

Trajetórias do Rock no Brasil: o verão de 1985, Rock in Rio e a redemocratização

Trajectories of Rock in Brazil: The Summer of 1985, Rock in Rio, and Redemocratization

Julyana Sena de Souza

Graduanda em História
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
julayufmg@gmail.com

Júlia Roberta Trivelin de Oliveira

Graduanda em História
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
juliatrivelin@gmail.com

Recebido: 05/06/2026

Aprovado: 31/08/2026

Resumo: O artigo examina o *Rock in Rio* de 1985 como um evento cultural multifacetado que espelhou as complexidades da redemocratização brasileira. Enquanto o festival reverberava a euforia juvenil e a liberdade após anos de ditadura, a análise revela uma transição democrática mal resolvida, marcada pela ausência de justiça de transição e uma "política de esquecimento". Essa democracia forjada evidenciou um descompasso entre a celebração no palco e as profundas lacunas políticas do país. Paralelamente, o estudo traça a trajetória do Rock Nacional, que, apesar de enfrentar resistência inicial, consolidou-se como um poderoso grito de contestação. Contudo, a estética de rebeldia do gênero, ironicamente, foi cooptada por narrativas reacionárias no cenário contemporâneo. O *Rock in Rio*, portanto, emerge como um símbolo vívido da indissociável relação entre cultura e política, ressaltando os contínuos desafios na construção de uma democracia plena e consciente no Brasil.

Palavras-chave: Rock; redemocratização; rebeldia.

Abstract: The article examines the 1985 Rock in Rio as a multifaceted cultural event that mirrored the complexities of Brazilian redemocratization. While the festival echoed youthful euphoria and freedom after years of dictatorship, the analysis reveals an unresolved democratic transition, marked by the absence of transitional justice and a "policy of oblivion." This forged democracy highlighted a disconnect between the celebration on stage and the country's deep political gaps. In parallel, the study traces the trajectory of Brazilian Rock, which, despite facing initial resistance, consolidated itself as a powerful cry of protest. However, the genre's rebellious aesthetic was, ironically, co-opted by reactionary narratives in the contemporary landscape. Rock in Rio, therefore, emerges as a vivid symbol of the inseparable relationship between culture and

politics, emphasizing the continuous challenges in building a full and conscious democracy in Brazil.

Keywords: Rock; redemocratization; rebellion.

Considerações iniciais

Era janeiro de 1985, e o Rio de Janeiro fervilhava com uma energia até então inédita. Não era só o verão carioca no auge. Na Cidade do Rock, um mar de gente parecia respirar a mesma melodia. Milhares de olhos fixos no palco, gritos que formavam a sensação palpável de que o Brasil, enfim, voltava para o mundo. Em meio a esse espetáculo de som e luz, onde a bandeira brasileira tremulava por toda parte como um símbolo de celebração, a euforia atingia seu ápice. Era a materialização de um anseio coletivo por liberdade. Ao mesmo tempo, fora dos limites do festival, a realidade política se entrelaçava de forma simbólica: no dia 15 de janeiro, enquanto Barão Vermelho bradava “Pro Dia Nascer Feliz” em meio à multidão verde e amarela, o país vivia a primeira eleição presidencial pós-ditadura, um marco para a democracia em mais de vinte anos de domínio militar. O *Rock* era trilha sonora da Nova República, uma mistura da grandiosidade de um festival global com a intensidade de um momento histórico e político sem precedentes no Brasil.

Como uma poderosa válvula de escape, a realização do *Rock in Rio* canalizou a insatisfação e a rebeldia da juventude que, através da cultura do *Rock*, expressou intensamente seu anseio por uma ruptura com as normas e a situação do país. Entretanto, compreender o festival exclusivamente como uma manifestação espontânea de rompimento com autoritarismo pode produzir uma interpretação demasiadamente linear de sua relação com o processo de redemocratização. O evento não se constituiu apenas como consequência de um contexto político excepcional, mas também como resultado de transformações culturais e mercadológicas que vinham se desenvolvendo desde décadas anteriores. Entre elas a consolidação do *Rock* como expressão da cultura juvenil e a ampliação de um mercado consumidor voltado para esse público. Nesse sentido, a emergência do Rock brasileiro nos anos 1980 deve ser compreendida em diálogo com experiências anteriores da música brasileira, como a Jovem Guarda, a Tropicália e outras manifestações que contribuíram para a constituição de uma cultura roqueira no país. Diante deste contexto, ao analisar especificamente os efeitos do *Rock in Rio*, Arthur Dapieve destaca que o

sucesso do festival contribuiu para revelar à indústria e ao comércio “uma fatia de mercado até então ignorada: a fatia jovem” (Dapieve, 2015, p. 206). O festival, portanto, reunia desde sua origem dimensões que não podem ser dissociadas: era, ao mesmo tempo, espetáculo, empreendimento comercial, fenômeno cultural e experiência coletiva de uma juventude que vivenciava um momento de profundas transformações políticas.

É justamente na convergência entre a expansão da cultura juvenil, a circulação de referências internacionais e o clima de expectativa em torno da redemocratização que o *Rock in Rio* de 1985 adquire relevância. Embora seus idealizadores não o tenham concebido como uma plataforma de enfrentamento político, o festival tornou-se um marco da música e do entretenimento que tencionou as estruturas herdadas da ditadura e disputou os sentidos da liberdade. Ao completar 40 anos em 2025, o evento evidencia como artistas e público souberam produzir sentidos que ultrapassaram a dimensão estritamente comercial, reafirmando-se como um objeto privilegiado de análise das relações entre cultura, juventude e política no Brasil.

Para compreender essas dinâmicas, é necessário considerar também as características do processo político que o país atravessava. Os militares orquestraram uma abertura política lenta, segura e gradual, marcada pela anistia aos torturadores e pela ausência de uma verdadeira justiça de transição. A redemocratização, portanto, não significou o desaparecimento imediato das estruturas, práticas e memórias herdadas da ditadura.

“Eu sou a mosca que pousou em sua sopa”¹

Em 1º de abril de 1964, o Brasil mergulhou em um período de “exceção”, que virou regra por 20 anos, com o golpe militar que depôs o então presidente João Goulart. O cenário brasileiro, a partir de então, foi marcado por uma repressão sistemática e brutal: direitos civis foram suspensos, a liberdade de expressão foi cerceada pela censura, e a perseguição a opositores políticos se tornou rotina, resultando em prisões arbitrárias, torturas, exílios e assassinatos. Nas grandes áreas urbanas, o ambiente era de medo e vigilância constante, onde qualquer manifestação de discordância poderia ter consequências severas para indivíduos e suas famílias, moldando profundamente a vida social e cultural do país. E a juventude tornou-se um dos alvos

¹ A expressão “mosca na sopa”, título da canção lançada por Raul Seixas em 1973, alude à ideia de incômodo persistente, à figura marginal que, embora indesejada, insiste em permanecer e se fazer ouvir.

preferenciais da repressão e sua mobilização política passou a ser tratada como uma ameaça à ordem.

Em sua justificativa para a intervenção, o regime militar implantou a Doutrina de Segurança Nacional, que reconfigurou o cenário político ao identificar um "inimigo interno". Essa nova lógica mergulhou o país em uma espécie de guerra permanente, onde a nação deveria se unir em uma coesão social inabalável, na qual questões de raça, gênero e classe seriam secundárias diante do imperativo do progresso. Dessa forma, ideologias ligadas a essas questões foram rotuladas como subversivas, ameaças ao interesse comum no avanço do Brasil. Paralelamente a essa justificativa de ordem, o regime fazia a promessa de um "milagre econômico", cujo discurso de prosperidade e desenvolvimento acelerado destoava drasticamente das críticas feitas sob o argumento de que o crescimento foi feito às custas da dura realidade de grande parte da população, que enfrentava arrocho salarial, a concentração de renda e crescente desigualdade social (Napolitano, 2014, p.148). Além disso, a consolidação da autoridade do governo militar e a supressão das garantias democráticas foram asseguradas por meio dos Atos Institucionais. O AI-5, promulgado em 1968, destaca-se como o instrumento mais implacável, pois concedeu ao regime a prerrogativa de fechar o Congresso, retirar mandatos políticos e ordenar prisões sem a necessidade de julgamento. Naturalmente, essa imposição levou o país a uma onda de violência institucionalizada, manifestada tanto em suas formas físicas quanto simbólicas.

Com a repressão brutal que se seguiu, a resposta da população não tardou. Uma das formas mais potentes de resistência emergiu do campo cultural, um terreno onde a disputa ideológica entre defensores e opositores do regime era frequente e de extrema relevância. Nesse embate, o governo não ficou alheio. Pelo contrário, se manifestava ativamente, ditando as regras do jogo e forçando os artistas a se adaptarem, seja pela censura explícita, pela criação de narrativas oficiais ou pela coerção velada, numa tentativa de controlar as mentes e os corações da população através da arte.

