

## **A HORA E A VEZ DO ROCK BRASILEIRO**

Carlos Rogério Duarte Barreiros<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Uma breve análise da canção “Lugar Nenhum”, gravada pelos Titãs, servirá de pretexto para reflexão a respeito das interferências, na canção popular urbana brasileira, da literatura culta e de um gênero tradicionalmente associado ao universo da indústria cultural: o rock. A hipótese defendida é a de que a permeabilidade da canção brasileira a outros sistemas culturais faz que o rock, especialmente no início da década de 80, ao contrário do que supunha o público da MPB, contribua sensivelmente para o desenvolvimento da canção brasileira, renovando-a no universo sonoro e fazendo-a dialogar com a tradição literária culta, no plano da letra.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Canção popular brasileira. Literatura brasileira. Titãs

“Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade”. Com essa frase emblemática, Luiz Tatit (2004, p.11) abre *O século da canção*, obra a respeito da canção popular urbana brasileira. Talvez essa manifestação cultural tenha sido, ao longo dos últimos cem anos, a mais relevante do país, seja pela sua permeabilidade a outros sistemas culturais, seja pela capilaridade e aceitação junto ao público – nunca antes alcançada pela literatura chamada de culta ou erudita.

Irmãs de longa data, canção e literatura culta imbricam-se continuamente, especialmente no Brasil, embora a facilidade de acesso à primeira – via rádio, televisão, CDs ou lojas virtuais – pareça distar radicalmente da dificuldade de contato com a segunda, circunscrita, na esmagadora maioria dos casos, a escolas e famílias em que se valoriza o contato com “os clássicos”. Apesar dessa disparidade, é certo que muitos elementos da

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

canção popular guardam raízes na literatura culta. Ao analisar, sob a perspectiva da canção, a década de 60, José Miguel Wisnik (2004, p.210-211) afirma que:

De certo modo, esse processo todo da década de 60 acentuou o lugar original que a música popular vinha ocupando no Brasil, pela sua pertinência simultânea e contraditória a vários sistemas culturais. Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria. Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da estandardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.

Eis os três componentes elementares da canção popular: a cultura popular não-letrada, a poesia culta e a indústria cultural. Interessa-nos, mais especificamente, a permeabilidade da canção à poesia culta, a que não faltarão exemplos. Um dos mais fáceis e rápidos, apenas a título de ilustração: Chico Buarque utilizando-se dos versos de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, para compor o *Funeral de um lavrador*. Da literatura popular – o auto de natal – à obra de um autor ligado à tradição erudita da literatura, e, daí, à canção popular urbana. Traçado *sui generis*, bastante típico dos nossos cancionistas.

O exemplo de Chico Buarque, aliás, parece perfeito para o que se pretende defender neste texto. Quase unanimidade entre ouvintes mais “cultos”, esse compositor, dramaturgo e romancista encarna em si, juntamente com outros que costumam ser chamados de “monstros sagrados da MPB”, todas as características caras ao gosto da *elite popular*, termo utilizado por Tatit (2004, p.64) para definir o público que – hipótese nossa –, supostamente ciente daquela permeabilidade da canção brasileira, está pronto para decodificá-la – e, principalmente, avaliar-lhe a pertinência e a *qualidade*. Entenda-se qualidade, aqui, como a capacidade que tinha o compositor de sintetizar, em suas canções, as interferências da cultura popular não-urbana e as da literatura culta, fugindo, de certa forma, à uniformização imposta pela indústria fonográfica, de modo a fazer da canção um meio de protesto, verificado, em maior ou menor intensidade, nas obras de todos os “monstros sagrados”.

Com efeito, embora, na década de noventa, gêneros como o axé e a música sertaneja tenham “mudado a história da sonoridade brasileira”, tomando as “melhores fatias do mercado” e “confirmando a propalada pujança da música brasileira” (Ibid., p.65-66), apesar de padronizados e serializados pelo universo da indústria cultural – ocorrência que, numa primeira leitura, pode ser entendida como superação da prevalência da música internacional, que reinava absoluta em nossas rádios nos anos 60 e 70 –, a elite popular não os aceitou – sejamos justos: rejeitou-os veementemente – talvez porque não contivessem aquela *qualidade* observada nas obras dos “monstros sagrados”, talvez porque, em suas letras, não *protestassem*.

