

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

LEANDRO VACARO

**O *BRASIL* DOS RATOS DE PORÃO:
um documento *punk* de memória**

Porto Alegre

2022

LEANDRO VACARO

**O *BRASIL* DOS RATOS DE PORÃO:
um documento *punk* de memória**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Museologia.

Orientador(a): Prof. Dr. Valdir José Morigi

Porto Alegre

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova o trabalho de conclusão de curso intitulado “O *BRASIL* DOS RATOS DE PORÃO: um documento *punk* de memória”, elaborado por Leandro Vacaro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valdir José Morigi (Orientador) – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Ana Celina Figueira da Silva – UFRGS

Prof. Dr. Luis Fernando Herbert Massoni – UFRGS

Banca Realizada em: 03/05/2022
Conceito: A

À minha família

AGRADECIMENTOS

Não há outra maneira possível de iniciar meus agradecimentos que não seja por minha mãe, Teresinha, e meu pai, Antonio. A pessoa que sou, tudo que alcancei até aqui, e tudo que ainda virá pela frente em minha vida, eu devo a vocês. Agradeço também à minha irmã, Leticia, por sua dedicação e amor à família, e à minha querida sobrinha Natália. Tenho dificuldades de encontrar palavras que deem conta de expressar o amor que sinto por vocês, e sou muito feliz por pertencer a essa família.

Falando em família, quero agradecer às minhas irmãs e irmãos de alma, que fui ganhando através dos anos. Amigas e amigos, que vem de tempos em que a nossa preocupação era apenas brincadeiras e diversão. A vida seguiu seu rumo, mostrando novos caminhos e trazendo novos desafios, mas nossos laços persistem, ganhando ainda mais força. Não vou citar ninguém nominalmente, pois a lista é grande... Obrigado por dividirmos os incontáveis bons momentos, e obrigado por estarem sempre à postos quando se faz necessário um acalento. Agradeço imensamente por tudo que foi vivido e pelo que vamos viver daqui para a frente. Amo vocês!

Agradeço também a todos e todas com quem convivi nestes sete anos do Curso de Museologia da UFRGS. Colegas, professoras e professores. Muita gente legal, pessoas essenciais para esta etapa tão importante da minha vida. Viraram amigas e amigos, e me sinto grato por isso. Obrigado pelo conhecimento compartilhado, pelas inúmeras “forças” dadas quando as coisas da vida fora da Universidade roubaram um pouco da minha dedicação. Mais uma vez, sem nomes, para não esquecer de ninguém!

Quero aqui fazer um agradecimento especial ao meu orientador, o professor Valdir José Morigi, a quem tenho orgulho de chamar de meu amigo. Amizade que começou lá no balcão do saudoso Armazém Água de Beber onde, entre cervejas com gelo e risadas, ele dizia que ia ser o orientador do meu TCC. O tempo passou, o bar fechou, minha trajetória na Museologia demorou um pouco mais que o esperado (coisas da vida), e o Valdir foi meu orientador, como prometido. Muito obrigado pela incomensurável ajuda, sem seu conhecimento e habilidade na orientação deste Trabalho eu não teria alcançado meu objetivo.

Agradeço também ao Jão, ao João Gordo e a todos os integrantes que passaram pelos Ratos de Porão nesses quase 40 anos de banda. O álbum *Brasil* foi uma das trilhas sonoras da minha adolescência, lá no início dos anos 1990. E agora, mais de 30 anos depois, virou meu objeto de estudo. Obrigado por estarem presentes em momentos tão importantes da minha vida.

E por último, mas absolutamente não menos importante, quero dizer muito obrigado à minha esposa Cristina e ao meu filho Benjamin. Cris, você me inspira, me apoia, e me faz muito feliz em tê-la ao meu lado. Graças a você, seu incentivo, sua compreensão e todo esforço para me ajudar a encarar o desafio que foi conciliar a Universidade com a vida de pai e trabalhador, eu chego até aqui. E Benja, meu lindo filho, seu sorriso e sua alegria trazem luz à minha vida todos os dias. Amo vocês imensamente!

A memória guardará o que valer a pena.
A memória sabe de mim mais que eu;
e ela não perde o que merece ser salvo.

Eduardo Galeano

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender as relações entre os conteúdos das letras das canções do álbum *Brasil*, do grupo musical Ratos de Porão, lançado em 1989, com a situação social e política do país à época de sua produção. Trata-se de uma análise, de caráter exploratório e descritivo, a partir de abordagem qualitativa. Partindo de 05 (cinco) letras selecionadas entre as 18 (dezoito) canções que compõem o álbum, foi realizada a análise de conteúdo com o intuito de compreender como são construídas as representações sobre o Brasil contidas nas canções. Para tal, foram criadas as seguintes categorias para analisar as canções: o cenário ou contexto histórico, político, social e cultural da época; o enredo ou tema, os personagens das músicas e; as memórias e visões sobre o Brasil. O embasamento teórico da pesquisa foi sustentado por meio dos conceitos basilares memória, representações sociais, narrativa musical e mídia, utilizando-se de autores como Serge Moscovici, Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Cândida Vilares Gancho, entre outros. A pesquisa adotou uma busca bibliográfica e documental em base de dados digitais, se apoiando em artigos de periódicos, teses, dissertações sobre o tema, além de publicações jornalísticas e o álbum em si. Concluiu-se que as letras das canções auxiliam na construção de representações sobre o país nas memórias dos cidadãos brasileiros, além de contestar representações oficiais sobre o Brasil desde o período do regime civil-militar até o final dos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE

Brasil; Memória; Representações Sociais; Narrativa Musical; Mídia; Ratos de Porão.

ABSTRACT

This work aims to understand the relationship between the content of the lyrics of the songs of the album *Brasil*, of the musical group Ratos de Porão, released in 1989, with the social and political situation of the country at the time of its production. This is an exploratory and descriptive analysis based on a qualitative approach. From 05 (five) letters selected among the 18 (eighteen) songs that make up the album, a content analysis was carried out to understand how the representations about Brazil contained in the songs are built. To this end, the following categories were created to analyze the songs: the historical, political, social, and cultural scenario or context of the time; the plot or theme, the characters of the songs, and memories and visions about Brazil. The theoretical basis of the research was supported by the basic concepts: memory, social representations, musical narrative, and media, using authors such as Serge Moscovici, Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Cândida Vilares Gancho, among others. The research adopted a bibliographic and documental search in a digital database, relying on journal articles, theses, dissertations on the subject, in addition to journalistic publications and the album itself. It was concluded that the lyrics of the songs help in the construction of representations about the country in the memories of Brazilian citizens, in addition to contesting official representations about Brazil from the period of the civil-military regime until the end of the 1980s.

KEYWORDS

Brazil; Memory; Social Representations; Musical Narrative; Media; Ratos de Porão.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do álbum Brasil	44
Figura 2 – Referência à canção <i>Amazônia nunca mais</i> na ilustração da capa do álbum.....	46
Figura 3 – Capa da Revista Manchete, Edição especial de fevereiro 1973	50
Figura 4 – Referência à canção <i>Retrocesso</i> na ilustração da capa do álbum	53
Figura 5 – Medici e Carlos Alberto Silva em Brasília após a conquista.....	57
Figura 6 – Exemplo de peças publicitárias ufanistas do Governo brasileiro.....	58
Figura 7 – Referência à canção <i>Porcos Sanguinários</i> na ilustração da capa do álbum	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, NARRATIVA MUSICAL E MÍDIA.....	16
3 METODOLOGIA.....	34
3.1 Material	34
3.2 Método.....	34
4 AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O BRASIL NO ÁLBUM <i>BRASIL</i>.....	37
4.1 Análise das letras do álbum <i>Brasil</i>.....	43
4.1.1 Amazônia nunca mais	46
4.1.2 <i>Retrocesso</i>	53
4.1.3 Aids, pop, repressão.....	59
4.1.4 Plano furado II.....	64
4.1.5. Porcos sanguinários.....	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	80

1 INTRODUÇÃO

O grupo musical Ratos de Porão foi formado no início da década de 1980, na cidade de São Paulo/SP, sob influência do movimento *Punk*, que já tomava forma num Brasil que vivia os últimos momentos do seu período ditatorial.

O movimento *Punk* vem a ser toda a produção cultural, além do comportamento e códigos visuais de quem se identifica com este movimento. Entre suas características, podem-se destacar o princípio de autonomia do *DIY* (*Do It Yourself*, ou *faça-você-mesmo*), o interesse pela aparência agressiva, a simplicidade, o sarcasmo nihilista e a subversão da cultura. A produção *punk* abarca, além do estilo musical, a moda, o *design*, as artes plásticas, o cinema, a poesia. Seu comportamento social engloba princípios éticos e políticos, expressões linguísticas, símbolos, bem como outros códigos de comunicação.

O *Punk* surge nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York, onde frequentadores do clube *CBGB's* (Country, Blue Grass & Blues), integrantes da cena *underground* local, se reuniam para trocar experiências, mostrar trabalhos de arte e poesia, além de apoiar bandas contrárias ao estilo musical *Rock Progressivo*, e seus músicos virtuosos, com composições complexas, que faziam sucesso à época. Estas novas bandas praticavam uma música crua, sem apuro técnico, dentro dos princípios do *DIY*. Já em Londres, o movimento nasce com algumas características próprias, como as críticas ao delicado momento político inglês (SUPERINTERESSANTE, 2013).

O *Punk* desembarca no Brasil no final dos anos 1970, e aqui encontra um cenário fértil para dialogar com a juventude, que respirava os ares da parte final da Ditadura Civil-Militar, especialmente entre os estudantes e jovens empregados em postos de trabalho mal remunerados na cidade de São Paulo. A falta de emprego e a vigilância das autoridades eram as principais bases para que a juventude dos bairros paulistanos mais carentes utilizasse da agressividade como válvula de escape e criação artística (HISTÓRIA DO MUNDO, 2021). É neste contexto que o Ratos de Porão nasce.

O grupo musical Ratos de Porão é formado inicialmente por 03 (três) pessoas: João Carlos Molina Esteves, conhecido como *Jão*, guitarrista e vocalista, que formou o Ratos de Porão com seu primo Roberto Masseti, o *Betinho*, na bateria e Jarbas Alves, o *Jabá*, no baixo. Após algumas primeiras

apresentações em festivais *punk*, um quarto integrante, João Francisco Benedan, o *João Gordo*, assume os vocais do grupo (RATOS DE PORÃO, 2021). O grupo lançou, até o primeiro semestre de 2021, um total de 13 (treze) álbuns de estúdio, sendo eles: *Crucificados pelo Sistema* (1984), *Descanse em Paz* (1986), *Cada Dia Mais Sujo e Agressivo* (1987), *Brasil* (1989), *Anarkophobia* (1991), *Just Another Crime in... Massacreland* (1993), *Feijoada Acidente* (Brasil e Internacional) (1995), *Carniceria Tropical* (1997), *Guerra Civil Canibal* (EP, 2000), *Sistemados pelo Crucifa* (2001), *Onisciente Coletivo* (2003), *Homem Inimigo do Homem* (2006) e *Século Sinistro* (2014), além de participações em diversas compilações e álbuns ao vivo (RATOS DE PORÃO, 2021). O álbum de estreia, *Crucificados pelo Sistema*, é considerado um marco do *Hardcore* (uma vertente musical da música *Punk* com andamento musical mais veloz e agressivo). Após um hiato, a banda retorna em 1985 com João Gordo nos vocais, Jão na guitarra, Jabá no baixo e Betinho na bateria. Nesta nova fase, a banda grava o álbum *Cada Dia Mais Sujo e Agressivo*, com versões em português e inglês, pela gravadora de Belo Horizonte/MG *Cogumelo Records*. Este disco proporciona uma certa repercussão internacional ao trabalho do grupo, o que rende um contrato com a gravadora holandesa *Roadrunner Records* (RATOS DE PORÃO, 2021).

No ano de 1989, já com Nelson Evangelista Júnior, o *Spaghetti*, na bateria, o grupo vai até Berlim, na Alemanha, para gravar o quarto álbum da carreira, *Brasil* (RATOS DE PORÃO, 2021). Seu lançamento comercial ocorreu no mesmo ano, com versões em português e inglês (visando o mercado internacional), com letras que remetem a uma crítica do Brasil pós-era militar. Já sem os freios impostos pela censura dos anos anteriores, as letras, escritas principalmente por João Gordo, entregam uma crua imagem das mazelas sociais e políticas brasileiras no período. Sua icônica capa, desenhada por Francisco Marcatti Júnior, o *Marcatti*, um dos mais importantes quadrinistas alternativos brasileiros, retrata com precisão estas mazelas expostas pelas letras do álbum.

Esse grupo musical apresenta diversas ideias do movimento *Punk*. No início da década de 1990, por intermédio de um tio, vi pela primeira vez a capa do álbum *Brasil*, em meio a sua coleção de discos de vinil. Fiquei intrigado com a arte da capa, com temática um pouco “pesada” para alguém da minha idade. Mas a semente foi plantada na minha cabeça, e alguns poucos anos depois,

voltei a esse disco já como um apreciador da produção *Punk*, tanto brasileira quanto internacional. Ouvindo o disco, reconhecia muitos dos problemas sociais ali citados, já que vivia na periferia de Porto Alegre e trabalhava como *office boy* no centro da Capital. Além disso, a escolha desse álbum também se dá pelo momento pós-ditadura em que ele foi gestado e lançado. Um momento de abertura democrática, com eleições diretas para a Presidência do país e sem a censura dos tempos imediatamente anteriores, o que inviabilizaria o discurso do grupo no álbum.

Parto do pressuposto de que os registros fonográficos são preciosas fontes de informação, pois elas auxiliam na reconstituição da memória social. As narrativas musicais revelam as ideias, representações, visões de mundo da época em que foram elaboradas ou escritas. Há uma relação entre a produção de uma obra e o contexto em que ela foi produzida. Uma obra literária, artística ou científica reflete o espírito do tempo. Dentre todos os trabalhos já realizados sobre o conjunto musical Ratos de Porão, bem como especificamente do álbum *Brasil*, nenhum apresenta a abordagem que pretendo trazer com esta pesquisa. Além disso, gostaria de destacar o fato de que a produção cultural *Punk*, apesar de um considerável número de trabalhos com esta temática (alguns dos quais citados na Seção 2), ainda não recebe a atenção necessária dentro da produção acadêmica. Acredito que as composições *punks*, em especial do álbum *Brasil*, se encaixam totalmente no conceito da música como documento de criação, recuperação e/ou preservação da memória.

Assim, tomarei o álbum *Brasil* como objeto de estudo e analisarei as suas letras, relacionando-as com os cenários histórico-social, político e econômico do país à época, pois a produção deste acervo musical reflete a respeito das lembranças, dos sentimentos e da realidade vivida em um determinado período por muitos grupos sociais. Sendo assim, de que modo o álbum *Brasil*, produzido em 1989 pelo grupo musical Ratos de Porão, a partir das narrativas musicais, representa a realidade social e política do Brasil daquela época?

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo geral compreender as relações entre os conteúdos das letras das canções do álbum *Brasil* com a situação social e política do país à época de sua produção, e como elas auxiliam na construção das memórias dos cidadãos sobre o país. Os objetivos específicos são: apresentar as músicas que fazem parte do álbum

Brasil; identificar os principais temas e personagens das letras das canções; contextualizar os cenários histórico-social, político e econômico em que foi produzido o álbum e; analisar as letras das canções. Para tanto, a pesquisa baseou-se em busca bibliográfica e documental, apoiada em artigos de periódicos, teses, dissertações sobre o tema, além de publicações jornalísticas de o conteúdo do próprio álbum *Brasil*. Verificou-se que as letras selecionadas e analisadas neste Trabalho auxiliam na construção de representações sobre o Brasil nas memórias dos cidadãos brasileiros, e ao mesmo tempo, estas letras questionam as representações oficiais sobre o país desde o período do regime-civil-militar até a época de sua composição, o final dos anos 1980.

2 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, NARRATIVA MUSICAL E MÍDIA

Buscando a aproximação com o objeto de estudo proposto para a pesquisa, fez-se necessária a realização de pesquisa bibliográfica para um melhor conhecimento das abordagens acadêmicas feitas até o momento. Pesquisando o termo “punk”, nos repositórios acadêmicos digitais Portal Capes¹, Google Acadêmico² e Lume – UFRGS³, constata-se a escassez de trabalhos dos quais esta proposta se aproxime, nos últimos 15 (quinze) anos, tempo em que se concentrou essa busca. Na dissertação “Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre”, de Angelica Silvana Pereira, de 2006, é feita uma discussão das diversas tramas nas quais jovens ditos *punks* narram a si mesmos, narram outros jovens *punks* e como são representados em diversos espaços sociais de Porto Alegre.

A partir do termo de busca “Ratos de Porão”, verificou-se que há poucos trabalhos, como o artigo “O discurso da Rebeldia: uma análise de um texto punk”, de Melão (2010), que faz uma análise de discursos de bandas *punk* brasileiras icônicas, entre elas Cólera (São Paulo/SP), Camisa de Vênus (Salvador/BA) e os próprios Ratos de Porão. As composições *punks*, onde está inserido o objeto desse estudo, frequentemente são tratadas como sendo expressões artísticas de menor valor. Isso se dá pelo fato de elas usarem recursos de linguagem que não se enquadram nas estéticas dominantes da sociedade (MELÃO, 2010, p.92). O autor afirma que

Tal movimento busca contestar valores sociais e criticar as organizações sociais. E o modo que ele encontra para criticar a organização é justamente produzindo a desorganização, o caos, inclusive no modo de externar verbalmente as suas ideias” (MELÃO, 2010, p. 92).

O próprio caos discursivo *punk* é uma ferramenta que é utilizada para produzir as críticas à sociedade.

¹ Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/> - Acesso em: 10.09.21

² Disponível em: <https://scholar.google.com.br/> - Acesso em: 10.09.21

³ Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br> - Acesso em: 10.09.21

Ao utilizar o termo de busca “álbum *Brasil*”, encontrou-se o artigo de Vargas e Souza, “Representação do punk rock paulista em capas de disco” (2020), em que as formas de representação do *punk* são analisadas a partir das imagens das capas de 23 álbuns de bandas, entre elas a capa do disco *Brasil*, descrita pelos pesquisadores como

[...] um campo de futebol em perspectiva com um jogador pobre, descalço e desdentado é rodeado por outros desenhos em preto e branco com cenas de uma floresta em chamas, violência policial, padres introduzindo cruces no ânus de indígenas, favelas, homens de terno matando um negro, entre outros. Tais desenhos ilustram, uma a uma, as músicas gravadas no disco e demonstram aspectos de violência, destruição e marginalidade contidos nelas, no *ethos* do movimento e na visualidade punk (VARGAS; SOUZA, 2020, p.15).

No entanto, há outros trabalhos que tratam da reconstrução da memória através da música. Em sua dissertação “Música e memória: reconstrução da memória por meio da produção musical de Chico Buarque do período do AI-5 (1968-1978)”, Bezerra expõe:

A música, no caso as letras das músicas, configura-se como um objeto de estudo de natureza singular e diferenciado de outros documentos que se podem tratar, preservar, organizar, catalogar, classificar, recuperar e disseminar. Além disso, é um objeto que carrega sentido, que representa um instrumento político e que carrega em si as representações sociais do contexto histórico, social e temporal em que foram compostas (BEZERRA, 2016, p18).

