

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CAMPUS DE BACABAL - CCEL
CURSO DE LICENCIATURA EM CIÊNCIAS HUMANAS - SOCIOLOGIA

LUANA DA SILVA ROCHA

**ANARQUISMO E O ROCK: UMA APROXIMAÇÃO NO ÁLBUM CABEÇA
DINOSSAURO DOS TITÃS**

Bacabal

2021.1

LUANA DA SILVA ROCHA

**ANARQUISMO E O ROCK: UMA APROXIMAÇÃO NO ÁLBUM CABEÇA
DINOSSAURO DOS TITÃS**

Monografia apresentada para aquisição de nota enquanto trabalho final de conclusão do curso de Ciências Humanas – Sociologia da Universidade Federal do Maranhão Campus Bacabal.

ORIENTADOR: Clever Luiz Fernandes.

Bacabal

2021.1

“Não há fatos eternos, como não há verdades absolutas. [...] Eu jamais iria para a fogueira por uma opinião minha, afinal, não tenho certeza alguma. Porém, eu iria pelo direito de ter e mudar de opinião, quantas vezes eu quisesse”.

Friedrich Nietzsche

“Faça hoje, amanhã pode ser ilegal”.

Rita Lee

Aos meus pedaços perdidos e aos que partiram sem mim! Que suas memórias se eternizem a cada conquista, por menor que seja.

E ao Rock n'roll, por tantas noites de afago!

AGRADECIMENTOS

Tenho em mim todos os bons sentidos do mundo, e os dedico a todos os que me acolheram e me apoiaram até aqui. Creio que sempre serei grata, e além das meras saudações convencionais, estarei sempre disponível a uma mão, afago ou um puxão de orelha, muitas vezes necessários, bem como os que levei para conseguir concluir esse simples trabalho.

Enfim, sem maiores rodeios, e sem ordem alguma de importância, agradeço aos meus ausentes amigos de infância, pelo tempo esclusa que não me cobraram, ou sequer se fizeram notar, pelo bem ou pelo mal.

Aos docentes e colegas de universidade, que tanto me aturaram por longos e turbulentos anos, cobrindo-me em faltas e sendo o telefone sem fio de todas as aulas ausentes e de informações relevantes, em especial, Thiago Dias e Rosimeire Ribeiro, parceiros fixos das frequentes duplas de três. Agradeço ainda ao vulgo Caniço pensante, por incorporar meu verdadeiro Eros da vida real.

Sou grata aos docentes Clever Luiz e Evaristo Neto pela orientação, atenção, inspiração, oportunidades e dedicação evidente em anos de magistério.

Aos amigos de trabalho (esses, no momento, mais presentes) pela compreensão em não me sobrecarregarem tanto quanto de costume, só com leves atormentações educacionais extra expediente. Além do incentivo e constantes pressões, sou grata!

A minha relapsa, conturbada e amada família, pelo curto período de paz que me dedicara. Em especial, aos meus companheiros de morada, mãe e irmão, por serem meu alicerce, sendo sempre presentes em minha vida, decisões, projeções e anseios.

Em memória, a gratidão eterna dos ensinamentos deixados por meu pai e minha avó, a força e moralidade que construí são reflexos visíveis de suas posturas. Tenho o maior orgulho em perceber o quanto fui condicionada positivamente por ambos.

Ao meu amor latino americano (Suiney de Jesus), pelo carinho, paciência (por vezes duvidosa), atormentações diárias e prazos absurdos. Obrigada por ser minha luz e inspiração, muito obrigada pela linda família extra que me permitiu fazer parte.

Sou grata aos meus doguinhos, Atena (*in memoriam*), Ted e Robin, pelo amor incondicional que me dedicaram em dias estressantes de formação e/ou produção.

Por fim, toda a minha vida a Deus entrego em gratidão por imensuráveis bênçãos, assim seja a Vossa vontade. Deus seja comigo hoje e sempre, paz e bem!

RÉSUMÉ

La recherche qui suivra rejoint les analyses théorico-musicales de Maria Osterno à Woodcock, démontrant dans la pratique contextuelle du punk que les discours littéraires-musicaux ont guidé la base d'influence des sujets, surtout à la fin de ce dernier siècle, devenant plat fond d'idéaux révolutionnaires de libération, autour de l'adhésion à la philosophie anarchopunk. Plus que cela, il tracera une brève trajectoire du Rock, pour ensuite introduire le moment de la construction du punk et de ce dans la théorie anarchiste avec l'épanouissement du mode de vie anarchopunk des années 80 (1980), et enfin, avoir possession de les moyens d'être compris leurs dilemmes, leur soutien et surtout, leur rôle dans la musique et ce dans la vie des gens. Cependant, à la fin de ce bref extrait, nous arriverons à proposer de nouveaux angles malgré d'anciens enjeux Rock, parmi les principaux : à travers des contextes inertes, des dilemmes et des chansons dans des mélanges véritablement intemporels ; le pouvoir idéologique de diffusion, compte tenu des aspects binaires de cette condition ; l'épistémologie des intérêts tabous construits autour du genre ; et enfin, l'essence la plus pure de la théorie anarchiste et ses formes d'action libres distinctes, dans ce cas particulier, par Punk de Titãs. The Dinosaur Head n'était que le début d'un plan d'urgence beaucoup plus vaste qui se développe toujours, l'anarchopunk veut démêler et démanteler collectivement le contrat social avec l'état d'inéligibilité.

Mots-clés: Titãs, Rock, Anarcopunk et Fictions sociales.

RESUMO

A pesquisa que se seguirá se filia as análises teórico-musicais de Maria Osterno a Woodcock, demonstrando na prática contextual do rock punk de Titãs, que os discursos literomusicais nortearam a base de influência dos sujeitos, em especial, no fim deste último século, tornando-se plano de fundo de ideais revolucionários de libertação, em contorno a adesão a filosofia anarcopunk. Mais que isso, traçará uma breve trajetória do rock, para em seguida introduzir o momento de construção do punk e deste na teoria anarquista com o florescimento do modo de vida anarcopunk dos anos oitenta (1980), e enfim, ter posse dos meios a se compreender seus dilemas, sustentação e principalmente, seu papel na música e deste na vida das pessoas. Contudo, ao termino desde breve recorte, chegaremos ao ponto de propor ângulos novos a despeito de questões antigas do rock, dentre as principais: por contextos inertes, dilemas e músicas em mesclas sentidamente atemporais; o poder disseminador ideológico, ponderando os aspectos binários desta condição; a epistemologia dos interesses dos tabus construídos em torno do gênero; e por fim, a essência mais pura da teoria anarquista e suas distintas formas livres de atuação, neste caso em particular, pelo punk de Titãs. Visto que, “Cabeça Dinossauro” foi só o começo de um plano de contingência bem maior e que ainda se desenvolve, o anarcopunk quer desvendar e desmontar coletivamente o contrato social com o Estado de “indireitos”.

Palavras-Chave: Titãs, rock, anarcopunk e as ficções sociais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O ANARQUISMO E O ROCK: UM REFERENCIAL TEÓRICO	10
1.1 Etimologia anarquista	12
1.2 Apropriação filosófica do conceito anarquista no punk	16
2. O SURGIMENTO DO ROCK NO MUNDO E NO BRASIL	19
2.1 Raízes conceituais	19
2.2 Breve histórico do rock	20
2.3 O rock e o contexto político mundial	23
2.4 O surgimento do Rock no Brasil	26
2.5 O rock nacional no contexto político brasileiro	27
3. TITÃS E O ANARQUISMO: UMA POSSÍVEL APROXIMAÇÃO	32
3.1 O Punk e a revolução jovem independente	32
3.2 A História de formação dos Titãs	36
3.3 O Álbum Cabeça Dinossauro	39
3.4 Atemporalidade anarcopunk nas letras de Titãs	42
3.4.1 “Cabeça dinossauro, pança de mamute, espírito de porco”	44
3.4.2 “Estou ficando louco de tanto ... AA UU!”	45
3.4.3 “Eu não gosto da igreja. Eu não entro na igreja. Não tenho religião”	46
3.4.4 “Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia”	47
3.4.5 “A lei que eu não queria. Meu corpo não é meu...”	48
3.4.6 “Tô cansado de me cansar. Tô cansado de descansar. Tô Cansado!”	49
3.4.7 “Bichos... Baratas... Ratos... Cidadão... Pulgas, que habitam minhas	49
3.4.8 “Filha de família se não casa. Papai, mamãe não dão nenhum tostão”	50
3.4.9 “Homem primata. Capitalismos selvagem”	51
3.4.10 “Meu salário desvalorizou. Dívidas, juros, dividendos...”	51
3.4.11 “O que não pode ser que. Não é o que não poder ser...”	53
Considerações Finais	54
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, especificamente, após os anos 1950, o rock n'rol tornou-se modelo musical teórico, seja por vertentes políticas, sociais, culturais, étnico/morais, enfim, sinônimo de “boa música” entre os adeptos, por seu teor engajado/teorizado, ou mesmo pela criticidade trabalhada em estruturas, ritmos e letras. Equivalendo em infinitas teias de pequenas certezas e ilimitadas fidúcias invioláveis.

Mesmo que o desejo seja tratar da vastidão musical que é o rock n'roll, a premissa adotada se voltará prioritariamente a aproximação do punk rock aos contornos teóricos dos conceitos acadêmicos. A exemplo dos discursos revolucionários de Marx; do possível espaço de atuação do homem no processo de formação histórica (consciente ou não) de Foucault e/ou Deleuze; das percepções sartreanas de pleno direito à liberdade; da lógica estética de Nietzsche, ou mais exatamente, do conceito político de sociedade anárquica e suas implicações reais na postura de uma verdadeira legião de jovens punks que passam a se rebelar pela alforria dos corpos e mentes, em alusão a Oscar Wilde (1997, p. 7-23).

Muito além de um simples gênero musical, o rock (a exemplo do punk), se tornou a própria lupa da realidade jovem dos anos de 1980, transformando o seu modo de ser, de perceber e de se comportar no mundo. Por consequência, traçando o ciclo vicioso da própria música, levando em conta a dependência entre rock e seu público, e a evidente politomia de ambos, bem como expressa Chacon em suas análises a respeito do perfil de seu público: “Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação) [...]”. (CHACON, 1995, p. 18-19).

Em outras palavras, o rock se popularizou ao longo das últimas décadas, transformando-se em diversas versões consagradas (por vezes simultaneamente), entre as gerações de jovens que cresceram ao ritmo de suas várias variáveis, ou simplesmente se desenvolveram sob sua metamorfose, colidindo na transgressão de suas distintas fases (do rock e do sujeito).

Em consequência, o gênero se reconstrói a cada fase sendo marcada por vários outros subgêneros, formando o plural que conhecemos hoje como rock n' roll, uma mescla de subgêneros clássicos que mesmo os mais amantes se confundem com a

diversidade, sustentando os contornos de precisão para objetá-lo, da música a seu público, e por fim, seu legado.

A geração de 1970-80 por exemplo, corresponde as décadas da música engajada do punk rock, posteriormente anarcopunk, como será descrito. Trata-se do quarto dos subgêneros mundiais do rock, que nitidamente implodiu as dimensões sensoriais da música, passando a ser em tempo real, filosofia de vida e arte política na expressividade moral (ou amoral) dos conceitos.

Por este ponto, propõe-se a dialogar em volta dos contornos contextuais de formação dos gêneros musicais do rock, bem como embasar os aspectos teóricos aos quais nos são remetidos em frases e versos, delineando a diversidade de suas etapas, aliada a própria corrente teórica/política das canções.

Assim, tomando como premissa o processo de constante construção da pluralidade do rock, o punk se sobrepõe à luz das contestações, imprimindo suas facetas na própria identidade dos jovens das décadas de seu apogeu, financiando por consequência, a utilidade teórica de seu poder legítimo ao qual trataremos em breve.

Todavia, o que se aparenta evidente, retoma as contradições das certezas “inacabadas”. Ao senso comum também presente no universo da música, há ainda muitas certezas (quase verdades aparentemente invioláveis) a serem descoroadas, e tantas outras que aguardam na fila dos interesses científicos a serem validadas. O punk é neste momento o objeto deste pequeno recorte que buscará perceber o papel e o peso real da teoria anarquista na música punk, e deste sobre a vida política dos indivíduos, sejam eles adeptos ou não.

Ou melhor, trataremos de analisar as nuances formativas do pensamento teórico filosófico e social nas letras do rock n’ roll, ou mais exatamente, ao tom do punk rock de Titãs no álbum “Cabeça Dinossauro” (a considerar a versatilidade das várias vertentes do próprio punk no LP). Revisando em especial o viés anarquista do movimento anarcopunk pós anos dourados.

Por fim, a pesquisa objetará o senso comum das diversas percepções em torno do rock, bem como a rotineira sensação de atualidade das letras ou as estigmatizações em torno do perfil de adeptos e opositores, destacando as bases teórico-filosóficas em relevo ainda contemplativo, e refletindo em torno dos interesses de difamação direcionada a este gênero em específico.

1. O ANARQUISMO E O ROCK: UM REFERENCIAL TEÓRICO

Dentre as diversas teses objetadas na pesquisa que se segue, destacam-se as influências latentes das obras de Frederick Nietzsche (1886-1896), quanto as noções estéticas sobre a vida moral e suas verdades¹; as analogias de Michel Foucault (1926-1984) a respeito dos abusos do Estado através das instituições sociais (“Vigiar e punir”, 1973), bem como na apropriação da “Ordem do discurso” (1971) na análise de letras e gêneros do rock; a lógica da construção da consciência pela liberdade pura² de Sartre (1943-1945); alguns traços da teoria marxista (1867) em confronto ao capitalismo do livro “O capital”, e por fim, a visão do anarquista George Woodcock (1912-1995) a respeito de algumas das prisões humanas financiadas pelo Estado.

Entretanto, se aprofundará especificamente nos trabalhos dos principais pesquisadores anarquistas ao longo das décadas, indo dos precursores: Pierre Joseph Proudhon e Mikhail Bakunin, passando pelas obras dos cientistas: Robert Nozick, com o livro: “Anarquia, Estado e utopia” (1974) e George Woodcock com os livros: “Os grandes escritores anarquistas” (1981) e “Histórias das ideias e movimentos anarquistas” (1983), até os contemporâneos pesquisadores que associam a filosofia anarquista ao movimento punk, bem como Felipe Corrêa³ e Alexandre Oriano⁴.

O legado anarquista, por mais distante da íntegra sistemática das filosofias dos autores em destaque, evidencia a marca temporal condicionada à revolução pela liberdade da música. Nada de adaptação aos meios financiados pelo Estado, a conduta que rege são as ações diretas, frequentemente alternadas, assim como o punk rock que a posteriori tornou-se anarcopunk.

Acusar as instituições, as relações de poder, as ciências e suas verdades absolutas é esfera de domínio nietzschiano, marxista, em parte foucaultiano, assim como de diversos outros teóricos em relevo ou não. Todavia, abarcar criticamente todos esses conceitos em certa alusão prática de condutas na ânsia da realidade

¹ Ideias trabalhadas, respectivamente, nos livros: “Além do bem e do mal”, 1886; “Genealogia da moral”, 1887; “Sobre a verdade e mentiras”, 1873-1896 (datas marco de elaboração e publicação).

² Conceitos em relevo nas obras: “O ser e o nada”, 1943 e “A idade da razão”, 1945.

³ Dissertação de mestrado ao curso de Mudança Social e Participação Política, da Escola de Artes, Ciência e Humanidades, da Universidade de São Paulo em 2012. Com o título: “Rediscutindo o anarquismo: uma abordagem teórica”.

⁴ Dissertação de mestrado ao curso de Filosofia Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade de Nova Lisboa, 2014. Com o título: “O anarquismo e a estética da liberdade”.

ideal, é propriedade das premissas anarquistas na luta pela liberdade plena de suas próprias ações revolucionárias individuais, levando em conta a criação da tirania na formação dos grupos revolucionários⁵, seja pela propaganda ou ação direta, bem como já observava o poeta Fernando Pessoa no livro “O banqueiro anarquista”⁶.