Não é finalidade deste texto avaliar as qualidades – ou a falta delas – intrínsecas àqueles gêneros, mas a resistência acirrada que sofreram é fundamental para compreender o papel singular que ocupa o rock nacional da década de oitenta: tributários da MPB das décadas anteriores, talvez menos por escolha do que por hereditariedade, os compositores brasileiros de rock, nos anos oitenta, também pretendiam protestar, mas encontraram a indústria fonográfica nacional asfixiada pelos grandes nomes da MPB. Em menos de vinte anos, muitos dos artistas que encarnavam em si o protesto transformaram-se em ícones da cultura dominante orientada pelo gosto da elite popular (ALEXANDRE, 2002).

Para entender esse processo, não nos esqueçamos dos radicalismos que cindiam, nas décadas de 60 e 70, os artistas e o público: de um lado, os “monstros sangrados” e seu público – que, juntamente com os fãs da bossa nova (TATIT, 2004, p.64), da década anterior, compõem a chamada elite popular –, engajados, atentos ao regime de exceção, que protestavam, nas letras, muitas vezes, por meio das interferências da literatura culta, e, no plano sonoro, por meio das interferências de ritmos populares, de modo a rejeitar a pasteurização da indústria fonográfica de origem estrangeira. (Deixe-se de lado, aliás, a cisão dentro desse mesmo grupo, que opunha as canções de protesto à Tropicália, mais aberta aos gêneros internacionais e aos compositores e intérpretes não-engajados). De outro, havia os artistas chamados alienados pelos primeiros – caldeirão imenso que vai da Jovem Guarda aos cantores considerados *bregas* – principalmente por atenderem às expectativas de mercado, sem preocupações de ordem estética ou ideológica: interessava-lhes, apenas, compor música de entretenimento, evidentemente sob o manto da indústria cultural, valendo-se, principalmente, de sua capilaridade entre o grande público. Além de representar o maniqueísmo ideológico do período, essa divisão acabou por servir, também, aos interesses da mesma indústria fonográfica de que tentavam fugir os mais ou menos

engajados, já que nela se podem entrever os *nichos do mercado de discos do Brasil*: para a elite popular, eram oferecidos os monstros sagrados da MPB; para o grande público, menos afeito ao protesto, os produtos de consumo rápido, os artistas e celebridades de larga divulgação. Acontece que essa cisão resultou, na canção popular urbana, num mercado de elite – a chamada elite popular – e um mercado a que podemos chamar *de massas*. E não era improvável que o rock nacional, disposto a protestar, causasse certa estranheza aos ouvintes pretensamente cultos que, embora valorizassem o combate visível nas letras das canções, rejeitavam sua associação a um gênero-produto da indústria fonográfica norte-americana: o rock.

Custou à elite popular – talvez custe até hoje – aceitar que não apenas os gêneros regionais podem servir de veículo para o protesto. É fato que o rock pode ser considerado produto da indústria cultural, o que não o invalida obrigatoriamente como gênero. Tomando-se por base as afirmações de Wisnik apontadas anteriormente, consideremos o rock apenas mais uma das interferências que a canção popular urbana do Brasil pode sofrer e lembremos que, em certa medida, as da canção popular e da literatura culta podem anular ou minimizar o efeito dos modelos impostos pela indústria cultural. Lembremos, ainda, que, segundo Tatit (2004), os primórdios de nossa canção popular urbana remetem obrigatoriamente ao surgimento do mercado de discos no Brasil.