Outro artigo encontrado que versa sobre esse tema foi “A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva”, de Morigi e Bonotto. Os autores afirmam que

A narrativa musical, através da mediação da linguagem, interage com o nosso imaginário. Por essa via, podemos atualizar e reordenar as nossas impressões e as imagens sobre a realidade presente e, assim, provocar modificações nas nossas representações sobre o tempo passado. Por esse motivo, a partir das ideias no presente, podemos reconstruir as representações sobre o passado. Ao realizarmos essa operação, também atualizamos o nosso imaginário, o nosso acervo cultural. Dessa maneira, ocorre a mediação entre o presente e o passado (MORIGI; BONOTTO, 2004, p.148).

Encontrou-se ainda a dissertação, do campo da Museologia, “Memória, Música, Museu: Reflexões sobre Música Antiga entre o Templo das Musas e o

Museu Acontecimento”, de Costa (2014). Ela expõe a estreita relação entre música e memória a partir do forte relacionamento que estes conceitos têm com as Musas. Conforme Terrano, a “Grécia antiga, muito fundamentada na oralidade, reconhecia o valor absoluto do *Aedo*, poeta cantor que superava bloqueios e distâncias, espaciais e temporais, rememorando fatos passados e garantindo que a história daquele grupo não caísse no esquecimento” (2012, p.16, *apud* COSTA, 2014, p. 16). A autora sustenta que “O poder da palavra e do canto se firmava exatamente na sua capacidade de concretizar, rememorar, trazer para o presente, aquilo que era dito” (COSTA, 2014, p.16).

Com o intuito de entender o objeto de estudo, se faz necessário apontar os conceitos que possibilitam analisar o álbum *Brasil* como um documento de memória propriamente dito. Nesse sentido, os conceitos de “memória”, “representações sociais”, “narrativa musical” e “mídia” são fundamentais para a proposta de trabalho.

A memória, que nos tempos anteriores às sociedades com cultura escrita era concebida por repetição, baseada em uma cultura oral, passa a ser concebida como coleta (HUTTON, 1993, *apud* VALENCIA, 2005, p.113). Antes, a memória se expressava com práticas narrativas ritualizadas e, após o crescimento da cultura escrita, se modificou o papel e as funções da memória. Tornou-se possível o surgimento de comemorações através de monumentos e inscrições, além da produção e coleção de documentos (VALENCIA, 2005). Isso vai de encontro à distinção dos cinco períodos na história do desenvolvimento social da memória, propostos por Valencia, parafraseando Le Goff (1992):

Primeiramente, os povos sem escrita possuem *memória étnica*, na qual as práticas de memória não são destrezas desenvolvidas. Neste caso as sociedades seriam vistas como livres, criativas e vitais. Em segundo lugar, a mudança da pré-história para a Antiguidade implicou uma evolução da oralidade para a escrita, ainda que a Transmissão escrita nunca tenha suplantado totalmente a oral. essa condição supôs o desenvolvimento de duas importantes práticas de memória: a comemoração e as coleções documentais, as quais estavam associadas com as estruturas das cidades emergentes. Em terceiro lugar, a memória na Idade Média supôs a cristianização da memória, a de visão da memória coletiva entre uma memória litúrgica e uma memória cotidiana pouco influída pela cronologia; o desenvolvimento da recordação dos mortos e, em especial, dos santos mortos. Em quarto lugar, a memória, em seu desenvolvimento entre a ilustração e a atualidade, se sujeitou a uma evolução gradual produzida pela imprensa escrita, a qual requeria o desenvolvimento de uma classe média ilustrada para levá-la a cabo. Esse processo de externalização

da memória foi mais implementado durante o Romantismo do século 19 com seu fervor em comemorações, moedas, medalhas, estátuas, selos, inscrições etc. e, igualmente, com o surgimento dos arquivos, livrarias e museus, refletindo os interesses das diferentes nações em moldar identidades compartilhadas em seus cidadãos. Finalmente, as mudanças do século 20 constituíram outra revolução em memória, cujo elemento mais importante foi a invenção dos meios eletrônicos de gravação e transmissão de informação, os quais não apenas mudaram a maneira como recordamos, mas também contribuíram com novas habilidades de conceituar a memória. Assim, não apenas os ordenadores, mas também os processadores de imagem servem igualmente como modelos e metáforas para pensar sobre a memória. (VALENCIA, 2005, p. 113-114)

Nora (1993) traz o conceito de “lugar de memória”, que, segundo ele, nasce e vive do sentimento de que não há memória espontânea, que se faz necessária a criação de arquivos: “Se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, eles seriam inúteis” (NORA, 1993, p. 13).

Quanto menos é vivida a memória interior, maior se faz a necessidade de suportes exteriores. Isso traz à tona uma verdadeira obsessão por arquivos no mundo contemporâneo. Nas palavras de Nora,

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa [...]: À medida que desaparece a memória tradicional, nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe qual tribunal da história. (NORA, 1993, p. 15).

Para o autor, os lugares de memória têm, necessariamente, três sentidos: o *material*, expresso pela geração de conteúdo; o *funcional*, que garante ao mesmo tempo a cristalização de uma lembrança e sua posterior transmissão e; por fim, o *simbólico*, onde uma experiência ou acontecimento vividos por um pequeno grupo vêm a caracterizar uma maioria que não participou do mesmo (NORA, 1993).

Este último sentido tem grande importância, pois segundo Halbwachs (1968), existe o conceito de “comunidade afetiva”: para ele, a memória é um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não

tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 1968, *apud* POLLAK, 1989, p. 4).

Halbwachs (2006) traz o conceito de “marcos sociais” da memória coletiva. O funcionamento da memória coletiva é realizado em um jogo de vai-e-vem entre o indivíduo e a sociedade em geral, no qual os grupos atuam como intermediários.

“Os grandes marcos sociais da memória são categorias gerais de tempo, espaço e linguagem, como noções de pensamento desenvolvidas dentro de cada cultura. Essas categorias chegam ao indivíduo por meio dos grupos nos quais ele está inserido e constituem marcos sociais mais localizados” (ALBA, 2014, p.538).

Para Halbwachs, os grupos mais importantes na vida das pessoas são a família, os grupos profissionais, educacionais e religiosos. Pode haver outros grupos, ou trocas de grupos ao longo da vida do sujeito. Cada um realiza seu próprio processo de elaboração conforme sua experiência, intimamente ligada ao processo de socialização no interior desses grupos.

Halbwachs afirma que a memória é baseada no presente, pois o sujeito é alguém que reflete a todo o tempo sobre o que acontece, construindo memórias coerentes em função de sua situação no momento presente. Sendo a ‘situação’ sua posição e identidade social, localização em um tempo e espaço definidos socialmente e vividos a partir da própria experiência, principalmente pela vinculação ao contexto familiar. “A operação da memória consiste em encontrar, por meio da reflexão, um conjunto sistemático de lembranças relacionadas, que surgem a partir de uma delas” (ALBA, 2014, p. 540). A lembrança de eventos passados (não necessariamente presenciados pelo sujeito) se dá então por evocações, conforme suas trocas com esses marcos sociais.

Os eventos do passado não são lembrados, tal como aconteceram, porque não nos encontramos exatamente nas mesmas condições em que ocorreram. A lembrança de tal evento vai se deformando, em maior ou menor medida, ao longo das sucessivas evocações, mas nunca será uma reprodução exata do mesmo. Para lembrar um fato tal como ele aconteceu no passado teríamos que esquecer tudo o que aprendemos e que modificou nossa maneira de ver as coisas (conceitos científicos, categorias sociais). Em cada momento de nossa vida em que recordamos tais acontecimentos intervêm sistemas de noções muito diferentes, adequados a cada um desses momentos. A recordação pode aproximar-se mais do que foi esse evento

na medida em que dispomos de depoimentos escritos e orais (ALBA, 2014, p.541-542).

Conforme Halbwachs (2006), esses marcos sociais aos quais a memória coletiva se serve para recompor uma imagem do passado correspondem, em cada época, ao pensamento dominante da sociedade. Para ele, o quadro social da memória é um sistema de noções que determinam a forma de pensar do indivíduo:

[...] entendemos como contexto de memória não apenas o conjunto de noções que podemos perceber, a todo o momento, porque se encontram mais ou menos no campo da nossa consciência, mas todas aquelas que advêm ao falar dessas noções, por meio de uma operação mental análoga ao raciocínio [...] Toda vez que ressuscitamos uma de nossas impressões no contexto de nossas ideias atuais, transforma a impressão, mas a impressão, por sua vez, modifica o contexto. É um momento novo, um novo lugar, que agrega ao nosso tempo, ao nosso espaço, é um novo aspecto do nosso grupo, que nos faz ver esta impressão sob outra luz. Portanto, há um trabalho de readaptação perpétua, que nos obriga, quando se produz cada evento, a voltar ao conjunto de noções desenvolvidas quando os eventos anteriores foram produzidos (HALBWACHS, 1925, p. 129, *apud* ALBA, 2014, p. 542-543).

A construção da memória vem de seleções realizadas a partir de momentos históricos, chamados por Pollak de “enquadramento da memória” (1989). Esta é uma construção social, que ocorre tanto individualmente como coletivamente, em busca de produção de sentido, identidade e representação social. Segundo o autor, a referência ao passado mantém a coesão dos grupos e instituições que compõem uma sociedade, definindo seu lugar, sua complementaridade e, ainda, suas posições irreduzíveis. Conforme o autor,

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências. É, portanto, absolutamente adequado falar [...] em memória enquadrada, um termo mais específico que memória coletiva. [...] O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e de grupo (POLLAK, 1989, p.3-15)

Outro aspecto levantado por Pollak é a importância das “memórias subterrâneas” na construção das memórias coletivas. Considero importante essa afirmação para esse trabalho, pois os Ratos de Porão são, na minha concepção, um exemplo acabado de uma voz de grupos excluídos, marginalizados:

[...] não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 15).

Segundo o autor, a memória nacional (oficial) tem “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLAK, 1989). Para Jedlowski (2005), há um elo entre memória e relações de poder. A memória social dá coesão a um grupo social e mantém sua identidade, e quanto maior e mais complexa uma sociedade e maior o número de grupos, e as elites que os representam, competindo para dominá-la, “mais o passado se torna sujeito a estratégias de imposição de representações que mais se adequam aos interesses dominantes, ou, pelo menos, sujeito a comprometimentos e negociações entre interesses contrastantes” (JEDLOWSKI, 2005, p.88). Estas afirmações estão em consonância com Valencia (2005), que afirma que “a memória coletiva não é necessariamente linear, lógica ou racional “[...]. Assim, o trabalho de memória junta às vezes informações estranhas do passado de forma imprevisível” (VALENCIA, 2005, p.105). O autor afirma:

A imprevisibilidade e ilogicidade da memória se baseiam no fato de que esta não é necessariamente estática ou estável. Amiúde, a memória coletiva da cotidianidade é apropriada pelas elites, profissionais de mídia ou da cultura ou por outros agentes culturais que levam a um domínio da memória coletiva (VALENCIA, 2005, p.105).

O conceito de memória social é, nas palavras de Gondar (2016), “um conceito em movimento, transdisciplinar, e que surge a partir dos novos problemas que resultam do atravessamento de disciplinas diversas” (GONDAR, 2016, p.23). Além disso, ele é fruto de escolhas, portanto ético e político. Escolhe-se um passado e, por consequência, se faz uma aposta em um futuro.

Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir. Se levarmos isso em conta ao interrogar as lembranças/documentos, a questão essencial será: sob que circunstâncias e a partir de que vontade eles puderam

chegar até nós? Por que motivo eles puderam ser encontrados no fundo de um arquivo, em uma biblioteca, nas práticas e discursos de um grupo, a ponto de poderem ser escolhidos como testemunho de uma época? E, fundamentalmente, por que nós os escolhemos? Ao desmontar essa montagem, que é a lembrança/documento, não revelaremos nenhuma verdade escondida sob uma aparência enganadora, mas sim a perspectiva, a vontade e a aposta a partir da qual nós a conservamos, escolhemos e interrogamos (GONDAR, 2016, p.24-25).

Estas escolhas implicam uma outra relação: entre a lembrança e o esquecimento. Quando escolhemos um passado, o fazemos desejando um porvir, relegamos muitos outros acontecimentos ao esquecimento. Entretanto, cabe salientar que a forma como se transmite a mensagem, ou meios utilizados para a transmissão das lembranças, interfere na construção das representações. Na era digital, por exemplo, além dos contextos sociais, políticos e culturais, a construção da memória é afetada pelos meios tecnológicos de comunicação e das técnicas de registro e de compartilhamento de informações.

A escrita impressa como meio de memória perdeu a centralidade, dada a velocidade e a enxurrada de informações que recebemos via os novos meios digitais, um apagamento e reescrita de lembranças constante: “Tanto na tecnologia de armazenamento quanto na pesquisa da estrutura cerebral vivemos uma mudança de paradigma, na qual a concepção de um registro duradouro de informação é substituído pelo princípio da contínua sobrescrita” (GONDAR, 2016, p.30). Para Gondar, a memória social se instituiu a partir da oposição entre lembrança e esquecimento, e a era digital borra essa dialética, sendo ao mesmo tempo um meio de memória e de esquecimento. “A construção de uma memória digital, por ser continuamente sobrescrita, implica o esquecer e o recordar, numa relação em que os dois coexistem sem qualquer possibilidade de síntese, mas inseparáveis” (GONDAR, 2016, p.31).

Esses processos de escolha e esquecimento ocorrem também na construção das identidades, não somente de indivíduos, mas sobretudo na construção das de grupos, sociedades, nações. Tudo que esteja em desacordo com a imagem que tais tentam preservar, é relegado ao esquecimento, é silenciado: são silenciados os começos históricos pouco admiráveis das nações, com as instâncias de poder se valendo de mitos fundadores que engrandecem sua origem; são silenciados os martírios coletivos que os vencedores infligem aos derrotados; e, ainda, uma sociedade silencia um passado no qual tenha sido

humilhada (GONDAR, 2016). Todos esses esquecimentos se dão em nome da manutenção da crença de uma identidade nacional.

É possível verificar que forças se conjugam, que há relações de poder dentro de uma sociedade que faz com que algumas representações, em detrimento de outras, adquiram consistência a ponto de se tornarem dominantes no campo social. Para Gondar,

[...] uma representação coletiva ou social é algo mais que uma ideia genérica e instituída que se impõe a nós: todas as representações são inventadas e somos nós que as inventamos, valendo-nos de uma novidade que nos afeta e de nossa aposta em caminhos possíveis. Essa invenção se propaga, repete-se, transforma-se em hábito. E a partir desses hábitos, os homens se tornam semelhantes, instituindo – finalmente – um *glutinum mundi*. É preciso, contudo, não esquecer que esses hábitos e essa semelhança têm como ponto de partida uma invenção singular, propiciada por um contexto relacional e afetivo. Hábitos são criações que se propagam e, ainda que se tornem constantemente repetidos, iniciam-se com uma experiência marcada pela novidade e pelo inesperado (GONDAR, 2016, p. 40).

A Teoria das Representações Sociais (TRS), de Moscovici (1984), ressalta os processos cognitivos coletivos, e não apenas individuais, que se apropriam destas memórias sociais. Esses processos transformam essas memórias em realidades sociais e instrumentos próprios de uma coletividade, estabelecendo comunicação entre grupos sociais e integração interpessoal. A TRS procura dar conta de diversas dicotomias que se formaram no decorrer da história da Psicologia Social. A primeira, e essencial, é a dicotomia entre o *individual* e o *social*. Uma representação social possui uma dimensão individual: está na cabeça de cada indivíduo, mas não é a representação de uma única pessoa; para ser social ela precisa “perpassar” pela sociedade, existir em certo nível de generalização. Moscovici afirma que as RS se situam no universo consensual das pessoas, diferenciando-se de ideologia: segundo o autor, a ideologia é algo cristalizado, um conjunto de ideias sim distorcidas, mas estáticas, monolíticas e dificilmente modificáveis. Já as RS são modificáveis e podem ser transformadas nos processos cotidianos das pessoas. Mas elas não são realidades absolutamente flutuantes, possuem aspectos duradouros e mais ou menos permanentes (GUARESCHI, 2001, p.251). Mesmo que haja um desacordo entre os sujeitos sociais, eles sabem do *que* estão falando, a *que* ou a *quem* estão se referindo. As RS expressam e estruturam tanto a identidade,

como as condições sociais dos atores que as reproduzem e as transformam, pois só existem por serem coletivamente percebidas e sentidas.

A TRS sofreu grande influência de Durkheim e seu artigo “Representações individuais e representações coletivas” (1898). Para Alba,

Durkheim estabelece a existência de certas entidades espirituais chamadas representações, que constituem tanto a vida mental dos indivíduos quanto a vida coletiva das sociedades. As representações individuais têm as funções fisiológicas do cérebro como substrato, ainda que não se reduzam a elas. São entidades autônomas, da mesma maneira que as representações coletivas são formadas pela combinação e o concurso das consciências individuais, que em seu conjunto constituem algo diferente destas (ALBA, 2014, p. 524-525).

Ao assentar as bases para a criação da Sociologia, Durkheim delimita os campos de estudo para as novas disciplinas emergentes: a psicologia se ocupará do indivíduo e a sociologia dos fatos sociais como fenômenos autônomos e coercitivos, que se impõem a todo ser integrado a uma comunidade (ALBA, 2014, p.526). Para a autora, entre o indivíduo e a sociedade, fica pendente um campo de estudo para abordar essas relações entre o indivíduo e o social. Tanto Moscovici quanto Halbwachs se colocam no plano desta disciplina intermediária ao se perguntarem: como se constroem as RS no âmbito de uma psicologia social do final dos anos 1950 e como opera a memória coletiva?

Moscovici vai além do conceito de Durkheim, afirmando que as RS são “entidades quase tangíveis”, mas que não se cristalizam apenas nas grandes produções sociais, como mitos crenças, lendas, religiões; mas também na vida cotidiana de cada um, na palavra, nas relações sociais, em nossa forma de ver o mundo (ALBA, 2014, p. 528). Assim, vão se criando conceitos, num processo chamado por ele de *Ancoragem*, e após essa os novos conceitos passam a ser uma realidade adquirida dentro de um grupo social, ao que ele chama de *Objetivação*. Todo novo elemento adquirido na Ancoragem vai ser interpretado pelo indivíduo de acordo com o seu contexto cultural ou social. E na Objetivação, um indivíduo vai materializar essa nova ideia abstrata em função tanto da sua própria experiência e criatividade pessoal, como das normas e valores sociais (ALBA, 2014). Durkheim afirmava que a sociedade penetra no indivíduo por meio

da educação e o regula exercendo forte coerção social. Já Moscovici considerava essa noção de coerção menos forte. Para Alba (2014),

Embora seja verdade que os indivíduos estão profundamente marcados pela sociedade a que pertencem, eles têm o benefício do livre-arbítrio, de escolher certas leituras, certas emissões de televisão, gostos intelectuais ou artísticos. Constroem suas representações com certa flexibilidade, combinando diferentes conhecimentos a seu modo. As representações refletem também a expressão do sujeito, com toda a sua experiência de vida, seu passado e sua criatividade. É precisamente por meio da apropriação de uma série de conhecimentos, eventos e discursos, aos quais o sujeito é confrontado, que se opera a transição do social para o individual e vice-versa, pois, quando o sujeito toma como sua essa bagagem “externa”, devolve-a à esfera pública sob a forma de conversas opiniões ou ações (ALBA, 2014, p. 532).

