias e desvenda ser manipulada pela sociedade de consumo. Isto é evidenciado pelo refrão “Pense, fale, compre, beba”, “Leia, vote, não se esqueça”, que reproduz a estratégia publicitária de slogans de estímulo ao consumo. Afirma-se que não é possível sair deste ciclo: “E eu achando que tinha me libertado / Mas lá vem eles novamente e eu sei o que vão fazer / Reinstalar o sistema”.

Em “Máscaras”, há uma crítica à manutenção do *status quo* em relação à aparência e às regras sociais. O arranjo da canção integra sonoridades do *nu metal* (subgênero do *heavy metal*) com suas guitarras distorcidas, *power chords*, quebras rítmicas durante a canção e ausência de solos instrumentais. A letra fala das aparências externas que dissimulam desejos íntimos, ocultos contra a vontade pessoal. Esta concepção é perceptível no videoclipe produzido para a canção, em que trechos da letra, como “Ninguém merece ser só mais um bonitinho” e “tire a máscara” são sublinhados por diversas pessoas que tiram roupas, adereços e fantasias a fim de mostrar o que têm dissimulado. Os versos contradizem os padrões estabelecidos de comportamento do indivíduo em sociedade, afirmando que “O importante é ser você / Mesmo que seja

¹³ Publicado em 1932, o livro retrata um futuro baseado em uma sociedade condicionada biologicamente a viver em harmonia. Uma droga chamada “soma” suprime impulsos e questionamentos e reforça a manutenção do sistema.

estranho, seja você / Mesmo que seja bizarro”. Esta ideia comparece nos versos “A sua roupa não é igual / Ao meu tamanho, não é igual”, que reforçam a valorização da liberdade individual e da pluralidade que viria a caracterizar o início do século XXI.¹⁴

O álbum *Roque Marciano* (2004), da banda Detonautas, reflete os anseios de uma juventude introspectiva em estado de conformismo, aborda relacionamentos pessoais e não possui conteúdo político/social explícito. Os arranjos das canções trazem faixas de timbres mais leves ao violão e outras mais pesadas, ao estilo *hardcore*. As canções analisadas são “O Dia Que Não Terminou”, que metaforicamente expõe os riscos de beber e dirigir, e “Mercador de Almas”, que faz menção ao tráfico de drogas e à cultura de massa. Ambas as canções trazem elementos sonoros do *rap metal* (o DJ Cléston é um dos integrantes da banda), estilo que combina guitarras de textura sonora agressiva ao uso de *scratch*, sons eletrônicos e trechos com enunciação vocal oriunda do *rap*.

O “Dia que Não Terminou” não aborda questões políticas e aponta para as indagações relacionadas à crise da modernidade. Seus versos tratam de um sujeito em crise de identidade: “Tô tentando me encontrar / Tô tentando me entender / Porque tá tudo assim?”. De acordo com Pinho (2007: 96), a letra expressa “o sentimento de solidão do sujeito contemporâneo, visto também em outras canções, já que é um sentimento recorrente e bem característico da pós-modernidade”. Outra interpretação desta canção, que foi utilizada para conceber o videoclipe posteriormente (FORTINO, 2004), está na exposição quanto aos riscos de beber e dirigir. O trecho que diz “Me sinto tão estranho aqui / Que mal posso me mexer, irmão / No meio dessa confusão” pode ser interpretado de duas formas, como registro de crise de identidade e/ou como flagrante de um sujeito que acaba de sofrer um acidente de trânsito.

A canção “Mercador de Almas” mobiliza diferentes interpretações. Em um primeiro momento, entende-se como uma crítica metafórica à indústria do entretenimento: “Vende o corpo, vende a alma, vende tudo, vende bem quem vende bem”; “Trabalha pelas sombras escondido / Que o lucro é garantido / E não se importa mais com a vida de ninguém”. No entanto, subtende-se que a canção pode se referir também ao tráfico de drogas, pois o sujeito vende tudo em nome de seu vício, enquanto os traficantes enriquecem à sombra da ilegalidade. O refrão denota essa interpretação ambígua de atração de sujeitos ao mercado da

¹⁴ Outra canção crítica do álbum é “O Lobo”. Outras canções mesclam temática social com questões relacionais, como “Equalize”, “Só de Passagem” e “I Wanna Be”.

mídia ou ao comércio ilegal do tráfico: “Tem pra quem tem 100 / Tem pra quem vem sem”.¹⁵