Nesse sentido, a relação do regime militar com a cultura brasileira assumiu dimensões contraditórias. De um lado, havia uma política cultural proativa, um incentivo por meio do desenvolvimento das telecomunicações, pois o governo entendia a cultura como um importante instrumento de intervenção e controle social, de integração nacional e fortalecimento de símbolos patrióticos (Napolitano, 2014, p. 99). Essa política é mais nítida a partir de 1975, durante o

governo de Ernesto Geisel, que buscava aproximar o Estado de setores artísticos e jornalísticos e reforçar a cultura como instrumento de integração nacional, em um contexto marcado pelo início da abertura política (Napolitano, 2014, p. 198). De outro, vigorava um aparato repressivo, sustentado por coleta de informações, vigilância policial e censura, que limitava temas e expressões artísticas. Essa repressão era conduzida por órgãos como as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS), as inteligências militares, o sistema DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) e a Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas (DCDP) (Napolitano, 2014, p. 99).

Como demonstra Heredia (2015, p. 28), a atuação dos censores musicais era balizada pela "lógica da suspeita", na qual os técnicos buscavam obsessivamente mensagens veladas e metáforas nas canções. Além disso, a autora destaca uma importante dinâmica da transição, pois à medida que a abertura política avançava nos anos 1980, a censura musical não arrefeceu, mas redirecionou seu foco principal da questão política para a tutela da moral e dos costumes, perseguindo expressões artísticas que desafiassem os comportamentos e valores tradicionais (Heredia, 2015, p. 18, 131).

Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Milton Nascimento e Elis Regina estiveram entre os artistas acompanhados pelos órgãos de censura e repressão durante a ditadura. Suas produções e atuações públicas eram alvo de vigilância, que não se restringia às letras das canções, mas também considerava eventos, declarações e relações políticas. Como demonstra Napolitano, essa vigilância seguia uma "lógica da produção da suspeita", que atribuía diferentes graus de ameaça aos artistas (Napolitano, 2004, p. 105-106). Essa atenção também variava conforme a conjuntura: Geraldo Vandré esteve entre os principais alvos no final dos anos 1960, enquanto Chico Buarque ganhou destaque nos registros da repressão a partir de 1971, seguido por artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento (Napolitano, 2004, p. 109). Assim, a censura não atuava de forma uniforme, mas de acordo com as trajetórias, atuações públicas e níveis de suspeição atribuídos a cada artista.

Entretanto, neste artigo, pretende-se tratar um gênero musical mais específico, que floresceu nesse contexto político conturbado: o *Rock*. Sua trajetória no Brasil exemplifica como uma expressão cultural inicialmente associada à juventude, à influência estrangeira e a comportamentos considerados transgressores também passou a ocupar um espaço cada vez mais significativo no mercado cultural. Diante dos processos de marginalização inicial, os artistas

enfrentaram a censura e diferentes medidas de repressão estatal, que iam desde a proibição de exposições públicas de filmes que retomavam o tema e a cultura do *Rock* até restrições à própria dança associada ao gênero (Santos, 2013, p. 115, 125-126). Ao mesmo tempo, sua crescente inserção no mercado cultural contribuiu para ampliar sua circulação e sua presença entre o público jovem (Santos, 2013, p. 134).

A jornada do *Rock* no Brasil, desde sua introdução na década de 1950 até sua ascensão como um movimento nacional proeminente nos anos de 1980, foi constantemente permeada por conflitos internos no cenário musical (Horta, 2020, p. 27 e 28). No final dos anos 1950, temos o surgimento da Bossa Nova, com João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Caracterizada por um Samba novo, a Bossa Nova representou um marco fundamental para a construção da identidade musical brasileira e estabeleceu uma relação estreita com os grandes nomes da MPB (Música Popular Brasileira) que surgiram posteriormente. Ainda na década de 1950, artistas como Celly Campello já contribuíam para a inserção do *Rock* na música popular de massa, em um processo iniciado com as primeiras gravações do gênero no país (Garson, 2015).

Nos primeiros anos após o golpe militar, outro grande movimento musical ascendeu no Brasil: a Jovem Guarda. Influenciado pelo sucesso mundial sem precedentes dos Beatles, o programa de televisão homônimo contribuiu para consolidar a presença da guitarra elétrica nesse espaço, sobretudo entre os jovens, tendo em Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa suas figuras mais emblemáticas. A trajetória do instrumento, contudo, antecede o movimento e esteve envolvida em disputas sobre a identidade da música brasileira.

Essa ascensão da Jovem Guarda acirrou a polarização com o circuito da MPB, uma vez que a TV Record mantinha sob contrato a maior parte dos programas musicais e fomentava uma intensa rivalidade de nichos de mercado entre os programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* (Guimarães, 2014, p. 147). Nesse cenário, ao emergir e se desenvolver, o *Rock* enfrentou considerável resistência, sendo com frequência descartado como uma moda passageira ou uma manobra comercial. Sua chegada foi vista como a de um produto estrangeiro supérfluo, desinteressado das particularidades brasileiras e uma mera réplica da música internacional. Essa hostilidade culminou em uma verdadeira campanha de oposição ao *Rock* na década de 1960, liderada por entusiastas da MPB. O exemplo mais notável disso aconteceu em 1967, com a "Passeata Contra a Guitarra Elétrica". Liderado por figuras como Elis Regina e Gilberto Gil, o cortejo simbolizou a aversão de parte significativa dos artistas da MPB ao *Rock*, visto não como

um aliado na resistência cultural ao regime militar, mas como mais uma manifestação do imperialismo norte-americano, agora no campo simbólico e estético, capaz de enfraquecer a identidade nacional. (Horta, 2020, p. 27).

A passeata é frequentemente evocada como marco dessa aversão. Contudo, como pondera Valéria Guimarães (2014, p. 147), o evento não deve ser lido de forma simplista como uma rejeição homogênea da música popular ao gênero, mas sim como um fenômeno que carrega nuances e que articula o discurso nacionalista de combate ao imperialismo com disputas comerciais concretas e rivalidades de mercado entre os programas musicais da televisão da época. Desse modo, a passeata revelou mais as tensões de uma indústria cultural em expansão e a busca por demarcações de identidade nacional do que uma recusa absoluta à circulação de novas sonoridades. Essa leitura é corroborada pelo posterior arrependimento e pela autocritica de diversos de seus participantes. Conforme aponta a autora, o evento foi mais tarde ridicularizado por integrantes do próprio movimento; Gilberto Gil demonstrou arrependimento por sua participação, enquanto Nara Leão, que se recusou a integrar o cortejo, comparou a marcha a um “ato fascista” (Guimarães, 2014, p. 146).

Esse embate não se limitava ao campo discursivo, mas era institucionalizado pelo aparato repressivo. Como aponta Cecília Heredia (2015), os próprios técnicos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) nutriam forte antipatia pelo *Rock*. Em seus pareceres, os censores associavam o gênero à irreverência e ao “desbunde”, temendo-o especificamente por seu público ser jovem e, na ótica do regime, suscetível a ter seu comportamento modificado pelos novos valores morais e sociais que as canções propagavam (Heredia, 2015, p. 80).

Ao final dos anos 1960, essa rejeição ao *Rock*, portanto, assumia uma natureza dupla: de um lado, era alvo de críticas vindas do campo progressista e nacionalista da MPB, que o via como uma forma de colonização cultural; de outro era rechaçado pelos setores conservadores alinhados ao regime militar, que o associavam à subversão da ordem, à indisciplina e à juventude desajustada. Essa condição paradoxal, acabou por reforçar uma das marcas centrais do próprio *Rock*: sua ambiguidade. O gênero sempre se alimentou de contradições, transitando entre o comercial e o contestador, entre o irônico e o sério, entre a assimilação de influências externas e a negação das normas estabelecidas. A ironia, em especial, torna-se uma ferramenta poderosa para lidar com essa rejeição, e se estabelecer no país, devolvendo suas críticas à sociedade por meio de provocação estética e lirismo ácido.