Ainda sob as impressões teóricas da prosa de Fernando Pessoa⁷ (1922), as ficções sociais são em si o mau, e não seus atores sociais como nos remete algumas teorias marxistas ao atribuírem a mão de alguns indivíduos da burguesia o monopólio representativo do mal social. Os indivíduos são maus, portanto, apenas por representar as ficções sociais, não sendo o mau em si. Segundo o poeta (1922, p. 21-22):

O que há de mau nas ficções sociais são elas, no seu conjunto, e não os indivíduos que as representam senão por serem representantes delas. Depois, um atentado de ordem social produz sempre uma reação; não só tudo fica na mesma, mas, as mais das vezes, piora.

Por outro lado, defender a liberdade não se trata exclusivamente de premissa básica sartreana, muito além de objeto, diz respeito a própria essência conceitual anarquista. O anarquista anseia intimamente por liberdade, tanto individual, quanto coletiva, idealizando se manter à margem das pressões sociais das ficções⁸. Ainda de acordo com Fernando Pessoa (1922, p. 15):

Nem todos podem ser iguais perante a Natureza: uns nascem altos, outros baixos; uns fortes, outros fracos; uns mais inteligentes, outros menos [...].

⁵ No grupo de propaganda — não éramos muitos; éramos uns quarenta, salvo erro— dava-se este caso: criava-se tirania. [...] Uns mandavam em outros e levavam-nos para onde queriam; uns impunham-se a outros e obrigavam-nos a ser o que eles queriam; uns arrastavam outros por manhas e por artes para onde eles queriam. Não digo que fizessem isto em coisas graves; mesmo, não havia coisas graves ali em que o fizessem. Mas o facto é que isto acontecia sempre e todos os dias, e dava senão só em assuntos relacionados com a propaganda, como fora deles, em assuntos vulgares da vida. Uns iam insensivelmente para chefes, outros insensivelmente para subordinados. Uns eram chefes por imposição; outros eram chefes por manhã. No facto mais simples isto se via. Por exemplo: dois dos rapazes iam juntos por uma rua fora; chegavam ao fim da rua, e um tinha que ir para a direita e outro para a esquerda; cada um tinha conveniência em ir para o seu lado. Mas o que ia para a esquerda dizia para o outro, «venha você comigo por aqui»; o outro respondia, e era verdade, Homem, não posso; tenho que ir por ali, por esta ou aquela razão...Mas afinal, contra sua vontade e sua conveniência, lá ia com o outro para a esquerda... Isto era uma vez por persuasão, outra vez por simples insistência, uma terceira vez por um outro motivo qualquer assim... Isto é, nunca era por uma razão lógica; havia sempre nesta imposição e nesta subordinação qualquer coisa de espontâneo, de como que instintivo... E como neste caso simples, em todos os outros casos; desde os menos até aos mais importantes (PESSOA, 1922, p. 21-22).

⁶ Obra publicada em maio de 1922 por Fernando Pessoa, trata-se de uma espécie de monólogo, onde o próprio protagonista busca descrever sua “técnica anarquista de ser”.

⁷ Fernando Pessoa: nasceu em 1888 e faleceu em 1935. Trata-se de um dos mais importantes poetas da língua portuguesa, em especial no período moderno. Mais que um poeta, tornou-se reconhecidos por suas reflexões profundas, inquietações e suas literaturas cada vez mais teorizadas.

⁸ Ora essas ficções sociais são más por quê? Porque são ficções, porque não são naturais (PESSOA, 1922, p. 09).

Mas todos podem ser iguais daí em diante; só as ficções sociais o evitam. Essas ficções sociais é que era preciso destruir.

Assim, a prisão para os anarquistas são as próprias instituições de confinamento – da escola à igreja; da família ao “Estado violência”, correspondendo a apenas reformulações nas estratégias de controle do poder, visando não só o domínio do corpo, como da mente humana.

Postula-se ainda, grosso modo, a percepção de Foucault em relação a construção do saber histórico a partir dos recortes temporais, pautadas muito mais na noção de casualidade, que exatamente de problematização pelas necessidades. E já que os recortes temporais são definidos muito mais a mão do acaso, Nietzsche retoma assim, no fim do século XIX, as discussões que permitem ao indivíduo espaço para a reformulação de elementos aparentemente universais, onde se passa a aceitar a história por diversos ângulos.

Em outras palavras, o processo de construção histórico diz respeito à liberdade, no processo de desconstrução das “verdades imutáveis”, percebendo a própria história por um véis muito mais casual que causal. Nesse aspecto, se admite a “indignidade em se falar pelos outros”⁹, de acordo com Foucault, permitindo ao homem espaço para a construção de sua própria liberdade anarquista, considerando a libertação teórica dos fatos absolutos ainda no século passado.

1.1 Etimologia anarquista

De acordo com o manual anarquista de Teotonio Simões¹⁰, elaborado em uma espécie de cartilha da lógica anarquista ainda em 1999, a etimologia anárquica deriva dos termos Grego: *an* (sem) e *arché* (poder), sendo também comumente denominados “Ácratas”: *an* (sem) e *Kratos* (governo). Em alusão clara à essência teórica, voltada a busca pela liberdade mais plena quanto possível, por meio da anulação da figura do Estado e de qualquer outra forma coercitiva de poder.

Em análise similar, o escritor George Woodcock desenvolve no livro “Os grandes escritores anarquistas”, o conceito de anarquia, também a partir de sua apreciação etimológica, expressa (Woodcock, 1998, p. 11):

⁹ No livro: “Os intelectuais e o poder”, Foucault confronta a ética intelectual a indignidade em se falar pelos outros, ao passo que a intelectualidade moderna consiste na insistência da auto anulação (Foucault, 1985, p. 69-78).

¹⁰ SIMÕES. Anarquismo: Pequena introdução as ideias literárias de Teotinio Simões, 1999. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/anarquismo.html>.

A origem da palavra anarquismo envolve uma dupla raiz grega: *archon*, que significa governante, e o prefixo *an*, que indica sem. Portanto, anarquia significa estar ou viver sem governo. Por consequência, anarquismo é a doutrina que prega que o Estado é a fonte da maior parte de nossos problemas sociais, e que existem formas alternativas viáveis de organização voluntária. E por definição, anarquista é o indivíduo que se propõe a criar uma sociedade sem Estado.

Assim, o anarquismo nega qualquer autoridade ou representação de poder entre as relações sociais gerais, defendendo a autogestão em oposição a todas as formas de governo, bem como de seus aparelhos coercitivos ou outras instituições que estabeleçam relação de subordinação. Assim exclui a existência de patrões, representantes ou burocratas, em defesa do trabalho coordenado livremente através da “ação direta” dos indivíduos (SIMÕES, 1999, p. 5-22).

Em ênfase, prega a liberdade enquanto essência basilar a qualquer premissa teórica, de modo a se opor não só ao papel do Estado, como a todas as instituições sociais que representem de algum modo ameaça à liberdade cívica (individual), isto é, visa a romper paradigmas morais atacando os pilares simbólicos da sociedade estabelecida¹¹ e suas prisões (religião/igreja, fábrica, escola, política, quartel/polícia, família, propriedade privada, o próprio sistema capitalista, entre outros). De forma vulgar, o governo (e seus afins) precisa “morrer” para que a liberdade possa vir a existir (WOODCOCK, 2002, p. 08).

Em outras palavras, nota-se a presença marcante de três pilares essenciais ao anarquismo: a autogestão (defesa da liberdade em prol da construção de uma sociedade livre com base a livre-associação, ajuda-mutua entre os sujeitos); a oposição à dominação (enquanto condição social inerente do Estado, responsável em grande parte pelas injustiças que devem ser erradicadas); e por fim, contrapõe a lógica dos meios como justificativa aos fins (pondera a coesão entre suas premissas ideológicas e as estratégias elaboradas para promover a transformação social anarquista – em repúdio ao quase manual monárquico de Maquiavel).

A esse último pilar, destaca-se o repúdio total a quaisquer formas representativas de dominação, não admitindo os regimes totalitários de golpes ou intervenções governamentais opositoras, ainda que em nome da transgressão de um sistema a outro. Mesmo a sociedade anarquista para existir deve ser estimulada livremente, respeitando simultaneamente as bases representadas em seus três pilares.

¹¹ MENEGATI, Solléria Rezende. A comunicação do movimento anarcopunk de São Paulo: Análise do blog da associação (MENEGATI, 2019, p. 08).

Remontando a genealogia da filosofia anarquista, surgiu enquanto fenômeno moderno ainda na segunda metade do século XIX, no contexto a Segunda Revolução Industrial, no seio da Associação Internacional dos Trabalhadores – (AIT), e consequente ápice das revoluções e reivindicações operárias, bem como das teorias de revolução marxista pós ideal refletido pela Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Emerge, portanto, da revolta as injustiças e opressões morais, o qual a sociedade anarquista só seria possível após uma revolução social engendrada pela disseminação sistemática e gradual da corrente, por meio de propagandas e posterior aceitabilidade natural, não pela força/violência como algumas posturas fazem parecer, já que a ação ditatorial ataca diretamente a liberdade de escolha do indivíduo e sua própria essência política conceitual. Conforme observado genialmente em análises satíricas do poeta Fernando Pessoa em seu livro O banqueiro anarquista.

Voltando-se aos seus teóricos, destaca-se o fundador Pierre-Joseph Proudhon, político francês que em 1840 lança a obra “O que é a propriedade?”, ponderando o papel da propriedade privada no seio do controle social, acusando explicitamente a aquisição de propriedades enquanto condição básica das injustiças sociais e de dominação do Estado pela negação as necessidades inalienáveis dos indivíduos.

Posteriormente, o russo Mikhail Bakunin se apropria das teorias de Proudhon e as torna ainda mais radicais, promove o que mais tarde seria superficialmente conceituado como “anarquismo terrorista”¹², resultado mais de uma forte repressão do período em transgressão do quê necessariamente de suas premissas. Ainda assim, tornou-se responsável pela disseminação da até então ideia anarquista, promovendo na prática os ideais de revolução popular pela agitação de movimentos entre os indivíduos.

¹² A este respeito, Woodcock esclarece que a confusão de atitudes à violência e não violência, frequentemente circundam ao anarquismo. Os ditos assassinos terroristas foram circunstâncias especiais que vigoravam na Espanha e na Rússia, sendo pouco numerosos, com ápice na década de 1890. A eminência de suas vítimas entre aqueles executados pelos autoproclamados juízes dos crimes de autoridade, emprestava aos seus atos uma fama inteiramente desproporcional ao seu número. Mas em nenhum momento foi essa a política adotada pelos anarquistas em geral. Os terroristas eram, como veremos, homens quase sempre solitários, movidos por uma curiosa mistura de idealismo austero e paixão apocalíptica, o lado negro da mesma paixão que transformou outros anarquistas, homens como Kropotkin e Louise Michel, em santos leigos. E, no entanto, não há dúvida de que os assassinatos cometidos por homens como Ravachol, Émile Henry e Leon Golgosz - para citar apenas três dos mais famosos - fizeram um mal enorme à causa anarquista, ao implantar na opinião pública uma identificação que ainda permanece, muito tempo depois de terem cessado as razões que a justificavam.

Em relação a confusão em torno do conceito anárquico, se deve muito mais as suas infinitas deturpações políticas ao longo dos anos (talvez “ameaçados” pela fascinação jovem que incitou diversas vertentes de adeptos que adaptaram e adotaram-na como estilo de vida pela causa igualitária e libertária), do que especificamente por sua etimologia, essencialmente clara e direta em descrição do princípio teórico formativo.

Em relevo, destaca-se a ponderação de Woodcock no trecho de seu livro “História das ideias e movimentos anarquistas”, que observa as constantes ramificações conceituais por variações de posturas em associação a outras vertentes filosóficas (correntes teóricas ou filósofos específicos), bem como expresso:

Não raro o anarquismo é erroneamente equiparado ao niilismo¹³ e ao terrorismo¹⁴ e a maioria dos dicionários apresenta pelo menos duas definições de anarquista. A primeira o descreve como um homem que acredita ser preciso que o governo morra para que a liberdade possa viver. A outra vê nele um mero promotor da desordem, que não oferece nada para colocar no lugar da ordem que destruiu. Essa última concepção é a mais aceita pela opinião pública. O estereótipo do anarquista é o assassino a sangue frio, que ataca com punhais e bombas os pilares simbólicos da sociedade estabelecida. Na linguagem popular, anarquia é sinônimo de caos (WOODCOCK, 2002, p. 08).

Entre as definições comuns dos sites de busca rápida da *internet*, o termo continua apresentando definição dupla e igualmente ambígua, com certa tendência estereotipada. Em relevo, os conceitos apresentados pelo Google¹⁵:

1. Teoria social e movimento político, presente na história ocidental do século XIX e da primeira metade do século XX, que sustenta a ideia de que a sociedade existe de forma independente e antagônica ao poder exercido pelo Estado, sendo este considerado dispensável e até mesmo nocivo ao estabelecimento de uma autêntica comunidade humana.
2. Qualquer ataque ou afronta à ordem social estabelecida ou aos costumes reinantes.

¹³ O anarquista também não é niilista no limitado sentido histórico do termo, já que determinado grupo que foi por equívoco chamado de niilista na história russa era formado por terroristas que pertenciam a uma organização: Vontade do povo, um movimento organizado que conspirou para tomar o poder no fim do século XIX, por meio de um programa de assassinatos organizados dirigido contra os governantes autocráticos da Rússia czarista (Woodcock, p. 13, 2002).

¹⁴ A associação de anarquismo e terrorismo político ainda está bem viva na mente do povo, mas não é uma associação necessária, nem tem qualquer justificativa histórica, exceto em grau bastante limitado. Os anarquistas podem estar totalmente de acordo quanto aos seus objetivos básicos, mas demonstraram ter profundas divergências quanto às táticas necessárias para atingir esses objetivos, especialmente no que se refere à violência (Woodcock, p. 14, 2002).

¹⁵ Anarquismo. Pesquisa na internet realizada no dia 24 de agosto de 2020. Site disponível: <https://www.google.com/search?q=o+que+%C3%A9+anarquismo&oq=o&aqs=chrome.1.69i60j69i59l3j69i57j69i60l2j69i65.3492j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>.

1.2 Apropriação filosófica do conceito anarquista no punk

Após anos de apropriações e adaptações da teoria política anarquista, moldada a luz das eras de uma lógica mutável natural da subjetividade¹⁶ de formação da história dentro do espaço-tempo inserido o sujeito produtor (historiador/teorizador) e o agente em discurso; a nova versão política contemporânea anarquista abdica a centralidade de atuação na esfera do trabalhador, assumindo em fator da então renovada conjuntura política e social (reflexo do pós Segunda Guerra Mundial, prioritariamente), novas formas de atuação, ampliando as lutas ideológicas ao campo das questões ambientalistas, defesa dos animais, LGBT, entre outros, em especial, por vias culturais de manifestação (MANEGATI, 2011, p. 39-40).

Vale ponderar mais uma vez a premissa a qual denominamos em linhas anteriores como “coesão anárquica”, que em síntese, trata do cuidado de manter a conformidade entre seus princípios filosóficos e os mecanismos utilizados para promover a intitulada Revolução anarquista. A esse respeito, destaca-se convenientemente o poder de disseminação da música enquanto ferramenta ideológica, onde a necessária assimilação gradual da teoria passa a ser promovida pela cultura anarcopunk e não pela imposição (violência) como seu estereótipo remonta em conceitos comuns.

Além disso, a adaptação teórica à realidade prática torna-se visível nas pequenas comunidades e/ou grupos punks, não só pelas posturas politicamente engajadas em causas voltadas para o alcance da tão sonhada liberdade, manifesta nos apoios a grupos minoritários e/ou oprimidos por qualquer que seja a lógica de dominação/aprisionamento. Mas, pela aplicabilidade da autogestão na adoção da política de “ação direta” (ajuda-mútua) entre os seus membros, sendo eles pertencentes ou não de grupos atuantes.

Na prática, a exemplo do Brasil, os movimentos geraram uma cadeia autônoma (dentro do possível) de produção, divulgação e vendas. Pela livre-associação os grupos punks da região do ABC paulista e os da *City* formaram um verdadeiro comércio fonográfico (apesar de rudimentar e centralizado), o qual a ajuda-mútua servia de manivela central desse pequeno sistema. A recusa aos moldes do mercado fonográfico nacional só se tornou viável pela criação e constante produção de

¹⁶ Michel Foucault viveu de 1926 até 1984, tornando-se mundialmente conhecido por suas reflexões entre poder e conhecimento, enquanto filósofo francês contemporâneo.

fanzines, espécie de publicação profissional (interna), mas não oficial, feita por e para os entusiastas dessa cultura particular, a fim de compartilhar interesses comuns, no caso, as histórias de bandas *undergrounds*, divulgações de *shows* ou mesmo convocação a manifestos.