Felicidade Instantânea (2005), quarto álbum da banda CPM 22, não registra conteúdo de contestação política, e as poucas críticas que faz são direcionadas à crise social, principalmente à violência urbana relacionada à criminalidade. Seus temas principais são relacionamentos e problemas como alcoolismo, uso de drogas e pensamentos suicidas. A banda marca o início do gênero musical *Emocore* no Brasil, palavra nascida da junção *emotion* e *hardcore*, que utiliza as letras emotivas do pós-punk dos anos 1980 e faz uso do peso sonoro do *hardcore* em versos que expressam sentimentos de melancolia e depressão. Seus versos evidenciam a introspecção e a crise de identidade contemporânea, com pouco ou nenhum engajamento político.

A canção “Cidade em Chamas” é entoada pelo vocalista em tessitura bastante aguda (na região Dó5 e Lá5 do piano). É uma canção que fala de forma direta sobre um relacionamento em crise, como nos versos “Já faz dois ou três dias que me perdi dentro de mim”, que revela a introspecção do sujeito, e “Tantas promessas como se fosse fácil / Cumprir, fugir dos disfarces”, que menciona a desilusão e a culpa por um relacionamento mal resolvido. O refrão tem duas linhas líricas executadas ao mesmo tempo: “Milagres nunca são ao acaso / Nada é por acaso, ainda atrás dos teus traços”, e a recitação de “Faço o que posso / Passo a passo / Erro e erro / Me desgasto”. Estes versos encerram a reflexão do sujeito, que conclui que é preciso uma mudança de comportamento.

Em “Contagem Regressiva”, há elementos musicais do *punk* e do *skate rock*, representando a sonoridade da cena do rock nacional do momento, em sintonia com bandas como Charlie Brown Jr. e Tijuana. Aqui, vemos o medo associado à violência urbana. A partir do trecho “Não pensei que um dia eu teria que / Me esconder pra viver”, pode-se inferir sobre a situação de perigo que atemoriza o sujeito.

Em seguida, os versos “Não pensei que um dia chegaria a ver / O que vejo na TV” reforçam a condição de deslocamento do sujeito exposto à violência veiculada nos noticiários. Na estrofe em que se diz “Já cansei de ficar esperando por ninguém / Com medo de morrer”, o sujeito está exaurido, revelando sua preocupação. E, por fim, nos versos “Quanto tempo mais nós temos, eu não sei / O que for pra ser, vai ser”, identifica-se que existe uma urgência para que a situação mude, porém esta espera é passiva, de um indivíduo em estado de inércia.¹⁶

¹⁵ Outras faixas do álbum tocam em dramas pessoais, como “Com Você”, “Silêncio” e “Meu Bem”.

¹⁶ Faixas sobre crises individuais: “Irreversível”, “Não Vá Embora”, “A Cura”, “Crise de Existência”, “Reflexões”.

Rock como fenômeno midiático e representação dos comportamentos jovens

O rock nacional dos anos 1980, como fenômeno midiático, firmava-se em um momento em que o mercado fonográfico estava em declínio, devido aos altos custos de produção da MPB, e seu insuficiente retorno financeiro: “[...] os grupos de rock tinham seus próprios repertórios e seus próprios músicos, o que dispensava o trabalho de compositores, arranjadores e músicos de estúdio” (DANTAS, 2007: 122). Segundo Janotti Jr. (2003: 79), as gravadoras desenvolveriam um nicho de mercado em que, aliadas às emissoras de televisão, conquistavam espaço entre os jovens brasileiros através de videoclipes produzidos para programas como o “Fantástico”, da Rede Globo, trilhas sonoras de novelas e programas de auditório da televisão (Chacrinha, Geração 80, Globo de ouro).

Ao mesmo tempo em que alçava proporções nacionais, o rock tornava-se também a voz de protesto em plena redemocratização de um país afetado pela crise econômica e social. Dantas (2007: 118) afirma que a juventude, com mais liberdade de expressão após o desgaste da ditadura e a gradual abertura política, percebia no rock uma forma de externalizar sua insatisfação contra o governo com um som renovado, simples, que não se vinculava ao estilo elitista da MPB.

O *ethos* encontrado nos álbuns dos anos 1980, em sua maior parte enunciado em terceira pessoa, aponta para a culpa da problemática social e da grave crise econômica nas instituições que detêm o poder, como o governo, a polícia e a mídia. Por outro lado, assim como tecia duras críticas ao cenário político e social, o rock também promovia a indústria do entretenimento com canções engajadas, tomando as paradas de sucesso das rádios de todo país. Para Morelli (2008: 97), o rock nacional “teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar a música popular do país” ao mesmo tempo em que “tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, fazendo-o na linguagem musical das massas jovens internacionais”.