Nesse contexto, a Jovem Guarda se aproximava da versão brasileira do *Rock*, mas a rebeldia do gênero extrapolava esse grupo. Nomes centrais do rock autoral começaram a emergir na década de 1970, sendo Raul Seixas um dos expoentes mais emblemáticos. Flertando abertamente com o ocultismo e profundamente influenciado pelas ideias de Aleister Crowley, o cantor propôs a célebre "Sociedade Alternativa"², bradando que "faça o que tu queres, pois é tudo da lei", uma leitura libertária e política da filosofia thelêmica. Ao chocar a moral conservadora da época, afirmar que o "diabo é o pai do rock"³ e abraçar o esoterismo como ferramenta de ruptura, Raul Seixas incorporou o escândalo e a provocação como pilares de sua identidade artística. Mais do que um músico, ele consolidou-se como uma das primeiras grandes figuras no Brasil a personificar o espírito de contestação irrestrita e o inconformismo que definem a essência do *rock and roll*.⁴

Ainda pensando na natureza ambígua do *Rock*, cabe analisar uma particularidade da cultura nacional que precisa ser levada em consideração quando se observa a forma como o Brasil lida com influências externas: a antropofagia cultural⁵. E à luz dessa perspectiva, com o *Rock* no Brasil não foi diferente. A crítica ao imperialismo cultural não impediu a incorporação criativa dos elementos do gênero, que foram metabolizados e ressignificados conforme a experiência social, política e estética do Brasil. A Tropicália surge como uma tentativa bem-sucedida de fundir os dois polos, a música brasileira e a estrangeira. No campo da música, o movimento se materializou no icônico álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), que reuniu grandes nomes de diversas vertentes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, e os Mutantes (com sua essência roqueira), acompanhados dos poetas Capinam e Torquato Neto e sob a batuta e toque de erudição do maestro Rogério Duprat. O resultado foi uma fusão de várias identidades culturais, musicais e estéticas, a união do antigo e do moderno que quebraram barreiras,

² RAUL SEIXAS. Sociedade Alternativa. 1974.

³ RAUL SEIXAS. Rock Do Diabo. 1975.

⁴ A associação entre o *Rock and Roll* e a rebeldia não se restringiu ao contexto brasileiro. No cenário internacional, artistas como *Black Sabbath* e David Bowie também construíram parte de sua trajetória a partir da provocação estética, da contestação de normas sociais de gênero e religião, incorporando essas transgressões à própria lógica da indústria cultural. A trajetória evidencia, assim, a coexistência entre contestação e comercialização que marcou a consolidação do *Rock* como fenômeno cultural de massa.

⁵ O conceito de antropofagia, termo inspirado em práticas culturais indígenas brasileiras, foi o ponto crucial da análise de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico (1928). Para Andrade, diferente da simples assimilação passiva ou da rejeição do que vem de fora, a antropofagia cultural propõe uma lógica de apropriação crítica e criativa onde o outro, o estrangeiro, o dominante, o colonizador, é devorado, digerido e transformado em algo novo, miscigenado e genuinamente brasileiro (Haesbaert, 2012, p. 32).

criticaram o que era legitimamente a cultura brasileira e experimentaram livremente os limites da arte.

Com o passar dos anos, o colapso da Ditadura Militar no Brasil se aproximava, e se acentuou a partir da década de 1970, até culminar na redemocratização nos anos de 1980. Segundo Silva (2003), essa crise derivou de uma confluência de fatores multifacetados. O agravamento da situação econômica, embora não tenha sido o catalisador inicial, desestabilizou a credibilidade do regime e impôs um ritmo à transição. Simultaneamente, a intensificação da oposição civil e política desempenhou um papel crucial, desde a expressiva vitória eleitoral do MDB em 1974, que sinalizou o descontentamento popular com o governo, até o fortalecimento de uma cultura de resistência promovida por artistas e intelectuais em conjunto com manifestações populares contra a inflação, o desemprego e de anseio por anistia. Internamente, o regime também enfrentava suas próprias turbulências: as disputas e a perda de controle por parte dos militares, especialmente a atuação da linha-dura com atos de violência que revoltaram a sociedade, adicionaram pressão (Silva, 2003, p. 264). A grande comoção gerada pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog em 1975 é um exemplo da impopularidade que o regime enfrentava (Napolitano, 2014, p. 250).

A partir de 1983, um esforço parlamentar buscou aprovar uma emenda que restabeleceria o voto direto para a presidência no Brasil. Essa iniciativa culminou em uma das maiores mobilizações populares do país entre 1983 e 1984: o movimento “Diretas Já!”. A proposta, formalizada na Emenda Constitucional Dante de Oliveira, impulsionou comícios massivos e protestos por todo o território nacional, engajando vastos segmentos da sociedade e expressando uma forte demanda por democratização e participação política popular. Embora a emenda tenha sido rejeitada pelo Congresso em 1984, a onda de engajamento do “Diretas Já!” desempenhou um papel crucial nas transformações políticas subsequentes (Napolitano, 2014, p. 308). Nesse momento o Rock Nacional já se fazia presente na cultura popular, pois, a trilha sonora do movimento “Diretas Já!” foi a música *Inútil* da banda Ultraje a Rigor, lançada em 1983⁶:

⁶ A canção *Inútil* foi lançada em outubro de 1983, em formato de compacto, pela gravadora WEA, trazendo também a faixa “Mim quer tocar”, e já circulava no contexto das mobilizações pelas Diretas Já!. Posteriormente, a música foi incluída no álbum *Nós Vamos Invadir Sua Praia*, primeiro álbum de estúdio do Ultraje a Rigor, lançado em 1985.

A gente não sabemos escolher presidente
A gente não sabemos tomar conta da gente
A gente não sabemos nem escovar os dente
Tem gringo pensando que nós é indigente
Inútil! A gente somos inútil [...]

[...] A gente faz música e não consegue gravar
A gente escreve livro e não consegue publicar
A gente escreve peça e não consegue encenar
A gente joga bola e não consegue ganhar
Inútil! A gente somos inútil [...] (ULTRAJE A RIGOR, 1983).

A canção do Ultraje a Rigor traduziu a frustração, a impotência da sociedade civil e o anseio por transformação que permearam a redemocratização brasileira. Apesar de sua letra ter sido alvo de censura, sob a alegação de ir "contra os interesses nacionais", a música reverberou nos comícios mesmo sem liberação oficial. Essa difusão a tornou um dos principais símbolos da luta pela democracia no Brasil e da crítica ao governo nos anos 1980 (ALEXANDRE, 2002, p. 164). É fundamental, contudo, considerar que as posições políticas assumidas posteriormente por alguns integrantes da banda, especialmente por Roger Moreira, introduzem novas camadas às disputas de memória sobre a ditadura e a transição democrática brasileira. Suas manifestações públicas nas últimas décadas, marcadas por reeleições do período autoritário, contrastam com os sentidos de crítica ao autoritarismo e de reivindicação democrática associados à canção em seu contexto de origem. Essa distância entre os sentidos produzidos pela obra em 1983 e as posições políticas assumidas posteriormente por seu compositor não invalida sua importância histórica, mas evidencia como as memórias da ditadura e da redemocratização permanecem em disputa no presente.

Mesmo diante de tamanha oposição, a geração do Rock Nacional dos anos 1980 consolidou-se em grande parte por desenvolver um som que, embora sintonizado com as tendências globais, trazia temas que ecoavam os anseios e dilemas do Brasil, com letras que refletiam o contexto social e político do período, deixando espaço para interpretações críticas. Essa trajetória permitiu que o *Rock* conquistasse sua legitimidade nacional, grandes bandas e artistas do seguimento surgiram nesse contexto, como Legião Urbana, Capital Inicial, Titãs, Os Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Kid Abelha, Engenheiros do Hawaii, Ratos de Porão, Plebe Rude e muitos outros.

Dessa forma, Bruno Viveiros Martins (2018) faz uma colocação interessante sobre o movimento musical em questão em sua tese. O autor explora como o conceito de *Comunidades*

Imaginadas, conforme definido por Benedict Anderson em 1983, aplica-se de forma perspicaz à cena do Rock Nacional da década de 1980. Uma comunidade é considerada "imaginada" quando seus membros, embora não se conheçam pessoalmente, partilham uma conexão subjetiva e um senso de coletividade, percebendo-se como parte de um corpo singular e autônomo (Anderson, 2008, p. 32). A essência reside, portanto, nesse sentimento compartilhado de pertencimento. Assim, o Rock Nacional dos anos 1980 demonstrou ser um instrumento altamente eficaz na articulação de experiências individuais e coletivas. Ao serem disseminadas, essas narrativas musicais conseguiram suscitar uma visão de mundo, emoções e pontos de vista convergentes entre uma ampla e diversificada parcela da sociedade (Martins, 2018, p. 52). A transformação de suas canções em autênticas palavras de ordem reverberando em protestos e manifestações, como foi o caso da canção do Ultraje a Rigor no "Diretas Já!", evidencia o poder dessa linguagem musical em reunir uma consciência crítica em torno de ideias, princípios e valores políticos.

Portanto, as bandas de Rock Nacional desempenharam um papel fundamental na construção dessa comunidade imaginada e na construção de uma noção de rebeldia ao criticar o governo vigente. A linguagem presente nas composições construiu um coletivo, conferindo um senso de identidade e união a uma geração de jovens em rebelião contra o *status quo* e a cultura autoritária. Essa identidade grupal possibilitou que indivíduos se reconhecessem e atuassem de forma autônoma, convertendo atitudes individuais em coletivas. Em síntese, as obras do Rock Nacional não apenas captaram as transformações sociopolíticas e culturais do Brasil nos anos de 1980, mas também funcionaram como um catalisador da opinião pública. A música eletrificada, as letras que debatiam os eventos contemporâneos e a luta pela cidadania instigaram a reflexão sobre o bem comum e o espaço público.