Em relação ao contexto desencadeador, ressalva-se mais uma vez as devastadoras sequelas da Segunda Guerra Mundial em cenário global, alimentando a pauta dos direitos humanos e naturais inalienáveis, noções de gênero e identidade, além de possibilitar um panorama grotesco da capacidade destrutiva dos governos. A época remonta ainda, entre as décadas de 1950-70, o declínio da Associação Internacional dos Trabalhadores e nova conjuntura política posterior a tensão totalitária das guerras.

Nesse período, é publicado no Brasil o jornal brasileiro “O Inimigo do Rei”, iniciativa promovida por grupo estudantil em 1977, que apresenta uma releitura na abordagem anárquica mais cultural (contracultura *underground*) e informal, viabilizando a junção anarcopunk pela proximidade clara de princípios. Assim, ressalta-se a figura cultural no amago da teoria política:

É inegável a importância dada à cultura e à comunicação pelo movimento anarquista. Como explica Carneiro, "é por meio do discurso oral ou escrito que as ideias circulam, seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes". E é a expressão cultural (ou contracultural) retomada a partir da década de 1970 que culmina em novas formas de anarquismo como o anarcopunk [...] (MANEGATI, 2011, p. 26-28).

Por linhas gerais, a corrente anarcopunk surge no mundo por volta da década de 1970, mas no Brasil é percebida apenas no fim de 1980 e início da década posterior, a partir da junção ideológica da filosofia anarquista aos ideais do estilo de rock punk.

O ápice do movimento no Brasil coincide com a abertura política e o fim do regime ditatorial militar, tendo sido os traumas políticos da ditadura e a abertura democrática parte desencadeadora significativa. Entre os anos de 1984 a 1985, grupos anarquistas em revolta ainda mais escancarada a opressão estatal, vislumbraram nas brechas iniciais da redemocratização e redução retaliativa (reabertura do Centro Cultural social¹⁷ em 1985), a possibilidade de escarnar suas

¹⁷ A Criação derivada prioritariamente do movimento anarcosindicalista em 14 de janeiro de 1933. O Centro Cultural Social (CCS) é uma organização pública do movimento anarquista destinado a estudar os problemas sociais, sendo palco aos debates populares, a exemplo do CCS de São Paulo que remanesce das entidades culturais e literárias (CUBERO, 2021). Disponível em: <http://ccssp.com.br/portal/index.php/sobre-o-ccs/historico>.

ojerizas na militância, a fim de fortalecer o espírito anárquico na nação (MANEGATI, p. 39-41, 2011). A esse respeito, expressa o pesquisador Rafael Lopes de Sousa:

No final dos anos de 1980, os punks já estavam efetivamente mais próximos das doutrinas e dos ideais anarquistas. Dessa maior familiaridade nasceu, aliás, a ideia de formar o movimento anarcopunk, que acabaria muito rapidamente imprimindo uma nova conduta e uma nova postura estética e moral ao movimento. O movimento anarcopunk é, portanto, decorrência direta das diversas incursões que alguns punks vinham fazendo ao CCS para participar de palestras libertárias. Desse contato mais permanente com os anarquistas e da constatação de que o movimento passava por uma crise de identidade surgiu o interesse de criar um espaço mais teórico para refletir sobre a realidade social e, ao mesmo tempo, divulgar e popularizar as ideias anarquistas dentro de suas comunidades (SOUSA, 2002, p.107).

Em síntese, o movimento punk é associado ao anarquismo pelas premissas de ruptura com o governo e por pregar a igualdade entre os indivíduos, onde o exercício da cidadania é direito e dever de todos, sendo cada civil responsável direto por seu espaço na sociedade. Assim, o monitoramento social é realizado pelos próprios cidadãos (autogestão) e a supervisão dos sujeitos é estabelecida em relação de troca – de uns pelos outros (O'HARA, 2005, p.73).

Por fim, a despeito do capitalismo, O'Hara (2005) argumenta ser o primeiro alvo dos punks, já que o movimento surge em cenários frequentemente de regimes democráticos ou ditaduras, como o Golpe militar no Brasil. O consenso resvala na oposição anarcopunk aos interesses abusivos de lucro individual e retenção de capital pregados a qualquer custo pelo capitalismo, de modo que o “canibalismo” do sistema destrói da natureza ao homem, nas relações servis limitada pelas necessidades das instituições. A liberdade e consequente garantia dos direitos só serão possíveis com a derrubada de todas as instituições sociais, sistemas hierárquicos, prisões cognitivas, governos.

2. O SURGIMENTO DO ROCK NO MUNDO E NO BRASIL

2.1 Raízes conceituais

Segundo o colunista Márcio Ribeiro, se atribui a Alan Freed¹⁸ o cunho do termo “*rock n’ roll*”, em uso no *disc-jockey* de Cleveland, posteriormente firmado em Nova York. A referida denominação já estava em uso há alguns anos em várias letras de blues e *rhythm n’ blues*, bem como “Good rockin tonight de roy brown” (1947), antes de passar a ser adotada como nome oficial do novo estilo musical, surgido como apaziguador nos anos de 1950. Com Bill Halley, Elvis Presley, entre outros, em uma visível fusão dos ritmos negro com a música *country*, considerada branca, análise similar a tese de Maria Osterno (2009)¹⁹.

Entretanto, para ironia talvez do destino ou do próprio Freed, o termo era usado há tempos dentro da própria comunidade negra (a mesma renegada pela classe elitista) como um sinônimo para sexo, em alusão aos movimentos naturais exercidos durante uma relação sexual, o balanço cadenciado de cima para baixo e o rebolar do casal em horizontal. Nada mais escandalizador para a tradição eurocentrista civilizatória da década de 1950, não fosse sua completa ignorância etimológica.

Assim, parafraseando a escritora fonográfica Maria Osterno (2009) em relação a etimologia histórica contextual: “o termo rock n’roll está presente em uma gíria comum entre os negros norte-americanos dos anos 40 e era um convite para o sexo com alguém” (OSTERNO, 2009, p. 22).

Consideração que remete a fala de Chacon no parágrafo: “embora o rock tenha bebido nessas três fontes de água límpida e cristalina, foi na música negra que ele se embriagou e as outras duas vertentes [country e Gospel] serviram apenas para que o Rock não se transformasse na versão branca do rhythm and blues”. (CHACON, 1995, p. 23).

Por fim, voltando-se para a lógica historiográfica das raízes embrionárias do rock, Chacon afirma que o terceiro pilar do gênero é o *country and western music*²⁰, como será analisado a seguir. Trata-se de uma espécie de ramificação do *folk music* que

¹⁸ Albert James Freed (1921-1965), também conhecido como “Moondog”, foi um disc-jockey estadunidense, reconhecido como o criador do termo “*rock n’ roll*”. Em 1951, durante o *disc-jockey*, Alan Freed criou o termo, antes utilizado para referir-se ao ato sexual em letras.

¹⁹ Dissertação de mestrado ao curso de Linguística da Universidade Federal do Ceará - UFC, 2009. Com o título: “A Canção engajada nos anos 80: o rock não errou”.

²⁰ Nas palavras de Osterno: “o terceiro campo, o mais isolado dos três, de acordo com Chacon, é o da Country end Western Music.

figurou a versão branca de sofrimento dos pequenos agricultores, conferido o papel integrador das diversas realidades étnicas estadunidenses, conforme salienta (Osterno, 1995, p. 24).

2.2 Breve histórico do rock

Antes da mera historicidade dos fatos que conduziram ao rock n'roll, estes, claro, descritos a seguir, vale necessariamente enfatizar sua essência pautada no grito negro ecoado ao tom do novo gênero. Indubitavelmente, o alicerce teórico-político de toda uma geração de produções que se seguirá, a destacar a fase inicial.

Na perspectiva da pesquisadora Osterno (2009), sintetiza na melodia e no *swing* de seus primeiros anos, a fuga e posteriormente, a revolta da intitulada “geração silenciosa”. Antes sufocada, agora se rebela em sussurros melódicos anos de mazelas e opressão, sequela das cicatrizes escravocratas e de um recente pós segunda guerra mundial.

O primeiro grito negro cortou os céus americanos como uma espécie de sonar, talvez a única maneira de fazer o reconhecimento do ambiente novo e hostil que o cercava. À medida que o escravo afundava na cultura local - representada, no plano musical, pela tradição europeia – o grito ia se alterando, assumia novas formas (MUGGIATI, 1983, p. 8).

Originado nos Estados Unidos da America (EUA) em 1950, tendo atingido seu auge nas décadas de 1970 e, especialmente, em 1980, com a consolidação das principais bandas do gênero. O *rock n'roll* iniciou com uma mescla de elementos do *pop* e do *rockabilly*, com pitadas de *country* e *rhythm & blues*. Tendo como principais precursores Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Bill Haley e Chuck Berry²¹, este último reconhecido como o “pai do rock”²².

Todavia, a popularidade em grande escala do gênero viabilizou-se apenas com as apresentações de Elvis Presley, que representava uma verdadeiro tríade perfeitamente trabalhada de imagem, passos de dança e voz sensual de um até então aspirante a caminhoneiro que se tornou *showman* do rock como um passo de mágica

²¹ Visão defendida por Dilva Frazão, no artigo no *síte* Ebiografia, intitulado: Chuck Berry. Publicado em 13 de abril de 2017. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/chuck_berry/#:~:text=Chuck%20Berry%20\(1926%2D2017\),Sixteen%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9CJohnny%20B.&text=Chuck%20Berry%20\(1926%2D2017\)%2C%20no%20art%C3%ADstico%20de%20Charles,18%20de%20outubro%20de%201926](https://www.ebiografia.com/chuck_berry/#:~:text=Chuck%20Berry%20(1926%2D2017),Sixteen%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9CJohnny%20B.&text=Chuck%20Berry%20(1926%2D2017)%2C%20no%20art%C3%ADstico%20de%20Charles,18%20de%20outubro%20de%201926).

²² Assim intitulado por alguns teóricos da música, inclusive pela jornalista Silvia Tancredi no artigo: "Rock"; publicado no *site*: Brasil Escola. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/chuck_berry/#:~:text=Chuck%20Berry%20\(1926%2D2017\),Sixteen%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9CJohnny%20B.&text=Chuck%20Berry%20\(1926%2D2017\)%2C%20no%20art%C3%ADstico%20de%20Charles,18%20de%20outubro%20de%201926](https://www.ebiografia.com/chuck_berry/#:~:text=Chuck%20Berry%20(1926%2D2017),Sixteen%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9CJohnny%20B.&text=Chuck%20Berry%20(1926%2D2017)%2C%20no%20art%C3%ADstico%20de%20Charles,18%20de%20outubro%20de%201926).

do acaso, emergindo no cenário mundial com a força cinematográfica, ao ponto de ser considerado um dos mais emblemáticos astros do gênero, sendo intitulado “rei do rock”, postumamente. Bem como expresso: “só um símbolo sexual, devidamente municiado pelos melhores autores e ‘cantando e suando como um negro poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução” (CHACON, 1995, p. 16).

Em artigo publicado no *blog* Rocknauta, em 2012, intitulado “Rock e sociedade”, a pesquisadora Cris Fagundes põe em revelo a influência negra como válvula desencadeadora do sucesso mundial de Elvis Presley e conseqüente consolidação do rock, conforme valida Chacon: “A sensualidade presente na voz rouca e na sua maneira de dançar, que transformaram Elvis numa superestrela do rock, tornou-o um exemplo clássico da influência negra sobre a sociedade branca norte-americana” (1995, p. 16-19).

Muito da estratificação de “rebelde sem causa” atribuída aos jovens rockeiros perdurado mesmo após o século XXI, se deve a influência do cinema, com seus retratos de personagens inconseqüentes de *jeans* desgastados, jaquetas de couro, botas, adereços e atitudes nebulosas e/ou violentas, bem como no filme “O selvagem²³” de 1953. Este estilo mais tarde se configuraria elemento visual característico do gênero, com a resignificação conceitual da revolução jovem, aliada a simbologia da guitarra elétrica.

Na realidade, o rock surge da necessidade cultural de adequação crescente dos jovens politizados à emergência gerida em um conjunto de fatores históricos desencadeadores da percebida música engajada, que tratava tanto de questões políticas e sociais relevantes, quanto da exaltação filosófica da liberdade e diversão dos ritmos dançantes apaziguadores de climas sóbrios de pós-guerras e ameaças perturbadoras de destruições nucleares.

Esse clima contestatório jovem em propensão, emerge em meio as disputas ideológicas dos modelos de Estado socialista e capitalista, a guerra da Coreia e o acelerado processo de industrialização que atiçava ao consumismo, além de todo o contexto de sofrimento da comunidade negra e mazelas dos pequenos camponeses

²³ O filme inspirou e deixou as marcas do rock’n’roll (em ascensão), no mundo da moda, das artes e no comportamento de jovens do Brasil em 1953. Segundo o *blog* “Papo de cinema”, o *jeans* rasgado e as jaquetas de couro tornaram adereços simbólicos do novo gênero, inspirados na postura rebelde e destemida do personagem Johnny (FANTINEL, 2021, site disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-selvagem/>).

estadunidenses retratados especificamente pelo *rockabilly*, alimentou o espírito jovem por paz, liberdade e maior participação nas decisões políticas, exaltadas na música.

Segundo Maria Osterno (2009), a música se firmou como canalizadora de ideias contestatórias dos jovens, diante da insatisfação para com os sistemas cultural, educacional e político, que passa a criticar a tradicional sociedade norte-americana, se apresentando, portanto, como um movimento da contracultura.

Assim, em 1954, Bill Haley conduziu a juventude ao ingresso do novo ritmo com a música “*Were gonna*”, que se tornaria mais tarde um sucesso mundial com o lançamento do filme “*Blackboard jungle*”, traduzido como “*Sementes de violência*” no ano de 1955.

Em 1960, a Inglaterra assume o pódio de lançamento de ídolos do rock mundial com *The Beatles* e *The Rolling Stones*, roubando temporariamente a cena estadunidense de produção de grandes astros, que apesar de lançar grandes nomes nesta década como *The Doors*, *Jimi Hendrix*, *Janis Joplin*, *Bob Dylan* e *Velvet Underground*, a histeria midiática de vendas e reconhecimento não se compara ao fenômeno das inglesas citadas (FAGUNDES, 2012).

A década posterior, no entanto, foi marcada pelos ditos “*rocks de arena*”, com bandas performáticas que passaram a lotar estádios, tais como *Queen*, *Kiss*, *Aerosmith*, *Scorpions* e *AC/DC*. No fim de 1970 surge ainda o subgênero Punk que atingirá seu auge na década seguinte com nomes como *Ramones* e os ingleses *The Clash* e *Sex Pistols*.

Os anos de 1980 foram marcados pelo visual ousado e colorido, em um viés altamente ácido de confronto ideológico com o Estado e tudo que pudesse representar um aparelho de controle, como o próprio mercado fonográfico. Diante desse impasse político contratual, acrescido da marginalização do movimento punk pelas grandes gravadoras, seus adeptos passaram a alimentar a autonomia de suas produções, o que aparentou funcionar, pelo menos por um tempo.

Entretanto, o ano de 1980 não se tornou exclusivo ao punk. Diversas bandas de outros subgêneros emergiram nesta década, a destacar *Guns N' Roses*, *Poison*, *Motley Crue*, *Bon Jovi* e *Def Leppard*, que, com o apelo estético do hard rock, invadiam fronteiras e se fazem marcantes até hoje.

Na década de 1990, o Grunge rouba os holofotes do rock n'roll, imperando até o fim da década com bandas como *Nirvana*, *Alice in Chains* e *Pearl Jam*

(estadunidenses de *Seattle*). Todavia, o fim desta década ainda surpreenderia o mundo com o florescimento do *new metal* dos grupos *Korn*, *Slipknot* e *Linkin Park*.

A banda norte-americana *Red Hot Chilli Peppers*, por outro lado, representa uma exceção, criada no final de 1980, teve seu auge na década posterior, sendo até hoje atuante e popular, atraindo multidões aos seus *shows*.