Há uma aproximação entre a TRS de Moscovici e a noção de memória coletiva de Halbwachs: Moscovici afirma que o sujeito que constrói representações se encontra inserido em uma cultura, uma sociedade e em grupos que fornecem os insumos para a construção de seu pensamento como indivíduo. Essa noção é semelhante à construção da memória coletiva:

Certamente, cada um, de acordo com o seu temperamento particular e as circunstâncias de sua vida, tem uma memória que não é de mais ninguém. Esta não deixa de ser uma parte um aspecto da memória do grupo, já que de toda a impressão e de todo o fato, mesmo que, aparentemente, diga respeito apenas ao indivíduo, só aguardamos uma lembrança duradoura na medida em que refletimos sobre ela, isto é, quando ligamos a memória aos pensamentos que nos vêm do entorno social. De fato, não podemos refletir sobre os acontecimentos do nosso passado sem raciocinar sobre eles; mas, raciocinar é relacionar em um mesmo sistema de ideias nossas opiniões e aquelas dos que nos rodeiam; é ver naquilo que nos acontece uma aplicação particular de fatos dos quais o pensamento social nos lembra a todo o momento o sentido e o alcance que tem para eles. Assim, os Marcos da memória coletiva encerram e ligam nossas memórias mais íntimas umas às outras (HALBWACHS, 1925, p. 144-145, apud ALBA, 2014, p. 555-556).

Valencia (2005) aponta uma atualização dos estudos sobre a memória coletiva a partir da década de 1990. Para o autor, as características de dinamismo, complexidade, inserção em dinâmicas intergrupais, além dos problemas que o conceito comporta, convertem a memória coletiva em objeto de estudo com características similares às RS, como um conjunto de crenças. Para o autor,

[...] poder-se-ia entender que a atualização dos estudos sobre a memória coletiva trata desses sistemas de crenças, de ideias e de práticas em que o tempo desempenha uma dupla função: primeira, estabelecer uma ordem que possibilita aos indivíduos orientar a si mesmos e controlar o mundo social em que vivem; segundo, facilitar a comunicação entre os membros de uma comunidade, provendo-os de um código para nomear e classificar os diversos aspectos de seu mundo e de sua história individual e grupal (VALENCIA, 2005, p. 114).

Para Guareschi (2001), há uma distinção entre saberes cognitivos ou intelectivos e saberes práticos: “só se conhece na medida em que se pratica” (FREIRE, 1977, *apud* GUARESCHI, 2001, p.252). Moscovici (1969, *apud* GUARESCHI, 2001, p.252) afirma que “uma representação social compreende um sistema de valores, noções e práticas sociais relativas a objetos sociais...”. Logo, as RS podem ser as bases para a consolidação do conhecimento científico:

[...] as RS, como práticas populares, poderiam passar a ocupar mais espaço nas investigações e poderiam desse modo ajudar a refletir e a levar a uma possível superação de situações que revelem e impliquem assimetrias, ou mesmo injustiças. Na medida em que as RS são práticas populares, poder-se-ia levar adiante a hipótese de que elas muito provavelmente poderiam colaborar, tanto na identificação, como na criação e consolidação dessas novas *epistemes*, frutos de práticas diferentes e alternativas (GUARESCHI, 2001, p. 252).

Conforme Bauer e Jovchelovich (1999, *apud* GUARESCHI, 2001, p.253), as RS se apresentam através de *modo* e *meio*. O *modo* (forma, modelo, formato, método) é a maneira que se apresentam. Seriam os hábitos ou costumes, cognições individuais, comunicação informal e formal. Já o *meio* que propaga as RS seria o canal, o veículo através do qual essa representação é levada aos receptores. Seriam esses meios os textos (escritos), imagens (fotos) e sons (músicas) (GUARESCHI, 2001, p.253):

Representações sociais presentes na comunicação informal, isto é, nas conversas, nos bate-papos, em telefonemas, em discussões feitas em bares, em ônibus etc. podem ser veiculadas por muitos meios, através de muitos canais, como o rádio, o teatro, o cinema, em livros, nas histórias em quadrinhos, nas festas populares, com músicas, danças etc. (GUARESCHI, 2001, p. 253)

As RS nascem do entrecruzamento entre os modos e os meios. A narrativa musical é um desses meios, uma forma de comunicação. A música é

um elemento central no cotidiano das pessoas. Seja entre músicos ou entre apreciadores, ela é fruída, comentada, discutida, difundida. Num contexto social, a música dita comportamentos, influencia moda, atitudes. Sendo assim, as ideias veiculadas na música circulam entre as pessoas, assumindo diferentes significados para diferentes grupos sociais. Na dissertação de mestrado em Educação “Representações Sociais sobre Música, Estilos Musicais e Aula de Música: uma problematização necessária” (2015), Rauski afirma:

Por serem também socialmente construídas, as ocorrências musicais são objetos de representação para os grupos sociais, ou seja, os membros de um grupo social percebem os objetos dando-lhes significados e realidade, elaborando e compartilhando regras, justificativas e ações para as suas percepções e comportamentos em suas práticas diárias relevantes (RAUSKI, 2015, p. 18).

É possível observar a relação entre memórias individuais e memória coletiva (ou social) na produção musical, já que ocorre essa “troca” entre o compositor e o ouvinte. O compositor inscreve a mensagem, emitindo informação; tem a música como meio de suporte e disseminação; enquanto a sociedade a acessa, consome e por meio destes, recupera a informação (BEZERRA, 2016, p.19).

A troca entre o compositor e o ouvinte através da narrativa musical é possível pelo fato desta ser considerada um gênero de comunicação. Conforme Marková (2006), apesar de serem expressos pela boca do indivíduo, os gêneros são convenções sociais. Para a autora,

Não existe nenhum gênero que pertence a um único indivíduo, mas através dos gêneros o indivíduo transmite sua tendência a uma determinada cultura, a um grupo ou seu compromisso com uma determinada prática social. para que uma atividade comunicativa possa ser chamada de gênero, ela precisa ser reconhecida como tal, mesmo que somente implicitamente, pelos membros da comunidade da qual faz parte. os gêneros correspondem às situações típicas da comunicação falada, aos temas típicos, e conseqüentemente, também a determinados contatos entre os significados das palavras e a realidade concreta sobre certas circunstâncias típicas (MARKOVÁ, 2006, p. 269).

Há uma diversidade de gêneros de comunicação, derivada de suas raízes em situações locais específicas, tais como família, grupos sociais e políticos, entre outras. Estes gêneros são estruturados pelas posições sociais dos

interlocutores e suas relações interpessoais. Por isso, são fatos do ambiente social. O que traz uma relação entre os gêneros de comunicação com as Representações Sociais. Estas são tematizadas através de um gênero, dependendo dos tipos das relações do *Alter-Ego*:

[...] gêneros de comunicação são semelhantes aos monólogos com uma voz dominante, isto é, cerimônias religiosas, políticas, sociais ou outras. Outros gêneros são baseados na “tematização”, envolvendo representações e reciclagem do que já é conhecido. Por exemplo, a propaganda usa estratégias de repetição, reafirmação e regurgitação de informações. Tais gêneros tem, muitas vezes, objetivos específicos, como mudanças políticas ou ideologias religiosas em representações sociais. Já outros gêneros tematizam tópicos que os interlocutores veem como problemáticos. A tematização pode surgir espontaneamente no discurso público. Neste caso, ela expressa o esforço que o interlocutor faz para entender e apropriar o significado que está no centro da questão (MARKOVÁ, 2006, p.271).

Estas afirmações mostram que os gêneros de comunicação, em nosso caso especialmente a música, trazem as representações, através das lembranças sobre o nosso passado social compartilhado, além de oferecer um grande e ilimitado potencial para novos questionamentos.

As RS são um tipo específico de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, que busca a construção de uma realidade comum a um determinado grupo social. Para Jovchelovich (2004), a representação é uma estrutura que faz mediação entre o sujeito-outro e o sujeito-objeto, num trabalho de ação comunicativa que liga sujeitos a outros sujeitos e estes ao mundo. Esta ação forma ao mesmo tempo a representação e os participantes dessa ação comunicativa. Conforme a autora,

O trabalho comunicativo da representação produz símbolos cuja força reside em sua capacidade de dar sentido, de significar. A representação trabalha colocando algo no lugar de algo, seu trabalho é um trabalho de deslocamento simbólico. Este deslocamento de objetos e pessoas que dá a cada um e a todos uma nova configuração é a essência da ordem simbólica. Ele mostra claramente que a criação e a construção estão na base do registro simbólico, já que suas operações estão ontogeneticamente ligadas e envolvem resíduos da capacidade de fazer-de-conta desenvolvida na primeira infância. Ele também demonstra a concepção entre a construção do simbólico, a arte e a cultura, já que esta última é um acúmulo de significados e símbolos que se solidificam ao longo do tempo (JOVCHELOVICH, 2004, p. 22).

Os Meios de Comunicação de Massa (MCM) tem um peso grande nesta ação comunicativa. Alexandre (2001) vê a mídia como difusora de novas Representações Sociais. Conforme o autor,

No percurso da transformação do fenômeno social neste final de século, os meios de comunicação de massa se tornam instrumentos fundamentais na produção da nova coesão social, exatamente porque lidam com a fabricação, reprodução e disseminação de representações sociais que fundamentam a própria compreensão que os grupos sociais têm de si mesmos e dos outros, isto é, a visão social e a autoimagem. No contexto da sociedade individualista a ideologia se transformou em publicidade e as representações libertaram-se definitivamente do real (ALEXANDRE, 2001, p. 116-117).

Sob a perspectiva das RS, a comunicação é o fenômeno pelo qual uma pessoa influencia ou esclarece outra, e essa outra pode fazer o mesmo em relação à primeira. Os MCM perceberam esse fenômeno. Entendendo como os indivíduos de um grupo social elaboram explicações sobre questões sociais, por influência recíproca, os MCM buscam dar um tom *pessoal* aos seus programas de comunicação de massa. Até nas cartas promocionais que convidam o leitor a fazer a assinatura de determinada publicação, nota-se uma tentativa deliberada de tratar o receptor individualmente, como se estivesse numa conversa particular com ele, se possível com seu nome impresso no material. Da mesma maneira, programas de rádio apresentam um tom confessional, que busca emular uma relação pessoal com o ouvinte. Como o método mais completo de comunicação entre as pessoas é o da linguagem, e esse tem uma carga tanto emotiva quanto cognitiva, essa carga de emoção é utilizada pelos comunicadores, como os jornalistas, para transmitir informação de forma mais eficiente. Também se vale dessa carga a publicidade, que busca controlar as razões sugeridas ao público para a compra de produtos. Para Alexandre,

É fácil apontar diferenças nas atividades de um jornalista, publicitário ou relações públicas. Ao mesmo tempo, um processo básico caracteriza o trabalho desses profissionais e os une de maneira significativa. Cada um é responsável pela criação, emissão ou avaliação do impacto de mensagens que se destinam a produzir efeito sobre uma ou mais audiências (públicas). Se a comunicação se destina a influenciar o comportamento, é preciso compreender as variáveis e os processos que determinam o comportamento e suas mudanças. Embora se separem emissor e receptor, na atividade profissional de jornalismo, ambos são sistemas correspondentes, pois são organismos humanos que existem em condições parecidas. A análise do comportamento, segundo o ponto de vista dos especialistas em

Comunicação, aplica-se a fontes e receptores. Mas existem muitas formas para se trabalhar este assunto, e uma delas é desenvolvida através da representação social, que procura ligar e relacionar os fatores pessoal e social que entram no processo (ALEXANDRE, 2001, p. 120-121).

Tal como os MCM, a produção musical está inserida dentro do conceito de “Indústria Cultural”, proposto por Adorno em sua obra *Dialética do Esquecimento* (1947). Com as mudanças trabalhistas e a eclosão de novidades tecnológicas nos meios de comunicação no final do Século XIX, os operários e trabalhadores em geral passaram a dispor de maior tempo ocioso. Assim, aumentou a procura por atividades de lazer. No entanto, nessa época, as casas de grandes espetáculos e teatros ainda eram espaços destinados para a classe de maior poder aquisitivo. A popularização das transmissões radiofônicas, no início do século XX, acarretou uma modificação no conteúdo de suas produções, para atender a demanda crescente do público, gerando a massificação desse conteúdo. Massificação essa que vinha combinada com uma diminuição da complexidade, em comparação às voltadas para a cultura superior. A indústria cultural padronizava sua mercadoria para satisfazer um maior número de consumidores. Conforme Adorno,

[...] a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (ADORNO, 1985, p. 62).

A produção cultural é guiada pelo entretenimento das massas, e o entretenimento se torna, dentro do planejamento da indústria cultural, um critério de avaliação das produções. Como os grandes meios de comunicação influenciam e orientam padrões estéticos, o que sai desse padrão, provocando

ou incomodando o público, será avaliado como ruim, podendo até não ser entendido como arte. Para Adorno, aqui há um conflito com a produção artística autônoma, já que muitas vezes esta busca criticar a cultura vigente em uma sociedade:

A arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade, e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma (ADORNO, 2011, p.340).

Sendo a música uma forma de comunicação, percebe-se o quanto esta pode influir na construção de uma memória coletiva, dada a grande influência da mídia nesse processo. Para Nascimento (2014), nessa nossa era midiática, criamos um conjunto de “memórias de segunda mão”. “Narrativas, imagens e acontecimentos são reproduzidos e reformulados, mas também questionados e contestados, através do que lemos, ouvimos e vemos na TV, no rádio, na internet e nos jornais e revistas” (NASCIMENTO, 2014, p. 10). Para Hallwachs (2006, p.69), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. Para a formação de lembranças dentro de um grupo social, precisamos tomar emprestado lembranças alheias: “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). O grupo social a qual cada indivíduo pertence inspira as lembranças deste, num processo de negociação entre memórias coletivas e individuais. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Não existe lembrança apartada da sociedade.

A música é percebida por grupos sociais como um objeto, e este é interpretado e absorvido conforme o conhecimento partilhado pelo grupo. Duarte e Mazzotti (2006) afirmam que aí ocorre um processo de metaforização, e que as metáforas estão no centro das RS. Para ele, o “conhecido” é a expressão de

qualidades já estabelecidas e mantidas por um grupo social. O mesmo não ocorre com a “novidade”. Neste caso, o grupo procura nela predicados que conheça e possa ser utilizado para perceber e assimilar o “novo”, e isso se faz por meio da verificação do semelhante e do não-semelhante com o conhecido. Se constrói então uma metáfora. Assim, ocorre a naturalização de algo, cujos elementos passam a fazer parte da “realidade” (DUARTE; MAZZOTTI, 2006, p.1287). Para os autores,

No caso da ocorrência musical percebida ou criada a partir da organização dos elementos sonoros selecionados de acordo com critérios normativos e culturais, ela se torna “real”, é introduzida no mundo das coisas reais, das coisas que existem, sua natureza simbólica é deixada para trás e é entendida como um reflexo de determinada realidade [...] Esse sistema de predicação ou de interpretação tem uma função de comunicação entre o indivíduo e seu meio e entre os membros de um mesmo grupo, concorrendo para afirmar a identidade grupal e o sentimento de pertencimento (DUARTE; MAZZOTTI, 2006, p.1287-1288)

Nascimento (2014), através de Thompson (2008), reforça a influência da mídia no processo de formação da memória coletiva: “Nossa memória coletiva é midiática, ou melhor, midiaticizada”:

A mídia se envolve ativamente na construção do mundo social. Ao levar as imagens e as informações para indivíduos situados nos mais distantes contextos, a mídia modela e influencia o curso dos acontecimentos, cria acontecimentos que poderiam não ter existido em sua ausência (THOMPSON, 2008, p.106, *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 13).

Eventos em que não participamos *in loco*, que ocorreram em outros países, ficam registrados em nossa memória, sendo facilmente evocados. Para Silverstone (2005, p. 245, *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 13), “não há nenhuma separação a ser mantida entre memória mediada e não-mediada”.

As Representações Sociais se modificam ou se atualizam dentro de relações de comunicação diferentes, conforme nos mostrou Moscovici. Dessa forma, a mídia, integrada por um grupo de especialistas formadores e, sobretudo, difusores de representações sociais, é responsável pela estruturação de sistemas de comunicação, que visam comunicar, difundir ou propagar determinadas representações.

3 METODOLOGIA

A pesquisa realizada é de caráter exploratório e descritivo a partir de abordagem qualitativa. Os procedimentos de levantamento de dados caracterizam a pesquisa como bibliográfica e documental.

3.1 Material

Para realização desta pesquisa examinei documentação direta, as letras das músicas do álbum *Brasil*, do grupo musical Ratos de Porão, num total de 18 (dezoito) canções. Destas, analisei 05 (cinco), as mais significativas para a compreensão do tema, ou enredo, do álbum. Além disso, foram coletados dados de documentação indireta, como periódicos da época de lançamento do álbum e bibliografia, que auxiliaram na compreensão sobre a temática, anteriormente indicada, acrescida de outros estudos que foram consultados no processo de pesquisa.

3.2 Método

A análise de conteúdo, a partir da busca bibliográfica e documental em base de dados digitais, caracteriza o pilar desta pesquisa, pois ela se apoia em artigos de periódicos, teses, dissertações sobre o tema, além de publicações jornalísticas e o álbum em si. Através destas fontes de informações foram retirados os principais conceitos de memória, narrativa, e a música como documento e expressão de memória, sua relação com os contextos sociais, políticos e econômicos da época. No caso deste estudo o acervo musical do grupo Ratos de Porão, especialmente o álbum *Brasil*.

Para depurar o discurso ou os conteúdos contidos nas letras do objeto de estudo, foi realizada uma análise de narrativas. Conforme afirmação de Barthes,

[...] sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas. [...] a narrativa está sempre presente, como a vida (BARTHES, 1985, p. 103-104).

Com o intuito de analisar as narrativas das letras das canções do álbum *Brasil*, objeto de estudo, utilizei as orientações de Gancho, contidas em sua obra “Como Analisar Narrativas”, onde a autora mostra que devemos, ao analisar um texto, identificar os cinco elementos principais que estruturam a narrativa: *enredo, personagens, tempo, espaço e narrador* (GANCHO, 2002, p. 5). Uma vez identificados estes elementos, parte-se para a análise propriamente dita. Conforme Gancho,

[...] você pode se ver frente a questões (exercícios, perguntas, testes etc.) que supõem análise de texto (qualquer tipo de texto). Neste caso, saiba *Identificar*: é reconhecer, achar um elemento entre outros; *Comentar*: é geralmente tecer comentários gerais sobre o conteúdo do texto, o que supõe uma leitura atenta; *Relacionar/Comparar*: é estabelecer os pontos comuns e diferentes entre dois elementos do texto ou entre elementos do texto e da realidade (do autor, do leitor etc.); *Analisar*: é separar as partes, compará-las e tirar conclusões lógicas, coerentes com o texto; *Interpretar*: pode significar comentar ou analisar, dependendo do contexto; de qualquer forma, é uma tarefa que deve se ater aos limites do texto, evitando-se, sempre que possível, misturar as afirmações do texto com aquilo que achamos; *Dar opiniões*: é posicionar-se criticamente frente ao texto, ou a algum aspecto dele, emitir ideias pessoais, desde que comprovadas com argumentos lógicos ou com passagens do texto. (GANCHO, 2002, p. 41-42).

Estes elementos citados acima, juntamente com a análise de conteúdo, auxiliaram na realização e a análise da pesquisa.

Conforme Bardin (2004, p.27), a análise de conteúdo (as narrativas) é um “conjunto de técnicas de análise das comunicações”. Assim, não se trata de “um instrumento, mais de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações” (BARDIN, 2004, p. 23).

Já Severino (2007, p. 121) define a análise de conteúdo como uma “metodologia de tratamento e análise de informações constantes de um documento, sob a forma de discursos pronunciados em diferentes imagens: escritos, orais, imagens, gestos”. Para o autor, trabalhar com a análise de conteúdo implica “compreender criticamente o sentido manifesto ou oculto das comunicações”.