Um bom exemplo do que se quer demonstrar com as observações acima é a análise da canção “Lugar Nenhum”, de Arnaldo Antunes, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Sérgio Britto e Toni Bellotto, gravada no LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, dos Titãs:

Não sou brasileiro,  
Não sou estrangeiro.  
Não sou brasileiro,  
Não sou estrangeiro.  
Não sou de nenhum lugar,  
Sou de lugar nenhum.  
Não sou de São Paulo, não sou japonês.  
Não sou carioca, não sou português.  
Não sou de Brasília, não sou do Brasil.  
Nenhuma pátria me pariu.  
Eu não tô nem aí.  
Eu não to nem aqui.

Essa canção dos Titãs talvez sirva para expor o que Tatit (2004, p.63) chamou de *dicção rock* e o papel desse gênero na história de nossa canção e de nossa literatura. Por meio da oitiva atenta de “Lugar Nenhum”, levantam-se, sem dificuldade, elementos

relevantes para a análise da canção: abertura fulminante, com solo de bateria seguido da entrada progressiva das guitarras e do baixo, compondo uma gradação, que atinge o auge na entrada da voz de Arnaldo Antunes; recorrência melódica e recorrência de versos, de modo que letra e música se equilibrem – característica primordial da canção (TATIT, 2002) –, alcançando a *tematização*, em que, “Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (Ibid., p.22), isto é, cria-se espaço sonoro propício à produção de gêneros dançantes como o rock.

A abertura da canção, com a bateria, lembra uma síntese da dicção rock proposta por Tatit (Ibid., p.187), ao introduzir a análise de uma canção de Roberto Carlos no período da Jovem Guarda:

A música que dispensa a iniciação dos seus ouvintes com relação à linguagem e ao grau de sofisticação de seus recursos apega-se necessariamente a estímulos mais diretos do ponto de vista físico e mental. Apóia-se na marcação regular do ritmo, nos relatos de ação e na nítida oposição entre a euforia dos encontros amorosos e a disforia dos desencontros. Apóia-se, ainda, na corporificação do artista na voz salientando os efeitos de verdade figurativa. Tudo como se a canção recobrasse suas funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejo de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica.

Espécie de “fórmula de rock”, as observações acima poderiam encerrar a análise da canção. É fato que, em “Lugar Nenhum”, dispensa-se a iniciação dos ouvintes com relação à linguagem e aos recursos e que há ênfase em estímulos de ordem física e mental: sua abertura sugere o “bater cabeça”, a dança dos fãs no show de rock, marcada pela regularidade do ritmo. A letra, embora não aponte para a disforia do desencontro de amantes, remete a um desencontro de ordem subjetiva, isto é, *a sensação de não pertencer a lugar nenhum*. De modo geral, usando os termos da Semiótica greimasiana, diríamos que, no plano narrativo, temos um sujeito – o “eu” da canção – em estado de disjunção em relação a um objeto – a própria identidade, pelo menos no que diz respeito ao lugar do nascimento. Essa lacuna identitária faz que a negação dos primeiros versos alcance o *status* de profanação do conceito de pátria – “nenhuma pátria me pariu” é expressão que remete, evidentemente, ao palavrão que utilizamos para nos referirmos a um lugar muito distante (que, porque o desconhecemos, parece ser espécie de *lugar nenhum*) ou para rejeitarmos veementemente o interlocutor que nos causa ojeriza –, o que conduz ao esfacelamento do

conceito de identidade nacional. Daí os últimos versos: “Eu não tô nem aí”, expressão coloquial, jovem, que revela o estado de indiferença do “eu”; “Eu não tô nem aqui”, construída em oposição à anterior, remove daquela a cristalização típica da oralidade cotidiana e chama à atenção do leitor o advérbio de lugar transmutando a indiferença em vazio espacial e, mais uma vez, identitário.

Nos versos “sou de lugar nenhum” e “nenhuma pátria me pariu”, ouve-se, além da voz de Arnaldo Antunes, o coro dos outros Titãs, o que garante a voz como efeito de verdade figurativa e a recuperação de duas das funções primitivas da canção: o grito e o canto em conjunto. Parece estranha à canção, entretanto, a afirmação de Tatit a respeito da intenção de “despertar estados pré-românticos puros sem qualquer complexidade psíquica”. A pequena análise esboçada no parágrafo anterior já demonstra que aquele “eu” que canta parece, no mínimo, incomodado com a condição de pária identitário, dilema de alguma complexidade. Como dizer-se “eu”, sem uma marca fundamental de identidade – o lugar de origem?