Segundo Silvia Tancredi, o novo século também trouxe novos subgêneros ao rock, como o *indie rock* e a popularização do *rock emo*, além de outras variações enquadradas na versão rock alternativo, bem como *The Strokes*, *Arctic Monkeys*, *Franz Ferdinand*, *Evanescence*, *30 Seconds to Mars*, *Coldplay* e *Foo Fighters*. Estes quatro últimos como grupos que alcançaram sucesso mundial ainda no ano de 2000, e permanecem na ativa e com recordes de público em seus *shows* até hoje.

2.3 O rock e o contexto político mundial

Conhecido como “os anos dourados” ou década das transições, os anos de 1950 foram marcados por mudanças no perfil socioeconômico dos Estados Unidos, e por consequência, de suas fronteiras aliadas, propiciadas pela ascensão econômica pós-segunda guerra mundial que gerou uma certa sensação de otimismo por todo o mundo. O período também ficou caracterizado por conflitos políticos, como a Guerra Fria, que desencadearam outros confrontos diretos e indiretos. Com base no artigo publicado em 2019 pela pesquisadora Amanda Maria Azevedo²⁴, além dos confrontos e ameaças diretas, a época passou ainda por um desenfreado avanço tecnológico, comunicacional e científico, a destacar os feitos da corrida espacial e a reação consumista pós anos de racionamento.

Dentre todas as fontes de pesquisas trabalhadas, é consenso a percepção desencadeadora e essencialmente marcante da referência negra logo no início do *rock n’roll*, enquanto base formativa, herdada do *rhythm & blues*, que o caracteriza até hoje. Aliado a este aspecto, consta ainda a influência “caipira” dos pequenos agricultores do *rockabilly* estadunidense. Ambos remetendo a expugnação de condições históricas e sociais desprezíveis em uma realidade cívica passada, ainda que muito presente hoje em dia. De acordo com Maria Osterno (2009), o nascimento do blues é resultado da fusão entre a música negra e a europeia, onde sua

²⁴ Blog Educa+Brasil, com artigo intitulado “Também chamado de idade de ouro ou anos dourados”. Postado em 2019, disponível no site: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/anos-50>.

denominação decorre da palavra “*blue*”, que significa “triste”, “melancólico” em língua inglesa.

Neste ponto, a ressalva cabe mais uma vez as considerações de Chacon (1995), ao destacar o relevante papel nas raízes musicais dos primeiros artistas do rock, sendo o gênero que se transformou na principal base para a revolução sonora da década de 1950:

Reprimidos pela sociedade ‘*wasp (white, anglo-saxon and protestant)*’, a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam (OSTERNO, 1995, p. 24).

Entretanto, nem só de *blue* viveu o rock n’roll. Para a consolidação do gênero houve ainda a fusão com a música branca, a chamada country and western, música rural dos Estados Unidos, que na percepção de Chacon, se assimilaria ao blues por representar o sofrimento dos pequenos camponeses.

Nesse cenário de revolução sonora, os jovens americanos, e posteriormente, de todo o mundo, foram os principais atingidos pela nova onda do rock n’roll. Talvez despertados por conflitos ideológicos em disputa pela hegemonia das formas antagônicas de Estado socialistas e capitalistas, que, alimentados pela Guerra fria, influenciaram confrontos como na Guerra da Coreia de 1950.

Além disso, marcas genocidas de um passado recente de guerras mundiais, ameaças nucleares, acelerado progresso científico e tecnológico, industrialização e crescente valorização do consumo de massa, impulsionaram a assimilação contestatória do rock que explodiu na década de 1950, construindo as bases de um gênero essencialmente jovem e altamente politizado.

De acordo com Osterno, nesse processo de emancipação humana a música politizada, com uma preocupação artística coletiva e engajada, o rock torna-se o berço de expressão das mazelas históricas, injustiças sociais e disputa pela liberdade de escolha, contrapondo o tradicionalismo patriótico dos Estados Unidos da América das décadas iniciais: “A música se firmou como o canalizador das ideias contestatórias dos jovens, frente à insatisfação com o sistema cultural, educacional e político. E o rock n’roll era o ritmo que daria esse comportamento” (OSTERNO, 2009, p. 20).

O rock se apresenta, portanto, como um movimento da contracultura em relação a exaltação dos próprios sentidos e desejos desses mesmos jovens militantes, agora preocupados com dilemas individuais da fugaz vida adolescente, pelo instinto da liberdade, desvinculada tanto quanto possível, das moralidades tradicionais.

O rock'n'roll, afinal, surgiu na América como um movimento da contracultura, visto que suas primeiras manifestações eram contrárias aos valores até então veiculados: [...] figuravam convites à dança e ao amor, não necessariamente ao casamento (MUGGIATI, 1983, p. 19-20):

Outra prisma relevante ao clímax que rebelou jovens na década de 1950, corresponde a entrada dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, pelo então aclamado “guardião da paz” *Eisenhower*, que recebeu o título após sua intervenção “heroica” durante a segunda guerra mundial. Agora, entretanto, em posição contrária, se vê diante de várias manifestações jovens que condenam sua decisão de adesão a mais uma guerra.

Em relação aos fatos históricos marcantes, a década de 1960 foi marcada pela chamada “canção de protesto”, com representantes como Bob Dylan e Joan Baez, ambos como porta-voz da juventude da liberdade, contra a guerra do Vietnã e o preconceito racial. Assim, em 1963, os dois astros do rock se fizeram presentes ao lado do líder negro Martin Luther King na famosa Marcha dos Direitos Civis em *Washington*. Dentre os demais fatos relevantes do período, destacam-se: a inauguração de Brasília no Brasil (1960); a construção do Muro de Berlim (1961); o golpe militar no Brasil (1964); e o ataque de Israel as forças Sírias, Jordânia e Egito, financiando a Guerra dos Seis Dias (1967).

Já a década de 1970 é marcada, em especial, pela Revolução dos Cravos em Portugal (1974); a Independência das Colônias portuguesas em alguns países do continente africano (1974); e a ascensão de regimes ditatoriais na Espanha, Grécia e América Latina, disseminando violência política em fator da intensa repressão. Acrescentando ainda a crise do petróleo, o evento econômico da década (1973-74), quando a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) triplica o preço do barril de petróleo afetando o mundo inteiro.

Por outro lado, aspectos como a reconfiguração da União Soviética em Exército Vermelho, demonstrando a grande prosperidade econômica, aliada ao encerramento da corrida espacial e armamentista, configurando na década início de enfrentamento do regime. O que alarma o mundo, principalmente após a derrocada dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã e reunificação do país sob a bandeira vermelha do comunismo (1975).

2.4 O surgimento do Rock no Brasil

Como todos os outros gêneros internacionais, o rock demorou alguns anos a chegar ao Brasil, porém, diferente dos outros, dessa vez por uma via não tão convencional: o cinema. Entre o fim de 1950 e início da década posterior, o rock tomou as trilhas sonoras do cinema nacional e emplacou no Brasil, em 1955, com o filme “Sementes da violência” (*The blackboard jungle*), que contava com o embalo musical de Bill Haley, na música “*Rock around the clock*”, lançada um ano antes.

No ano seguinte é lançado o musical “No balanço das horas” de Fred Sears, que contava com a presença marcante do conceituado Little Richard, um dos representantes das origens do rock nos USA, que passa a ganhar espaço no cenário nacional brasileiro, motivando, segundo Osterno, o surgimento das primeiras bandas de rock no Brasil (2009, p. 23).

Com isso, Miguel Gustavo, mesmo autor do hino “Pra frente Brasil”, anos mais tarde lança o primeiro rock brasileiro no vozeirão-bastião de Copacabana em 1957, a intitulada música “Rock’n’roll”, gravada por Cauby Peixoto, na época já considerado um dos principais representantes da Música popular brasileira (MPB).

Entre o fim de 1950 e início de 1960, o renomado e eclético Carlos Imperial, a frente do programa Clube do Rock na TV Tupi, descobre os irmãos Campello de Taubaté Célia Campello e Sergio Campello, mais conhecidos como Cely e Tony Campello, que lançam seu primeiro álbum em 1959, emplacando nacionalmente no ano seguinte com a faixa título “Estupido cupido” (versão brasileira de “*Stupid Cupid*”).

A época responsabilizou-se ainda pela corroboração do processo de formação de uma classe de jovens contestadores²⁵, seguindo a onda do fenômeno mundial de protestos e busca por direitos característico do período. Aos seus adeptos literais, a derivação da Jovem Guarda não passava de um modismo de perfil de mercado, relata Ramos (2009, p. 12).

Em entrevista realizada por Miguel Vaccaro com os irmãos Campello, um ano antes da morte de Cely Campello,²⁶ em 2002, Tony traça as dificuldades da carreira musical na época de sua ascensão, ressaltando os precários e limitados recursos sonoros para a produção do novo gênero que inauguravam no país. Mesmo em uma carreira brevemente interrompida pelo rompimento da dupla após o casamento de

²⁵ Revista Ágora, Vitória, n.10, 2009, p.12-20.

²⁶ Disponível no canal Jovem guarda 50 anos O Filme – A série. Disponível no site: <https://youtu.be/uBWG8DgEuNk>.

Cely, que optou por se dedicar a uma vida doméstica, os Campello são reverenciados pela produção do que muitos consideram o primeiro LP de *rock n'roll* do Brasil, ponderando o relevante papel dos irmãos para a construção dos primeiros passos identitários do rock no país.

Literalmente, o rock nacional tomou forma e proporção na década de 1960, com o surgimento e consolidação de nomes importantes como de Rita Lee, Raul Seixas, o grupo da Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos, entre outros. Na década seguinte (1970), o rock se refaz com as bandas Legião Urbana, RPM, Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Engenheiros do Hawaii, Capital Inicial e o marcante Barão Vermelho que lançou nomes como Frejat e Cazuza. Todas essas bandas ainda são reconhecidas e aclamadas até hoje, mesmo após a abrupta interrupção da carreira de alguns.

Em meados da década de 1980, a banda de *heavy metal* Sepultura é criada, sendo aclamada por muitos (nacional e internacionalmente) como a maior banda brasileira do gênero. Talvez impulsionada pelo surto de eclosão do rock de 1985 quando acontece no Brasil o maior festival de música brasileira e internacional, o até hoje famoso Rock in Rio. Que contando com a participação de bandas internacionais como Queen, Black Sabbath, Iron Maiden, AC/DC, entre outras. Nesta mesma década, modula-se os contornos deste objeto de pesquisa, a banda Titãs do lê-lê-lê, é iniciada oficialmente em 1982, formada em princípio por nove integrantes, sendo cinco deles vocalista.

Nas décadas de 1990 e 2000, o rock nacional é representado por Angra, Pitty, Los Hermanos O Rappa, CPM 22, Detonautas, Chalier Brown e diversas outras que desfrutam de carreiras de sucesso até este momento, exceto por esta última, interrompida após a morte por overdose de cocaína do vocalista Chorão em março de 2013. Mais uma trágica história ao rock, que perde dois integrantes no mesmo ano, já que o então baixista da banda Champignon se suicida seis meses mais tarde, deixando uma cicatriz na alma dos fãs que ficaram marcados pelo legado das músicas tidas como verdadeiros hinos.

2.5 O rock nacional no contexto político brasileiro

Assim como em outros países, as sequelas de acontecimentos do mundo também foram refletidas no Brasil. A contar a esperança econômica do pós Segunda

Guerra Mundial; as revoluções científicas cinematográficas e comunicacionais; o constante clima de tensão gerado pela guerra de ameaça nuclear entre USA e URSS, se fizeram sentir no Brasil, em maior ou menor grau, nesses primeiros anos de formação do rock n'roll, condicionando o que seria o gênero musical de maior sucesso na nação nos anos seguintes.

A este respeito, Duarte Brandão afirma: “[...] implantada no Brasil em 1950, a televisão terminou a década com quase 600 mil aparelhos [...]” (Brandão; Duarte, 1995, p. 30).

Na década de criação do agora intitulado rock, o Brasil era governado por Juscelino Kubitschek, que ainda se equilibrava entre planos desenvolvimentistas do antigo gestor Getúlio Vargas e o seu projeto governamental centrado no *slogan* “50 anos em 5”. Este último, responsável pela abertura do país às multinacionais, criando ainda na década de 1950, a Petrobrás, empresa estatal considerada uma das mais importantes da nação até hoje (RAMOS, 1995, p. 5-6).

Enquanto na moda, o que ditava o estilo se dava por uma mescla do rock n'roll, e outra de Tropicalismo²⁷, em uma adaptação quase regionalista da moda musical, refletia nos trajes a condição impressionada pela ascensão econômica dos “anos dourados” vendida por outros países, onde o consumismo substituiu o racionamento de anos anteriores em nome do dito progresso industrial. Em outras palavras, o rock passa a ser formulado neste quadro como um simples objeto de consumo propagado pelas indústrias cinematográficas e fonográficas da indústria cultural.

Já no contexto dos anos de 1960, a união entre cultura de massa, mobilização social e politização vislumbrou a notoriedade no fim da década, a partir da atenção voltada para as experiências poético-musicais do Tropicalismo²⁸.

A historiadora Juliana Bezerra²⁹ percebe a década de 1960 como sendo fortemente marcada pelo fortalecimento ideológico e político dos movimentos de esquerda nos países ocidentais, afetando diretamente no decurso dos atos

²⁷ Um movimento cultural da vanguarda brasileira surgida entre 1967-68, sendo atuante nas artes de modo geral, mas principalmente na música. Visava um certo distanciamento do panorama intelectual do Bossa Nova, se debruçando mais dos aspectos culturais dos ritmos populares, como o samba. A considerar, afirmações da professora em letra Daniela Diana no *blog* Toda Matéria, disponível no *site*: <https://www.todamateria.com.br/tropicalismo/>.

²⁸ Santa Maria, v. 13, n. 1, p. 95-111, 2012.

²⁹ Bacharelada e Licenciada em História pela PUC-RJ. Especialista em Relações Internacionais, pelo Unilasalle-RJ. Mestre em História da América Latina e União Europeia pela Universidade de Alcalá, Espanha. Página Toda Matéria. Anos 60. <https://www.todamateria.com.br/anos-60/>.

normativos nacionais. Desta forma, destaca-se o contexto internacional nas análises de Bivar (2006, p.18):

A permissividade, o rompimento com o tradicional ao mesmo tempo em que se falava de um retorno às raízes; Andy Warhol e a pop art; os happenings; na pintura, o pós-abstrato e o neofigurativismo; o Cinema Novo no Brasil, Cuba, Fidel e Che; as esquerdas: a lúcida, a séria, a festiva, a elitista e o partidão; o culto ao cinema de arte (...), a grande circulação das drogas e dos alucinógenos. Berkeley e o verão de 67 em São Francisco, com o *boom* do *Flower Power*, *Hair* em produções locais nos 1001 palcos do mundo, da Broadway ao Bixiga, (...) Paris 68 e o movimento estudantil no Brasil e no mundo todo.

No ano de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, assume como presidente da nação João Goulart (Jango), reconhecido por suas raízes trabalhistas e supostamente tendenciadas ao socialismo, razão usada como subterfúgio para a “necessária intervenção (golpe) militar” anos mais tarde, financiando o que seria um longo período ditatorial na história brasileira que vai de 1964 a 1985.

Em 1968, dois meses antes da edição do Ato Institucional 5 (AI-5) que se configuraria mais tarde como marco de abertura dos Anos de Chumbo da Ditadura Militar no Brasil, isso, já no fim do Festival Internacional da Canção, se sobressaem a cultura popular, a conscientização política e a mobilização social enquanto equalizadores em seu momento de fusão mais perfeita.

Com a música de Geraldo Vandré “Para não dizer que não falei das flores” (1968), que se tornou hino de resistência logo após sua classificação no Festival Internacional da Canção, que mesmo ocupando o segundo lugar é reverenciada até hoje pelo fenômeno de sua música, demonstrando a duras penas o peso da música no contexto político-social.

A repressão militar que veio a seguir afundou o Brasil na ditadura que protagonizou torturas e desaparecimentos políticos e levou setores dos partidos revolucionários a aprofundar os preparativos da luta armada, que já vinham se desenvolvendo desde meados de 1967, quando ocorreu a cisão interna do PCB. Esse clima de censura e repressão estendeu-se até o ano de 1974, quando tímidas medidas de abertura política começaram a se esboçar no governo do General Ernesto Geisel e do seu assessor Golbery de Couto e Silva (RANGRL, 2012 p. 95-111).