Para Richardson (1989, p. 176), as diferentes definições dadas para análise de conteúdo concordam ao considerá-la como uma técnica de pesquisa

e destaca que, “como tal, tem determinadas características metodológicas; objetividade, sistematização e inferência”.

A análise de conteúdo visa, sobretudo, entender o significado das mensagens contidas nos discursos, as quais podem ser “verbais (orais ou escritas), gestuais, figurativas, documentais”. Vai além de uma análise meramente linguística, procurando “ver o que está por detrás das palavras”, com o objetivo de compreender os problemas “ligados às práticas humanas e a seus componentes psicossociais” (SEVERINO, 2007, p. 121-122).

Bardin (2004) menciona que a análise de conteúdo de mensagens possui duas funções, que podem ou não dissociar-se: uma relacionada à descoberta, a tentativa explanatória; e outra, de administração da prova, verificando hipóteses levantadas inicialmente.

Aqui, a partir das letras das canções selecionadas, foi realizada a análise de conteúdo com o intuito de compreender como são construídas as representações sobre o Brasil contidas nas canções do álbum *Brasil*. As letras das músicas são apresentadas com o nome do(s) compositor(es) e a seguir foram analisadas separadamente em partes, conforme as suas estrofes, buscando em cada uma destas as evocações de memória que estas trazem ao tema, além de mostrar as referências aos assuntos abordados nas canções nas imagens da arte da capa do álbum.

Assim, foram criadas as seguintes categorias para analisar as canções: a) o cenário ou contexto histórico, político, social e cultural da época; b) o enredo ou tema, os personagens das músicas; c) as memórias e visões sobre o Brasil. O resultado da análise está na seção que segue.

4 AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O BRASIL NO ÁLBUM *BRASIL*

Para compreender o Brasil de 1989, é necessário voltar ao ano anterior. No dia 5 de outubro de 1988, foi promulgada a Constituição Brasileira. A Constituição anterior, do ano de 1967, consolidou o Regime Militar no Brasil, tendo como marca o autoritarismo e a reversão dos princípios democráticos preconizados na Carta de 1946. O texto de 1967 foi diversas vezes emendado, por meio de atos institucionais e complementares decretados entre 1964 e 1969, sendo o mais conhecido o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, que levou ao fechamento do Congresso Nacional, à supressão de direitos e garantias do cidadão, à proibição de reuniões, à imposição da censura aos meios de comunicação e expressões artísticas, à suspensão do *habeas corpus* para os chamados crimes políticos, à autorização para intervenção federal em estados e municípios e decretação de estado de sítio (JUSBRASIL, 2018). A Carta de 1988, promulgada pela Assembleia Nacional Constituinte eleita em 1987, veio para consolidar a transição do Regime Militar para a Nova República, após 21 anos de repressão e direitos individuais sufocados em nome do interesse do Estado. O texto elenca direitos individuais e coletivos e consagra a proteção ao meio ambiente, à família, aos direitos humanos, à cultura, educação, saúde e, de forma inédita na legislação brasileira, traz um capítulo especial dedicado à ciência e à tecnologia (JUSBRASIL, 2018).

A Carta de 1989 trouxe diversos avanços para o país, como possibilitar a criação do Sistema Único de Saúde (SUS), radicalmente diverso ao sistema anterior, o qual atendia apenas a quem contribuía para a Previdência Social. Eram cerca de 30 milhões de pessoas, e quem não tinha dinheiro dependia de caridade e filantropia. O artigo 196 da Carta dispõe que “A saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para a promoção, proteção e recuperação” (JUS.COM.BR, 2019). A criação do SUS veio numa época de explosão dos casos de Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS), no mundo e no Brasil. A epidemia, causada pelo vírus HIV, escalava no país. “Entre 1989 e 1997, foram notificados cerca de 107 mil casos de Aids entre indivíduos de 20 a 69 anos de

idade, com diferença entre as datas do óbito e a do diagnóstico maior do que sete dias” (FONSECA; SZWARCWALD; BASTOS, 2002)⁴.

A Constituição de 1988 também foi responsável pela restauração dos direitos políticos dos brasileiros. Com ela, o voto passou a ser direto, secreto e com valor igual para todos. O bipartidarismo foi extinto, bem como as eleições indiretas, e assim diferentes ideias e posições passaram a ser representadas nos poderes Executivo e Legislativo. De acordo com o texto, são facultativos apenas os votos de maiores de 16 anos e menores de 18, analfabetos ou maiores de 70 anos. Com uma declaração de direitos robusta e pela inclusão do voto em vários casos, como para presidente da República, a Constituição assegurou o atual regime político após o fim da ditadura (GOVERNO DO BRASIL, 2018). Esta restauração abriu caminho para a primeira Eleição Presidencial direta desde 1960.

O povo brasileiro estava farto de que, outros, poucos, escolhessem seus governantes por ele. Tanto que, alguns anos antes, em 1984, havia se manifestado de maneira clara no apoio à Emenda Dante de Oliveira (“Diretas Já”, como ficaram conhecidas as manifestações populares que ocorreram em todo o país), que propunha restaurar a eleição direta já na sucessão do general João Figueiredo, último presidente do período ditatorial iniciado em 1964 (O GLOBO, 2019).

A eleição de Tancredo Neves e José Sarney, em 1985, não foi direta, foi via um Colégio Eleitoral formado por 686 pessoas (deputados federais, senadores e representantes dos legislativos estaduais). Mas o episódio marcou uma catarse nacional, com o povo tomando as ruas para festejar Tancredo. A morte prematura deste pode ter colaborado para a construção de uma má vontade coletiva contra Sarney e seu governo. Seguiu, assim, a fome do brasileiro por democracia.

⁴ A AIDS foi uma epidemia que começou com uma incidência maior entre homens de maior escolaridade (oito anos ou mais de estudo), que representavam 50% dos casos em 1989. Essa porcentagem foi diminuindo ao longo do tempo. Já os homens de menor escolaridade (menos de oito anos de estudo) passaram a representar quase 70% dos casos notificados no ano de 1997. Entre as mulheres, dinâmica similar foi observada, embora em menores proporções, já que no primeiro ano analisado, a proporção de casos com menor escolaridade representava 71% entre as mulheres com escolaridade informada (FONSECA; SZWARCWALD; BASTOS, 2002).

Essa fome seria saciada nos dois turnos da eleição presidencial, em 15 de novembro e 17 de dezembro de 1989. Fernando Collor de Mello (Partido da Reconstrução Nacional, PRN) foi eleito com 53,03% dos votos contra 46,97% de Luiz Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores, PT). A votação de Lula no segundo turno foi turbinada pelos votos de eleitores que não queriam Collor e sobretudo do Partido Democrático Trabalhista (PDT) de Leonel de Moura Brizola, que chegou em terceiro lugar no primeiro turno (O GLOBO, 2019). Mesmo sendo um fracasso o governo de Collor, que acabou em *impeachment*⁵, não diminui a importância da reconquista da democracia que foi aquela eleição direta.

Poucos dias após a votação do segundo turno, no dia 28 de dezembro de 1989, a economia do país chegava ao seu ponto mais crítico: o Brasil teve um recorde negativo de crescimento quando a taxa de inflação acumulada bateu o recorde de 1.764,86%, a mais alta da história do país⁶. Isso apesar de, no início do ano, em janeiro, o então Ministro da Fazenda Maílson da Nobrega ter lançado o Plano Verão, quarto plano econômico implantado pelo governo José Sarney (1985-1990), para frear a inflação. Assim como os planos anteriores, fracassou. Este previa uma série de medidas, como introdução de uma nova moeda, o Cruzado Novo, com corte de três zeros do Cruzado; congelamento de preços e salários; aumento de juros; controle de gastos públicos, entre outras. Além destas, modificou o rendimento da poupança, o que acabou causando enormes prejuízos aos poupadores (FEBRAPO, 2021).

O Brasil do final dos anos 1980 era também assombrado pela violência policial, especialmente contra a parcela mais vulnerável da população. A “polícia militar”, herança dos tempos ditatoriais, apesar de não se tratar propriamente de uma força interna do aparato militar nacional, tem esse nome desde sua criação em 1977, no auge do governo militar (COMISSÃO INTERAMERICANA DE

⁵ Em 30 de dezembro de 1992, o Senado Brasileiro, por 76 votos a favor e 3 contra, condenou Fernando Collor de Mello à perda de mandato e inelegibilidade por oito anos (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2012).

⁶ Em dezembro o índice de elevação dos preços divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) foi de 53,55%, dando um salto de 12,13% em relação ao mês anterior. Pelos números o Brasil vivia tecnicamente uma hiperinflação (OKARIRI, 2014).

DIREITOS HUMANOS, 1996)⁷. Havia a figura dos “grupos de extermínio”, ou “esquadrões da morte”. Os esquadrões da morte atuam no extermínio tanto de adultos como de adolescentes e crianças. Em relação às vítimas adultas, são elas em geral pessoas pertencentes ao mundo do crime. No caso de crianças e adolescentes, sua característica é serem pobres e serem considerados ameaça social. Às vezes, essas crianças ou adolescentes fazem tratos com os policiais ou o crime organizado e acabam sendo executados com a quebra do acordo. Entrevistas com policiais "militares" revelam os motivos aparentes da violência policial. O principal argumento para a matança de supostos criminosos em vez de sua detenção consiste em que, segundo alegam, a luta contra o crime torna-se mais efetiva. Na opinião dos entrevistados, é um modo de evitar que os suspeitos sejam entregues à polícia civil que, alegam eles, aceita subornos e é ineficiente na etapa de investigação. De fato, quando se examina a relação entre os crimes cometidos, as investigações concluídas e os julgamentos realizados, percebe-se que a impunidade é um fato⁸. Esses crimes ficavam impunes pelo fato da Constituição de 1988, apesar de todos os seus avanços, manter a organização policial dos governos militares, a concepção militarizada da segurança pública e o foro de exceção para o julgamento dos crimes comuns cometidos por policiais "militares" no exercício de suas funções policiais. Poder-se-ia dizer que esse texto constitucional conservou um regime de exceção que ratifica a transferência do julgamento dos policiais "militares" para a competência da justiça militar, mantendo-os na situação de quase impunidade semelhante à decorrente da Emenda Constitucional N° 7, promulgada na época da ditadura militar (COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS, 1996).

A situação dos povos indígenas brasileiros no final dos anos 1980 também era extremamente delicada. Os anos ditatoriais foram de extrema violência contra estes povos. Após o golpe de 1964, um novo período econômico intensificou-se com construções de grandes obras que se espalharam por todas

⁷ As estatísticas oficiais da polícia "militar" do Estado de São Paulo mostram que entre 1988 e 1992 verificaram-se as seguintes mortes de civis em operações da polícia "militar": 294 em 1988; 532 em 1989; 585 em 1990; 1.074 em 1991; e 1470 em 1992. Tais índices aumentaram vertiginosamente de 1988 a 1993 (COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS, 1996).

⁸ No Estado de Pernambuco, por exemplo, entre janeiro de 1986 e junho de 1991, ocorreram 460 homicídios de jovens de até 18 anos. Destes, 118 foram julgados. Nos primeiros dez meses de 1994, houve 114 assassinatos de crianças e adolescentes e, de acordo com dados da Secretaria de Segurança, foram abertos somente 16 inquéritos (COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS, 1996).

as regiões do país, e no caminho desses projetos inúmeros povos com suas terras, reconhecidas ou não, passaram a ser tratados como obstáculos para o desenvolvimento. Em 1967, o governo militar criou a Fundação Nacional do Índio (Funai). Embora o discurso e os objetivos continuassem voltados para o protecionismo e a assistência aos índios, na prática, a política indigenista foi militarizada e tratada como questão de segurança nacional nos inúmeros conflitos que se acirraram pelo país (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022). Como exemplo, pode-se citar a abertura da rodovia Transamazônica BR-230 que, planejada para cortar o Brasil transversalmente, da fronteira com o Peru até João Pessoa na Paraíba, afetou de maneira trágica 29 grupos indígenas, dentre eles, 11 etnias que viviam completamente isoladas (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022). Projetos como a construção das hidrelétricas de Itaipu e de Tucuruí, no Rio Tocantins, e a criação do maior latifúndio do mundo no norte do Mato Grosso, em terra indígena Xavante, expulsaram centenas de comunidades e provocaram milhares de mortes nas aldeias. A construção de estradas e a exploração de minérios não vinham sozinhas. Nos anos de chumbo, a chegada dos colonizadores de fora, apoiados pelas políticas do regime militar, era acompanhada por ocupação irregular das terras indígenas, criação de parques ambientais onde as terras indígenas eram reivindicadas, e ação de grileiros (fraudadores de negócios imobiliários), garimpeiros e seringueiros. Para os governos da ditadura, a realização das obras resolveria a questão indígena, integrando os povos à sociedade nacional. A política indigenista integracionista via na conversão do índio em trabalhador um processo considerado “civilizatório” nos termos do regime. Em 1972, o superintendente da Funai na época, o general Ismarth de Araújo, explicou ao jornal O Estado de S. Paulo que “índio integrado é aquele que se converte em mão de obra” e que essa integração se daria de forma “lenta e harmoniosa” (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022).

A promulgação da Carta Constituinte de 1988 trouxe nova esperança para estes povos. A luta pelos direitos indígenas, conquistados na Constituição Federal, e a redemocratização do país abriram caminho para um novo relacionamento entre o Estado e os povos indígenas, o que tem possibilitado o crescimento dessa população no Brasil nos últimos anos⁹. O crescimento

⁹ Em 1992, o censo incluiu pela primeira vez a categoria “indígena” como raça e revelou o percentual de 0,2% no total da população brasileira, com 294 mil pessoas declaradas. Já o censo demográfico de 2000

acelerado não se deu apenas pela questão demográfica, mas pela autointitulação de pessoas que, em geral, se sentiam mais à vontade em se identificar como indígenas ao invés de pardas¹⁰. No entanto, ainda hoje, por todo o país, projetos desenvolvimentistas, ligados ao agronegócio (gado, soja, cana de açúcar e a transposição do Rio São Francisco), à produção energética (hidrelétricas de Belo Monte, Jirau e Tapajós, usina atômica de Piranhas), e a empreendimentos turísticos e de cabotagem (litoral sul da Bahia, do Ceará e bacia Amazônica), seguem a lógica predatória de desenvolvimento econômico dos tempos da ditadura.

A Floresta Amazônica, umbilicalmente ligada à questão indígena, igualmente passava por momento crítico nos anos 1980. O desmatamento da Amazônia não é uma prática nova. O bioma, que ocupa cerca de 49,29% do território brasileiro (4.196.943 milhões de km²), nos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia, Mato Grosso, Maranhão e Tocantins, mantinha-se preservado até a década de 1970, mas passou a sofrer com a retirada da cobertura vegetal a partir desse período. Um dos contribuintes foi a construção da Rodovia Transamazônica (BR-230) entre 1969 e 1974¹¹. Segundo o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), criado na década de 1970 a fim de fazer levantamentos quanto ao desmatamento da Amazônia, o governo federal passou a subsidiar a ocupação de terras na Amazônia a partir desse período, explorando economicamente algumas áreas. Antes desse momento, especificamente em 1953, o governo preocupou-se em criar meios para desenvolver a Região Norte econômica e socialmente, como o conceito de Amazônia Legal, que compreende a área dos estados que abrange toda a Amazônia, e a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam),

mostrou que os indígenas representavam 0,4% da população, contabilizando 734 mil pessoas autoidentificadas dessa forma (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022).

¹⁰ Em 2012, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) constatou uma população indígena de 896 mil pessoas, organizada em 305 povos, fluentes em 274 línguas diferentes, sendo 36,2% na área urbana e 63,8% na rural (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022).

¹¹ Esta construção inaugurou o período de maior desmatamento da Floresta. A obra de grandes proporções atraiu um grande contingente populacional para a área (que antes estava limitada às regiões litorâneas e ribeirinhas) e foi então que o desmatamento passou a desenvolver-se, especialmente às margens da rodovia, cujas áreas foram desapropriadas para atender às práticas agrícolas, bem como aos projetos de colonização da região (BRASIL ESCOLA, 2021).

que, por meio de incentivos à expansão agrícola, favoreceu o aumento do desmatamento (BRASIL ESCOLA, 2021).

Durante a década de 1980, o desmatamento aumentou para 377.600km², o que passou a chamar a atenção do governo, bem como de ambientalistas preocupados com a preservação do bioma, dada a sua importância mundial. Devido a esse aumento, o governo federal solicitou ao Inpe, em 1988, o desenvolvimento de um sistema que pudesse monitorar o desmatamento do bioma. Criou-se então o Projeto de Monitoramento do Desmatamento da Amazônia Legal por Satélite (Prodes)¹²

Os tópicos abordados acima (situação política e econômica do país, saúde pública e epidemia da AIDS, violência policial, violência contra povos indígenas e desmatamento da Floresta Amazônica), são temas centrais do álbum *Brasil*, como veremos na análise de algumas de suas letras, a seguir.

4.1 Análise das letras do álbum *Brasil*

O álbum *Brasil*, do grupo musical Ratos de Porão, é composto por 18 (dezoito) canções. O enredo ou tema central do álbum é a situação socioeconômica e política do Brasil à época de sua composição e lançamento. Ao analisar o enredo do álbum *Brasil*, fica evidente o caráter de uma memória subterrânea, “não oficial”, na produção dos Ratos de Porão. O discurso da banda, como uma das marcas do movimento *Punk*, é subversivo. O que vai ao encontro do conceito de Pollak: essas memórias subterrâneas, clandestinas, se manifestam por toda a cena cultural, setores editoriais, meios de comunicação, cinema, pintura, e na música. Para o autor, a memória subterrânea comprova, em caso de necessidade,

[...] o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as

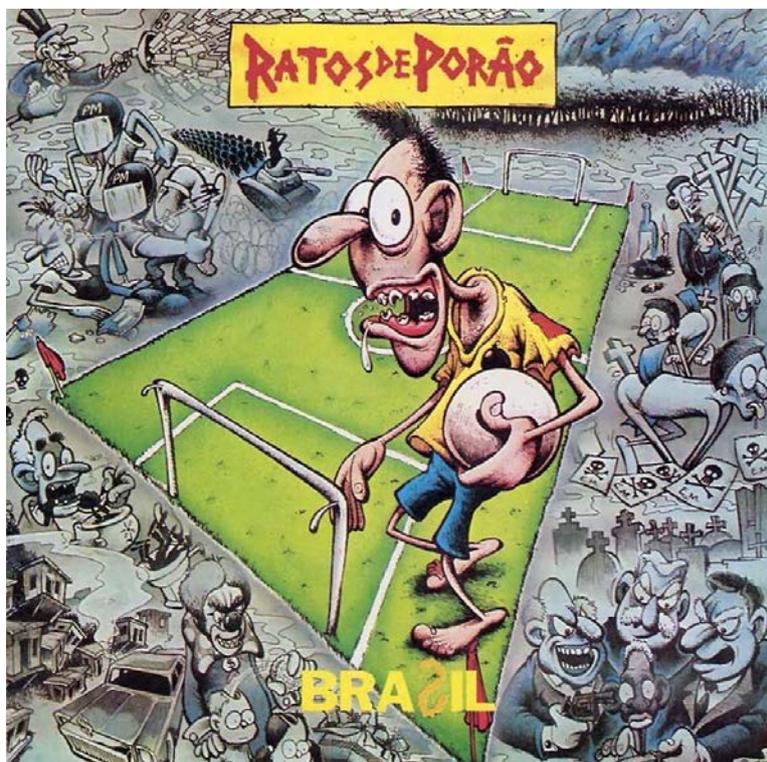
¹² É importante salientar que há uma linha tênue entre dinâmica econômica e taxas de desmatamento. Quando a economia vai bem, aumenta-se a procura por terras para desenvolvimento de atividades econômicas. De acordo com pesquisadores do Inpe, em 1988 e 1991, as taxas de desmatamento apresentaram uma queda, caindo para 13.730 km². Esses pesquisadores acreditam que essa queda está relacionada com o período de recessão econômica vivenciado no país durante esses anos (BRASIL ESCOLA, 2021).

memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades (POLLAK, 1989, p.5).