Lembre-mo-nos de que o fragmento da obra de Tatit, embora possa ser utilizado para a compreensão geral do que é o rock, refere-se a Roberto Carlos e sua produção inicial, diretamente associada à Jovem Guarda, meio em que brilhavam os artistas chamados “alienados” pela MPB Universitária. Não havia na obra do “Rei”, como já vimos, outra intenção além de alcançar o sucesso entre o grande público por meio do gesto universal da música jovem, que

[...] dispensando a formação histórica, intelectual e teórica de seu público, lançava uma canção, aparentemente imediatista, mas muito bem concebida para atingir um gosto desprevenido e disponível às excitações orgânicas e passionais, ao mesmo tempo simples e pungentes. (TATIT, 2002, p.187)

Na década de oitenta, porém, a redemocratização fez que se desmanchasse no ar a sólida cisão entre músicos engajados e “alienados”. Em “Lugar Nenhum”, observa-se essa volatilização: embora se valham da dicção do rock, os Titãs não dispensam, nessa canção e em outras, os “motes lançados em forma de palavras de ordem” (Id., 2004, p.63). Sem abandonar o universo do *protesto*, os jovens músicos da década de oitenta embebem sua obra do gesto universal da música jovem – o rock – e alcançam o público de massas, muito além da elite popular.

Para manter o pé no universo do protesto, os Titãs utilizaram-se de um tema típico da literatura brasileira: a questão da identidade nacional. Nos capítulos introdutórios da *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (1975, p. 26) já apontava que

Depois da Independência, o pendor [de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus] se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los.

A vontade de criar, em terras brasileiras, uma literatura que ombreasse a européia tem, segundo o crítico, implicações de ordem vária: tolhimento no exercício da fantasia, que dá lugar àquela vontade e àquele projeto; glorificação exagerada – e, conseqüentemente, deformada – dos valores locais, que culmina, por exemplo, em encômio da exuberância natural – nosso “traço diferencial e critério de valor” (Ibid., p.28). A idéia de que o escritor brasileiro *precisava* produzir uma obra autenticamente nacional por meio dessas descrições, foi considerada, até um certo momento, indicador de qualidade da obra – ponto de vista que, evidentemente, teve de ser reformulado. Acreditamos, portanto, que o mesmo raciocínio pode ser aplicado à análise de canções brasileiras. Nossa hipótese anterior é a de que, nas décadas de 60 e 70, o indicador da qualidade de uma canção era exatamente sua permeabilidade à literatura culta e à cultura popular não-urbana, fugindo às imposições da indústria cultural. A calibragem desses três elementos fazia que predominassem os dois primeiros, servindo o último como obstáculo a que era necessário resistir – quanto mais rejeitasse os modelos em série da indústria cultural estrangeira, mais seria valiosa a canção, numa avaliação evidentemente orientada por critérios ideológicos<sup>2</sup>. Em palavras simples, preferia-se a canção que guardasse raízes em ritmos populares e em temas da literatura culta à que fosse permeável ao gesto universal da música jovem, o rock and roll na fase iê-iê-iê, considerado traço de alienação e, às vezes, até de apoio ao regime de exceção.

O esfacelamento da Ditadura Militar e suas instituições, sobretudo a censura, o processo de redemocratização e, um pouco mais tarde, a Constituição Federal de 1988, como já vimos, colocam em xeque a cisão da canção popular brasileira e põem à prova esse antigo critério de qualidade. Trata-se, mais uma vez, de uma questão de calibragem: alguns músicos brasileiros da década de oitenta eram, ao menos num primeiro momento, mais

---

<sup>2</sup> É necessário repetir que essas afirmações não valem para a Tropicália, cujo gesto de *assimilação* apontado por Tatit (2004) pode ser considerado a porta de entrada da canção popular urbana a gêneros estrangeiros, como o rock and roll. Os pontos de contato – bem como e, talvez, principalmente, as diferenças – entre a Tropicália e o rock nacional da década de oitenta merecem estudo à parte, que vai além dos limites deste texto.

permeáveis ao rock, gênero diretamente urbano associado à indústria cultural, que tomara espaço à cultura popular não-urbana; mantém-se, entretanto, o laço com a literatura culta, afinal “Lugar Nenhum” repisa o tema da identidade nacional.