Por outro lado, a década posterior (1970) se apresenta marcada por manifestações mais sutis e esporádicas, que apenas nos festivais de rock ao ar livre buscavam meios alternativos de manifestarem-se pelo amor e drogas. Cabendo a alguns jovens idealistas no Brasil levar a cabo o confronto armado em combate ao regime militar que se modelava desde o fim de 1960.

Com as crises mundiais de petróleo de 1973-74 e em 1979, o Brasil passa a sentir as sequelas de eximir as reservas do “milagre econômico” anos antes, mesmo ocupando o 9º lugar entre os países com melhor economia do mundo, é afetado pelo aumento significativo dos preços dos combustíveis, elevando a índices absurdos a inflação do país. Reflexos esses revertidos, a posteriori, fazendo uso das reservas cambiais e empréstimos internacionais realizados para equilibrar a deficitária balança comercial.³⁰

Em contrapartida, o fim desta década é marcado por manifestações operárias, o movimento operário que no início de 1970 estava desarticulado agora ganha novo impulso, conduzidos ao som das insinuantes músicas de protesto que acompanhará os manifestos ao longo de todo o período de ditadura.

Os anos de 1980 foram caracterizados pelas incessantes pressões por eleições, resultando no movimento “Diretas já” anos antes, enquanto clara rejeição aos atos violentos financiados pelo golpe militar de 1964-85. O referido movimento contou com o intenso apoio de intelectuais, artistas (músicos em especial), pessoas ligadas à igreja (católica principalmente) e partidos políticos. Nas palavras de Paulo Silvino, após uma leve abertura política do presidente Ernesto Geisel no fim de 1970, conduziu-se uma “lenta, gradual e segura” transição do poder administrativo militar ao cívico (MARQUES; REGO, 2005).

Eleito presidente da República Federativa do Brasil pelo Colégio Eleitoral em 1985, Tancredo Neves não chega nem a assumir o cargo devido problemas de saúde e posterior falecimento em abril do mesmo ano, levando seu então vice-presidente José Sarney a assumir o cargo e governar por cinco anos lançando o plano cruzado, que entre outras consequências ocasionou o processo de privatização de empresas estatais.

Mesmo não cumprindo exatamente o efeito esperado, considerando a votação indireta na decisão presidencialista, a década marca o fim da ditadura militar no país, oficializada com a conhecida “Constituição Cidadã” de 1988, que contou com grande participação civil nas medidas de sua promulgação.

³⁰ Dados coletados do Blog Todamatéria, artigo postado em julho de 2019. Disponível no site: <https://www.todamateria.com.br/anos-70/#:~:text=A%20d%C3%A9cada%20de%201970%20ficou,alternativa%2C%20de%20amor%20e%20drogas.>

A década de 1990 inicia com a vitória de Fernando Collor para presidência, esperança de ascensão e redemocratização logo sufocada por mais problemas como o confisco monetário que causou verdadeiro impacto na vida das pessoas. O governo Collor durou pouco tempo devido ao enorme grau de corrupção, todavia, deixou cicatrizes na alma de milhares de jovens e de vários músicos do rock nacional da época que sonhavam com a vitória do então presidente diretamente eleito pelo povo, ansiando dias melhores. Em 1992 ressurgem as manifestações estudantis, milhares de jovens vão novamente as ruas protestar contra o governo, culminando em sua derrocada ainda no mesmo ano.

Por fim, os anos 2000 são fortemente marcados pela lógica da virada do século e conseqüente anseio cristão pelo fim do mundo bíblico, o que obviamente não ocorreu. Politicamente, destaca-se no Brasil a eleição e vitória de Luís Inácio Lula da Silva em 2002, do Partido dos Trabalhadores (PT), sendo o primeiro presidente operário a chegar à presidência. Sucedido em 2010 por Dilma Rousseff, primeira mulher eleita presidente no país.

Na contemporaneidade, o país segue em uma espécie de polarização político-ideológica, que mesmo após improbidades administrativas, polemicas de desvios inconstitucionais, acusações a crimes e negligencias diante uma pandemia mundial que assolou o Brasil, que segue dividido entre opositores e amantes fiéis do então presidente Jair Messias Bolsonaro, eleito em 2019. Nesse cenário, a voz é sufoca a meros elogios e antigos jargões, cruéis atos da ditadura voltam a ser reverenciados e incitados, o AI-5 se torna modelo de devoção, surgindo a ilusória “Cassação do STF pela liberdade”.

A conta é visível nas praças públicas, entre mortos e feridos, os direitos são negados. O rock n’roll é atacado brutalmente, e a ameaça ronda a liberdade de expressão, nem mesmo os músicos são perdoados caso se posicionem contrários, mas o rock não cala e a juventude sensata permanece fiel ao rock em confronto ao Estado.

3. TITÃS E O ANARQUISMO: UMA POSSÍVEL APROXIMAÇÃO

O legado anarquista se traduz no rock punk pelos ideais impressos nos jovens, conseqüentemente, na música. Mais que mero entretenimento, o punk se torna válvula de escape e de representação, simultaneamente. A “era Titãs” remonta no Brasil a definitiva transgressão do punk ao anarcopunk, não só pela livre associação dos grupos atuantes, mas pelo apoio, cada vez mais consciente, de uma legião de fãs ao ataque escancarado aos pilares ditos essenciais da ordem social, evidente no inesperado sucesso do álbum “Cabeça dinossauro”, eclodido no Brasil em meados da década de 1980, restaurando a integridade de um país falido pelas instituições seus derivantes (polícia, Estado, sistema capitalista, família e igreja), e pelo próprio rock, antes fadado aos desmandos do mercado.

3.1 O Punk e a revolução jovem independente

Bem como outros subgêneros relevantes, o punk surge em Londres no início da década de 1970, e se consolida entre seu berço e os Estados Unidos em meados da mesma década. No Brasil, essa mesma solidificação ocorreu apenas nos anos de 1980, quando a abertura política as grades da censura e torna a música mecanismo de protesto e meio de extravasar os dilemas opressivos ainda marcantes na conjuntura política de transição.

Ideologicamente falando, defende essências predominantemente anárquicas, contestando diretamente o sistema capitalista, diante de sua base de “coisificação” do homem, onde tudo torna-se mercadoria. Assim, parafraseando os pesquisadores Juliane Assis³¹ e Pedro Zuccolotto³², a grande maioria dos intitulados grupos punks, era ideologicamente anarquistas políticos.

Segundo os pesquisadores Assis e Zuccolotto, o início do punk difundiu-se primeiro entre as classes operária e universitária de São Paulo por um conjunto de fatores, tais como: repressão, autoritarismo governamental, controle da liberdade de expressão, além do crescente número de desemprego e/ou péssimas condições trabalho.

³¹ É fotógrafo e jornalista de São Paulo, com alguns artigos publicados em ambos os temas. Formado em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e em Cinema pelo Instituto de Cinema (InC).

³² Colunista e fundador do *blog* Pedro zuccoloto. Disponível no site: http://obviousmag.org/sol_de_inverno/2017/o-punk-no-brasil-e-sua-relacao-com-a-ditadura-militar.html

Por ser o alvo central das agressivas ações governamentais totalitárias, o movimento se apresentou enquanto resposta e ao mesmo tempo fuga a revoltante realidade da época. O subgênero processado no Brasil ultrapassou os limites da reprodução londrina. Na realidade, traçou um perfil bem mais reflexivo ao contexto político do país condicionado por um golpe em pleno vigor.

Nessa ótica, o rock punk emerge como válvula de escape da contracultura dos marginalizados, assim, as classes de jovens e operários, grupos etários e sociais mais afetados pelos desmandos militares, passa a se expressar por agressivas músicas do movimento alternativo e emancipatório.

Devido ao contexto político ao qual nasce o punk no Brasil, o subgênero acaba por se tornar símbolo de resistência e luta ao golpe militar, em oposição aos preceitos de censura associados à sonegação da liberdade de expressão e direitos humanos, se impõem pela militância em íntima relação anárquica de confronto a figura do Estado.

Um dos fatores desencadeadores do movimento punk no Brasil se deu pelo atentado ao festival “O começo do fim do mundo³³” pela Polícia Militar. Na ocasião, após a invasão, os PMs levaram 25 (vinte e cinco) pessoas presas, além de deixar diversos feridos, mesmo sem ter havido conflitos internos que justificassem a intervenção.

Voltando às bandas, ainda segundo pesquisas de Zaccolotto, entre as mais marcantes da época destacam-se as pioneiras Restos de nada e AI-5. Esta última em referência ao Ato Institucional 5, medida mais agressiva da Ditadura Militar, especialmente pela censura da liberdade de expressão. Com letras cheias de críticas contra o sistema vigente, a exemplo da estrofe: “Ficamos unidos, como deve ser. Não nos arrependemos do que fizemos. E sim do que deixamos de fazer”.

A posteriori, outras consagradas bandas tornaram-se emblemáticas, tais como Plebe Rude e Aborto Elétrico, sendo a última liderada por Renato Russo, compositor que atacava diretamente a figura militar de governo, escarnando nas letras a hipocrisia das tradições de perpetuação do poder com o “novo sempre velho regime”, como na canção “Que país é esse?”: *“Nas favelas, no senado, sujeira pra todo lado. Ninguém respeita a constituição, mas todos acreditam no futuro da nação. Que país é este?”*.

³³ O Começo do fim do mundo foi um grande festival do movimento punk brasileiro, realizado em 1982 em São Paulo. Mais informações disponíveis no site: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/recomendados/1437-o-come%C3%A7o-do-fim-do-mundo-e-a-invas%C3%A3o-punk-na-f%C3%A1brica-da-pompeia.html>.

Estas bandas carregam seus respectivos legados pelo papel na disseminação do movimento punk no país. Parte delas, simbólicas entre diversos festivais posteriormente, em especial, o marcante festival de punk “O Começo do Fim do Mundo”, responsável pelo fomento ativo em organizações de eventos por parte de seus adeptos.

Com a nova demanda de produção e divulgação independente, os punks passaram a se manifestar e divulgar eventos/festivais e discos por meio de *fanzines* uma espécie de imprensa, uma imprensa alternativa do e para os membros do movimento punk, em prática a essência anárquica de gestão pela ajuda mútua.

Por outro lado, aspectos negativos da revolta punk refletiram no nascimento de gangues nas metrópoles, as denominadas *Skinheads*. De acordo com a pesquisa de Victor Ernesto, havia uma visível rivalidade entre os punks do ABC paulista³⁴ e os punks da cidade (city)³⁵, desembocando por vezes em confrontos físicos e noites em prisões, tudo em nome da dualidade ideológica e parcialidade representativa de membros do próprio movimento, que na realidade não era uma só. Conforme descrito em citação de Verbena:

A justificativa desse conflito era a de que os punks do ABC estavam em uma região mais industrializada, envolvida com a causa operária, e assim eles diziam que os punks da “city” eram playboys. Outra justificativa do conflito era a argumentação de que os punks da cidade de São Paulo tinham mais acesso aos lançamentos de materiais estrangeiros, eram os paulistas que apareciam na mídia ao falar do movimento e os punks do ABC estavam excluídos de tais oportunidades (VERBENA, 2017, p. 08).

Na mesma pesquisa, Victor defende com base na dissertação de Kenia Kemp, intitulada: “Grupos de estilo jovens o ‘Rock Underground’ e as práticas (contra) culturais dos grupos ‘punk’ e ‘thrash’ em São Paulo”, que essa polarização do punk voltada para a disputa ideológica, também incubida de fatores socioeconômicos, em defesa da legitimidade do movimento, se associou, equivocadamente, por muito tempo enquanto essência do movimento punk em São Paulo (VERBENA, 2017, p. 8-9).

Todavia, os anos de 1980 também passaram um longo período de censura, críticas ao regime ou a moralidade social da época não eram toleradas, sendo fortemente repreendidas. A lógica era simples, nada que colocasse em risco os fundamentos dos bons costumes da sociedade sob governo autoritário seria permitido. Assim, diversas músicas foram vetadas pela Divisão de Censura de

³⁴ Região metropolitana de São Paulo, reconhecida como o maior complexo industrial do país (1960-90), sendo geograficamente composta pelas cidades Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra (TEIXEIRA, 2007, p. 13).

³⁵ Região Central de São Paulo, situados no centro das grandes metrópoles, detinham mais acesso a informações, discos, jornais e revistas especializadas (TEIXEIRA, 2007, p. 70-87).

Diversões Públicas (DSDP), demonstrando as contradições do governo com relação ao controle da música, em especial (CAROCHA, 2005, p. 61):

Mesmo em meio ao processo de abertura não houve um afrouxamento da censura musical nem um desgaste como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP esteve funcionando até o ano de 1988, embora a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente.

Assim, condicionadas pelo cenário principalmente político, a febre de bandas com perfil rebelde se tornou geral no país. Os intitulados “Filhos da Revolução” romperam as divisas impostas pelo sistema, superando os limites da censura, mesmo a duras penas. As músicas tratavam da aversão ao Estado totalitário, refletindo o sentido real (sem apegos teóricos) da realidade percebida pelos jovens punks contestadores e geograficamente dispersos (embora, a maioria dos adeptos do movimento punk em todo o país habitassem nas periferias).

Contudo, a onda *pop* e outros gêneros de mais apelo e apoio comercial começaram a tomar espaço em uma explosão nacional cada vez mais visível no fim da década de 1980, quando, gradualmente, o movimento punk passa a perder terreno na música brasileira. Embora o movimento tenha persistido ao longo dos anos 1990, porém as bandas que sobreviveram ao movimento se sofisticaram para garantir sua permanência na cena musical. Exemplo disso em escala nacional temos Plebe Rude, Inocentes e Legião Urbana.

Dentre as bandas “responsáveis” pelo declínio de mercado do punk, estão Legião Urbana e Plebe Rube. A primeira liderada por um dos cabeças de impulsão do próprio punk, o ídolo nacional do rock Renato Russo, compactuou do berço ao epitáfio do movimento alternativo da contracultura.

Entretanto, traços punk não poderiam deixar de existir na trajetória da nova banda, assim em 1985, ano de posse do primeiro presidente civil, após vinte e um anos da Ditadura Militar, Renato Russo³⁶, agora na então Legião Urbana, lança seu primeiro disco com a inclusão da canção do Aborto Elétrico: “Geração Coca-Cola”, com traços explícitos da postura anárquica punk contra o Estado autoritarista.

³⁶ Banda nacional formada em 1982, lançaria seu álbum homônimo de estreia três anos mais tarde pela EMI, atingindo 710 mil cópias vendidas com sucessos como as músicas: “Será”, “Geração Coca-Cola”, “Ainda é Cedo” e “Por Enquanto”. Disponível em <http://www.legiao.org>.

3.2 A História de formação dos Titãs

Formada no final da década de 1970, os Titãs se constituíram, a partir de integrantes do Colégio Equipe de São Paulo, que logo levariam suas músicas para além dos muros escolares. Segundo Danielle Pereira³⁷, em 1981, após uma apresentação na Biblioteca Mário de Andrade, no evento “A Idade da Pedra Jovem”, a banda inicia oficialmente a história de sua carreira, encarando logo depois a seriedade ao começar a se apresentar em diversas casas noturnas, ainda intitulados “Titãs do lê-lê”.

A formação inicial contava com nove integrantes, sendo eles: Arnaldo Antunes, Nando Reis, Tony Belloto, Branco Melo, Ciro Pessoa, Paulo Miklos, Marcelo Fromer, André Jung e Sérgio Brito. De acordo com Natan Barros (2010, p. 15), a banda chamava atenção tanto pelo visual extravagante, quanto pelo número exagerado de integrantes, entre os quais, seis dos nove membros eram vocalistas.

Em relação à epistemologia da palavra, Natan Barros argumenta que o termo “Titãs do lê-lê” deriva de uma analogia satírica aos galãs da televisão e dos grupos da jovem guarda. O que explica as roupas extravagantes e nada convencionais a “moda” da época. Por outro lado, o batismo partiu de uma sugestão da namorada de Arnaldo Antunes, inspirada por uma enciclopédia, em associação aos Titãs da Ciência, música e pintura. O “lê-lê” também entra na lógica de referência de sonorância tribal, o que não adiantou muito, considerando os frequentes equívocos ao serem apresentados como “Titãs do lê-lê-lê”, motivando o abandono do sobrenome em anos mais tarde – 1984 (PEREIRA, 2010, p. 16).