O país vivia um período transitório, entre as trágicas duas décadas de regime ditatorial e a esperança de uma nação democrática, após a promulgação da Constituição de 1988, que reestabelecia e ampliava direitos para a população. Dentre as canções que compõem o álbum, foram selecionadas 05 (cinco) para análise: *Amazônia nunca mais*, *Retrocesso*, *Aids*, *pop*, *repressão*, *Plano furado II* e *Porcos sanguinários*. Estas canções condensam as abordagens da situação brasileira feitas no álbum.

A icônica capa do álbum (figura 01), desenhada pelo cartunista paulistano Marcatti, é composta por uma série de desenhos, que fazem referência aos temas abordados nas letras do álbum, como pano de fundo. Ao centro, aparece a figura de um campo de futebol, com um homem desdentado e descalço, vestindo bermuda e camiseta que fazem referência ao uniforme da Seleção Brasileira de Futebol. Porém, ao invés do escudo da CBF (Confederação Brasileira de Futebol) na camiseta, aparece o desenho de uma bomba.

Figura 01 – Capa do álbum Brasil



Fonte: Amazon.com.br, 2022

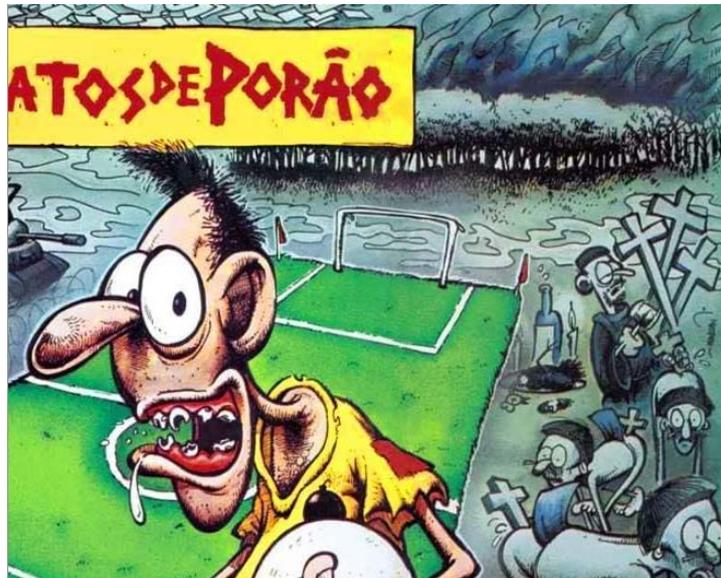
Da Matta (1997) escreve sobre a relação do brasileiro com o futebol em seu livro “Carnavais, Malandros e Heróis”. Ele vê o futebol como um ritual, como o Carnaval ou as festas religiosas. O rito pode marcar um instante privilegiado em que se busca transformar o particular no universal (como exemplo, comemorando nossa independência de uma nação colonizadora); o regional no nacional (festejando um santo local que, naquele momento pode representar todo o país) ou; o individual no coletivo (como numa festa de aniversário, onde a ênfase é colocada nas relações entre gerações). Da Matta afirma que o ritual é um domínio privilegiado para manifestar aquilo que se deseja perene ou mesmo eterno em uma sociedade. O Carnaval e o futebol estão entre as instituições perpetuas que nos permitem sentir nossa continuidade como grupo:

Tal como ocorre com o jogo da Seleção Brasileira, em que *vemos, sentimos, gritamos e falamos com o Brasil* no imenso ardil reificador que é o jogo de futebol. Mas, enquanto aqui só podemos atualizar algumas de nossas características, tudo dependendo de uma vitória (e do tamanho desta), no Carnaval a festa tem a vantagem de ser apenas festa e ficar acima de quaisquer resultados. Assim, no futebol dramatizamos uma visão de nós mesmos por meio do conflito com os outros e pelos outros (os adversários), enquanto no Carnaval falamos com nossa própria consciência na forma dos múltiplos grupos e planos que fazem parte de nosso universo e sistema (DA MATTA, 1997, p.30-31).

Os Ratos de Porão, por intermédio da ilustração da capa descrita acima, criticam esse ardil reificador citado por Da Matta: a ilustração da bomba na camiseta passa a ideia desse sentimento do futebol como uma representação negativa sobre a identidade do brasileiro. Considerando os temas abordados no álbum *Brasil*, como o uso do futebol como propaganda pelo Regime Militar (o que será visto a seguir na análise da letra da canção *Retrocesso*), observa-se o porquê da bomba na camiseta. No período da Copa do Mundo de Futebol de 1970, a frase “o futebol é o ópio do povo”, de autoria desconhecida, serviu para distinguir pessoas intelectualizadas e politicamente engajadas de qualquer cidadão que estivesse animado em torcer pela Seleção Brasileira na busca da conquista da Copa, realizada no México.

4.1.1 Amazônia nunca mais

Figura 02 – Referência à canção *Amazônia nunca mais* na ilustração da capa do álbum



Fonte: Amazon.com.br, 2022

Composta por João Gordo/Jão/Spaghetti

*A Mãe Terra não é de ninguém
Assim dizia quem morava aqui
A mata virgem é força do bem
E os animais, vida e razão*

*Mas o homem branco com seu sujo poder
Escravizou e prostituiu
Se aproveitou da pura inocência
Dos verdadeiros filhos do Brasil*

*Morte pra quem defende o verde e os animais
Doenças, misérias, queimadas, devastação
Por que ninguém faz nada para os deter?
Cuidado, senão, Amazônia nunca mais!*

*O mundo depende do inferno verde
O mundo depende do inferno verde*

*O Guarani é Hino de Morte
Para índios, árvores e animais
O fogo queima tudo que sobrou
Infelizmente, Amazônia nunca mais!*

A composição aborda dois temas: a destruição da Floresta Amazônica e o extermínio dos povos indígenas. Na primeira estrofe,

*A Mãe Terra não é de ninguém
Assim dizia quem morava aqui
A mata virgem é força do bem
E os animais, vida e razão*

o narrador João Gordo fala sobre as representações que os povos indígenas têm sobre a natureza (“Mãe Terra”) não ser de propriedade dos seres humanos, e sim um ser vivo, em comunhão com os povos originais. Em uma passagem de seu livro “Ideias para Adiar o fim do Mundo”, Krenak exemplifica bem a visão dos povos indígenas sobre a natureza:

Li uma história de um pesquisador europeu do começo do século XX que estava nos Estados Unidos e chegou a um território dos Hopi. Ele tinha pedido que alguém daquela aldeia facilitasse o encontro dele com uma anciã que ele queria entrevistar. Quando foi encontrá-la, ela estava parada perto de uma rocha. O pesquisador ficou esperando, até que falou: ‘ela não vai conversar comigo, não?’. Ao que seu facilitador respondeu; ‘ela está conversando com a irmã dela’. ‘Mas é uma pedra’. E o camarada disse: ‘qual é o problema?’. Tem uma Montanha rochosa na região onde o Rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do Rio, na direita tem uma serra. Aprendi que a serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo ‘não estou para conversa hoje’, as pessoas já ficam atentas. quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: ‘pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser.’ (KRENAK, 2019, p. 17-18).

Na estrofe seguinte,

*Mas o homem branco com seu sujo poder
Escravizou e prostituiu
Se aproveitou da pura inocência
Dos verdadeiros filhos do Brasil*

o narrador refere-se à chegada dos portugueses a um Brasil que já era habitado por cerca de um a cinco milhões de indígenas¹³. Esse fato reforça a

¹³ O povoamento da América do Sul iniciou-se por volta de 20.000 a.C., segundo a maioria dos pesquisadores. Existem indícios de seres humanos no Brasil datados de 16.000 a.C., de 14.200 a.C. e de

representação de que os portugueses não descobriram o Brasil, e sim o invadiram.

A coroa portuguesa distribuiu terras sem limites à nobreza e membros da corte, criando desde os primeiros assentamentos, o latifúndio e a cultura de terra arrasada. Os bandeirantes organizavam expedições armadas para capturar indígenas para o trabalho escravo e no avanço da ocupação os confinam em reduções e aldeias sob controle do poder colonial.

Esse genocídio sem controle iniciado em 1500 se estendeu até os anos 1900, quando começam a surgir políticas com intenção de impedir ou diminuir a mortandade. A partir da República surgem novas ameaças com as extensões das ferrovias e rodovias e a expansão predatória da fronteira agrícola, seguida dos processos de ruralização e urbanização, com adensamento da população branca, resultado da promoção da imigração de europeus (DIÁLOGOS DO SUL, 2019). Estas tensões continuam atuais, uma vez que ainda não foram resolvidas. Ao contrário, hoje experimentamos um retrocesso bancado pelo atual governo do Brasil, que atua estritamente pelos interesses dos latifundiários e do agronegócio, que tem os povos indígenas como obstáculo ao seu lucro. Exemplos de ameaças aos povos indígenas são: a tese do marco temporal, defendida por ruralistas, que afirma que o direito ao território deve ser concedido apenas aos povos indígenas que comprovarem que ocupavam ou reivindicavam suas terras em 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal. A tese, no entanto, ignora, por exemplo, remoções forçadas que esses povos sofreram ao decorrer do tempo e a luta indígena na consolidação dos direitos inseridos no texto constitucional; a invasão de garimpeiros nas comunidades indígenas, também estimulada por mudanças nas leis de garimpo pelo governo, especialmente durante a pandemia do Covid-19. Além da destruição das terras indígenas, levou a doença para as comunidades e; a nova lei de licenciamento ambiental, que o flexibiliza, permitindo inclusive a licença autodeclaratória. Um dos pontos problemáticos que afeta diretamente os

12.770 a.C., encontrados nas escavações arqueológicas de Lagoa Santa (MG), Rio Claro (SP) e Ibicuí (RS). Por volta de 9.000 a.C., ocorreu uma dispersão por todo o território nacional. Ao longo desse processo, teria ocorrido a diferenciação linguística e social que deu origem aos troncos indígenas Macro-Jê e Macro-Tupi. Deste último, entre os séculos 8 e 9, originaram-se as nações Tupi e Guarani. São as que mais se destacam nos últimos 500 anos da História do Brasil, justamente porque tiveram um contato mais próximo com o homem branco (UOLEDUCAÇÃO, 2014)

indígenas é a exclusão de análise de impactos diretos e indiretos e da adoção de medidas para prevenir eventuais danos causados pelos empreendimentos sobre estas populações. Com isso, terras indígenas em processos de demarcação são ameaçadas por conta de interesses estritamente econômicos (CONNECTAS, 2021).

A próxima estrofe fala sobre a violência contra os defensores da Floresta Amazônica.

*Morte pra quem defende o verde e os animais
Doenças, misérias, queimadas, devastação
Por que ninguém faz nada para os deter?
Cuidado, senão, Amazônia nunca mais!*

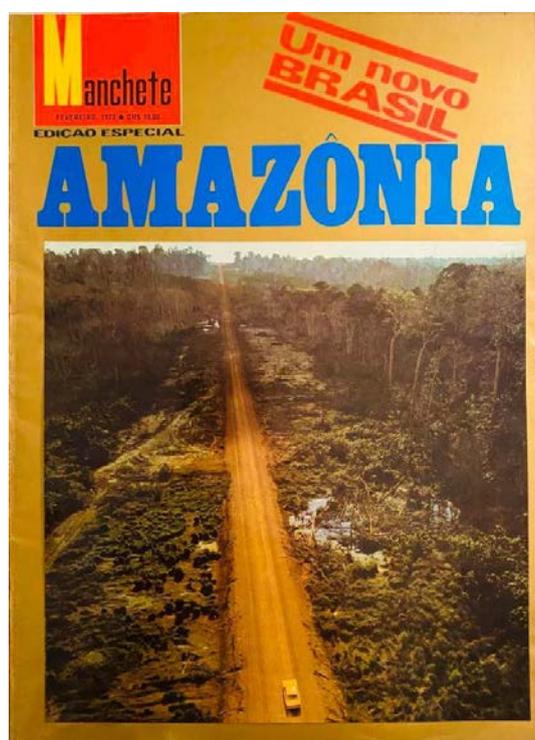
O valor comercial da floresta, onde um único tronco de ipê vale algo entre R\$ 2 mil e R\$ 6 mil (MONGABAY, 2019), é o combustível para a violência contra quem tenta frear o impulso destrutivo dos desmatadores. O relatório da ONG *Human Rights Watch*, “Máfias do Ipê: como a violência e a impunidade impulsionaram o desmatamento na Amazônia Brasileira”, de 2019, examina como o desmatamento ilegal por redes criminosas e as consequentes queimadas estão relacionados a atos de violência contra defensores da Floresta e ao fracasso do Estado em investigar e punir os responsáveis por esses crimes. Conforme esse relatório, “as redes criminosas têm a capacidade logística de coordenar a extração, o processamento e a venda de madeira em larga escala, enquanto empregam homens armados para intimidar e, em alguns casos, executar aqueles que buscam defender a Floresta” (HUMAN RIGHTS WATCH, 2019). O relatório elenca 28 assassinatos e 44 tentativas ou ameaças de morte ocorridas entre 2015 e 2019, em que as vítimas sofreram ataques por denúncias a desmatadores ilegais. E, nesse cenário, reina a impunidade: maioria dos casos não chega ao Judiciário, o histórico de intimidações é desconsiderado por autoridades, a polícia comete erros graves de investigação e o Programa Federal de Proteção aos defensores é ineficiente (MONGABAY, 2019).

A estrofe final, que faz menção à ópera “O Guarani”, de autoria de Carlos Gomes¹⁴,

*O Guarani é Hino de Morte
Para índios, árvores e animais
O fogo queima tudo que sobrou
Infelizmente, Amazônia nunca mais!*

aponta para o fato de que esta ópera era uma espécie de “trilha sonora” da dita “chegada do progresso” propagada pela Ditadura Civil-Militar e seus seguidores.

Figura 03 – Capa da Revista Manchete, edição especial fevereiro 1973



Fonte: Quatro Cinco Um, 2020

O tal “progresso” foi ilustrado com a capa da revista Manchete (figura 03). Este foi um recurso de propaganda largamente utilizado pelo regime militar. Isso contribuiu para construção de uma memória oficial da nação, algo até hoje invocado por entusiastas do período militar. O uso de fotografias é um recurso importante para construção da memória, pois “a memória é feita através de uma

¹⁴ A ópera “O Guarani”, baseada no livro homônimo de José de Alencar, foi o primeiro sucesso de uma obra musical brasileira no exterior. Carlos Gomes começou sua composição entre 1867 e 1868, mas ela só foi finalizada mais tarde e teve sua estreia no dia 19 de março de 1870, no Teatro Alla Scalla de Milão, na Itália (BIBLIOTECA NACIONAL, 2022)..

convocação de outras imagens parecidas” (LEITE, 2009). Para Leite, a memória produzida a partir de uma fotografia é muito diferente da evocada por um texto escrito:

[...] percebi que a fotografia é principalmente sobre o espaço e, para você obter a dimensão do tempo, você precisa construir esse tempo. Precisa ter várias fotografias, em vários momentos, para obter a dimensão do tempo [...] é preciso ter várias fotografias, tiradas em vários momentos, para você poder compreender o que é aquilo. A fotografia isolada é muito difícil de ser analisada, você precisa de uma sequência que te revele o conteúdo (LEITE, 2009, p.343).

Essa memória oficial foi construída com o uso de muitas imagens que sugeriam as representações sobre o “progresso” da nação, o já referido “enquadramento da memória” de Pollak (1989). Para o autor, “as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento [...] são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade”. Nesse contexto, canções como a aqui analisada agem como um instrumento parecido com a história oral, diversa à oficial, como uma memória subterrânea:

Indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadramentos de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar. Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais (POLLAK, 1989, p. 12).

Segundo Cardim (2020), “somos levados a pensar que a situação caótica da Amazônia hoje é fruto de algo espontâneo, natural. Mas não, foi uma invasão profundamente orquestrada, incentivada e pressionada pelo governo e a iniciativa privada” (O ECO, 2020). Eventos como a construção da já citada Rodovia Transamazônica dão a dimensão da destruição da floresta

empreendida pelos militares, sempre com o argumento do “progresso”, do desbravamento do “inferno verde” que era a Floresta¹⁵.

Cabe ressaltar que o uso da ópera “O Guarani” pelo governo militar é um duro golpe no legado de Carlos Gomes: “por vários anos ele gerou mal-estar para muitos brasileiros, sinônimo da hora de desligar o rádio quando se iniciavam os acordes de sua obra mais conhecida, que abria, desde o Estado Novo, a famigerada Hora do Brasil. Hoje ela ainda está lá, mas em versão “moderninha” (FAPESP, 2007).

A canção *Amazônia nunca mais* tem como enredo a exploração e destruição da Floresta Amazônica e a matança da população indígena, desde a época da invasão do Brasil pelos Portugueses, no ano de 1500. Tem como personagens os povos indígenas, os invasores (descritos na narrativa como “o homem branco”), os defensores da floresta e seus agressores, além de se referir aos militares (aludidos pela menção à ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes). A composição de João Gordo, Jão e Spaghetti retrata o Brasil como um lugar que foi tomado através dos tempos por pessoas interessadas em apenas extrair riqueza de suas terras, e que até hoje enxergam as populações indígenas como obstáculo para a obtenção de lucros. Os Ratos de Porão contestam na canção a memória oficial do regime militar, que procurou inculcar na população brasileira a ideia de que a exploração do “inferno verde” era um indicador de progresso para a nação.

¹⁵ Indígenas foram expulsos de suas terras, gerando protestos internacionais. Os contratos feitos pelo governo militar com os agricultores os obrigavam a desmatar 20% da floresta nos primeiros dois anos para receber a posse da terra. De 1975 a 1980 a população aumentaria 14,9%, enquanto a curva de desmatamento subiu 37%. Parte considerável dos terrenos não tinha aptidão agrícola, e as cidades recém-fundadas acabaram inchando. Da BR-364 saíram estradas vicinais, e destas outras, formando o “desmatamento em espinha de peixe” facilmente observável em fotos de satélite. (QUATRO CINCO UM, 2020).