A superficialidade e liquidez do *mainstream* relacionam-se com o que Pinho (2007: 107) acredita ser uma das características da contemporaneidade:

Muitas pessoas nem se lembram da letra, ou até “nunca prestaram atenção ao que ela dizia”, lembrando-se apenas da melodia, de forma cantarolada. Assim, uma denúncia se transforma em um “sucesso pop”. O mundo contemporâneo é um mundo que não nos dá tempo suficiente para sentir a profundidade das coisas. [...] nesse “formato” podem ser facilmente comercializados sem causar danos ou constrangimentos ao sistema.

É difícil mensurar até que ponto as pessoas naquele momento realmente absorviam o conteúdo das músicas, ou apenas se conectavam a ela musicalmente.¹⁷ O rock era um produto midiático de sucesso, e talvez por esta popularidade as letras passassem incólumes em um programa de TV dominical. Esta condição não é exclusiva do circuito de produção e consumo do rock nacional. Favaretto (2000: 144) observa que as “intenções conscientizadoras” da canção de protesto da MBP dos anos 1960 pretende-se revolucionária, mas “é puramente catártica, induzindo a uma visão piedosa e fascinante da miséria”.

Pinho (2007: 65) avalia que a contestação jovem nasce com o rock dos anos 1950 em forma de insatisfação ante as instituições e regras sociais, e seu discurso foi moldado com o tempo, reagindo às demandas da época. O sujeito da modernidade se vê fragmentado, desacreditado das mudanças sociais e políticas. Tais questões comparecem nas canções dos anos 1980, como “AA UU”, que retrata esse indivíduo inserido em um sistema de alienação e massificação, e “Mais do Mesmo”, que constata o esgotamento do rock ante às pressões da indústria do entretenimento.

Dantas (2007: 143) observa que a última década do milênio provocaria mudanças profundas no rock brasileiro, e parte deste crédito é devido ao desgaste do gênero no circuito *mainstream* da indústria fonográfica. As bandas que se consagraram nos anos 1980, como as três citadas neste artigo, só sobreviveriam devido a mudanças na estratégia midiática. A indústria fonográfica enfrentava uma queda abrupta de 40% nas vendas de seus LPs, em parte devido à alta inflacionária daquele período, e começava a adotar uma estratégia “imediatista e predatória” (ALEXANDRE *apud* DANTAS, 2007: 143) de apostar nas “novidades” em ascendência, como o *sertanejo*, a *axé music*, o *pagode* e a *lambada* (DANTAS, 2007: 144). Para Figueiredo (2015: l. 236), este desmembramento de gêneros musicais no *mainstream* passou a chamar a atenção da juventude, pois transmitia a impressão de diversidade cultural, embora refletisse em seu cerne a superficialidade “pop” que se tornaria singular na década de 1990.

Neste sentido, o rock nacional passou a utilizar estratégias próprias do circuito de consumo alternativo, como letras cantadas em inglês, utilização de fitas cassete e CDs gravados de forma independente para a divulgação do material em meios especializados e aproximação com matrizes sonoras brasileiras de forma a legitimar o trabalho, buscando um som autêntico (DANTAS, 2007: 145). Estas medidas fizeram

¹⁷ Em seu estudo de bandas britânicas de rock politicamente engajado, Frith e Street (1992:80) questionam se a experiência e a identidade compartilhadas pelos espectadores/consumidores possuem alguma substância política e se o termo “‘juventude’ faz sentido como categoria coletiva.

com que o rock circulasse no meio *underground*, desenvolvendo um circuito independente para o gênero no Brasil.

Alguns fatores contribuíram para que o rock retornasse à cena *mainstream* no final da década de 1990: a substituição gradual do formato *Long Play* (LP), pelo *Compact Disc* (CD), que tornava os custos muito menores para a produção dos álbuns; a ampliação dos selos alternativos, filiados às grandes gravadoras, e consequente segmentação do mercado fonográfico (DANTAS, 2007: 153); e a chegada do canal americano MTV ao Brasil, em 1990, que deu status ao videoclipe e tinha sua programação segmentada, abarcando principalmente os gêneros *underground*, direcionada ao público jovem (JANOTTI JR, 2003: 59). Foi por meio da MTV Brasil que o rock ressurgiria no *mainstream* fonográfico nos anos 2000, abrindo espaço para artistas como Pitty e a banda CPM 22, que percorriam a cena *underground* desde a segunda metade da década anterior.