Além disso, o ano de 1984 ficou marcado por ganhos e despedidas. Primeiro, pela saída do vocalista Ciro Pessoa, devido divergências internas com outros membros. Segundo, pela assinatura de contrato com a gravadora WEA para a gravação do primeiro álbum, emplacando no país inteiro com o *hit* “Sonífera Ilha” (PEREIRA, 2010, p. 16-18).

Ainda no fim da mesma década (1985), a banda optaria por substituir o baterista André Jung por Charles Gavin, então musicista de ensaio do RPM³⁸ e que

³⁷ Formada em Administração pela Faculdade Presbiteriana Gammon. É redatora de mídia online, CMO e Coach na Projeto Viver.

³⁸ Banda de grande sucesso no país, principalmente entre os anos 1986 e 1987, com Paulo Ricardo no vocal. Seu primeiro single intitulou-se “Loiras Geladas”, incluído no LP Revoluções por Minuto. Em 1986, RPM eclodiu nacionalmente com a canção Olhar 43. O disco seguinte, Quatro Coiotes, foi o último antes do grupo se desfazer. (PICCOLI, 2008, p. 235).

já havia integrado a conhecida banda Ira³⁹. Decisão que não agradou a Paulo Ricardo por perder seu baterista, tão pouco a André Alzer, que logo em seguida retorna a São Paulo e passa a fazer parte da banda Ira.

O ano posterior (1986) trouxe a banda uma aura de boas novas e expectativa de consagração. A considerar o favorável ambiente de valoração da música brasileira em detrimento da estrangeira nas programações de rádios, motivados prioritariamente pela produção em grande escala de LP's de rock brasileiro (ALZER e MARMO, 2005, p.86).

O ano de 1985 inicia já com a primeira edição do festival Rock in Rio, que, entre outras coisas, representava o espaço de consolidação do rock/punk no Brasil. Que mesmo após alguns anos presente entre as *playlist* de rádios nacionais, só agora poderia escancarar as revoltas sufocadas por anos de censura da arte musical no país.

Em outras palavras, o festival simbolizava aos jovens a ascensão do rock no Brasil e conseqüente abertura a liberdade individual e de expressão, isso, após um longo período de controle social, financiado pelos vinte e um anos de Golpe Militar. O ano ainda alarmaria a nação com o adiamento da posse de Tancredo Neves, internado com diverticulite e logo depois falece em 21 de abril do mesmo ano, após infecção generalizada; deixando o cargo ao então vice-presidente José Sarney. Em exílio, Titãs produz no mesmo ano o que seria o álbum "Televisão" (PEREIRA, 2010, p. 17-18).

Após a frustração com o som do primeiro LP, valendo-se do pequeno sucesso conseguido, os Titãs buscaram a substituição do produtor por um mais ligado ao estilo *pop rock* que os caracterizava. Assim, por uma série de fatores, incluindo as aparentes afinidades e admiração mútua entre as bandas, Lulu Santos foi o escolhido para comprar a trupe de produção do novo álbum.

Porém, nem tudo são rosas, e mesmo depois de uma festa na informal apresentação, Lulu Santos e os demais membros passam a se estranhar dias após, devido a acidez da composição de Arnaldo Antunes, Tony Belloto e Marcelo Fromer, na música título do LP: "Televisão".

³⁹ A banda Ira gravou seu primeiro LP, intitulado Mudança de Comportamento em 1985. Todavia, o sucesso nacional chegou em 1986, com hits como: Envelheço na Cidade e Flores em você do álbum Vivendo e Não Aprendendo. Anunciou seu fim apenas em 2007. (Ibid, p. 233).

As vendas deste álbum também foram modestas, bem como no álbum anterior. Fora a prisão dos membros Tony Belloto e Arnaldo Antunes no dia treze de novembro, para fechar o ano com chave de ouro, foram pegos com heroína, quando ambos foram condenados, cumprindo pena em liberdade. Porém, Arnaldo ainda passou vinte e seis dias preso.

O ano de 1986, foi o ano da virada, pois com o disco “Cabeça Dinossauro⁴⁰”, os Titãs se consolidam de vez no mercado fonográfico com mais de 300 mil cópias vendidas, apostando em uma pegada bem mais agressiva, (inaugurando um estilo punk mais refinado, estilizado), o punk assume o pódio das paradas de sucesso da música brasileira. Contrariando as expectativas dos próprios membros da banda, o álbum torna-se um sucesso, com um público cada vez mais crescente, garantindo o primeiro disco de ouro aos Titãs.

O disco de 1986 alcançou a marca de 300 mil cópias⁴¹ vendidas e acabou a agradando gregos e troianos, do público fiel a ostensiva crítica, ficando no topo das mais tocadas, listada entre as melhores bandas da época, sendo considerado até hoje como um dos mais importantes álbuns da história do rock brasileiro.

No ano seguinte, em novembro de 1987, mais um disco é lançado superando mais uma vez as expectativas da banda e do público, o denominado “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”. Sendo composto por dois lados: no primeiro com a continuação do disco “Cabeça Dinossauro”, com as músicas “Lugar Nenhum”, “Nome aos Bois” e “Desordem”; do outro, a inovação eletrônica do sampler, com as músicas: “Comida”, “Todo Mundo Quer Amor” e “Corações e Mentas”.

Anos mais tarde, o vocalista Arnaldo Antunes abandona a banda para se dedicar a carreira solo, não sem antes lançar o álbum “Titanomaquia”, em 1991. Em 1995, lançam mais um álbum: “Domingo”. E, em 1997, gravam o *CD* e *DVD MTV* acústico, em comemoração aos 15 anos de carreira. No ano seguinte gravam o “Volume 2”. Em 1999 é lançado mais um álbum, dessa vez intitulado “As Dez Mais”, primeiro disco não autoral da banda.

⁴⁰ O LP em questão corresponde ao recorte objetado em análise deste trabalho monográfico. Lançado no ano de 1986 é o terceiro álbum da banda Titãs e responsável pelo primeiro disco de ouro da carreira da banda com mais de 100 mil cópias vendidas só no primeiro ano. Em uma pegada sonora bem mais agressiva, de letras diretas e suscintas.

⁴¹ Segundo Hérica Marmo e Luiz André Alzer, em publicação bibliográfica na página Vagalume. Disponível no site: <https://www.vagalume.com.br/titas/biografia/>.

Os anos de 2001, 2002, 2010 e 2016 também seriam de baixa no número de integrantes da banda, primeiro pelo trágico acidente com Marcelo Fromer, em 13 de junho de 2001, que tirou sua vida precocemente aos 39 anos após ser vítima de atropelamento de moto. Um ano mais tarde, Nando Reis abandona a banda por “incompatibilidade musical” segundo ele próprio. Em 2010 é a vez do baterista Charles Galvin, logo sendo substituído por Mário Frabe. Por fim, Paulo Miklos sai em 2016 para tentar projetos alternativos.

A banda segue ativa até hoje, tendo lançado vários outros singles e álbuns de sucesso mesmo após as baixas na formação. Dentre estas produções destaca-se o disco de 2015 “Nheengatu”, com novas canções que renderam a gravação de um *CD* e *DVD* ao vivo.

3.3 O Álbum Cabeça Dinossauro

Por uma sucessão de acontecimentos ocorridos no Brasil e no mundo (mencionados em capítulos anteriores), em especial, condicionados pelas estruturas políticas e sociais da década de 1980, e recentes eventos com dois dos integrantes da banda (Arnaldo Antunes e Tony Belloto), a resposta veio no álbum de 1986 “Cabeça Dinossauro” às acusações e repressões autoritárias em alto e bom tom.

O LP, comparado aos dois anteriores, demonstrou em letras e sonoridades uma versão bem mais densa em discurso e agressividade de críticas diretas aos pilares da ordem social⁴². Dentre as percepções gerais, as letras despontavam amplamente julgamentos políticos, as instituições sociais são ferozmente atacadas nas canções: “Estado Violência”, “Dívidas”, “Porrada”, “Polícia”, “Tô Cansado”, “Família”, “Homem Primata”, “A Face do Destruidor”, “Bichos Escrotos” e “Igreja”, em especial.

Enfim, quase todas as letras apresentam claramente uma lógica crítica no discurso, porém, da listagem citada, apenas ficaram de fora três canções pela sutileza. Mesmo que a música “Família” seja percebida por muitos críticos como o single mais “leve” dentre as 13 (treze) canções, seu teor conceitual na figura institucional justifica a inclusão.

Em contrapartida, o que surpreendeu a todos, de banda a fãs, corresponde ao enorme sucesso do álbum, alcançando uma vendagem bem superior aos discos

⁴² Segundo LEMINSK *apud* DAPIEVE, 1995, p.101.

anteriores: “Titãs” e “Televisão”, apesar do inicial boicote das emissoras e rádios devido ao áspero conteúdo, posteriormente rendidos, até se deram ao luxo de multas pela passagem ao vivo da música “Bichos Escrotos, vetada pela ainda atuante censura (SOARES, 2016, p. 02).

Assim, destaca-se a citação de Paulo Leminski a respeito dos fatos:

No ‘Cabeça dinossauro’ vocês demoliram os cinco pilares da ordem social, a polícia, o Estado, a Igreja, a família e o capitalismo selvagem. Agora chegou a hora de demolir as coisas de dentro. (...) Os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice governado, vice-feliz, vice-versa. (LEMINSK *apud* DAPIEVE, 1995, p.101).

As características anárquicas marcantes do rock de Titãs classificaram o álbum diante a mídia como essencialmente punk pelo caráter áspero dos conteúdos, em confronto claro aos cinco pilares da sociedade atual, ligando o gênero musical a essência anárquica na luta pela autonomia, em premissa ao cerne do movimento pautado no “Faça você mesmo”.

Segundo Nelson Souza, os aspectos rebeldes típicos da juventude condicionaram a essência do estilo do rock e posteriormente do punk, se apresentando como um dos principais gêneros musicais que deram vazão no tom da revolta elaborada pelos Titãs naquele ano.

Por vias mais diretas, em estudo do álbum “Cabeça dinossauro”, Nelson Souza destaca ainda que a ferocidade do disco está intimamente associada ao contexto ao qual os integrantes estão inseridos, e mais, a realidade direta de acontecimentos ligados aos membros. Com críticas claras a violência das institucionalizações, em especial nas músicas “Estado Violência” e “Polícia” (SOARES, p. 06, 2016).

Na realidade as letras transbordam a revolta desencadeada pelas prisões arbitrárias do homem e de seus integrantes de banda, Arnaldo e Belloto. Não sendo exatamente direcionada a simples criminalização de atos categóricos de agentes repressivos do poder, se volta a exclamação da violência institucional, onde o Estado é apontado e responsabilizado pela opressão condicionada por leis e papéis formativos de seus próprios servidores. A abordagem policial mais coagida que protegia, nas versões musicais. Assim como a proposição temática da música “Estado Violência”, voltada para a opressão estatal exercida pela imposição de leis coercitivas que escarnaram a mão incisiva do Estado sobre a vida civil ao cercear liberdade.

Por outro lado, o álbum pauta também a crítica ao sistema capitalista, de modo geral as condições econômicas expressas, respectivamente, nas canções “Homem Primata” e “Dívidas” fazem alusões direta às teses anárquicas de domínio pelo capital. Em síntese, o capitalismo é um sistema selvagem, associado diretamente ao primitivo individualismo do benefício próprio em casos competitivos.

Dessa forma, os diversos *singles* expressam conteúdos contextuais, de políticos a sóciofilosóficos, em analogias diretas ou sutis. A ponderar estão as canções “Porrada” (expondo o favorecimento seletivo de classes em crítica a organização social), “Igreja” (apontando a insatisfação com a igreja católica diante de seus tradicionais costumes), e “Família” (chamando atenção para a forma tradicional de família e seus costumes).

Enfim, o LP “Cabeça Dinossauro” expõe a rebeldia jovem dos membros de Titãs, com certo radicalismo ao analisar a conjuntura política e econômica desfavorável à época, além da postura dos órgãos do poder, sequelas de um sistema autoritário ainda muito recente e presente.

Com treze faixas⁴³ distribuídas ao longo de 38 minutos e 41 segundos, o álbum “Cabeça dinossauro” marca a história do anarcopunk em cenário nacional, resvalando a proeza influente da filosofia na música e vice-versa.

⁴³ Faixas do álbum “Cabeça dinossauro” – 1986: Cabeça Dinossauro (Arnaldo Antunes, Branco Mello e Paulo Miklos. Duração: 02:19); AA UU (Marcelo Fromer e Sérgio Britto. Duração: 03:01); Igreja (Nando Reis. Duração: 02:47); Polícia (Tony Bellotto. Duração: 02:07); Estado Violência (Charles Gavin. Duração: 03:07); A Face do Destruidor (Arnaldo Antunes, Paulo Miklos. Duração: 00:38); Porrada (Arnaldo Antunes e Sergio Brito. Duração: 02:49); Tô Cansado (Arnaldo Antunes, Branco Mello. Duração: 02:16); Bichos Escrotos (Arnaldo Antunes, Nando Reis e Sérgio Britto. Duração: 03:32); Família (Arnaldo Antunes, Tony Bellotto. Duração: 03:32); Homem Primata (Ciro Pessoa, Marcelo Fromer, Nando Reis e Sérgio Britto. Duração: 03:06); Dívidas (Arnaldo Antunes, Branco Mello. Duração: 03:06); O quê (Arnaldo Antunes. Duração: 05:38).

3.4 Atemporalidade anarcopunk nas letras de Titãs

A filosofia anárquica, desperta pela música, a consciência da condição humana servil, em uma releitura comparativa do que era o homem primata e do que nos tornamos hoje no mundo “civilizado”, pondo em xeque os conceitos de progresso, civilização e barbárie. Dentro de uma teia de expectativas forjadas nas institucionalizações manipuladas pelo Estado, que condiciona (controla e oprime) os sujeitos desde o nascedouro (dominando-o, das certezas mais instintivas as racionalidades cognitivas mais apuradas).

Segundo o anarcopunk, somos apenas produtos de um meio social e político falido, sem qualidade alguma de vida ou mesmo subsistência. E a alforria só é possível pela revolução dos corpos e mentes, sem agentes heroicos de conflagração, a primeira reação é despertar a mente pela consciência da prisão dos “contratos sociais” ao qual nascemos inseridos.

A atemporalidade da música do rock punk se dá na perpetuação de conflitos similares que se reformularam ao longo dos anos, deixando a impressão da marca de um legado de letras que mais aparentam presságio diante da constância dos sempre frequentes dilemas de opressão do Estado. A humanidade está fadada ao erro das mesmas ações devido ao controle institucional, deste modo, teorias e/ou músicas que retrataram este ponto décadas passadas ainda imprimem temas tão atuais, e assim permanecerão por séculos, até que a opressão dos interesses individuais seja deposta.

As manivelas ideologias estão a mercê da perpetuação do poder, sendo elas geridas e remodeladas em função da aristocracia, não para o bem-estar comum, como defende o Estado. Alguns poucos que se arriscam a luz das sombras ao despertar, vislumbram a marginalização das ficções sociais e retornam aos seus casulos inertes. Reproduzimos, em diversos universos sociais as também infinitas alegorias da realidade forjada (já bem refletiu Platão), justificando ações equivocadas ou agressivas da igreja e da família; compactuando com trágicas decisões do Estado e seus sistemas derivante (capitalista), tornamo-nos reféns de inconseqüências de terceiros ditos representantes da nação.

Mas, no fim das contas, qual a lógica por trás das alegorias? O que seria nação ou representante? Quais os limites dos conceitos? Quais os limites da condição humana? E principalmente, qual a finalidade encucada da ideia de absoluto

disseminada na construção do senso comum? São muitas questões de desinteresse científico, porque a própria ciência é aparelho de dominação enquanto admitida em *status* de absoluto. Contudo, o conhecimento, por mais preso que seja, é faca de dois gumes, capaz de libertar ou aprisionar de vez o homem, tornando tão necessário a alforria da mente como defende o anarquismo.