4.1.2 Retrocesso

Figura 04 – Referência à canção *Retrocesso* na ilustração da capa do álbum



Fonte: Amazon.com.br, 2022

Composta por João Gordo

*Não!
 Não!
 Cuidado com o poder
 Do regime militar
 O tempo vai retroceder
 E o DOI-CODI vai voltar no...
 Brasil! Brasil! Brasil!*

*Por trás da festa do tri
 Tortura e podridão
 Milhares de inocentes
 Sofreram porque queriam o bem do...
 Brasil! Brasil! Brasil!*

*Ame-o ou deixe-o
 Essa era a solução
 De Médici e sua corja
 Imposta para o povo do...
 Brasil! Brasil! Brasil!*

A composição de João Gordo fala sobre o temor de uma volta do regime militar ao poder num Brasil recém-saído de um regime ditatorial que durou duas décadas. A canção também faz um interessante diálogo com os *slogans* ufanistas e com o sentimento patriótico incitado pelo governo militar no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, impulsionado pela conquista do tricampeonato mundial pela Seleção Brasileira de Futebol. Na primeira estrofe,

*Não!
Não!*

*Cuidado com o poder
Do regime militar
O tempo vai retroceder
E o DOI-CODI vai voltar no...
Brasil! Brasil! Brasil!*

é levantada a hipótese de uma “volta no tempo”, mais precisamente para o ano de 1970, quando da criação do Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna, o DOI-CODI¹⁶. Esse alerta para o perigo dessa volta no tempo feita na canção é uma representação que difere da ideia de que o período militar era um bom período para se viver no Brasil. De fato, esta é uma das representações que se perpetuou e permanece no imaginário de alguns brasileiros e ainda repercute nos tempos atuais. Relembrando esse período da história brasileira, é possível verificar as diferentes tensões e representações geradas pelos meios de comunicação, bem como suas construções simbólicas (MORIGI *et. al.*, 2018). No início dos anos 1960, após a renúncia do Presidente Jânio Quadros, a Constituição vigente garantia que seu vice, João Goulart, o *Jango*, assumisse o cargo. No entanto, um movimento militar contra sua posse começou a ganhar tração. A polemica dividiu o país

¹⁶ Este era um órgão de repressão política criado por diretrizes internas do Exército assinadas pelo presidente da República Emílio Garrastazu Médici em 1970, com o objetivo de combater as organizações de esquerda. No intuito de manter um consenso forçado em torno do projeto político que os militares implantavam no país à época, e para atender um núcleo de oficiais que defendiam uma repressão política sistemática (os alcunhados “linha-dura”), foram promulgadas leis – atos institucionais, Constituição de 1967, Lei de Segurança Nacional – de caráter coercitivo, que suspendiam direitos individuais e restringiam a representação política. Era criada a noção do “inimigo interno”, segundo a qual qualquer cidadão podia ser considerado um inimigo da nação caso cometesse atos que ameaçassem a segurança do Brasil. O Ato Institucional número 5 (AI-5) aboliu *habeas corpus* para crimes políticos e permitiu que prisões pudessem ser consumadas sem a exigência de acusação formal e mandado judicial (FGV-CEDOC, 2009).

entre conservadores, que alegavam que Jango traria instabilidade às instituições e à ordem, e seus defensores, que iniciaram um movimento nacional que visava garantir o cumprimento da Constituição. Jango assumiu e iniciou um governo comprometido com os movimentos sociais, com um programa de reformas socioeconômicas, as Reformas de Base. Essas reformas pretendiam mexer em diversas áreas do país, entre elas a agrária, o que irritou as elites agrárias, que passaram a trabalhar contra sua aprovação no Congresso. Os meios de comunicação, comprometidos e/ou de propriedade dessas mesmas elites, trabalharam para a construção dessas representações de Jango, bem como a dos movimentos sociais, como uma ameaça à ordem. Conforme os autores,

Cumprindo o papel de porta-voz das elites, a mídia distorcia e supervalorizava a manifestação popular. As informações que chegavam ao público eram as de ação de subversivos e revolucionários, concluindo pela iminência de uma guerra camponesa no nordeste desempenhada pelas Ligas Camponesas. Desencadeou-se uma campanha alarmista que tachava o governo de demagógico, ditatorial, sindicalista e comunista. Empresários, banqueiros e militares sentiam-se ameaçados pelo espaço que trabalhadores, estudantes e organizações sociais conquistavam no país (MORIGI *et. al.*, 2018, p. 32)

A permanência de representações positivas sobre eventos do passado deve-se, segundo Huyssen (2000), à crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo. Isso cria quantidade cada vez maior de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência. A duração temporal do que pode ser considerado presente encolhe. Isso gera amnésia, e a disseminação da amnésia na nossa cultura é acompanhada de um fascínio pela memória e pelo passado difícil de ser contido. É preciso responsabilidade para prevenir o esquecimento; deve-se estar atento aos poderosos efeitos que uma representação do passado apenas reverente e afinada com o discurso oficial pode despertar na mente de quem a consome atualmente. A memória dos perpetradores do regime militar é bem diferente da memória das suas vítimas. Huyssen, se referindo ao Holocausto Judeu, mostra os efeitos dessa representação do passado:

A crescente distância temporal e geracional, portanto, é importante sob outro aspecto: ela permitiu que a memória enfocasse mais do que apenas os fatos. Em geral, tornamo-nos cada vez mais conscientes de como a memória social e coletiva é construída através de uma

variedade de discursos e diversas camadas de representações. A historiografia do Holocausto, os arquivos, os testemunhos oculares, os filmes documentários - tudo isso contribuiu para estabelecer um núcleo duro de fatos, e esses fatos precisam ser transmitidos às gerações posteriores ao Holocausto [...] O Holocausto de fato se tornou disperso e fraturado através dos diferentes modos existentes para rememorá-lo (HUYSSSEN, 2000, p.80).

Até 1969, a repressão política era incumbência das secretarias de Segurança Pública e dos Departamentos de Ordem Política e Social, os DOPS, de cada estado. Com o aumento das ações de grupos de esquerda armados, o governo militar quis criar um órgão que centralizasse e coordenasse as atividades de combate aos crimes políticos.

Os primeiros anos de funcionamento do órgão foram dedicados principalmente ao combate às organizações da esquerda armada:

A partir de janeiro de 1971, na área sob jurisdição do II Exército, sob o comando do general Humberto de Sousa Melo, a política em relação aos militantes de esquerda passou a ser o extermínio. Isso ocorreu especialmente com algumas categorias, como a dos banidos – criada pelo governo militar para punir os militantes libertos em troca do embaixador americano sequestrado em 1969 – ou a dos principais dirigentes das organizações de esquerda. Em paralelo às atividades “oficiais” do DOI-CODI, foram criados centros clandestinos de tortura e assassinato, dispositivos complementares autorizados pelos superiores hierárquicos através da autonomia concedida ao órgão. O recurso ao “desaparecimento” de presos políticos passou a ser empregado com maior frequência, aumentando expressivamente em 1971 e atingindo seu auge em 1974 (JOFFILY, 2009).

Na estrofe seguinte,

*Por trás da festa do tri
Tortura e podridão
Milhares de inocentes
Sofreram porque queriam o bem do...
Brasil! Brasil! Brasil!*

o narrador fala sobre o uso do futebol pelo governo militar como uma forma de “humanizar” o regime e a figura do General Emilio Garrastazu Médici. Esta estratégia começou a ser usada antes, pelo mandatário anterior, Artur da Costa e Silva, que, sentindo as pressões vindas da população pela violência empregada e mortes de quem não compactuava com o regime, definiu que o futebol seria uma estratégia capaz de serenar ânimos. Ele então convocou o

presidente da Confederação Brasileira de Desportos (CBD, atual CBF) João Havelange, para uma reunião, em que afirmou que “o Brasil não pode perder este campeonato. Temos que dar um jeito de qualquer forma. Em 1970, o Brasil estará disputando essa taça do mundo. Como presidente, gostaria que o povo brasileiro, ainda na minha gestão, festejasse a conquista” (AGÊNCIA UNIVERSITÁRIA DE NOTÍCIAS USP, 2014)¹⁷.

Figura 05 – Médici e Carlos Alberto Silva em Brasília após a conquista



Fonte: AUN USP, 2014

A última estrofe da canção fala sobre as campanhas ufanistas que o governo militar sistematicamente utilizou.

*Ame-o ou deixe-o
Essa era a solução
De Médici e sua corja
Imposta para o povo do...
Brasil! Brasil! Brasil!*

A massificação de *slogans* propagados pela mídia, como os mostrados na figura 06, os fez serem socialmente reconhecidos e divulgados por grande parte da

¹⁷ Costa e Silva referia-se à Copa do Mundo de Futebol de 1970, que se realizaria no México. Com a morte de Costa e Silva em 1969, o mandatário seguinte, o general Médici, seguiu com os planos de atrelar a imagem da presidência da república ao futebol. Inclusive com a criação da Loteria Esportiva, que destinou fundos para a CBD fazer uma preparação tática e física bastante rigorosa para a Copa. Às vésperas do embarque para o México, Médici promoveu um banquete no Palácio das Laranjeiras, para o qual convidou todos os jogadores que representariam o país. O título veio para o Brasil, e a seleção foi recebida com muita pompa em Brasília (AUN-USP, 2014).

população brasileira. Uma série de outras campanhas publicitárias foram massificadas na esteira da conquista da Seleção, para inculcar representações sobre o Brasil deste período, insuflar e fortalecer o sentimento patriótico na população brasileira, valendo-se especialmente da televisão. Esta atraía grande atenção à época, já que a Copa de 1970 foi a primeira transmissão em cores da TV brasileira (BRASIL DE FATO, 2019). O que deu sustentação ao regime militar foi um conjunto de representações patrióticas sobre o país e o sentimento patriótico exacerbado. Conforme Guareschi afirma,

Uma representação pode se apresentar nos usos e costumes, como também pode estar presente nas conversações das pessoas; ela pode ser recolhida em textos da mídia impressa (jornais, revistas etc.), como pode estar presente nas imagens de cenas televisivas (novelas, filmes), mesmo em danças, passeatas e marchas (romarias) de manifestações populares. E, é claro, ela pode ser costurada nas mentes das pessoas, em suas opiniões, atitudes, crenças, símbolos (GUARESCHI, 2001, p.254).

Figura 06 – Exemplos de peças publicitárias ufanistas do governo brasileiro



Fonte: Brasil de fato, 2019

Um outro exemplo destas campanhas foi o *jingle* “Pra Frente Brasil”, inicialmente criado como propaganda de uma cervejaria, foi usado politicamente pelo governo Médici¹⁸.

Os versos desta canção combinaram as representações e os sentimentos sobre o Brasil como: ufanismo, otimismo, progresso, unidade e identidade nacional, sedimentados através do futebol, sistematicamente reforçado como a “paixão nacional”. Desta forma, o *jingle* tornou-se um adágio ideológico que serviu aos ideais e aos interesses militares, o que justifica sua ampla utilização como música oficial no período (FINO; HINTZE, 2017).

A composição de João Gordo, *Retrocesso*, tem como tema o alerta para os perigos de um regresso aos tempos da ditadura civil-militar no Brasil. Ela aponta o uso do futebol pelo regime militar como um instrumento para inflar o sentimento patriótico entre a população. Tem como personagens principais uma entidade coletiva, o povo brasileiro (representado tanto pelos torcedores da Seleção Brasileira de Futebol, como pelos que se insurgiram à ordem imposta pelo regime e foram torturados), os militares (especialmente o general Emilio Garrastazu Médici), e aparelhos ideológicos de repressão e tortura (o DOI-CODI). A canção remete a uma imagem de um Brasil torturado e silenciado pelo regime militar, com sua população passiva, alienada diante dos problemas que o país enfrentava, praticamente anestesiada pelas conquistas futebolísticas. Os Ratos de Porão contestam as representações ufanistas sobre o Brasil, difundidas nos *slogans*, apontando para as violências praticadas pelo regime enquanto estes eram assimilados pela população.

4.1.3 Aids, pop, repressão

Composta por Ratos de Porão

*O rock brasileiro é uma farsa comercial
O sexo é apenas uma forma de morrer
As drogas representam um caso policial
Aquela antiga frase não dá mais para falar*

¹⁸ O trecho mais famoso da canção: Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil, no meu coração / Todos juntos vamos, pra frente Brasil / Salve a seleção!!! / De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo o Brasil deu a mão! / Todos ligados na mesma emoção, tudo é um só coração! / Todos juntos vamos pra frente Brasil! Salve a seleção! (FINO; HINTZE, 2017, p. 271)

*Os tempos mudaram, agora é o fim
Um punk vira crente pra pedir a salvação
Emborracha o danado para não se infectar
Aquela coisa boa você nunca vai achar*

*Sexo, drogas, rock'n roll
Quem está nascendo agora isso não vai conhecer
Temos que nos proteger
Os prazeres dessa vida já viraram maldição*

*Aids, Pop, Repressão
O que é que eu fiz para merecer isso?*

*O rock brasileiro é uma farsa comercial
O sexo é apenas uma forma de morrer
As drogas representam um caso policial
Aquela antiga frase não dá mais para falar*

Nesta composição, os Ratos de Porão mostram toda sua indignação com o rock brasileiro dos anos 1980 e com a epidemia da AIDS, que chegava em seu auge, além da recorrente crítica à repressão policial. Problemas que “atrapalhavam” a diversão dos jovens da época.

Na primeira estrofe da canção,

*O rock brasileiro é uma farsa comercial
O sexo é apenas uma forma de morrer
As drogas representam um caso policial
Aquela antiga frase não dá mais para falar*

o narrador chama o BRock de “farsa”, já que àquela altura, este já havia sido engolido pelo *mainstream*¹⁹, se tornado uma música comercial, sem as características contestatórias de seu início. Nada mais distante do ideário *punk*.

A década de 1980 ficou marcada pela explosão do Rock nacional, ou *BRock*, como é conhecido. Cantado em português, trazia letras contestatórias, liberais e que refletiam a realidade do país naquele momento, de transição entre ditadura e democracia. Eventos como as Diretas Já em 1984, o fim do Regime Militar e a eleição de Tancredo Neves em 1985, e as posteriores eleições diretas

¹⁹ *Mainstream* designa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Este conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com a música e literatura. Um grupo musical *mainstream* agrada a maioria da população e apresenta um conteúdo que é usual, familiar e disponível à maioria e que é comercializado com algum ou muito sucesso.

em 1989, trouxeram à tona sentimento de revolta e patriotismo entre a população. O início da abertura política trouxe a possibilidade de se fazer música de uma forma mais simples e direta, ao contrário das gerações anteriores que enfrentaram a censura imposta pelo Regime. Inspirados pela explosão do Rock no mundo, os jovens brasileiros buscavam valores e representações ligados à liberdade de expressão e identidade.

Os gêneros Punk, Pós-punk e New Wave, que possuíam características mais agressivas, influenciaram esses jovens a formar a famosa “Geração 80” do Brasil, com arranjos mais fortes, letras politizadas e que prezavam pela liberdade de expressão. Eram bandas vindas de diversas regiões do país, cada qual com suas singularidades e referências (UNIVERSO RETRÔ, 2017). O Rio de Janeiro era o centro de repercussão nacional, onde estavam muitas gravadoras, além da Rede Globo de Televisão, que impulsionou muitos artistas da época. A Globo colocou muitos destes novos artistas nas trilhas de suas novelas, e veiculou em sua programação programas que os mostravam tocando ao vivo. As bandas cariocas (como Paralamas do Sucesso, Blitz e Barão Vermelho) tinham um apelo mais romântico e praiano. Já em São Paulo, o rock era diretamente influenciado pelo caos urbano.

Adiante, o narrador diz que “o sexo é apenas uma forma de morrer”, em referência à epidemia da AIDS, que à época vivia seu auge no país. Ela fez vítimas também no meio artístico brasileiro, como o cartunista Henfil (em 1988), o ator Lauro Corona (1989), além de um dos grandes expoentes do *BRock*, Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza.

Embora já sofresse as consequências da infecção pelo HIV desde julho de 1985, quando precisou ser internado com febre incessante e convulsões, Cazuzza somente teve seu diagnóstico confirmado em abril de 1987, quando já promovia seu segundo álbum solo, *Só se For a Dois*²⁰.

²⁰ Cazuzza tinha então 29 anos. Fez o show do novo disco até seguir para o primeiro tratamento, em Boston, nos Estados Unidos. A partir daí, foram sucessivas internações entre a cidade norte-americana e o Brasil. Cazuzza encarava a morte e, diante desse quadro, nasceram músicas como “Ideologia”, que continha o verso “Meu prazer agora é risco de vida” (um outro jeito de falar “*O sexo é apenas uma forma de morrer*”), “Boas Novas”, “Brasil” e “Blues da Piedade”. São músicas que o poeta gravaria em seu melhor disco, *Ideologia* (1988), criado sob os fortes efeitos colaterais do AZT, única droga até então usada no combate ao vírus HIV (ROLLING STONE, 2015).

Quanto às drogas, o narrador fala da, já à época, antiga ideia de que consumo de drogas ilícitas é algo criminoso, e não um caso de saúde pública, como tabagismo e alcoolismo. No cenário de violência policial do final dos anos 1980, anteriormente citado, um dos fatores de maior relevância no comportamento das forças de segurança era o consumo e o tráfico de drogas (nada muito diferente da situação atual). Como, por uma série de fatores sociais e históricos, as classes mais pobres acabam sendo empurradas para estas atividades, as forças policiais atuavam com extrema violência contra a população mais vulnerável.

Estes três pontos levantados na primeira estrofe levam à frase final: “*Aquela antiga frase não dá mais para falar*”. A referência é ao clássico *slogan* “Sexo, Drogas & Rock’n’roll”, oriundo do movimento *hippie* estadunidense dos anos 1960. Os *hippies* faziam apologia ao amor livre, à paz universal, além de estimular o uso de drogas (especialmente maconha e LSD) como ampliadores de consciência. Seguindo essa tendência apologética ao LSD e à maconha, a música, sobretudo o rock, também se incorporou ao movimento²¹.

Na estrofe que segue,

*Os tempos mudaram, agora é o fim
Um punk vira crente pra pedir a salvação
Emborracha o danado para não se infectar
Aquela coisa boa você nunca vai achar*

o narrador aborda de forma irônica os *punks* que se convertem em religiosos. Este já era um movimento comum à época de lançamento de *Brasil*, as comunidades religiosas de “ex-malucos”²².

²¹ As grandes bandas da época, como *The Beatles*, *The Doors* e *Rolling Stones*, começaram a usar uma comunicação visual psicodélica em seus álbuns. Nestes, tudo parecia ter um duplo sentido, com profundos significados escondidos. A combinação da música com a maconha e o ácido era a tendência entre os *hippies*. A segunda metade da década de 1960 é lembrada por sua música bastante amplificada, com muito *vibrato* eletrônico (efeito que causa oscilação na voz), entre outros truques agradáveis aos usuários de drogas (REVISTA BERRO, 2021).

²² Tudo indica que esse movimento nasceu na Europa nos anos 1980. No Brasil, grupos começaram a se formar no início da década passada e agora ganham mais adeptos e visibilidade. Pastores com base evangélica, mas sem vínculo com as vertentes de igrejas tradicionais, levam os ensinamentos de Deus a pessoas consideradas *underground*. Folhetos da Comunidade Caverna de Adulão, de Belo Horizonte, conclamam “os deformados, sujos, desprezíveis, loucos, diferentes, anormais, anticristo” a conhecerem o verdadeiro Deus. Os próprios pastores são, comumente, ex-drogados, *punks*, *clubbers*, góticos e alternativos que sempre viveram fora do esquema. E continuam assim. Cheios de tatuagens e fãs do rock

Comum também é a ironia e o desprezo por parte dos *punks* que não se convertem.²³.

Ainda na mesma estrofe, o trecho *emborracha o danado para não se infectar/Aquela coisa boa você nunca vai achar*, fala novamente da epidemia da AIDS e do incômodo de ter que usar preservativos nas relações sexuais (“emborrachar o danado”) a partir dali, o que também atrapalhava a busca por diversão.

A estrofe seguinte traz uma mensagem positiva, ainda que com a agressividade *punk* de costume no discurso dos Ratos de Porão:

*Sexo, drogas, rock'n roll
Quem está nascendo agora isso não vai conhecer
Temos que nos proteger
Os prazeres dessa vida já viraram maldição*

*Aids, Pop, Repressão
O que é que eu fiz para merecer isso?*

o narrador alerta para que a juventude busque formas de se preservar frente às adversidades expostas na letra da canção. O *slogan* “Sexo, Drogas & Rock’n’roll” já não pode ser fruído despreocupadamente como em tempos anteriores. Para as novas gerações, “*Os prazeres dessa vida já viraram maldição*”.