Note-se que a predominância do gênero rock em detrimento dos ritmos regionais brasileiros pode ser entendida como reação à excessiva valorização de que eles desfrutavam nas décadas anteriores. Entendamos os roqueiros da década de oitenta, portanto, como uma geração que pretendia *responder* às anteriores, perfeitamente inserida, portanto, em uma *tradição* – similar ao que expõe Antonio Candido (1975) a respeito de nosso sistema literário. Nascida e crescida nas grandes cidades, essa geração dispensava – repita-se: num primeiro momento – os regionalismos, a cultura popular não-urbana. Essa rejeição será breve – no final da década, muitos dos roqueiros se aproximarão da MPB e daqueles ritmos –, mas tem implicações fundamentais para a análise que se pretende empreender neste texto: a tradição da canção popular urbana brasileira teve origem no florescimento da indústria fonográfica nacional, como já vimos, de modo que é possível afirmar que elementos advindos dela, mesmo que estrangeiros, não *conspurcam* nossa canção, mas a enriquecem e renovam. Passando ao largo da alienação de que foram acusados algumas vezes, os roqueiros da década de oitenta cumpriam, portanto, papel fundamental na tradição de nossa canção.

A recuperação do tema da identidade nacional, no plano da letra, por sua vez, confere ao rock brasileiro da década de oitenta o caráter de protesto que era critério de qualidade nas gerações anteriores. A resposta à questão “o que é ser brasileiro?”, em “Lugar Nenhum”, remete a um sem número de obras da tradição literária, dos autores árcades aos contemporâneos: a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias – talvez a melhor expressão da identidade nacional fundada na exuberância natural – cantava nossos bosques e nossa vida com mais amores, que foram parar no Hino Nacional; o mito de formação do povo brasileiro, em *O Guarani*, de José de Alencar, baseado na mestiçagem de colonizador e colonizado; o pilar fundamental de nosso povo, índio-branco-negro, investigado pelos Modernistas de 22, temperado pela chegada dos imigrantes; o sertanejo rumo à cidade, no trajeto iniciado em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, traçado em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e concluído em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Todos são, em maior ou menor medida, exemplos da tentativa de responder àquela pergunta que, segundo Antonio Candido, atravessa nossa literatura desde seu período de formação.