"Mentiras sinceras me interessam"⁷

A ditadura militar brasileira não foi derrotada no sentido tradicional de uma força vencida por uma resistência esmagadora. Seu declínio, como já apontado, resultou de uma complexa combinação de fatores. De fato, a resistência, embora vital, não foi o único ou o fator determinante, mas foi sua interseção com estratégias de acomodação que pavimentou o caminho para a transição à tão sonhada democracia. A narrativa de que a resistência teria, por si só,

⁷ Trecho presente na canção "Maior Abandonado" da banda Barão Vermelho, composta por Cazuza e Frejat e lançada em 1984.

derrubado a repressão militar é simplista e ilusória. Veja, não se trata de diminuir, de forma alguma, a importância das expressões contrárias ao regime nem a coragem dos agentes que se expuseram. A vitória do MDB nas urnas, o fortalecimento dos movimentos sociais, o forte ciclo grevista que emergiu e a campanha das “Diretas Já!”, somados às manifestações culturais, contribuíram inegavelmente para minar o poder da ditadura. Contudo, não se pode desconsiderar que a transição política não foi abrupta, na verdade, foi conduzida da maneira mais confortável e segura possível para aqueles que estavam no poder, diminuindo as chances de uma justa punição aos golpistas (Motta, 2021, p. 254).

Nesse contexto, o conceito de acomodação torna-se vital para compreender por que a ditadura não foi, de fato, derrotada. A acomodação, segundo Motta (2021, p. 166), refere-se às estratégias de convivência com o regime autoritário adotadas por indivíduos e grupos que, embora não se identificassem com ele, também não tinham a intenção de resistir ativamente, seja por temor ou por considerarem a resistência inútil. O próprio regime, por sua vez, operava com ambiguidade e certa flexibilidade, concedendo algumas aberturas para mitigar o impacto de seu autoritarismo e explorando “brechas” que lhe eram favoráveis. Essa abordagem permitiu que a ditadura se prolongasse e que o processo de transição ocorresse de maneira gradual. Além disso, a tradição política brasileira enraizada na negociação e conciliação de conflitos entre as elites, visando “evitar a participação popular e a radicalização”, desempenhou um papel central nesse percurso (Motta, 2021, p. 171).

A Lei da Anistia de 1979 representa o exemplo mais claro dessa dinâmica de acomodação. Apesar de ser uma bandeira inicial da oposição em busca de justiça, foi, na realidade, viabilizada pelo próprio regime militar. Seu objetivo primordial era assegurar a impunidade dos agentes estatais pelos crimes cometidos, transformando-se em um mecanismo para barrar qualquer tentativa futura de efetivar a justiça. Essa anistia, vista como um “esquecimento oficial”, e a consequente supressão da memória e da atuação da justiça, representam barreiras cruciais para a edificação de uma genuína democracia. Tal cenário condena a sociedade a permanecer atrelada ao seu passado violento, elevando o risco de repetição. Como bem enfatizou Seligmann-Silva (2009), torna-se imperativo o cumprimento de um “dever de memória” e um “dever de justiça”. Somente assim será possível confrontar o passado traumático, resgatar a verdade, preservar a democracia e responsabilizar os violadores de direitos humanos, rejeitando argumentos cínicos de uma “anistia mútua” ou de um “esquecimento reconciliatório”

que apenas perpetuam a impunidade e a negação dos crimes de Estado (Seligmann-Silva, 2009, p. 546 e 547).

Grande parte da oposição, no final das contas, aceitou a lei, apesar de seu caráter de perdão irrestrito para os agentes da ditadura, por ser a "conquista possível no momento" (Motta, 2021, p. 284). Essa saída negociada teve consequências duradouras para a democracia brasileira, e essa fragilidade estrutural é muito perceptível na atualidade. Os marcos dessa transição negociada legaram à redemocratização uma "política de esquecimento" em detrimento de uma confrontação resoluta com o legado autoritário. Tal escolha impediu a solidificação de valores democráticos na sociedade e resultou em uma formação cívica deficiente entre os cidadãos.

Trazendo essa reflexão para a cultura política brasileira em diferentes contextos históricos após a instauração da República em 1889, não existe um consenso sobre o que são os agentes políticos que ameaçam a democracia, tampouco a importância dela ou de como seria a vida sem ela. Mais do que isso, ocorre uma disputa pelo uso político e ideológico do termo "democracia" na sociedade, que é frequentemente relativizada e cooptada por figuras reacionárias. Vivemos isso durante a ditadura militar e vivemos ainda hoje. No dia 2 de abril de 1964, logo após o golpe, o jornal carioca O Globo estampou a manchete "Fugiu Goulart e a democracia está sendo restabelecida" (O GLOBO, 1964, p. 1). O editorial dessa mesma capa exalta a democracia no Brasil e tece comentários elogiosos ao golpe militar:

Ressurge a Democracia!

Vive a nação dias gloriosos. Porque souberam unir-se todos os patriotas, independentemente de vinculações políticas, simpatias ou opinião sobre problemas isolados, para salvar o que é essencial: a democracia, a lei e a ordem. Graças à decisão e a heroísmo das Forças Armadas, que obedientes a seus chefes demonstraram a falta de visão dos que tentavam destruir a hierarquia e a disciplina, o Brasil livrou-se do Governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo para rumos contrários à sua vocação e tradições. Como dizíamos, no editorial de anteontem, a legalidade não poderia ser a garantia da subversão, a escora dos agitadores, o anteparo da desordem. Em nome da legalidade não seria legítimo admitir o assassinio das instituições, como se vinha fazendo, diante da Nação horrorizada. [...] Mais uma vez o povo brasileiro foi socorrido pela Providência Divina, que lhe permitiu superar a grave crise, sem maiores sofrimentos e luta. Sejam dignos de tão grande favor. (O GLOBO, Rio de Janeiro, 1964, p.1)

A estratégia mais eficaz para dismantelar uma democracia reside em deslegitimar seus princípios e destruir a confiança neles, começando pela deturpação de seu significado fundamental. Com essa premissa em mente, a transição democrática brasileira, gestada e

controlada pelo próprio sistema autoritário ainda vigente, também representou um exemplo claro dessa manipulação. Não houve uma efetiva justiça de transição, ao contrário, a própria concepção de democracia foi, mais uma vez, moldada para servir aos interesses daqueles que detinham o poder. A primeira eleição presidencial após quase duas décadas de ditadura, ocorrida em 1985, foi indireta, apesar da grande manifestação nacional que foi o “Diretas Já”, frustrando a plena participação popular. Embora o discurso oficial e as demandas da sociedade clamassem por uma democracia autêntica, a realidade era de uma democracia forjada, pensada para ser lenta, gradual e segura para os militares.

É nesse cenário de promessas de abertura e controle velado que o *Rock in Rio* de 1985 emerge, um festival que, ao mesmo tempo em que simbolizava a euforia de uma liberdade recém alcançada, também se inseria nas ambiguidades de uma transição democrática marcada por concessões e ausências. Para os espectadores, aquela celebração era visceralmente real, o ápice da nova democracia, uma festa cívica. Contudo, por trás de tal entusiasmo, o que se comemorava era, em muitos aspectos, uma democracia ainda incompleta em meio a um festival baseado em uma tendência comercial.

“Here I am! Rock you like a hurricane!”⁸⁹

Rock in Rio dia 15 de janeiro, dia da eleição do novo presidente. Os roqueiros estavam lá na Cidade do Rock, mas o coração deles também estava na bandeira da Nova República. Ela foi vista em todo o canto da Cidade do Rock. Quem diria! Até nas mãos de quem vem de longe, as estrelas do rock inglês e do rock alemão entenderam logo logo que a bandeira, naquele dia, era mesmo um símbolo, um símbolo do que todos os brasileiros sentiam. (REDE GLOBO, 1985).

No auge do verão brasileiro, em 15 de janeiro de 1985, o país ardia não apenas sob o sol escaldante, mas também sob a promessa de um novo tempo, este que agora seria regido pela democracia. O país vivia dias intensos: no âmbito político, a sonhada abertura democrática; no cultural, a realização do maior evento musical já visto não somente no Brasil, algo não só inesperado para os padrões nacionais naquele momento, mas também no mundo. Estava em pleno curso a primeira edição do *Rock in Rio*.

8

⁹ “Aqui estou eu! Vou te sacudir como um furacão!”. Trecho da música “*Rock You Like A Hurricane*” da banda de *Heavy Metal* alemã *Scorpions*, lançada no ano de 1984 e apresentada do *Rock in Rio* em 1985.