Voltando ao álbum “Cabeça dinossauro”, o disco apresenta certa unidade conceitual em uma espécie de “manifesto” musical, cujo ponto de ligação entre as faixas parece colidir com a dualidade semântica de civilização e barbárie, presente neste a canção título que confronta a racionalidade com o primitivismo no termo: “Cabeça dinossauro”, até as escolhas de detalhes mínimos das composições de fotos contrastantes aos desenhos desfigurados em estilo renascentista de representações humanas de Leonardo da Vinci, dispostas logo na capa.

No primeiro caso, observa-se a capacidade racional (cabeça) humana em desenvolver sempre novas ideias, no entanto, que culminam em instituições injustas e violentas. Enquanto o primitivo deriva da alusão em torno da palavra “dinossauro”, que mais que remeter a eras jurássicas, permite observar na sentença metafórica a “liberdade selvagem”, que obviamente emancipa o homem das prisões da própria razão (e das instituições que cria), porém, não deixa de ser violenta (dentro de uma cadeia de sobrevivência animal). Conforme analisaremos pactualmente nas linhas seguintes.

Voltando a composição visual do álbum, ambos os desenhos utilizados: “A expressão do homem urrando” e “Cabeça grotesca”, serviram de base para fundamentação, dando unidade ao LP. As cópias vieram diretamente do Museu do Louvre, em Paris, já que as disponíveis no Brasil não possuíam a qualidade necessária.

Os anos 1980 o Brasil (e o mundo) experimentaram uma ascensão do mercado fonográfico com o barateamento dos processos de gravação e a conseqüente produção e difusão uma infinidade de músicas, bandas e arte no geral. Mesmo com o contexto de transição dos governos (quando o Brasil passa gradualmente do regime ditatorial ao “democrático”), afetando a economia, por conseguinte, o valor dos discos reduz consideravelmente, possibilitando aos Titãs a produção de trabalhos mais elaborados, com investimento maior no álbum “Cabeça dinossauro”, em comparação aos anteriores.

Esse terceiro LP que estamos lançando fala da relação do homem de hoje, do século XX, com o “homem macaco”, homem primitivo. E questiona essa “evolução do homem”, desde os primórdios até hoje em dia. [...] Esse disco não tem nenhuma canção de amor (ANTUNES, 1986).

O álbum “Cabeça dinossauro” retrata, portanto, a reflexão dos conceitos entre o “homem civilizado/evoluído” (dentro da perspectiva evolucionista darwiniana) da era contemporânea, em contraste com o *Homo Sapiens*, confrontando as condições humanas entre as eras. Ressalta com isso, as sequelas condicionais do dito “progresso”, e conseqüente produções repressivas humanas de aparelhos institucionais violentos de contenção da própria condição humana do pensamento em uma bolha da liberdade artificialmente forjada.

Voltando à teoria incumbida no álbum, traz consigo um conjunto de elementos conceituais que remontam o anarquismo da música. Dos títulos às letras, apelos estéticos, cerne da banda e linguagem semântica declarada, se tornam a essência do álbum, criticando temas como liberdade, instituições sociais, revolução, trabalho e dívidas.

O álbum configura o que hoje podemos chamar de manifesto vivo contra uma série de agressões estatais ao longo dos anos, sempre atualizado pelas constantes pautas que passam por novos atores sociais e retraduzem os significados do anarquismo no cotidiano das prisões humanas.

A vida mecânica imposta aos homens por um conjunto de sistemas cada vez mais complexos e dinâmicos tem tornado os dias artificiais e os homens inversamente menos humanos, assim, coexistimos sem dimensões ou sentidos, enquanto máquinas especialistas de pequenos processos de um todo institucional.

3.4.1 “Cabeça dinossauro, pança de mamute, espírito de porco”

A música que intitula o álbum “Cabeça dinossauro”, carrega a expressividade contextual da nova roupagem punk da banda, resumida na acelerada apresentação da faixa de três únicas expressões aparentemente sem nexos: “Cabeça dinossauro, pança de mamute, espírito de porco”. A canção escarna a raiva com as condições gerais que lhes cercam (o sistema político e mesmo a experiência recente de dois membros com a repreensão policial), sentido que pautará todas as canções posteriores.

Mais que isso, faz alusão a uma espécie de ritual primata pela liberdade existencial das relações de interdependência, que mesmo limitada pela racionalidade

em formação, ainda assim, bem mais sincronizada em um equilíbrio com suas necessidades e prazeres do que especificamente após a construção da ideia de “civilização”.

Assim, nota-se uma áurea misteriosa, com batidas que se assemelham a sonoridade indígena de origem Xingu⁴⁴, enquanto ritual sonoro para espantar os maus espíritos. A letra é mínima, repetitiva e selvagem, se aproximando a uma espécie de reza que evoca ou expõe algo amedrontador da condição humana, o *Frankenstein* da era moderna (sem alma e sem vontades).

3.4.2 “Estou ficando louco de tanto ... AA UU!”

Assim como a canção anterior, a música “AA UU” segue a receita metafórica e de frases curtas, com refrão gritado que se resume a repetição das sílabas: “AA” pelo vocalista principal Sérgio Brito, quando os demais integrantes respondem ao mesmo tom: “UU”.

Trata-se de uma onomatopeia com relação ao som emitido pelo macaco, e com isso expressa, metaforicamente, a analogia voltada à associação do “homem primata” revoltado com as condições de vida (cada vez mais programada – robotizada) do “homem capitalista” (evoluído), considerando os trechos seguintes da letra: “Eu como, eu durmo. Eu durmo, eu como [...]. Está na hora de acordar. Está na hora de deitar. Está na hora de almoçar. Está na hora de jantar [...]”. A agressividade da música se deve a reação, o enfado de um homem exaurido pelo controle de cada detalhe da vida, do tempo em todos os sentidos e impressões com relação à existência de si e dos outros.

Em tributo a desobediência, o homem reclama sua prisão de programações, sufocado por anos sem ação livre, enfim desperta, é tempo de refletir sobre os conceitos e sobrepor apenas ao plano do necessário. Aqui surge o início da geração consciente de humanos, os anarquistas, que mais que niilistas (versão nietzschiana), representa o crepúsculo de novos tempos em um chamado coletivo pela revolução/indignação.

Assim, Woodcock expressa em seu livro “Os grandes pensadores anarquistas”, não só a base das ideias anarquistas, mas pontos essenciais de seu sujeito protagonista, descrevendo a dualidade entre a condição contemporânea retratada no conjunto de

⁴⁴ Análise baseada na tese de Simone Silveira, intitulado: Arnaldo Antunes, trovador multimídia. (ALCÂNTARA, 2010, p. 125). Em entrevistas ao canal Mix TV, concedida por Paulo Miklos, Sérgio Brito, Tony Botello e Branco Mlo também falam sobre o processo espontâneo de criação. Disponível no site: <https://youtu.be/Wv6DM6WzLEw>.

elementos da canção em destaque, e nossa real necessidade de liberdade sobnegada as uma series de instituições criadas para manter o Estado e seu pequeno grupo de privilegiados: “Descobrimos a liberdade como sendo o sentido social do homem” (Woodcock, 1998, p.57-68).

Em síntese, traduz a realidade de uma rotina doentia, característica do mundo industrializado das megalópoles modernas/contemporâneas, onde a fuga (libertação) ou mesmo o desespero (algemas da repetição - programação) do indivíduo é expresso nos urros de agonia do “AA UU”.

Vale lembrar que a canção foi gravada ainda em 1985, sendo composta e utilizada antes do próprio álbum, ou seja, corresponde a primeira canção gravada do LP, tendo possivelmente inspirado a nova roupagem e o tema trabalhado no disco. Em 2008, compôs ainda a trilha sonora do filme “Meu nome não é Johnny”.

3.4.3 “Eu não gosto da igreja. Eu não entro na igreja. Não tenho religião”

Seguindo o ataque declarado às instituições, Nando Reis grita a recusa ao tradicionalismo cristão na música “Igreja”, em mais uma ácida crítica ao papel dos aparelhos controladores, critica, neste caso, a influência dos costumes religiosos, especialmente da igreja católica, sobre a vida dos indivíduos, em ressalva ao entorpecimento diante da imposição naturalizada por uma série de justificativas forjadas, na cabeça do ateu, vocalista e compositor Nando Reis. Em análise similar, o pesquisador Nelson Souza expressa:

A religião não foi poupada pela rebeldia do Titãs em Cabeça Dinossauro. A insatisfação com a igreja católica, como guardiã de costumes tradicionais que já não continham tanto significado pela maior parcela da juventude, se apresenta em “Igreja” (Soares, 2016, p. 90-92).

Assim, mesmo com os protestos silenciosos dos membros Arnaldo Antunes e Sergio Brito, que se ausentou durante o *clip* e as apresentações da música em *show*, o *single* explodiu nas rádios da época. Após leve resistência ao confronto dos dogmas da igreja, os jovens refletem a análise da canção e passam a ecoar a canção. O espírito oprimido pelo contexto histórico e político pode ser percebido enquanto principal fator, todavia, inegavelmente, os jovens aparentavam incompreender o significado dos costumes, a igreja é duramente negada nos versos: [...] Eu não monto presépio. Eu não gosto do vigário. Nem da missa das seis. Não! [...]”.

É verdade que a espiritualidade faz parte da vida dos seres humanos desde os primórdios; também é válido afirmar que constitui parte significativa da própria

formação da formação cultural dos homens, a considerar a capacidade de induzir a racionalização às necessidades coletivas, à interdependência ao bem-estar comum, conforme argumenta Woodcock⁴⁵. Entretanto, a construção da ficção social, nesse caso particular, representada pelas instituições religiosas, anula o controle dos homens e o retém ao domínio de um pequeno grupo de representantes da divindade, o clero. Neste sentido não se induz a construção do senso coletivo pela espiritualidade, se impõe domínio em fator de costumes a se manter o poder.

Neste aspecto, tornamo-nos reféns de um sistema regido por aforismos e abstrações de uma representatividade coletiva, justificada por necessidades gerais, que são conduzidas e criadas em função da manutenção do Estado. A religião traduz não as necessidades dos homens, mas sim do governo, de criar constantes abstrações (deuses e divindades) para justificar e validar suas ações contra o próprio mal-estar geral da própria nação que se diz representar. É nessa problemática que a música “Igreja” se baseia, afim de criticar os dogmas religiosos.

3.4.4 “Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia”

Grosso modo, a canção “Polícia” reflete uma crítica direta à violência institucionalizada, verificável nas ações policiais e consequente percepção social negativa. Conforme argumenta Tony Belloto nos trechos: “Eu sei que ela pode te parar. Eu sei que ela pode te prender. Polícia para quem precisa. Polícia para quem precisa de polícia” [...].

Por outro lado, retrata ainda o sutil dilema das questões inerentes à filosofia anárquica, sobre a essência da liberdade. Os trechos da canção, citam a incapacidade do homem diante de si, do corpo que não lhe pertence, do pensamento que não domina, das sensações das quais é privado, da fala, da existência. Aqui, é evidente que o Estado é violência, e, portanto, inimigo direto do anarquista, reprimindo por vezes fisicamente os sujeitos. Assim, a paz só será possível com sua queda, o que torna tão necessária a revolução do homem, no convite anárquica pela alforria gradual da mente.

A música “Política”, soa em tom de protesto, considerando a sensação de raiva e agressividade ainda mais aflorada expressa na letra apresentada pelo vocalista

⁴⁵ Em seu livro: Os grandes pensadores Anarquistas de 1998, p. 73-212, Woodcock cita em sucessivas passagens a dependência com a espiritualidade na constituição da consciência coletiva, imprimindo as bases do princípio de fraternidade entre os homens.

Sérgio Britto, repudia não só sistema repressor, mas a recente e truculenta experiência de dois dos membros (inclusive do compositor da faixa, Tony Belloto) com a polícia.

Em outras palavras, divergem as formas de como a “Polícia” é apresentada e como de fato é percebida e sentida socialmente. A letra não trata dos crimes deflagrados, mas se volta à denúncia do “Estado de violência”, especificamente, recriminando sua “mão invisível” sobre os civis, por meio do controle das leis pela ação de seus soldados (autoridades policiais).

3.4.5 “A lei que eu não queria. Meu corpo não é meu...”

A música “Estado violência” trata da crítica aos modelos absolutos. Segundo seus próprios compositores, a música retrata experiências históricas do século XX, desde o nazismo alemão ao golpe militar no Brasil.

Assim, a letra relata os sistemáticos desrespeitos aos direitos individuais por meio de leis totalitárias sobrepostas a vontade e/ou liberdade de escolha dos sujeitos, afetados pela negação da participação social na construção das próprias leis ao longo da geração.

Nesse aspecto, a lei que em tese serviria para garantir os “direitos inalienáveis e naturais” é a mesma que os nega, seja pela coerção individual, seja pelo controle coletivo. Leis estas, que atrofiam a percepção do homem por uma lógica “moralista” de governo, resultantes de gerações passadas que pactuaram com a construção das leis que ainda vigora sem o consentimento de seus descendentes. Conforme enfatizam as estrofes: “Estado violência. Estado hipocrisia. A lei ao meu redor. A lei que eu não queria. [...]”.

A apropriação teórica da impotência humana diante das imposições da lei, são traduzidas nos seguintes versos: “Estado violência. Deixem-me querer”. Estado Violência. Deixem-me pensar. Estado violência. Deixem-me sentir. Estado Violência. Deixem-me em paz”.

Entre as discussões de Woodcock, questões em torno das finalidades das leis conduzem perante à conclusão de sua inutilidade às necessidades humanas, como convencionalmente justificadas. O ser humano já nasce sobnegado as suas obrigações, considerando as condições deploráveis de subsistência das massas. Reconhece-se que, há exceções para a manutenção da “paz social”, desde que dentro

de um limite de tolerância de mobilidade social, que segue controlando pela conformidade os sujeitos. Em outras palavras, a lei, neste caso em particular, se apresenta como ferramenta de contenção das insatisfações do homem, e não parâmetro ético de garantia da justiça e equidade.

Voltando à música, se assemelha a uma espécie de *sampler* rítmico com base *funk*, na voz de Paulo Miklos, sem deixar de lado o discurso anarquista expresso na revolta com as restrições aos direitos individuais dos homens, tanto pelo condicionamento velado, quanto pelo uso constante e desregrado da violência física e simbólica dos aparelhos governamentais.

3.4.6 “Tô cansado de me cansar. Tô cansado de descansar. Tô Cansado!”

A canção “Tô cansado”, apresenta o teor mais introspectivo entre as faixas. Expressa a exaustão existencial do homem diante das repressões individuais e institucionais do Estado, desde as moralidades as instituições.

Como característico nas composições de Arnaldo Antunes, a canção aproxima mais uma vez a poesia concreta da síntese punk, a qual centra seu tema na revolta contra as condições da vida contemporânea e do mal-estar por ela gerado, que se deixa ver na repetitiva afirmação: “Tô cansado...”

A letra, trata ainda da própria inconsistência do ser, diante da constante insatisfação do cotidiano, característica inerente à nossa condição humana. Porém, a crítica faz emergir o superficial do eu, abarcando o conjunto de condições sistemáticas que frequentemente provoca nossas frustrações.

A artificialização do homem pós revolução industrial, que o torna a cada dia mais maquinal, sobnegado ao cansaço da robotização da vida. Este é o ponto central da canção, o cansaço de se cansar do próprio cansaço de ser.

3.4.7 “Bichos... Baratas... Ratos... Cidadão... Pulgas, que habitam minhas rugas.”

A lúdica faixa “Bichos escrotos” corresponde a um dos maiores sucessos dos Titãs, mesmo após a censura que não só tentou evitar o lançamento da música, como posteriormente buscou reprimir sua divulgação nas rádios com a cobrança de multa por sua difusão pública, caso divulgassem a canção na íntegra (o que, muitas rádios se arriscaram a fazer).

As ações foram desencadeadas por conta da expressão “Vão se foder” presente na letra, o que afetava a moral defendida pelo regime ainda em transição, uma vez que a música foi composta antes do lançamento do álbum. Assim, representava, portanto, a atitude transgressora da banda diante da dominação política e contraste a seus representantes.

Em seu canal do *YouTube*, o vocalista, musicista e um dos compositores Nando Reis, comenta que o processo de criação da música “Bichos escrotos” iniciou de forma inusitada e até improvável, após verem algumas baratas e improvisarem instrumentos de percussão.