Em “Lugar Nenhum” é possível observar um “eu” cuja identidade é fundada na *ausência de identidade*: ele não é brasileiro nem estrangeiro, palavras que, embora rimem, guardam significados opostos – e nenhum deles serve para caracterizar aquele que canta, como se a coincidência correspondesse à oposição; o “eu” também não é de nenhum lugar e de lugar nenhum, em que a inversão do pronome indefinido – repetida pelo coro – materializa na letra o seu conteúdo: altera-se, na frase, a *colocação* do vocábulo, sem que ocorra alteração semântica. Em outras palavras: a ausência de identidade e significação independe do espaço ocupado pelo “eu” e por sua forma de expressão; não é de São Paulo, não é japonês, não é carioca, não é português, não é de Brasília nem é do Brasil, numa gradação em que se amalgamam topônimos e povos, como a representar que a identidade do “eu” não é obtida por meio dos lugares nem por meio de traços coletivos marcantes. Essa progressão semântica culmina no Brasil, país que guarda – ao menos na proposta dos Titãs – todas aquelas identidades e nenhuma ao mesmo tempo. “Nenhuma pátria me pariu”: verso síntese da canção, também cantado em coro, pode ser entendido como o ápice daquela gradação, em que a identidade nacional se funda na ausência de identidade e no fastio de tentar identificá-la – daí a semelhança com a expressão de baixo calão que observamos anteriormente. Os últimos versos elevam à máxima potência a idéia de que a identidade nacional – e, por extensão, a do indivíduo – está alicerçada em *tudo* – todos os povos e lugares citados nos versos anteriores – que resulta em *nada*: o “eu” não está nem aí nem aqui, numa construção em que, mais uma vez, a rima combina dois termos opostos que sintetizam a fratura e o vazio subjetivos que, talvez, sejam a única marca identitária do “eu” que canta. Se, para Gonçalves Dias, na *Canção do Exílio*, o *aqui* representava a terra estrangeira, o exílio, os elementos disfóricos, e o *lá* marcava a saudosa terra natal, toda euforia, em “Lugar Nenhum”, a sensação de que somos (HOLANDA, 1987, p.03) uns “desterrados em nossa terra” torna o *aí* e o *aqui* termos de significação a um só tempo oposta e idêntica: são advérbios que deveriam indicar o referencial a partir do qual são feitas as referências de lugar, o que é impossível para quem é de *nenhum lugar*. De maneira sintética, *aqui* e *ali* são vocábulos que perdem o sentido porque o “eu” que canta não se identifica nem com um nem com outro, de modo que se perca a idéia de perspectiva proposta por poetas como Gonçalves Dias, como se a negação da identidade sintetizasse, paradoxalmente, uma marca identitária nacional.

Essa breve análise da canção dos Titãs dialoga diretamente com a história do rock nacional da década de oitenta: com o firme propósito de utilizar um gênero musical que é

estranho ao Brasil, nossos roqueiros acabaram experimentando uma sensação bastante familiar em nossa tradição literária, uma espécie de seqüestro identitário em que a utilização de uma forma de arte estrangeira coloca em xeque a pretensa brasilidade do artista. Ao mesmo tempo, entretanto, ao escolher o rock como gênero, o músico responde à tradição de nossa canção popular, o que o insere inevitavelmente na tradição dessa canção. Segundo Tatit (2004, p.59), uma das forças do gesto de *assimilação* proposto pelos Tropicalistas está no fato de esse movimento ter conseguido explicitar algo que é obvio: “a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira”. Se os componentes de nossa canção popular são, como vimos, a literatura culta, a cultura popular não-urbana e a indústria cultural, qualquer descalibragem que faça predominar um dos três elementos poderá ter como consequência imediata a instauração da crise de identidade observada na canção dos Titãs.

É evidente que, como apontou Tatit (2002, p.20), muitas “circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, [muitas] canções estão impregnadas de circunstâncias”. A renúncia à cultura popular não-urbana e a adoção exagerada do rock como ritmo eram necessárias no período de afirmação do rock da década de oitenta e encontrarão limites já em meados desse período, o que não invalida essas duas opções: era preciso renovar o universo da canção brasileira que, já vimos, se viu asfíxiada por aqueles mesmos “monstros” que a consagraram entre a elite popular nos períodos dos festivais da canção. O rock teve, portanto, papel fundamental nessa revitalização porque, sem abandonar o critério principal de qualidade – a interferência dos temas da literatura culta – absorveu o público jovem, de massas, para o qual as diferenças ideológicas e as lutas políticas das décadas anteriores haviam perdido o sentido, para dizer o mínimo.

A introdução de ritmos e temas da cultura popular não-urbana no universo do rock que ocorreu no final da década de oitenta e ao longo da de noventa aponta para a sua incorporação definitiva à canção popular brasileira. Talvez esse seja um indício de que o rock não é gênero menor: basta que esteja inserido na tradição de nossa canção popular e dialogue com as gerações anteriores para que fuja, em certo sentido, aos modelos alienantes da indústria cultural. A multiplicidade de elementos que compõem nossa canção vai muito além de quaisquer rótulos que se lhe tentem atribuir, daí sua pujança e relevância ao longo de todo o século XX.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. [S.l.]: DBA, 2002.  
CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.  
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.  
TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.  
\_\_\_\_\_. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.  
WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.