Naquela terça-feira, Tancredo Neves foi eleito presidente da República, simbolizando o fim do regime autoritário. No mesmo dia, no palco da Cidade do Rock, Cazuza encerrava o show do Barão Vermelho proclamando para a multidão: “Que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã...”. E como um símbolo do desejo de Cazuza, nos dias que se seguiram, a chuva que desabou sobre o Rio de Janeiro parecia expurgar as sombras das últimas duas décadas. Na recém construída Cidade do Rock, milhares de jovens eufóricos celebravam mais do que música. O barro sobre seus pés e corpos era símbolo involuntário de uma intensa sensação de libertação coletiva, especialmente daquela juventude que havia sido silenciada, censurada e reprimida durante o regime militar.

Ainda que Tancredo Neves tenha sido eleito presidente de forma indireta por meio do Colégio Eleitoral, e que sequer tenha tomado posse devido sua morte prematura, o momento ficou marcado como o ápice simbólico da redemocratização, um rito de passagem coletivo que mobilizou não apenas a política institucional, mas também a imaginário social do país. É nesse contexto que se compreende o Brasil da redemocratização como um país que encenou seus dilemas e esperanças em arenas múltiplas: nas ruas tomadas pelas “Diretas Já!”, na criação de uma avenida monumental para o samba, inaugurado em 1984 e na construção de uma cidade para o rock, como foi o caso do primeiro *Rock in Rio* (Martins, 2022, p. 159).

O lançamento do álbum homônimo da Legião Urbana (1985), que ocorreu pouco mais de uma semana antes da primeira edição do *Rock in Rio*, funcionou como um prenúncio do espírito que marcaria o festival: uma juventude sedenta por voz, representatividade política e transformação social em um país que vivia um momento decisivo de sua transição democrática. Esse processo, foi amplamente celebrado como o fim da ditadura, embora a transição tenha sido marcada pela permanência de estruturas e atores vinculados ao regime militar e pela continuidade das negociações com as Forças Armadas (Ferreira, 2018, p. 34-35). O disco, recheado por letras que mesclavam críticas ao imperialismo e à política nacional, angústia existencial e desilusão com os rumos do país, como em “Será” e em “Geração Coca-Cola”, antecipava a inquietação que ecoaria nos palcos do evento.

Mais do que um marco fonográfico, o álbum capturou o sentimento difuso de uma geração que crescia em meio à censura, à violência institucional e à crise econômica, mas que começava a enxergar o mundo em que vivia, onde o Brasil se encaixava nesse mundo, e como poderiam lutar por melhorias sociais. Assim, mesmo sendo uma banda relativamente nova, que

ainda não havia alcançado seu auge e sem ter se apresentado no *Rock in Rio*, a Legião Urbana já refletia a atmosfera do festival e do país, reafirmando que o Rock Nacional não era simplesmente um entretenimento, mas também um espaço de reflexão, denúncia e catarse coletiva diante das feridas deixadas pelo regime autoritário (Horta, 2020, p. 141). Dessa maneira, a banda de Brasília pode ser considerada símbolo do que se tornou o Rock Nacional na década de 1980, um movimento já consolidado, agora parte essencial da cultura daquela década, e que viria a assombrar a indústria musical brasileira nos anos seguintes.

Em meio ao calor do verão, o *Rock in Rio* foi símbolo de um momento em que a juventude, os artistas, os movimentos sociais e os trabalhadores voltaram a ocupar o espaço público não apenas para celebrar, mas também para demandar, reinterpretar e disputar os significados do novo Brasil que nascia. Entretanto, para se pensar a respeito desses dias de natureza onírica que o país, em especial o Rio de Janeiro, viveu naquele período, é necessário entender as engrenagens que fizeram tudo aquilo possível: os interesses empresariais, a lógica da indústria cultural, e principalmente, as contradições de uma transição democrática ainda inacabada.

Indício dessa transição inacabada reside no fato de que, enquanto o público vivia a euforia do festival, o aparato de espionagem e controle da ditadura continuava operando nas sombras do evento. Como aborda Barreto (2023), o Serviço Nacional de Informações (SNI) produziu diversos dossiês monitorando a Cidade do Rock, sob o temor de que organizações de oposição, como a Juventude do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), utilizassem o festival para panfletar e doutrinar os jovens contra o regime. Paralelamente à vigilância política, o pânico moral ditava o tom do controle estatal. Em correspondência enviada em 18 de janeiro de 1985 à diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Solange Maria Teixeira Hernandes, o vereador José Gorski classificou o *Rock in Rio* como um "tapume para o comércio de drogas e descaminho dos jovens", projetado para "desestabilizar a sociedade brasileira, corroendo-lhe o moral" (Barreto, 2023, p. 22-23). Em resposta, a própria censora reforçou essa linha ao afirmar que sua missão era "extirpar das diversões públicas tudo o que possa redundar em prejuízo à boa formação da juventude" (Barreto, 2023, p. 23), demonstrando a permanência das práticas autoritárias mesmo no limiar da Nova República.

Idealizado pelo empresário e publicitário Roberto Medina, na época, dono da agência *Artplan*, a proposta era realizar um evento que colocasse o Brasil no mapa da música mundial,

uma vez que às vésperas da abertura política, fazia-se necessário para o ramo publicitário que o país superasse sua má fama com artistas internacionais e adentrasse ao circuito cultural mundial. Tudo começou com rabiscos no papel e a colaboração de poucos entusiastas, cerca de três ou quatro profissionais próximos a Medina que acreditaram na ideia. Dentre eles, Cid Castro, jovem ilustrador responsável pela criação do icônico logotipo do evento (uma guitarra que segue o formato da América do Sul e que se destaca a frente de uma esfera azul, que representa o planeta). A partir daí, o projeto ganhou forma e consciência empresarial: seria necessário muito mais do que entusiasmo para tornar algo tão ambicioso possível, seria necessário patrocínio (Martins, 2022, p. 180).

Assim, Medina transformou o sonho em um plano de negócios robusto, para isso, contou com o apoio do publicitário Nizan Guanaes, que ajudou a delinear a imagem e a campanha de marketing do festival. Como não existia nenhum espaço no Brasil com capacidade e estrutura para abrigar um evento do porte que planejavam para o *Rock in Rio*, a ação empresarial liderada por Medina decidiu construí-lo do zero. O local escolhido foi um terreno na região de Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, coincidentemente próximo ao Riocentro, famosa casa de shows que anos antes foi palco de um atentado a bomba organizado por setores do exército com o objetivo de incriminar grupos da esquerda.

A obra foi monumental: o local com capacidade para até 250 mil pessoas por dia, foi totalmente aterrado, ergueu-se um palco com 80 metros de largura, até então, o maior palco do mundo, além de toda a infraestrutura elétrica, hidráulica, áreas de alimentação, banheiros, estacionamentos e segurança. Assim tomava forma a Cidade do Rock. A construção foi financiada com recursos da *Artplan*, mas principalmente, contou com o recurso de parcerias privadas. Para levantar o capital necessário (estima-se um custo em torno de 10 milhões de dólares da época) Medina vendeu cotas de patrocínio a grandes empresas, entre elas Coca-Cola, Philips, Souza Cruz, Lojas Mesbla, Bradesco e a cervejaria Brahma, que lançaria seu projeto, a cerveja “Malt 90”, no evento. Além disso, a colaboração da Rede Globo, que seria responsável pela transmissão nacional do evento e a Fluminense FM, que prestaria consultoria (Martins, 2022, p. 181).

Esse caráter mercadológico do festival também pode ser compreendido no interior das transformações econômicas promovidas pela ditadura. Durante o chamado “milagre econômico”, o crescimento e a modernização da economia brasileira contribuíram para a expansão do

mercado formal de trabalho e para a consolidação de um segmento médio de consumidores, ao mesmo tempo em que o Estado ampliava investimentos no setor produtivo e estimulava a participação do setor privado (Vidal Luna; Klein, 2014). Nesse contexto, a realização do *Rock in Rio* articulava-se a uma sociedade marcada pela expansão do consumo e pela crescente presença empresarial no campo cultural. Assim, a dimensão comercial do festival não pode ser dissociada do projeto de modernização econômica da ditadura, ainda que o evento tenha ocorrido já no momento de transição para a democracia.