O rock brasileiro, no entanto, já não era mais o mesmo. Estando fora do *mainstream*, teve oportunidade de se especializar, de segmentar-se, e de percorrer caminhos antes desconhecidos (DANTAS, 2007:15-16). E, com a segmentação do mercado, percebeu-se que gêneros mais específicos derivados do rock, como o *rap rock* (Gabriel o Pensador, Planet Hemp) e o *reggae rock* (O Rappa), utilizariam o discurso político e social em seus versos, conduzindo a fala antes cedida ao rock nacional (PINHO, 2007: 124). As bandas que representariam o rock nacional no segundo milênio não se engajariam politicamente e tentariam justificar o seu discurso contestador, atribuído ao rock, com críticas à sociedade de consumo, à cultura de massa e a violência urbana. Conforme Pinho (2007: 125): “O nacional sai de foco e entram temas mais universais, como o amor, a tecnologia, a crise de identidade etc, numa espécie de globalização dos temas das canções – temáticas universais”. O que se percebe é um *ethos* que incorpora as questões da crise da modernidade, em que “as canções retratam um mundo de risco, instável, em constante mudança, onde predominam a violência, a desilusão” (PINHO, 2007: 124).

Considerações Finais

É perceptível uma mudança de perspectiva entre as décadas correlacionadas nesta pesquisa. Houve uma gradual despolitização do rock nacional, mas, posto isso, observa-se a necessidade de ampliar o questionamento em face de toda a conjuntura que envolve a cultura musical, as esferas midiáticas e a crise

identitária contemporânea. Havia um cenário próprio para que o rock nacional figurasse no *mainstream* fonográfico nos anos 1980, época de progressiva penetração midiática entre as faixas jovens e de abertura para o debate de questões sociais. As bandas de rock denunciavam as crises políticas e anseios geracionais, direcionando a sua crítica de acordo com as perspectivas e demandas de cada época. Estas demandas se modificam no desenrolar das transformações sociais e as indagações feitas por uma geração às vezes não correspondem às da geração seguinte.

O menor teor de engajamento político que observamos nas letras das bandas de rock dos anos 2000 não é um fator de desqualificação dessas músicas. Tratamos somente de constatar uma mudança no contexto global dos jovens urbanos e cosmopolitas em contato com novos contextos sociais e políticos no seu país. Lançar sobre os produtores e consumidores dessa música a pecha de alienados, apáticos ou conformados seria uma leitura empobrecedora da cena musical, midiática e comportamental. Aliás, mesmo a tematização politizada de parte do rock dos anos 80, embora revelasse uma práxis engajada, em prol de causas coletivas e éticas, pode ter sido o resultado de um engajamento circunstancial.¹⁸ Assim, a segmentação do gênero rock nos anos 1990 foi um fator de redirecionamento dos discursos políticos e sociais a outras audiências, deslocando o lugar de voz engajada, antes associada à MPB e ao rock brasileiro, para outros estilos musicais. O rock nacional dos anos 2000 trataria de questões mais relacionadas aos comportamentos jovens contemporâneos.

Neste sentido é que o rock do novo século soa despolitizado em relação ao modelo de engajamento veiculado pelo rock nacional dos anos 80, passando a enfatizar questões como tecnologia e relacionamentos pessoais. Os conteúdos líricos das bandas CPM 22 e Detonautas expressam a fragmentação do sujeito e a crise de identidade, próprias da juventude do século XXI, em versos que denotam a superficialidade, a introspecção e a insegurança relatada por uma nova geração de jovens. Isso não significa que essas características não se observam no rock dos anos 1980, mas sim que os conteúdos do rock dos anos 2000 são indicadores de que, no Brasil do início do século XXI, há uma ruptura no lirismo politizado das canções, refletindo anseios jovens, redirecionando o discurso não só ao sistema político, mas à toda sociedade, enquanto a fala da crítica sociopolítica é ressaltada por outros gêneros, como o *rap* e o *reggae*.

¹⁸ Termo que descreve a diversidade das manifestações de engajamentos observada na cultura jovem dos anos 1980. Ver SILVA, Juremir. *Anjos da perdição*. Futuro e presente na cultura brasileira. Porto Alegre: Sulina, 1996.