A canção, com composição creditada aos Ratos de Porão, tem como temas centrais a crítica ao rock brasileiro dos anos 1980 e sua assimilação pelo *mainstream*, a epidemia da AIDS, que vivia o auge no Brasil, o uso de drogas

pesado, eles buscam seus iguais para falar de paz por meio, principalmente, da música *hard, trash, heavy*, tocada por bandas cristãs. Por mais estranho que seja ouvir uma voz gutural gritar, em meio a sons de guitarra, ‘Jesus é o Senhor!’, é assim que acontece – e funciona (ISTOÉ, 2001).

²³ A título de curiosidade, a letra da canção “Punk Crente”, da banda capixaba Merda, composição do vocalista da banda Fábio Mozine, aborda em tom de piada as vantagens de encontrar um *punk* convertido pelo caminho. Para ele, um *punk* convertido, além de “pregar” sua nova ideologia, ainda é alguém que vai vender discos de bandas *punk* por preço baixo. Segue trecho da letra: “Eu adoro quando o punk vira crente, *oh oh oh*/Eu adoro quando o punk vira crente, *oh oh oh*/Que se for pra encher o saco/Que ele encha com Jesus/E não com anarquia, atitude, como ser punk/Ou me pregue numa cruz/E é bom que ele tem vinil raro/E vende bem barato/Cólera (banda *punk*), o Começo do Fim do Mundo (álbum que reúne bandas que participaram do histórico festival *punk* de mesmo nome, entre elas os Ratos de porão)/SUB (coletânea histórica do *punk* brasileiro, lançada em 1983 e que reunia bandas como Ratos de Porão e Cólera) e Excomungados (banda *punk*)/*all right!!*” (MERDA, 2017, parênteses meus).

não mais como uma forma de recreação, e sim como caso de polícia, além da recorrente crítica à violência policial. Tem como personagem principal, notadamente os indivíduos *punks*, que tem que enfrentar todos os problemas citados acima como obstáculo para sua diversão. A canção fala sobre as “saídas” dos *punks* para esses problemas, como a conversão religiosa (“um punk vira crente pra pedir a salvação”) e o uso de preservativos para prevenir-se dos riscos de infecção pela AIDS (“emborracha o danado”). Para a banda, o lema “sexo, drogas & rock’n’roll” se degenerou para *Aids, pop, repressão*, sendo essa mais uma das representações sobre o Brasil da época da composição da música.

4.1.4 Plano furado II

Composta por Ratos de Porão

*Deu tudo errado!
Plano Furado
Deu tudo errado
Novo Cruzado*

*Hei, Ribamar
Olhe só o que você fez!
Sua cabeça vai rolar
Se der errado outra vez!*

*Não adianta congelar
Os produtos vão sumir
A fábrica do Ribamar
É a primeira a falir*

*Não dá certo, não
Não dá certo, não*

*Você não se arrependeu
daquela última vez
O Brasil quase faliu
E você quase morreu*

*O sistema monetário
Sempre muda pra pior
O pobre fica bem mais pobre
E o rico vai pra melhor*

*Não dá certo, não
Não dá certo, não*

*Não adianta pedir para Deus
Ele não vai ajudar
Plano furado dois
Só pintou pra piorar nossa situação*

A canção elege um alvo prioritário: o então Presidente do Brasil, José Ribamar Ferreira de Araújo Costa. Nascido em Pinheiro (MA), em 24 de abril de 1930, filho de Sarney de Araújo Costa e Kiola Ferreira de Araújo Costa. Adotou legalmente em 1965 o nome José Sarney, que já usava para fins eleitorais desde 1958, quando era conhecido como “Zé do Sarney” (FGV CPDOC, 2015).

Desde o final dos anos 1970, o governo militar planejava realizar a transição política no Brasil para entregar o poder novamente aos civis. Mas não da forma mais democrática possível, e sim com um governo de civis vinculado aos interesses militares.

Esse planejamento não deu certo por conta do engajamento da população pela redemocratização. O movimento “Diretas Já”, impulsionado pela Emenda Dante de Oliveira, do deputado de mesmo nome, que propunha ao Congresso Nacional o reestabelecimento das eleições diretas para presidente da república, frustrou esses planos. Apesar de toda a mobilização do povo, a emenda foi derrotada e a eleição presidencial de 1985 continuou sendo indireta (HISTÓRIA DO MUNDO, 2022).

Nesta eleição, por meio do Partido Democrático Social (PDS), herdeiro político da Aliança Renovadora Nacional (a Arena, partido que apoiava o Regime Militar), os militares decidiram lançar o candidato Paulo Maluf. Essa decisão desagradou a José Sarney, então presidente do partido e que queria a realização de prévias no interior do partido e não uma simples nomeação. Então Sarney rompeu com o PDS e foi para para o Partido da Mobilização Democrática Brasileira (PMDB). A oposição aos militares, encabeçada pelo PMDB, decidiu lançar candidato para concorrer com Maluf. A chapa foi formada por Tancredo Neves, com Sarney como seu vice candidato. Tancredo venceu Maluf por 300 votos de diferença e, pela primeira vez em 21 anos, o Brasil teria um civil na presidência, o que representava o fim da Ditadura Civil-Militar.

A Eleição de Tancredo foi intensamente festejada pela população. Porém, logo após as eleições, Tancredo viria a falecer por complicações advindas de uma série de cirurgias para combater um tumor no abdômen. O vice Sarney assume, num enorme anticlímax para a sociedade que defendia a democratização do país, já que assumia como primeiro presidente civil pós-ditadura um político que construiu sua carreira como apoiador do Regime (HISTÓRIA DO MUNDO, 2022).

Foi durante o mandato de Sarney que ocorreram as articulações para a formação da Assembleia Constituinte, formada por aqueles que já faziam parte do Legislativo. Ocorreram diversos atritos entre Sarney e os congressistas. Ulysses Guimarães, presidente da Constituinte, e a maioria de seus colegas buscavam construir um arcabouço liberal para o Brasil, enquanto Sarney queria uma ordem liberal, com pouca democracia, além de buscar acordos para garantir sua permanência na presidência por cinco anos. Como citado anteriormente, a Constituição de 1988 trouxe enormes avanços para o Brasil, em especial nos direitos civis, a despeito de omissões em questões importantes, como a Reforma Agrária. O documento está em vigor até hoje (FGV CPDOC, 2014).

Outro episódio marcante da passagem de Sarney pela presidência foi o Plano Cruzado, e o posterior Plano Cruzado II, tema da composição dos Ratos de Porão. Na primeira estrofe,

*Deu tudo errado!
Plano Furado
Deu tudo errado
Novo Cruzado*

*Hei, Ribamar
Olhe só o que você fez!
Sua cabeça vai rolar
Se der errado outra vez!*

o narrador inicia falando para o Ribamar (Sarney), o que sugere um discurso num tom ameaçador que permeia toda a canção (“sua cabeça vai rolar se der errado outra vez”), especificamente sobre o primeiro Plano Cruzado (ou “Plano Furado”, em suas palavras). No ano anterior à posse de Sarney, a inflação no país foi de 215,27% e, por conta disso, em 28 de fevereiro de 1986 foi lançado o Plano Cruzado. Este previa congelamento de preços e reajuste de salários,

com bônus nos reajustes quando aumentasse a inflação. Foi criada uma moeda, o Cruzado, que valia 1000 Cruzeiros a unidade. Sarney ainda incentivou a população a monitorar preços e denunciar aumentos irregulares. O resultado foi excelente a princípio e a inflação desabou. Com o aumento dos salários, o poder de compra da população aumentou bastante, o que fez disparar a popularidade do presidente (FGV CPDOC, 2009). Sarney sabia que não poderia manter essas medidas por muito tempo mas as bancou, visando as eleições de 1986 para os governos estaduais e legislativos estaduais e federal (que foram dominadas pelo PMDB, ainda na esteira da euforia inicial do plano).

Surgiram, então, os problemas. A segunda estrofe da canção,

*Não adianta congelar
Os produtos vão sumir
A fábrica do Ribamar
É a primeira a falir*

*Não dá certo, não
Não dá certo, não*

aborda especificamente o fato de que, devido ao congelamento forçado dos preços, o valor de muitos produtos ficou extremamente defasado. Muitos destes deixaram de ser produzidos. Aliado a isso, o aumento do poder de compra da população levou comerciantes a fazer mercadorias “sumirem”, só reaparecendo mediante o pagamento de ágio, cobrança extra sobre o valor dos produtos (HISTÓRIA DO MUNDO, 2022). Seguindo na estrofe, mais uma ameaça ao Ribamar (“a fábrica do Ribamar é a primeira a falir”). Muito provavelmente seja uma referência ao império de comunicação de posse da família Sarney à época²⁴. Por razões óbvias, a abordagem da rede ao Plano era favorável.

As duas estrofes seguintes da canção,

*Você não se arrependeu
daquela última vez
O Brasil quase faliu
E você quase morreu*

²⁴ O Sistema Mirante é o maior grupo privado de comunicação do estado do Maranhão. É formado pelos veículos Rede Mirante de Televisão (afilhada à Rede Globo), o jornal O Estado do Maranhão, a Rádio Mirante FM e Rádio Mirante AM (LINKEDIN, 2022)

*O sistema monetário
Sempre muda pra pior
O pobre fica bem mais pobre
E o rico vai pra melhor*

refletem sobre o fracasso do Plano Cruzado. No final do ano de 1986, a equipe econômica responsável pelo Plano já aprendera de maneira empírica que havia um excesso de demanda na economia brasileira. Diante disso, foram adotadas políticas fiscal e monetária contracionistas, como aumento na taxa de juros básica da economia, entre outras medidas que surtiram tímidos efeitos (FGV CPDOC, 2009). O verso “O sistema monetário/sempre muda pra pior” fala do “remédio amargo” administrado pelo governo brasileiro na tentativa de estancar os problemas da primeira versão: o Plano Cruzado II. Conforme Fernando de Holanda Barbosa, do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas,

O tiro de misericórdia do Plano Cruzado foi dado pelo pacote econômico de novembro de 1986, anunciado logo após as eleições de 15 de novembro, em que o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), partido político que dava sustentação ao governo Sarney, obteve uma vitória esmagadora. Este pacote ficou conhecido como Plano Cruzado II. Na divulgação do pacote, o Ministério da Fazenda classificou as medidas em seis categorias: a) medidas de estímulo à poupança; b) medidas fiscais com correção de preços; c) outras medidas fiscais; d) medidas de estímulo à exportação; e) medidas de desindexação; e f) medidas de redução da participação do Estado na economia. Além de um bom número de medidas cosméticas, o pacote aumentou impostos indiretos, reajustou preços de bens e serviços que estavam completamente defasados, concedeu alguns subsídios para as exportações, e expurgou do índice da inflação as variações de preços de produtos considerados supérfluos, como cigarros e bebidas (BARBOSA, 2009).

O Plano Cruzado II rapidamente se revelou como mais um fracasso. O valor dos combustíveis aumentou 60%, a energia elétrica foi reajustada em 120%, ao mesmo tempo que muitas das mercadorias que sumiram das prateleiras na primeira versão do plano voltaram 100% mais caras. A crise econômica escalou, o Brasil anunciou moratória no início de 1987, deixando de pagar seus credores internacionais, e a inflação alcançou seu recorde, 1.764,86% em dezembro de 1989 (HISTÓRIA DO BRASIL, 2022). A continuação da estrofe,

*O pobre fica bem mais pobre
E o rico vai pra melhor*

encontra uma excelente explicação nas palavras de Fernando de Holanda Barbosa, do CPDOC/FGV:

[...] deve-se analisar o verdadeiro conflito distributivo entre vários grupos das sociedades latino-americanas, que procuram usar o Estado para apropriar-se de renda de outros grupos da sociedade. A redução do déficit poderia ser efetuada através de aumento dos impostos ou de diminuição dos gastos, ou por uma combinação dos dois. Todavia, os contribuintes alegam que estão pagando impostos demais, enquanto aqueles que se beneficiam dos gastos do governo argumentam que estão recebendo menos do que deveriam. Como diz o ditado popular, a corda termina rebentando do lado mais fraco, pois o imposto inflacionário, que é a contrapartida da emissão de moeda, termina sendo pago pelas classes menos favorecidas, que não estão devidamente representadas nos órgãos de decisão política nem tampouco dispõem de recursos para se organizarem na reivindicação de seus interesses. Usando-se o jargão do economista, a razão para a solução do conflito distributivo através da emissão de moeda é uma falha no mercado político, que não está devidamente organizado para impedir que grupos com maior poder de influência no processo decisório explorem os grupos menos favorecidos da sociedade. (BARBOSA, 2009).

Com isso, chega-se à estrofe final da canção, onde o narrador canta

*Não adianta pedir para Deus
Ele não vai ajudar
Plano furado dois
Só pintou pra piorar nossa situação*

revelando a sua total descrença com a classe política e suas medidas econômicas que, no final das contas piorou, mais uma vez, a situação das camadas mais pobres da sociedade brasileira. Coisa que nem a crença em uma Divindade é capaz de alterar.

A composição, escrita em conjunto pelos membros da banda, tem como enredo um discurso (por vezes ameaçador, “sua cabeça vai rolar”) do narrador destinado ao personagem principal da letra: o então Presidente da República José Sarney (na letra chamado de “Ribamar”, por seu nome de batismo, José Ribamar Ferreira de Araújo Costa). A canção traz uma visão de um Brasil assolado por uma sequência de planos de contenção da inflação que implodiram a economia brasileira e levaram a população, especialmente as camadas mais pobres da sociedade, a enormes dificuldades, ao mesmo tempo que denuncia

os ganhos cada vez maiores da parcela mais rica da população. Essa composição relembra de maneira vívida um dos piores momentos da história brasileira do final dos anos 1980.

4.1.5. Porcos sanguinários

Figura 07 – Referência à canção *Porcos sanguinários* na ilustração da capa do álbum



Fonte: Amazon.com.br, 2022

Composta por Ratos de Porão

*Abuso do poder
Falso moralismo
Merda na cabeça
Na mão um três-oitão*

*São uns porcos sanguinários
Sádicos nojentos, eles querem te humilhar
São uns porcos sanguinários
Mão na cabeça, é melhor obedecer*

*Medo em cada esquina
Terror no camburão
A cana é sua sina
Se tiver cheiro na mão*

*São uns porcos sanguinários
Sádicos nojentos, eles querem te humilhar
São uns porcos sanguinários
Mão na cabeça, é melhor obedecer*

*Assinar um flagrante
Levando só porrada
Você pode não ter culpa
Sua sorte está lançada*

*São uns porcos sanguinários
São uns porcos sanguinários*

*São uns porcos sanguinários
Sádicos nojentos, eles querem te humilhar
São uns porcos sanguinários
Mão na cabeça, é melhor obedecer*

A canção fala da violência policial contra usuários de droga, especificamente a maconha (vide o verso “se tiver cheiro na mão”). E a composição também aborda uma prática comum das polícias brasileiras: o flagrante forjado, com o intuito de induzir os usuários a uma situação de prisão por porte e/ou tráfico de drogas.

Na primeira estrofe,

*Abuso do poder
Falso moralismo
Merda na cabeça
Na mão um três-oitão*

o narrador denuncia o *modus operandi* da polícia em suas rondas pelas regiões mais pobres das cidades brasileiras. Esse modo de agir policial tem origens no período escravocrata e a posterior abolição da escravatura no Brasil. Com a população negra liberta jogada ao mercado de trabalho em condições desiguais com os imigrantes europeus que chegavam ao país, a esta sobraram apenas a proletarização ou a atuação em atividades ilícitas. Alguns escravos libertos por vezes faziam uso da capoeira como instrumento de defesa e ataque. Isso acabou por desembocar na criminalização de indivíduos que praticavam a capoeira e, por consequência, os grupos de capoeira tornaram-se alvos de repressão policial. Essa situação contribuiu para reforçar a imagem do negro como um indivíduo antissocial, atrasado e praticante de atividades ilícitas (RODRIGUES, 2011, p.3). Durante os anos da ditadura, essas práticas discriminatórias das forças policiais tiveram um reforço considerável. Cristalizaram-se as representações sobre as classes consideradas “perigosas”, que seriam constituídas por “inimigos da pátria”, e também por negros, pobres, mal-

educados, “propensos à ilegalidade” em suas interações e de “natureza criminosa”. São as minorias, que englobam grupos de trabalhadores, pobres sem atividades fixas, miseráveis, indigentes, mulheres, velhos, crianças, negros, homossexuais, loucos e criminosos. Conforme Rodrigues, em sua dissertação “Os ecos da desigualdade racial nas rotinas de suspeição e abordagem da polícia militar”,

[...] as sociedades que sustentam o status de democracias liberais apresentam, em sua estrutura, uma ameaça constante ao ideal de igualdade de todos perante a lei. Este tipo de ameaça é reiterado, por vezes, pela desigualdade da distribuição de poder e influência e pela hierarquia moral implementadas por categorias e grupos sociais, respaldada por características específicas, reais e assumidas. Sob este ponto de vista, a riqueza e o poder, podem influenciar a polícia e as cortes seguindo a lógica de atender interesses próprios. Especialmente, a condição brasileira, que expressa uma forte desigualdade de riqueza e de renda, enfrenta um risco permanente de testemunhar a desigualdade perante a lei (RODRIGUES, 2011, p.7).

Após o término do regime ditatorial, as polícias brasileiras, que atuaram fortemente contra os opositores políticos dos militares, voltaram sua força contra os segmentos excluídos da sociedade. A polícia exerce a seleção dos indivíduos que tem “direito” aos seus direitos constitucionais, e quais não têm (RODRIGUES, 2011, p.7).

Neste contexto entra o falso moralismo cantado por Gordo que, segundo o dicionário *online* Dicio, é a “preocupação falsa com os valores morais em detrimento dos demais valores [...] ação da pessoa que julga moralmente outra, pautando-se em preceitos que não segue nem acredita; hipocrisia”. É esse falso moralismo que guia um expediente largamente utilizado pelas forças policiais: o flagrante forjado, com o uso do “kit flagrante”²⁵. Exemplificando: é o caso da droga que é colocada dentro de um veículo com o único objetivo de, em momento posterior, efetuar a abordagem e prender a pessoa pelo transporte da droga. Note que nesse caso a pessoa presa não agiu de modo a praticar o crime. Não há a prática de crime algum, tendo sido uma armação contra a

²⁵ “Kit flagrante”, ou P-4 (sigla militar para “almoxarifado”), geralmente composto por drogas, armamento ou armas de brinquedo. Objetos que servem para ser colocados em cenas de crime para mascarar execuções ou forjar ocorrências de tráfico de drogas (OUTRAS MÍDIAS, 2018).

pessoa presa (JUS BRASIL, 2017)²⁶. É o clássico ditado “faça o que eu digo, não faça o que eu faço” em sua versão mais perversa. Cabe destacar também nessa estrofe o uso da gíria “três-oitão”, que se refere ao revólver calibre .38 que as forças policiais usam em suas abordagens a esses segmentos excluídos.