Um dos maiores desafios foi convencer os artistas internacionais a se apresentarem no Brasil. Na época, o país ainda era visto com desconfiança por causa da instabilidade econômica e da imagem de insegurança. O Brasil não era visto como um país para o *Rock*. Para garantir a presença de nomes como *Queen*, *AC/DC*, *Iron Maiden*, Rod Stewart, Ozzy Osbourne, *Scorpions* e *Whitesnake* foi necessário oferecer cachês altos, segurança privada, estrutura de ponta e cláusulas contratuais com garantias em moeda estrangeira. As negociações exigiram uma diplomacia empresarial precisa e contatos no mercado musical global. Internamente, mesmo dentro da *Artplan*, havia receio de que o projeto levasse a empresa à falência. A escala do evento era tão inédita que tudo era uma aposta: desde o comportamento do público até a viabilidade financeira. Como se sabe, apesar das incertezas, o festival foi um sucesso retumbante. Mais de 1,38 milhão de pessoas compareceram à Cidade do Rock durante os dez dias de duração do evento (Martins, 2022, p. 181).

Dessa maneira, o *Rock in Rio* consolidou-se não apenas como um grandioso festival de música, mas também como um poderoso produto comercial, que hoje, segue independente da *Artplan* como marca única. Em seu planejamento inicial, contou com uma competente equipe de produção empresarial que soube, desde o início, se apropriar das narrativas democráticas para se promover como símbolo de liberdade, juventude e renovação cultural no Brasil. Ao longo das décadas, no entanto, a marca se reinventou, tomando a forma de uma plataforma global de entretenimento, expandindo-se para Lisboa, Madri e Las Vegas, deixando claro que seu foco ultrapassava qualquer ligação exclusiva com o “*in Rio*” presente em sua logomarca.

A estética visual e a atitude performática desempenharam um papel crucial nessa edição do *Rock in Rio*, especialmente para o gênero que tinha no choque e na provocação uma de suas marcas registradas. Conforme a reportagem da época destaca:

Esse foi o festival do visual, e as bugigangas invadiram o corpo da geração rock dos anos 80. [...] Paz e amor, o velho gesto dos hippies, continuou atualíssimo aqui na Cidade do Rock. Esse gesto também reapareceu: o símbolo do poder negro americano, feito aqui indistintamente por pretos e brancos. Mas, o que mais marcou foi o sinal do diabo, os chifres de Satã, a marca registrada dos metaleiros.[...] (REDE GLOBO, 1985).

Mais do que apenas vestimentas e símbolos, esses elementos visuais eram parte integrante da linguagem da rebeldia. O chifres de Satã, por exemplo, citado pela jornalista Ilze Scamparini, que muitos associavam ao mal ou ao profano, funcionava como uma poderosa ferramenta para chocar a moral conservadora da sociedade brasileira, que ainda emergia de anos de repressão. A exibição desses gestos e visuais no maior palco do país e do mundo não era apenas um ato de afirmação identitária para os roqueiros, era um desafio direto aos valores estabelecidos, uma forma de romper com tabus e de subverter a ordem, marcando o corpo dos jovens com sinais de uma liberdade ousada e, para alguns, perigosa. Essa capacidade do *Rock* de chocar e de expressar uma rebeldia visual e sonora ia além da mera provocação. Ela se conectava intrinsecamente à formação da "comunidade imaginada" explorada anteriormente (MARTINS, 2018). Mesmo sem se conhecerem, os jovens se viam como parte de um coletivo, uma consciência crítica unida por meio das letras e da estética, cujas manifestações poderiam assumir também sentidos de contestação ao autoritarismo, ainda que isso nem sempre ocorresse de maneira consciente ou deliberada.

Diante do palco montado, os shows foram um verdadeiro choque de realidade, onde o encontro de bandas nacionais e internacionais expôs uma das maiores contradições da juventude brasileira que prestigiou o festival. A diferença estrutural entre os espetáculos era notável, mas o mais marcante foi a recepção contrastante do público. Já no dia 11 de janeiro, o palco principal testemunhou a grandiosidade de Ney Matogrosso à luz do dia, dourado como o sol, o primeiro a se apresentar. Com sua performance excêntrica e o verso inaugural simbólico "Deus salve a América do Sul", Ney abriu o festival internacional. Apesar de o próprio minimizar o episódio, ele recebeu ovos cozidos de parte da plateia (Guimarães, 2022). E essa hostilidade não foi exclusivamente para ele. Cazuza, após a apresentação do Barão Vermelho, comentou à Rede Globo que os artistas brasileiros "seguraram uma plateia de *heavy metal* que é um pessoal... da pesada, viu?" (GUIMARÃES, 2022), indicando o desafio de cativar um público que parecia ter outras prioridades. Herbert Vianna, vocalista e guitarrista dos Paralamas do Sucesso, também concedeu uma entrevista, afirmando que os grupos brasileiros foram responsáveis por fazer o

Rock in Rio acontecer e por atrair as bandas estrangeiras para seus shows no Brasil (Guimarães, 2022). No palco, ele desabafou a frustração para o público:

É que ontem eu estava aqui assistindo aos shows [...] mas eu fiquei chateado porque uma parte da plateia fez com Eduardo Dussek e com o Kid Abelha de jogar pedra. Eu acho, acho o seguinte: cada um tem direito de viver o grupo que gosta. Vem na hora que vai tocar o seu grupo, cara, em vez de vir jogar pedra. Fica em casa aprendendo a tocar guitarra, quem sabe no próximo você tá aqui no palco. (Guimarães, 2022).

Esses episódios ilustram a paradoxal rejeição do público aos artistas nacionais em detrimento dos internacionais, especialmente em um evento que se anunciava como uma celebração brasileira na semana da redemocratização. Essa desvalorização dos talentos locais em um momento tão simbólico levanta algumas hipóteses. Praticamente não existiam grandes shows internacionais no Brasil antes do *Rock in Rio*, o que fez do festival o evento que, de fato, colocou o país na rota dessas atrações. Além disso, havia (e ainda há) uma profunda valorização do que é "de fora", do que é percebido como "melhor" impulsionada por uma forte necessidade de validação externa e internacional após anos de isolamento. Esse comportamento, em certa medida, reflete a antiga preocupação dos artistas da MPB, "os guardiões da cultura brasileira", contra o que consideravam a invasão cultural e a ameaça imperialista representadas pelo *Rock* e pela guitarra elétrica. Essa reverência ao que vinha de fora ficou bem evidente em momentos icônicos do *Rock in Rio* e da história do *Rock* mundial, como a performance do *Queen*, com Freddie Mercury cantando *Love of My Life* e a plateia acompanhando cada verso ao som do violão de Brian May. Ou, ainda, a lendária apresentação do *AC/DC*, que com seu som visceral e direto, incendiou a Cidade do Rock, mostrando a força e o impacto que os grandes nomes internacionais tinham sobre o público brasileiro.

Na noite do dia 15, na apresentação do show de Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens, foi anunciado "o primeiro show da democracia brasileira" (MEMORIAL DA DEMOCRACIA *apud* Barreto, 2023, p. 10). A atmosfera festiva, contudo, dividia espaço com ressalvas críticas da própria cena do rock, com os artistas que se posicionaram. Como o próprio Cazuza, que afirmou em entrevista:

Eu gostei quando eles cantaram 'Pro Dia Nascer Feliz' [...] Porque amanhã é um dia que vai nascer feliz no Brasil todo. O Brasil tá com esperança, tá todo mundo achando que vai raiar uma coisa nova. Então eu achei bonito a plateia cantar junto, porque foi uma coisa de esperança mesmo. De um dia novo, da coisa nova que tá pintando aí. Com Tancredo [...] com o que o Tancredo vai

fazer, mas alguma coisa vai começar e tá bonito" (Cazuza, 1985 *apud* Barreto, 2023, p. 11).

E Herbert Vianna, que no palco declarou: "Ontem foi escolhido o novo presidente do Brasil. E a gente vai ver aquela careca na TV por um bom tempo, mas a gente espera que alguma coisa de bom seja feita, né? Já que a gente não sabemos escolher presidente, já que escolheram pela gente" (Vianna, 1985 *apud* Barreto, 2023, p. 11). Logo em seguida, Os Paralamas do Sucesso tocaram a canção Inútil, do Ultraje a Rigor, transformando a frustração com o Colégio Eleitoral e a ausência do voto direto em um grito cívico compartilhado com a multidão. Esse entrecruzamento de discursos evidencia que a dimensão mercadológica da Cidade do Rock não operou de forma isolada nem anulou a agência dos músicos. Embora o festival tenha sido estruturado sob a lógica do espetáculo e do grande capital, o palco converteu-se em uma caixa de ressonância política, na qual a atitude dos artistas e a adesão do público ressignificaram a mercadoria cultural em um ato coletivo de contestação e esperança democrática.