Na letra, é perceptível a hostilidade diante dos padrões estéticos conservadores e das instituições da sociedade dos “cidadãos civilizados”. Segundo Nelson Souza, o nome da música pode estar relacionado às características do próprio movimento punk: “O termo ‘Bichos escrotos’ pode se referir as subculturas que se encontram a margem da sociedade, e nessa letra, são conclamadas a ocupar um ambiente mais amplo do que o espaço intersticial onde se constituíram” (SOARES, p. 90-92, 2016).

Parafraseando Nando Reis, a música traça uma lista de insetos e bichos sinantrópicos⁴⁶, retratando metaforicamente o desdém da banda pelos padrões morais (bom e ruim), musicais (culto e vulgar) e estéticos (feio e belo). Por outro lado, exalta os bichos como representantes de um universo bem maior, de indivíduos socialmente marginalizados.

3.4.8 “Filha de família se não casa. Papai, mamãe não dão nenhum tostão”

Em uma versão mais leve e bem-humorada, a música “Família” retrata o cotidiano de uma família tradicional. Descrevendo seus hábitos e convenções sociais. A canção verbaliza a dominação desta instituição através dos tradicionalismos, tabus e hábitos cotidianos presentes em todas as casas.

Ainda segundo Nelson Souza Soares, a tradicional instituição familiar é denunciada como ultrapassada, afirmando:

Outra instituição tradicional, a família, é denunciada como uma forma ultrapassada de organização, onde uma deseabilidade social ditada pelos costumes, supera o próprio compromisso parental de auxiliar na subsistência dos filhos (SOARES, p. 90-92, 2016).

⁴⁶ Espécie de animal adaptável a vida próxima ao ser humano, que sobrevive muitas vezes de restos de comidas, podendo alguns deles transmitir doenças.

Apesar de uma instituição milenar, a família se transforma com o passar do tempo, se diferenciando a cada cultura em algum aspecto, mas permanece como um dos principais agrupamentos culturais e sociais humanos. A Música “Família” chama atenção para a forma tradicional de família e suas costumes, mas não indica que ela está ultrapassada.

3.4.9 “Homem primata. Capitalismos selvagem”

A música “Homem primata” remonta, mais uma vez à analogia primitiva de um homem perdido na selva de pedras, onde mesmo com a evolução do *homo sapiens*, ainda reproduz as mesmas condições comportamentais primatas. Por serem manivelas de um sistema maior de retenção do capital, tornam-se escravos passivos do capitalismo.

Interpretada por Sérgio Britto e composta por este e mais cinco membros de Titãs, a letra ataca o sistema capitalista em analogia ao período pré-histórico, afirmando que o homem é capitalista e primata, isto é, considera o capitalismo como um primitivo e violento sistema econômico.

No verso: “o homem ainda faz o que o macaco fazia”, se estabelece uma relação entre a natureza e o trabalho, mediante o qual o homem transforma a realidade e a si mesmo em favor da ideia de progresso. Isso gera uma competição desenfreada de modo que todos buscam a qualquer custo o próprio benefício.

O referido verso retrata o caráter primitivo que mantém desde os “primórdios” em um ciclo vicioso da evolução humana. Que pela lógica da acumulação, dentro do sistema capitalista selvagem, só reproduz desigualdades, uma vez que “o trabalho não é a fonte de toda riqueza”.

3.4.10 “Meu salário desvalorizou. Dívidas, juros, dividendos...”

A canção “Dívidas”, composta por Arnaldo Antunes e Branco Mello, e interpretada por esse último, expressa a repulsa diante da desvalorização salarial com a lista cada vez mais extensa de imposto e endividamento, em crítica às condições econômicas do país. Mais que mera crítica à miserabilidade econômica da época, a letra faz uma reflexão do papel do dinheiro (salário) na vida das pessoas, bem como do endividamento como uma das consequências da selvageria do capitalismo, traz o teor teórico em torno do papel do dinheiro/salário na vida das pessoas.

Diferente do que se pensa, a noção naturalizada de troca, dívidas, dinheiro e salário não segue um certo padrão de benefícios para todos igualmente, segundo Graeber (2016). Ao contrário, indica Este trecho está muito confuso. Seja mais objetiva e reescreva essa ideia em poucas linhas.

Esse excedente doado espontaneamente na certeza da restituição direta ou indireta quando necessário, gerou uma espécie de crédito pela relação de confiança entre as partes. Dado modelo, estabelece os parâmetros da sociedade ideal anarquista, baseada na solidariedade espontânea entre as pessoas, tendo sido destruído com o decorrer dos séculos pelo reflexo coercitivo de dosagem e cobrança do dinheiro, a fim de perpetuar oligarquias, impérios e as várias formas de Estado.

Assim, Titãs não canta somente relatos da condição econômica da época, mas ecoa o repúdio da desvirtuação do próprio sistema de crédito, pela quantificação do produto, posteriormente, do serviço pelo salário. Nesse aspecto, Graeber afirma a partir dessa mudança de cenário: “A diferença entre a dívida e a obrigação, é que a dívida pode ser quantificada com precisão. E isso requer dinheiro” (Graeber, 2016, p. 33).

No verso: “Senhores, fiquem longe de mim”, os escritores da canção “Dívidas” não se referem apenas aos credores de seus dividendos ou ao imposto pago cotidianamente, mas a suma sistemática da própria lógica da quantificação das dívidas, levando em conta quantidade e valor, que agora passa a vigorar a depender da “mão invisível do mercado”.

Considerando agora o contexto econômico de fato, tratava-se de uma época de forte recessão no mercado financeiro, a crescente inflação reduziu o poder de compra da sociedade.

Por fim, a desvalorização salarial torna-se tema central não só desta música, mas de quase todas as outras associadas à crítica ao capitalismo. No entanto, é em “Dívidas” que se torna claro o escárnio social diante do crescente e significativo endividamento durante o período de crise, e evidente descaso do Estado com relação a cobrança de impostos para equilibrar a dívida pública (ou enriquecer ainda mais políticos e empresários, independente das condições), quem paga o preço no fim das contas é a classe trabalhadora.

3.4.11 “O que não pode ser que. Não é o que não poder ser...”

A canção “O quê”, composta e interpretada por Arnaldo Antunes, inicia com uma série de indagações. A letra inicia com uma série de indagações aparentemente sem nexos, porém cheia de críticas a repressão existencial, dos anseios do ser humano diante das moralidades e leis.

Na letra, Arnaldo Antunes “brinca” com a pergunta “o quê?” relacionando-a ao que pode ou não pode ser. Faz assim uma reflexão sobre o que pode ser (existir) e não ser (não existir). Trata das possibilidades de existência.

Considerações Finais

A base político-social do rock surge nos anos 1970 com o rock punk. Em seu início o rock'n roll tratava de temas triviais, de divertimentos, romances, etc. Entretanto, já se embebia do dilema camponês *country*, e principalmente, dos conflitos vivenciados no *blues* (este, desde seu início tratou de temas sociais, amorosos e mesmo ritualísticos).

O ritmo *country* remonta o apelo *rockabilly* camponês da década de 1950; passando pela introspecção das causas negras; até enfim confrontar o Estado na revolta generalizada dos punk com o sistema político e todas as formas de poder (instituições).

Nesse contexto de transição, o álbum "Cabeça dinossauro" emerge em um cenário político caótico, em recente reestruturação, quando as pequenas aberturas permitiram aos jovens se expressarem pela busca por liberdade, sequelas de recém alforriados de uma ditadura de mais de 20 anos no Brasil.

Assim, o LP "Cabeça dinossauro" traduz o cenário de revolta por anos de mordanças e repreensões diretas, condicionando os próprios integrantes da banda Titãs a representarem bem em suas canções os apelos dos jovens rebeldes, com suas inconformidades e radicalismos até, tomando como exemplo as faixas: "Estado violência", "Polícia", "Dívidas" e "Homem primata".

Em outras palavras, a conjuntura política opressora ainda em transição, o colapso econômico dos anos 1980 e as organizações sociais e instituições em si, tornam-se a os grandes pilares teóricos essenciais de todo o álbum "Cabeça dinossauro".

As circunstâncias que moldam a sociedade passa pelas trilhas do rock, sendo também delineadas pelo protagonismo das questões anárquicas levantadas pelos jovens rockeiros ao longo das décadas de 1970-80. O espaço cedido à música permitiu a formação de grupos culturalmente simétricos, além de sociedades mais críticas e politicamente ativas, em construção inegável da influenciada teórica filosófica, o mundo das ideias passa a ser disseminada por melodias e o grande público não só entende como interioriza na realidade prática do dia-a-dia.

Enfim, o álbum "Cabeça dinossauro" representa a interiorização anárquica (até certo ponto) da realidade brasileira, onde as aspirações dos jovens politizados são ecoadas através da música, não só em estado de contemplação, mas de denúncia

efetiva, contestando os padrões, conclamando ao próprio ato de revoltar-se e refletir a condição humana, a realidade vigente, as relações de poder.

REFERÊNCIAS

- ALZER, André; MARMO, Hérica. **Titãs**. Vagalume, 15 de janeiro de 2021. Disponível no site: <https://www.vagalume.com.br/titas/biografia/>.
- ASSIS, Juliane; ZOCCOLOTTO, Pedro. **O Punk no Brasil e sua relação com a Ditadura Militar**. Pedro Zoccolotto, 13 de novembro de 2013. Disponível no site: <https://pedrozoccolotto.medium.com/o-punk-no-brasil-e-sua-rela%C3%A7%C3%A3o-com-a-ditadura-militar-db179cf0b3fe>.
- AZEVEDO, Amanda. **Também chamado de “Idade de Ouro” ou “Anos Dourados”**, 2019. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/anos-50>. Acesso em 01 de junho de 2020.
- BIVAR, Antônio. **O que é punk?** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 14ª ed. São Paulo: Moderna, 1995.
- CHACON, Paulo. **O que é rock**. 5ª edição. São Paulo: editora brasiliense, 1995.
- DAPIEVE, Arthur. **Brock- O rock brasileiro dos anos 80**. Editora 34, São Paulo: 3ª edição, 2000 (Reimpressão 2004).
- CORRÊA, Tupã G. **Rock nos passos da moda: mídia, consumo X mercado**. 1 Ed. São Paulo. Papyrus, 1989.
- DELEUZE E GUATTARI, Gilles e Félix. **O que é a filosofia?** Coleção Trans, editora 34, 1991.
- ERNANI, Felipe. **Alan Freed, a origem do rock and roll e uma triste história de jabás**. Stay Rock Brasil, 20 de maio de 2020. Disponível: <https://www.stayrockbrazil.com.br/post/alan-freed-a-origem-do-rock-and-roll-e-uma-triste-hist%C3%B3ria-de-jab%C3%A1s>.
- FAGUNDES, CRIS. **Rock e sociedade**. Rocknauta, 21 de março de 2012. Disponível: <https://www.clickriomafra.com.br/rocknauta/12>.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 14ª Ed. São Paulo: edições Loyola, 2006.
- GRINGS, Márcio. **História do rockabilly no brasil é contada em livro**, 2016. Acesso em 15 de março de 2020. Disponível: <https://www.gringsmemorabilia.com.br/2016/03/historia-do-rockabilly-no-brasil-e.html>.
- GRAEBER, David. **Dívida - Os 5000 primeiros anos**. São Paulo: 3 Estrelas, 2016.

GURALNICK, Peter in. **The Rolling Stone illustrated history of rock'n'roll**. Rolling Stone Press, 1976-1980.

In: ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Cabeça dinossauro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70100/cabeça-dinossauro>>. Acesso em: 28 de Ago. 2020.

LAVINAS, Lena; GENTIL, Denise L. **Dossiê balanço crítico da economia brasileira (2003-2016). Brasil anos 2000 a política social sob regência da financeirização**, MAGI, Érica Ribeiro. **Fora dos palcos: relações entre o rock brasileiro e a crítica musical nos anos 80**, 2008. ANPUH/SP – USP. São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

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

MENEGATI, Solléria Rezende. **A comunicação do movimento anarcopunk de São Paulo: análise do blog da associação**. Faculdade de Comunicação Social – UFJF, Juiz de Fora, 2011.

MUGGIATI, ROBERTO. **Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Coleção Vozes do mundo moderno, 4ª edição, Petrópolis, 1983.

OSTERNO, Maria. **A canção engajada nos anos 80: o rock não errou**. 149p. Dissertação de mestrado em Linguística da Universidade Federal do Ceará – UFC. Fortaleza, 2009. Disponível: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6107/1/2009_dis_mlrosterno.pdf. Acesso em 15 de março de 2020. Acesso: 05 de julho de 2020.

PEREIRA, Danielle. **Conheça a história de sucesso da banda Titãs**. Prodigital, 2016. Disponível: <https://proddigital.com.br/musica/conheca-a-historia-de-sucesso-da-banda-titas/>. Acesso em 10 de agosto de 2020

PEREIRA, Natan Barros. **"Ô Cride! Fala prá mãe que o discurso anti-consumismo dos Titãs os capturam": Análise do álbum Televisão**. Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Campina Grande – PB, 2010.

PESSOA, Fernando. **O bandeiro anarquista**. Ateneu Libertário Ricardo Melha, setembro de 2000.

PICCOLI, Edgard. **Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones.** Apresentação de Edgard Piccoli e organização de Ana Tereza Clemente. São Paulo: Globo, 2008.

PORFIRIO, Francisco. **"Anarquismo"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/anarquismo.htm>. Acesso em 26 de agosto de 2020.

RAGO, Margareth. **Foucault, história e anarquismo.** p. 17-28, 2º Edição, Rio de Janeiro, 2015.

RAMOS, Eliana Batsista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. **Revista eletrônica Ágora**, N.10, p.1-20, 2009. Disponível: <https://www.todamateria.com.br/?s=anos+60+e+70%3A+brasil%2C+juventude+e+rock>. Acesso em: 09 de julho de 2020.

RIBEIRO, Márcio. **A origem do termo rock n'roll.** Whiplash.Net, 24 de julho de 2004. Disponível: <https://whiplash.net/materias/biografias/000526.html>.

RIBEIRO, Paulo Silvino. **"Os anos 80 no Brasil: aspectos políticos e econômicos"**; Brasil Escola. Disponível: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/os-anos-80-no-brasil-aspectos-politicos-economicos.htm>. Acesso em 10 de julho de 2020.

RUELLA, Larissa Furtado. **A identidade do rock e seus subgêneros no contexto da moda contemporânea**, 2015, 101 pág. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda) Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Apucarana, 2015.

SILVA, Helena. **Legião Urbana: Crítica social e rock nos anos 80 e 90**, 2018. Disponível: file:///C:/Users/Luana%20Rocha/Downloads/legiao-urbanacritica-social-e-rock-nos-anos-80-e-90_compress.pdf. Acesso em: 11 de julho de 2020.

SIMÕES. **Anarquismo: Pequena Introdução as ideias literárias de Teotônio Simões**, 1999. Disponível em: www.ebooksbrasil.org.

SOARES, Nelson Souza. **Rock, juventude e rebeldia: um estudo do álbum Cabeça dinossauro (1986).** **Revista científica das áreas de história, letras, educação e serviço social.** Centro Universitário de Belo Horizonte, vol. 9, n.º 1, janeiro/julho de 2016.

TANCREDI, Silvia. **"Rock"**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/rock.htm>. Acesso em 01 de junho de 2020.

TRINDADE, Luane Nunes; RANGEL, Carlos Roberto da Rosa. **rock: political culture and social movements**. Série: Ciências Humanas, Santa Maria, Santa Maria, v. 13, n. 1, p. 95-111, 2012.

VERBENA, Victor Ernesto. **O movimento punk no brasil: análise sociológica de uma cultura juvenil**. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2017.

WOODCOCK, George. **História das ideias e movimentos anarquistas**. Editora L&PM Pocket, Vol. 01, Porto Alegre, 2007.

WOODCOCK, George. **Os grandes escritores anarquistas**. Editora L&PM, Brasil, 1998.

WILDE, Oscar. **A balada do cárcere de Reading**. Tradução por VIZIOLI, Paulo. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.

ZUIN, Lídia. **Origem do rockabilly. rock a música do século XX – Vol. I**. Disponível:http://www.centrocultural.sp.gov.br/saiba_mais/musica_rockabilly_2009_07.asp.