Referências Bibliográficas

- ABPD. *Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2005*. Rio de Janeiro, 2006. 44 p. Disponível em < http://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Pub_2005_final1.pdf> Acesso em: 30 jul. 2018.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O rock e o Brasil dos anos 80*. 1. ed. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2003. 400 p.
- BRANDÃO, Aluísio. *O rock brasileiro nos anos 80: a relação rock e política na “década perdida”*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 25. 2009, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPUH, 2009. n.p.
- CHACON, Paulo Pan. *O que é rock?* São Paulo: Nova Brasiliense, 1985.
- DANTAS, Danilo Fraga. *A prateleira do rock brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas*. 216 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegria alegoria*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FIGUEIREDO, Alexandre. *Anos 90 – Modernidade de Cabeça para Baixo*. 1. ed. [S.l.: s.n.], 2015. Edição do Kindle.
- FORTINO, Leandro. Detonautas mostram o risco de beber e dirigir. *Folha de S. Paulo*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43843.shtml>> Acesso em: 30 jul. 2018.
- FRITH, Simon; STREET, John. Rock Against Racism and Red Wedge: from music to politics, from politics to music. In: GAROFALO, Reebee (ed). *Rocking the boat: mass music and mass movement*. Cambridge, MA: South End Press, 1992, p. 67-80.
- FUNARO, Vânia Martins Bueno de Oliveira. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: parte I (ABNT)*. 3 ed. São Paulo: SIBiUSP, 2016. 100 p.
- GRANGEIA, Mario Luis. *Brasil: Cazuzu, Renato Russo e a transição democrática*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Edição do Kindle.
- JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003. 106 p.
- MARCEL. G. *Entretiens: Paul Ricoeur, Gabriel Marcel*. Paris: Présence de Gabriel Marcel, 1998.
- Medaglia, Julio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.
- MORELLI, Rita de Cássia. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, n. 16, jan-jun/2008. Uberlândia: EDUFU, 2008, p. 88-101.
- NANINI, Lucas. *'Faltava barulho na música brasileira', dizem Titãs sobre 'Cabeça dinossauro'*. Disponível em <<http://g1.globo.com/distrito-federal/musica/noticia/2016/06/faltava-barulho-na-musica-brasileira-dizem-titas-sobre-cabeca-dinossauro.html>> Acesso em: 30 jul. 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*,

Campinas, v. 37-38, 2011, p. 25-56.

PARALAMAS DO SUCESSO, Os. Selvagem – 30 Anos. *Os Paralamas do Sucesso*. Disponível em <<http://osparalamas.uol.com.br/noticias/selvagem-30-anos/>> Acesso em: 30 jul. 2018.

PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. “*O Pop não poupa ninguém*”: Relações discursivas entre o Pop Rock e a “pós-modernidade”. 134 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SANTOS, José Augusto Batista dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo Meneses de. Cultura Rock e Identidade (1982 – 1988). *Cadernos do Tempo Presente*, São Cristóvão, n. 26, p. 31-82, dez. 2016/jan. 2017.

SANTOS, Mateus Miotto; FIUZA, Alexandre Felipe. *O rock nacional e a transição política (1979-1985): O humor nas canções de Léo Jaime, Raul Seixas e Língua de Trapo*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 1. 2013, Cascavel. *Anais...* Cascavel: UNIOESTE, 2013. n.p.

TRINDADE, Luane Nunes; RANGEL, Carlos Roberto da Rosa. Rock: Cultura Política e Movimentos Sociais. *Revista Disciplinarum Scientia*. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v. 13, n. 1, p. 95-111, 2012.

VILLAS, Alberto. O rock arriscou. E acertou. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1986. Caderno 2, p. 1.

Referências Discográficas

CPM 22. *Felicidade Instantânea*. Rio de Janeiro: Sony BMG Music Entertainment, 2005. 1 disco compacto (47 min).

DETONAUTAS ROQUE CLUBE. *Roque Marciano*. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 2004. 1 disco compacto (43 min).

OS PARALAMAS DO SUCESSO. *Selvagem?*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, 1987. 1 disco sonoro (41 min), 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol.

LEGIÃO URBANA. *Que País É Este? 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, 1987. 1 disco sonoro (35 min), 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol.

PITTY. *Admirável Chip Novo*. Rio de Janeiro: Deckdisc Polysom, 2003. 1 disco compacto (40 min).

TITÃS. *Cabeça Dinossauro*. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1986. 1 disco sonoro (38 min), 33 1/3 RPM, estéreo, 12 pol.