Considerações finais

O *Rock in Rio* de 1985, um festival que incendiou o Rio de Janeiro com a promessa de liberdade e a presença de ícones globais, transcendeu a mera celebração musical para se tornar mais um símbolo complexo da redemocratização brasileira. Este evento, que inseriu o país na rota dos grandes espetáculos internacionais e deu voz a uma juventude ávida por expressão, revelou as ambiguidades de uma transição democrática ainda mal resolvida. Enquanto a euforia tomava conta da Cidade do Rock, um mar de gente celebrava o fim de um longo inverno autoritário e a chegada de uma Nova República. Entretanto a realidade política continuava a operar sob o legado de uma ditadura não derrotada. A escolha indireta do presidente, as concessões feitas aos militares e a subsequente "política de esquecimento", simbolizada pela Lei da Anistia, forjaram uma democracia que é mais simbólica do que real.

Nesse cenário, a cultura, especialmente o *Rock*, atuou como um campo de batalha e de resistência. Desde a aversão inicial de parte da MPB à guitarra elétrica, vista como ameaça imperialista, até a emergência de bandas que, com suas letras e melodias, capturavam a angústia e os anseios de uma geração.

Dessa forma, a relativização ou ressignificação do termo "democracia" para usos políticos específicos se entrelaça com a própria trajetória de símbolos culturais. A história do *Rock*, por

exemplo, oferece uma ironia notável: a estética de rebeldia que outrora confrontou o autoritarismo e que, no Brasil, estava vinculada com a suposta redemocratização dos anos 1980 é, hoje, paradoxalmente, capturada por narrativas reacionárias. Essa inversão simbólica pode ser compreendida à luz do próprio processo político brasileiro daquele período, marcado por uma transição incompleta, sem ruptura, em que torturadores foram anistiados e a justiça de transição praticamente inexistiu. Nesse cenário, a memória coletiva sobre a ditadura permaneceu ambígua, favorecendo leituras nostálgicas e revisionistas do passado. O *Rock*, enquanto gênero dominante na juventude daqueles anos, carrega os afetos de uma geração que viveu a abertura política como um alívio, mas também como uma promessa frustrada de transformação. Por isso, sua estética rebelde e o modo de se projetar como discurso, se tornou, nos anos recentes, um símbolo facilmente apropriável por setores conservadores que se alimentam de um sentimento de nostalgia despolitizada, uma saudade de um tempo em que, mesmo diante da crise, havia uma crença em liberdade individual, e em um futuro promissor, ainda que descolada das lutas coletivas por justiça e memória.

Diante disso, a censura, a crise econômica, a negação da participação política popular, os desaparecimentos e as torturas são realidades históricas da ditadura militar que podem ser comprovadas por meio de fontes documentais, mas que diante da nostalgia e das disputas de memória do passado, são muitas vezes renegados e omitidos. Há uma seleção consciente do que é considerado relevante, moldando o que será utilizado para sustentar um discurso reacionário. Esse movimento, que só faz crescer, representa um grande perigo para a nossa jovem e frágil democracia que, embora já apresente muitas falhas, ainda é uma conquista preciosa.

Essa inversão de valores foi percebida por Dado Villa-Lobos, guitarrista da banda Legião Urbana, que expressou sua insatisfação em uma entrevista disponível no YouTube (O ANTAGONISTA, 2022). Ele lamentou que, em manifestações, apoiadores ligados ao bolsonarismo utilizassem a canção *Que País É Esse?* como hino de protesto. Segundo Villa-Lobos, a composição de Renato Russo nasceu como uma crítica contundente à ditadura e às elites político-econômicas do Brasil, o que torna sua apropriação por um grupo que relembra de forma positiva aquele período, completamente desprovida de sentido. Observa-se, assim, a tal despolitização do significado de obras musicais daquela época, afinal, o valor de uma obra artística não é estático, mas sim moldado por sua interação com o contexto social, bem como com a intenção de quem se apropria dela.

Embora o *Rock* como gênero musical persista vibrante, com o surgimento de novos grupos, canções e ouvintes ao longo dos anos, sua essência como fenômeno de massas, grito de contestação e movimento de resistência parece ter se esvaído. Contudo, sua carcaça de rebeldia ainda é usada, vazia de conteúdo revolucionário, para endossar pautas que são, em sua essência, reacionárias. Assim, a própria estética da rebeldia, que pressupõe a defesa do novo, é cooptada por movimentos dessa natureza no século XXI para promover o que há de mais arcaico.

Fenômeno semelhante pode ser observado na apropriação de elementos estéticos associados ao movimento *Punk* por grupos e discursos de extrema direita. Conforme analisa Helena Wendel Abramo (1994, p. 43-45), o Punk estruturou-se originalmente a partir de uma postura anarquista de recusa à autoridade, valendo-se de uma deliberada "cacofonia de referências e signos para produzir confusão" e chocar. Contudo, essa própria desordem estética e a constante dinâmica de "reapropriação de elementos simbólicos" que atravessa as subculturas juvenis (Abramo, 1994, p. 38) abriram brechas para que sua energia rebelde fosse preenchida com ideologias reacionárias de exclusão e violência. Nesse processo, símbolos originalmente vinculados à contestação, ao anarquismo e à crítica às formas estabelecidas de autoridade podem ser ressignificados e mobilizados em sentidos políticos distintos daqueles que marcaram sua emergência. Tal fenômeno ganha força entre os jovens contemporâneos, tragados pela estética, acreditando que vão livrar o mundo do que há de errado, levando-os a ameaçar e derrubar democracias pelo mundo, seja por meio do discurso, do voto ou até mesmo de atitudes violentas e criminosas¹⁰.

Assim, o *Rock in Rio* (1985) permanece não apenas como um marco na história da música e do entretenimento, mas como um poderoso lembrete de como a cultura e a política estão intrinsecamente entrelaçadas. O festival expôs as contradições de uma sociedade em transição, a persistência de ideologias autoritárias e a complexa luta pela memória. A ausência de uma tomada de posição política unívoca no evento não deve ser compreendida apenas como uma lacuna discursiva, mas como expressão das próprias ambiguidades de uma sociedade brasileira que ainda encontrava dificuldades para se posicionar criticamente diante das feridas abertas pelo autoritarismo recém-encerrado. Em um momento em que o país ainda engatinhava em sua

¹⁰ Sobre o fenômeno da estetização da política e a conversão de símbolos de rebeldia em ferramentas de marketing da extrema-direita contemporânea, ver análises como a de *PopMatters* sobre a cooptação da subcultura pelo espectro conservador e de *alt-right* (*The Kids Are Alt-Right: How Punk Got Co-opted by Fascism*, 2023), bem como as reportagens e investigações jornalísticas a respeito da infiltração da extrema-direita em nichos culturais cotidianos (por exemplo, *The Guardian*, "It's frightening: How far right is infiltrating everyday culture", 2025).

redemocratização, seria possível esperar que eventos de grande projeção midiática como o *Rock in Rio* funcionassem também como plataformas de denúncia, memória e resistência, assim como algumas escolas de samba faziam, por exemplo. Entretanto, é necessário relativizar a ideia de que o *Rock in Rio*, enquanto empreendimento, tivesse como propósito central desempenhar esse papel. Desde sua concepção, o festival estava estruturado em torno da lógica do grande espetáculo, da publicidade e do mercado, articulando empresas patrocinadoras, indústria cultural e consumo de massa. A liberdade mobilizada pelos idealizadores apresentava-se, assim, sobretudo como uma experiência cultural e geracional, associada à juventude, à celebração e à renovação, e não como um programa explícito de enfrentamento ao legado da ditadura.

Isso, contudo, não significa afirmar que o festival tenha sido apolítico ou que seus organizadores tenham conseguido controlar os sentidos políticos produzidos no palco. Ao contrário, a própria natureza de um evento que reunia milhares de pessoas, artistas de diferentes trajetórias e uma conjuntura marcada pela transição democrática fazia com que a dimensão política atravessasse inevitavelmente o espetáculo. E não é necessário pressupor que os artistas possuísem um projeto de justiça de transição para reconhecer a dimensão política de seus posicionamentos. As manifestações de Cazuzu e Herbert Vianna, por exemplo, demonstram que os músicos não se restringiram à dimensão comercial que estruturava o festival, incorporando às apresentações suas próprias leituras sobre a eleição de Tancredo Neves, o Colégio Eleitoral e os rumos da nova ordem política. Nesse sentido, mais do que uma ausência de política, o que se observa é uma tensão entre o projeto mercadológico que estruturava o evento e os usos políticos que artistas e público fizeram daquele espaço. O *Rock in Rio* não foi concebido como um fórum de justiça de transição, mas tampouco conseguiu circunscrever a experiência da liberdade ao consumo e ao entretenimento. Sua dimensão política emergiu justamente da apropriação que diferentes sujeitos fizeram de uma estrutura originalmente organizada como espetáculo.

O *Rock in Rio* de 1985, por si só, não se propôs a resolver ou denunciar os problemas nacionais de seu período. O evento foi concebido como uma forma coletiva de extravasamento e celebração, e sua própria divulgação pela mídia se apropriou do vocabulário da liberdade e da redemocratização para apresentar o festival como expressão do novo momento vivido pelo país. E foi justamente nesse espaço que milhares de jovens encontraram uma possibilidade de expressar sentimentos associados à liberdade, à esperança e à renovação. Em 1985, contudo, essa experiência de manifestação pública já fazia parte de um processo mais amplo de abertura e

redemocratização que vinha ganhando força desde o final da década de 1970. A sociedade brasileira já vinha ocupando as ruas em manifestações que reivindicavam a redemocratização, a anistia e, posteriormente, o retorno das eleições diretas, articulando mobilização social, cultura e posicionamento político. O que distingue o *Rock in Rio* é a forma pela qual sentimentos de liberdade e expectativa democrática foram incorporados a um megaevento de entretenimento e consumo. Nas arquibancadas e no lamaçal, entre guitarras distorcidas e letras de rebeldia, milhares de jovens puderam finalmente expressar, sem medo, sentimentos reprimidos por anos: o desejo de liberdade, o inconformismo, a esperança, ou mesmo apenas a vontade de existir plenamente em um espaço público.

Referências bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta; o Rock e o Brasil nos anos 80**. São Paulo, DBA, 2002.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano 1, No. 1, maio de 1928.
- BARRETO, Keila da Silva. **O Rock in Rio e o processo de redemocratização brasileira (1985)**. 2023. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2023
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995. 4. ed. 2015.
- FERREIRA, Jorge. O presidente acidental: José Sarney e a transição democrática. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O tempo da Nova República - da transição democrática à crise política de 2016: Quinta República (1985-2016)** - Livro 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 27-35.
- GARSON, Marcelo. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira. In: RODRIGUES, Cristina C.; LUCA, Tania R. de; GUIMARÃES, Valéria (orgs.). **Identidades**

brasileiras: composições e recomposições [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 145-173

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia** [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 27-46.

HEREDIA, Cecília Riquino. **A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar**. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HORTA, Rodrigo César Ribeiro. **O imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional (1982-1992)**. 2020. 163 f. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) – Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Pro dia nascer feliz: a nova república e o rock brasileiro na década de 1980**. 2018. 320 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MARTINS, Roberto Alexandre de Jesus. **Cultura, música e juventude: o festival *Rock in Rio* e o processo de redemocratização**. 2022. 275 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar**. Zahar, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004

O GLOBO. **Ressurge a Democracia!** Rio de Janeiro. 2 de abril de 1964. nº11. p. 1.

SANTOS, Lidia Noemia Silva. **A invenção da juventude transviada no Brasil (1950-1970)**. 231 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. In: TELES, Janaína; TELES, Edson; SANTOS, Cecília MacDowell (Org.). **Desarquivando a Ditadura: Memória e Justiça no Brasil - Volume II**. p. 541-556. São Paulo: Hucitec, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O**

Brasil Republicano: O tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX - Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 245-282.

VIDAL LUNA, Francisco; KLEIN, Herbert S. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Vídeos, reportagens e documentários

CAZUZA. [ROCK in Rio, 1985] **Globo Cazuza - Kindly ripped by Zekitcha2.** [S. l.]: RorschachFR, 11 set. 2010. 1 vídeo (aprox. 1 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4Tz_yrqJrao. Acesso em: 20 ago. 2026.

GUIMARÃES, Patricia (Diretora). **ROCK IN RIO – A HISTÓRIA.** Episódio 1. Que a vida começasse agora (aprox. 30 min). Roteiro de Rodrigo Pinto. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/rock-in-rio-a-historia/t/rbnKN8cnXr/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

Marcha contra a guitarra elétrica e o Tropicalismo. In: MASSAGLI, Sergio. Marcha contra a guitarra elétrica e o Tropicalismo. YouTube, 21 dez. 2011. 1 vídeo (aprox. 7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHk3IBvFIg>. Acesso em: 22 jun. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Kid Abelha na abertura do Rock in Rio.** [S. l.]: Memorial da Democracia, 13 mar. 2015. 1 vídeo (aprox. 3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AweDU1Judy4>. Acesso em: 20 ago. 2026.

O ANTAGONISTA. **“Dado Villa-Lobos reclama da apropriação da letra de “Que País é Esse?” por bolsonaristas”.** YouTube, 5 de maio de 2022. 1 vídeo (aprox. 3 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sh5o-Ye3nCs>. Data de acesso: 28 de ago. de 2024.

REDE GLOBO. Fantástico. **Rock in Rio I (1985).** Reportagem. In: Memória Globo. Rio de Janeiro: Globoplay, 20 jan. 1985. 1 vídeo (56 seg). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2815364/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

REDE GLOBO. Fantástico. **Reportagem: Ilze Scamparini sobre o comportamento do público no Rock in Rio I.** In: Memória Globo. Rio de Janeiro: Globoplay, 20 jan. 1985. 1 vídeo (aprox. 5 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2815411/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

VIANNA, Herbert. **Herbert Vianna - Pagando Sapo na Galera - Rock in Rio 1985.** [S. l.]: Zekitcha2, 27 maio 2007. 1 vídeo (aprox. 2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iG_qfoT2Gro. Acesso em: 20 ago. 2026.

Músicas, apresentações e álbuns citados

AC/DC. **Rock in Rio I.** In: HENRIQUE, Cyro. **AC DC Rock in Rio I Rio De Janeiro, Brazil 15 01 1985.** YouTube, 8 abr. 2012. 1 vídeo (aprox. 1h45min). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b68QwIGt6wA&list=RDb68QwIGt6wA&start_radio=1&t=4284s . Acesso em: 25 jun. 2025.

BARÃO VERMELHO. **Maior Abandonado**. In: BARÃO VERMELHO OFICIAL. **Maior Abandonado**. YouTube, 11 jun. 2015. 1 vídeo (aprox. 3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k2uMbEZsgfE&list=OLAK5uy_k7IHQpS3LqH4J1wWVx21eBhyfPMPYyyEA . Acesso em: 25 jun. 2025.

BARÃO VERMELHO. **Pro Dia Nascer Feliz**. In: VERAS, Matheus. **Pro Dia Nascer Feliz - Barão Vermelho - Rock in Rio 1985**. YouTube, 16 dez. 2013. 1 vídeo (aprox. 5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2khOoaB5gUo> . Acesso em: 19 jun. 2025.

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. [S.l.]: EMI, 1985. 1 álbum.

LEGIÃO URBANA. **Será**. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana - Será**. YouTube, 4 mar. 2009. 1 vídeo (aprox. 3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hZg1r7BOXVA&list=RDhZg1r7BOXVA&start_radio=1 . Acesso em: 19 jun. 2025.

LEGIÃO URBANA. **Geração Coca-Cola**. In: LEGIÃO URBANA. **Geração Coca-Cola**. YouTube, 23 jul. 2017. 1 vídeo (aprox. 2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MXwYl1Xfc08&list=RDMXwYl1Xfc08&start_radio=1 . Acesso em: 19 jun. 2025.

QUEEN. **Love Of My Life**. In: QUEEN OFFICIAL. **Queen The Greatest Live: Love Of My Life (Episode 38)**. YouTube, 20 out. 2023. 1 vídeo (aprox. 4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tuy_GSz7HX8 . Acesso em: 19 jun. 2025.

RAUL SEIXAS. **Mosca Na Sopa**. In: RAUL SEIXAS. **Mosca Na Sopa**. YouTube, 28 jul. 2018. 1 vídeo (aprox. 4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=To8aK31ShD8> . Acesso em: 25 jun. 2025.

RAUL SEIXAS. **Rock Do Diabo**. In: RAUL SEIXAS. **Rock Do Diabo**. YouTube, 20 jul. 2018. 1 vídeo (aprox. 2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t6wCjv8EVXQ&list=RDt6wCjv8EVXQ&start_radio=1 . Acesso em: 19 jun. 2025.

RAUL SEIXAS. **Sociedade Alternativa**. In: RAUL SEIXAS. **Raul Seixas - Sociedade Alternativa (Videoclipe Oficial)**. YouTube, 5 jun. 2021. 1 vídeo (aprox. 3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CfgYcLBP9II&list=RDCfgYcLBP9II&start_radio=1 . Acesso em: 19 jun. 2025.

SCORPIONS. **Rock You Like A Hurricane**. In: SCORPIONS. **Scorpions - Rock You Like A Hurricane (Rock in Rio 1985)**. YouTube, 24 maio 2024. 1 vídeo (aprox. 4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zxXqbBqYnCs&list=RDzxXqbBqYnCs&start_radio=1 . Acesso em: 25 jun. 2025.

TROPICÁLIA ou Panis et Circencis. Vários Intérpretes. [S.l.]: Philips Records, 1968. 1 álbum.

ULTRAJE A RIGOR. **Inútil.** WEA. 1983. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=9aHoWTs6xE0>. Acesso em: 20 jun. 2025.