Essas situações de violência policial contra as classes menos favorecidas e os flagrantes forjados são citadas na segunda e terceira estrofes da canção,

*Medo em cada esquina
Terror no camburão
A cana é sua sina
Se tiver cheiro na mão*

*Assinar um flagrante
Levando só porrada
Você pode não ter culpa
Sua sorte está lançada*

com a segunda estrofe trazendo mais uma situação recorrente destas incursões policiais pelas regiões periféricas das cidades: “a cana é sua sina/se tiver cheiro na mão”. Aqui, Gordo se refere ao consumo da maconha e o cheiro que a fumaça do cigarro deixa nos dedos do usuário. A lei 11.343, que foi modificada em 2006, institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas (SISNAD). Os artigos 28 e 33, que tratam sobre usuários e traficantes respectivamente, não são claros sobre a quantidade de droga que encaixaria em um ou outro artigo a pessoa flagrada com drogas. Não aparece quantificado nos artigos da lei o que enquadra o flagrado em um ou outro artigo²⁷. Essa “tarefa” de qualificação dos flagrados cabe aos policiais, estando sujeita a todo tipo de subjetividades.

²⁶ Um exemplo recente dessa conduta: no ano de 2017, dois policiais militares que atuavam na região do Grajaú, na cidade de São Paulo, foram presos em flagrante com grande quantidade de drogas dentro da sua viatura. Tratava-se de um “kit flagrante”. Um tenente e um capitão da Corregedoria da Polícia Militar, em uma averiguação, encontraram o kit em posse dos policiais. Os agentes foram presos no ato e a Corregedoria abriu um processo de exclusão contra os dois (PONTE JORNALISMO, 2017).

²⁷ O que diz o artigo 28: “quem adquirir, guardar, tiver em depósito, transportar ou trazer consigo, para consumo pessoal drogas sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar será submetido às seguintes penas: I - advertência sobre os efeitos das drogas; II - prestação de serviços à comunidade; III - medida educativa de comparecimento à programa ou curso educativo. Já o artigo 33 diz: “importar, exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adquirir, vender, expor à venda, oferecer, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar, entregar a consumo ou fornecer

Para o delegado João Leonardo, gestor do Departamento de Repressão ao Narcotráfico (DENARC) do Estado de Pernambuco, essa brecha na lei leva inocentes à prisão: “Imagine você, delegado, está no seu plantão, não está acompanhando a ação policial, não conhece os policiais militares e de repente chega lá uma mulher, com 300 gramas de maconha, dizendo que é usuária. Os PMs dizem que têm denúncia que ela estava traficando e você, como delegado, faz o que? Você tanto pode estar liberando um traficante, quanto levando um inocente para a cadeia. Você está definindo a vida de uma pessoa e isso não é fácil” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2015). Com a palavra, o narrador João Gordo: *Sua sorte está lançada.*

Porcos sanguinários, composição conjunta dos Ratos de Porão, tem como enredo o uso desproporcional de violência de um dos seus personagens, as forças policiais, contra os outros, os usuários de drogas recreativas (especialmente a maconha, como se vê no verso “se tiver cheiro na mão”). Ela também aponta para o fato de policiais se empenharem em classificar esses usuários como traficantes (“assinar um flagrante”), para isso usando de métodos ilegais, como o “kit flagrante”. Isso transforma os policiais em criminosos, daí o “falso moralismo” cantado na letra. Apesar de escrita em 1989, essa é uma visão sobre o Brasil que persiste atualmente, e traz à memória exemplos dessa conduta que acontecem rotineiramente por todo o país.

drogas, ainda que gratuitamente, sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar: Pena – reclusão de 5 (cinco) a 15 (quinze) anos e pagamento de 500 (quinhentos) a 1500 (mil e quinhentos) dias multa” (TJDFT, 2022)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender as relações entre os conteúdos das letras das canções do álbum *Brasil* e a situação social e política do país à época de sua produção. Além disso, procurou verificar sua contribuição para a construção de representações sobre o país na memória dos brasileiros, a partir dos conceitos pesquisados e explanados, somados às análises dos temas contidos nas letras das canções selecionadas do álbum.

Os conceitos apontados na seção “Memória, representações sociais, narrativa musical e mídia” foram essenciais na compreensão do objeto de estudo. Conceitos como o “lugar de memória”, de Nora, onde o autor fala nos sentidos desses lugares: o material (geração de conteúdo); o funcional (garante ao mesmo tempo a cristalização de uma lembrança e sua posterior transmissão) e o simbólico (uma experiência ou acontecimento vividos por um pequeno grupo vêm a caracterizar uma maioria que não participou do mesmo). Para Nora, a construção da memória necessita de suportes, tanto materiais quanto imateriais. Esses conceitos auxiliaram na análise do álbum *Brasil*. Os conteúdos das canções remetem para uma visão sobre o Brasil que destoa da visão oficial instituída por grupos dominantes que defenderam e ainda defendem o regime civil-militar.

Outro conceito importante para este trabalho é o dos “marcos sociais da memória coletiva”, de Halbwachs. Para o autor, o funcionamento da memória coletiva é realizado em um jogo de vai-e-vem entre o indivíduo e a sociedade em geral, no qual os grupos atuam como intermediários. Os marcos sociais são categorias gerais de tempo, espaço e linguagem, como noções de pensamento desenvolvidas dentro de cada cultura. Tais categorias chegam ao indivíduo por meio dos grupos nos quais ele está inserido, como a família, grupos profissionais, educacionais, religiosos. Pode-se pensar no movimento *punk* como um grupo onde ocorre esse vai-e-vem entre sociedade e indivíduos, sendo os Ratos de Porão parte essencial nesse processo, por evocar lembranças de eventos que não foram necessariamente presenciados por estes indivíduos.

Já o conceito de Pollak, as “memórias subterrâneas”, e sua importância na construção das memórias coletivas, revelou-se um elemento central durante a produção desta pesquisa. O grupo musical Ratos de Porão tem um discurso

crítico, “não-oficial”, o que é uma das marcas do movimento *punk*. Ele mostra o fosso que separa a sociedade civil da ideologia oficial de um Estado que pretende a dominação hegemônica de grupos que estavam no poder. Para Pollak, a memória nacional (oficial) tem “caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional”. Os Ratos de Porão, no álbum *Brasil*, contestam a todo momento essa memória oficial.

A Teoria das Representações Sociais, de Moscovici, auxiliou na análise do estudo. Ela destaca os processos cognitivos coletivos, e não apenas individuais, que se apropriam das memórias sociais, transformando-as em Representações Sociais. Para o autor, diferente de uma ideologia, que é um conjunto de ideias estático e de difícil modificação, as representações são facilmente modificáveis, e isso se dá nos processos cotidianos das pessoas. Diversas representações oficiais sobre o Brasil, construídas pelo regime civil-militar para ser um suporte ideológico perante a população, acabaram por se transformar em memórias sociais. Atualmente, as representações oficiais sobre o “progresso”, a “ordem” social dos tempos militares e como este foi um “período bom” para o Brasil ainda são difundidas. Entretanto, as canções do álbum *Brasil* buscam desconstruir essas representações oficiais e construir representações sobre o país que se aproximam da realidade vivida pelas camadas mais vulneráveis, trazendo à tona memórias subterrâneas, não-oficiais sobre o período do regime civil-militar no Brasil.

A música é um gênero de comunicação. Em um contexto social, a música dita comportamentos, influencia atitudes etc. Assim, ideias veiculadas através desse gênero comunicativo entre as pessoas, possibilitam que circulem determinados significados ou representações para os diferentes grupos sociais. Os meios de comunicação, através dos diferentes gêneros, fazem circular as representações sobre o mundo ao mesmo tempo em que realizam a mediação na construção das memórias comuns. No caso específico deste estudo, a narrativa musical traz as representações sobre o nosso passado social compartilhado.

A crítica à atuação da grande mídia na produção de representações sobre o país perpassa todo o álbum *Brasil*. Os grandes veículos de comunicação brasileiros, desde a ocasião da posse do presidente João Goulart, trabalharam fortemente para construir representações sobre o governo de Jango, bem como

de sua imensa parcela de apoiadores entre a população, como um ditador, sindicalista e comunista. As elites, que tinham a mídia aliada aos seus interesses ou, muitas vezes, a propriedade destes veículos de comunicação, se sentia ameaçada pela iminência de um governo que se propunha a realizar reformas sociais de base. Essas representações de um Jango comunista circularam entre a população, o que fortaleceu o movimento militar que acabaria por instaurar o regime com a justificativa de “salvar o país do comunismo”. Após a consumação deste ato, a mídia seguiu trabalhando para a construção dessas memórias comuns, na difusão de representações oficiais sobre o Brasil.

No caso específico da canção *Retrocesso*, foi possível verificar o quanto o regime civil-militar brasileiro utilizou a mídia como estratégia para fazer circular representações de “progresso” sobre o Brasil, com o objetivo de inculcá-las, insuflando o sentimento patriótico entre o povo brasileiro. As representações patrióticas sobre o Brasil, ancoradas no sentimento patriótico exacerbado, deram sustentação ideológica ao regime. Fotografias como a da capa da “Revista Manchete”, auxiliaram na análise da canção *Amazônia nunca mais*. Ela serviu para exemplificar a veiculação massiva de imagens pela mídia, que sugeriam uma representação sobre o Brasil como um país pujante. Essas representações auxiliaram na construção de uma memória oficial sobre o período, que perdura no imaginário de muitos brasileiros até os dias atuais.

As canções do álbum *Brasil* selecionadas utilizam uma linguagem direta, característica do movimento *punk*, e tem como temas centrais os contextos social, político e econômico do país à época de sua composição. A faixa que abre a análise, *Amazônia nunca mais*, tem como personagens a população indígena, o invasor (o “homem branco”), os defensores da floresta e de sua população e seus agressores, e seu enredo mostra como a floresta e os povos indígenas sofrem ataques desde a invasão às suas terras pelos portugueses até a atualidade.

A canção *Retrocesso* mostra uma tensão entre os protagonistas. De um lado, o povo brasileiro (retratado ou como torcedores de futebol ou como insurgentes ao regime) e de outro, os militares (na figura do General Médici e seus aparelhos ideológicos de repressão e tortura). O enredo da canção remete a uma imagem de um país anestesiado pelas conquistas futebolísticas,

amplamente utilizadas como uma representação oficial sobre o Brasil que escondia a violência praticada pelo regime militar.

A letra da música *Aids, pop, repressão*, tem como personagem o *punk* (identidade cultural do indivíduo), e o enredo fala sobre todos os problemas que este precisava enfrentar na sua busca por diversão: o rock brasileiro dos anos 1980, que foi assimilado pelo *mainstream*, a epidemia da AIDS, o uso de drogas, que não era mais recreação e sim caso de polícia, além da usual violência policial. A canção traz, assim, mais uma representação não-oficial sobre o Brasil da época.

A canção *Plano furado II* tem em seu enredo um discurso ameaçador do narrador, João Gordo, contra o então presidente José Sarney (o Ribamar da letra da canção). Nesta, se difunde uma representação sobre o Brasil arrasado economicamente por uma sucessão de planos econômicos que teoricamente combateriam a inflação, mas na prática jogaram as camadas mais pobres da sociedade em dificuldades ainda maiores, ao mesmo tempo que a parcela mais rica da população incrementou sua riqueza.

Por fim, a canção *Porcos sanguinários* tem como personagens as forças policiais e os usuários de drogas recreativas, em especial a maconha. O enredo da música denuncia o uso desproporcional da força policial contra os usuários de drogas, e o empenho da polícia em incriminar artificialmente estes usuários, de camadas mais vulneráveis da sociedade. Esta é uma representação sobre o Brasil que, apesar de formulada nos anos 1980, persiste atualmente.

A narratologia foi de grande contribuição para esta pesquisa. O método de contemplar de maneira isolada cada elemento que compõe um texto narrativo, permitiu identificar os elementos que compõem uma narrativa. São eles o *enredo*, os *personagens*, o *tempo*, o *espaço* e o *narrador*. Esta estruturação permitiu a análise das letras selecionadas do álbum, e a partir desta, foi possível verificar as representações sobre o país contidas nas composições.

O álbum *Brasil* é, por intermédio de suas narrativas musicais, um documento que traz diversas representações sobre a realidade social e política do país da época de sua composição. As narrativas das canções sobre a realidade brasileira referem-se ao contexto pós-ditatorial, e diferem das narrativas oficiais sobre o período. A análise das letras selecionadas torna

possível verificar como foram construídas e usadas as representações oficiais sobre o Brasil, num trabalho especializado de “enquadramento da memória” imposto com o intuito de manter as estruturas institucionais livres de contestações, bem como a sociedade controlada.

A memória oficial, dominada pelas elites, oprime, destrói e uniformiza a memória coletiva. As composições deste álbum acabaram por mostrar o quanto as memórias subterrâneas têm a capacidade de tensionar e refletir criticamente sobre as representações oficiais do país difundidas durante o regime militar. Essa memória “não-oficial”, ainda circunscrita a meios de comunicação, à cena cultural e à setores editoriais, todos alternativos, precisa ser pesquisada, pois através de estudos é possível questionar as representações oficiais sobre o Brasil veiculadas nas mídias de massa, controladas por uma elite pouco interessada em ver essas memórias subterrâneas virem à superfície. Por esta razão, se faz necessário suscitar um debate mais aprofundado sobre essa produção de representações não-oficiais, no que esta pesquisa busca auxiliar.

A análise do álbum *Brasil*, do grupo musical Ratos de Porão, sob um viés museológico, aliada a conceitos oriundos da Sociologia, História, Psicologia Social e Comunicação, reforçam a interdisciplinaridade da Museologia. Ao mesmo tempo que a temática transversal proposta neste estudo é pouco debatida na Museologia nacional, esta pesquisa espera contribuir para que esta doravante receba uma maior atenção, tanto acadêmica como da população em geral.

REFERÊNCIAS

- 20 ANOS DO IMPEACHMENT DO COLLOR. **Câmara dos Deputados**, 2012. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/destaque-de-materias/20-anos-do-impeachment>. Acesso em: 04 mai. 2022.
- ADORNO, Theodor W e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ALBA, Martha de. **Representações sociais e memória coletiva: uma releitura**. In: ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira; SANTOS, Maria de Fátima de Souza; TRINDADE, Zeidi Araujo (orgs.). *Teoria das representações sociais: 50 anos*. Brasília: Technopolitik, p. 520-573, 2014
- ALEXANDRE, Marcos. O papel da mídia na difusão das representações sociais. **Comum** - Rio de Janeiro - v.6 - n ° 17 - p. 111 a 125 - jul./dez. 2001.
- ALVES, Daise. O auge do rock nacional durante a década de 1980. **Universo Retrô**, 2017. Disponível em: <https://universoretro.com.br/o-auge-do-rock-nacional-durante-a-decada-de-1980/>. Acesso em: 08 fev. 2022.
- BARBOSA, Fernando de Holanda. Plano Cruzado. **FGV CPDOC**, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/plano-cruzado>. Acesso em: 20 fev 2022.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução de Augusto Pinheiro e Luís Antero Reto. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- BEZERRA, Emanuella Maria Barbosa Lourenço. **Música e memória: reconstrução da memória por meio da produção musical de Chico Buarque do período do AI-5 (1968-1978)**. 2016, 149p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18427> Acesso em 08 ago. 2021.
- BIANCHIN, Victor. O que foi o Movimento Punk? **Superinteressante**. São Paulo, 13 ago. 2013. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-movimento-punk>. Acesso em: 06 set. 2021.
- CANABRAVA FILHO, Paulo. Maior genocídio da Humanidade foi feito por europeus nas américas: 70 milhões morreram. **Diálogos do Sul**, 2019. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/direitos-humanos/58765/maior-genocidio-da-humanidade-foi-feito-por-europeus-nas-americas-70-milhoes-morreram>. Acesso em 10 fev. 2022.

CARDIM, Ricardo. Arqueologia do desastre. **Quatro Cinco Um**, 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/meio-ambiente/arqueologia-do-desastre>. Acesso em 10 fev. 2022.

CONSTITUIÇÃO 30 ANOS: AS CONSTITUIÇÕES BRASILEIRAS DE 1824 A 1988. **JusBrasil**, 2018. Disponível em: <https://stf.jusbrasil.com.br/noticias/633535994/constituicao-30-anos-as-constituicoes-brasileiras-de-1824-a-1988>. Acesso em: 07 fev. 2022.

COSTA, Aline Azevedo. **Memória, música, museu: reflexões sobre música antiga entre o templo das musas e o museu-acontecimento**. Dissertação (Mestrado em Música). 2014, 98p. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-9NTNZ6>. Acesso em: 25 ago. 2021.

CULTURA PUNK. **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultura_punk&oldid=60681667. Acesso em: 19 ago. 2021.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Sônia; LEMOS, Renato; CARNEIRO, Alan. José Ribamar Ferreira de Araújo Costa. **FGV CPDOC**, 2015. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-ribamar-ferreira-de-araujo-costa>. Acesso em: 12 fev. 2022.

DUARTE, Mônica de Almeida; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. **Representações sociais de música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música?** Educ. Soc., Campinas, vol. 27, n. 97, p. 1283-1295, set./dez. 2006

ENTENDA EM 5 PONTOS AS PRINCIPAIS AMEAÇAS AOS POVOS INDÍGENAS NESTE MOMENTO. **Conectas**, 2021. Disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/entenda-em-5-pontos-as-principais-ameacas-aos-povos-indigenas-neste-momento>. Acesso em: 15 fev. 2022.

FERREIRA, Marcelo. Seis histórias sobre futebol e política na ditadura. **Brasil de Fato**, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/28/seis-historias-sobre-futebol-e-politica-na-ditadura>. Acesso em 05 fev. 2022.

FERREIRA, Mauro. Cazuzza lutou febrilmente até o fim contra o vírus HIV. **Rolling Stone**, 2015. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/cazuzza-lutou-febrilmente-ate-o-fim-contra-o-virus-hiv/>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FINO, Patrícia; HINTZE, Helio. Jogada de Médici: o uso da loteria esportiva pelo regime militar brasileiro. In: **RUA** [online]. nº. 23. Volume 2, p. 267 - 289 – e-ISSN 2179-9911 - novembro/2017. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua>. Acesso em 13 fev. 2022.

FONSECA, Maria Goretti Pereira, SZWARCOWALD, Célia Landmann, BASTOS, Francisco Inácio. Análise sociodemográfica da epidemia de Aids no Brasil, 1989-1997. **Revista Saúde Pública**, 36 (6), 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-89102002000700004>. Acesso em 04 fev. 2022.

FRANÇA, Breno dos Santos. Futebol foi instrumento político durante a ditadura militar. **Agência Universitária de Notícias – USP**, 2014. Disponível em: <http://www.usp.br/aunantigo/exibir?id=5933&ed=1045&f=3>. Acesso em 05 fev. 2022.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GANEM, Pedro Magalhães. Flagrante preparado ou provocado, flagrante forjado, flagrante esperado e flagrante diferido ou retardado. **JusBrasil**, 2017. Disponível em: <https://pedromaganem.jusbrasil.com.br/artigos/481075527/flagrante-preparado-ou-provocado-flagrante-forjado-flagrante-esperado-e-flagrante-diferido-ou-retardado>. Acesso em: 10 fev. 2022

GONDAR, Jô. **Cinco proposições sobre memória social**. Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016, p. 19-40.

GUARESCHI, Pedrinho A. **Representações sociais: avanços teóricos e epistemológicos**. Temas em Psicologia da SBP - 2000. Vol 8, nº3, p. 249-256.

HAAG, Carlos. O duro fardo de ser símbolo nacional. **Revista Pesquisa FAPESP**, 2007. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-duro-fardo-de-ser-simbolo-nacional/>. Acesso em 03: fev. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOFMEISTER, Naira. Estado brasileiro é conivente com a violência contra defensores da floresta. **Mongabay**, 2019. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2019/09/estado-brasileiro-e-conivente-com-a-violencia-contradefensores-da-floresta/>. Acesso em: 04 mar. 2022.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INDÍGENAS. **Memórias da Ditadura**, 2022. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/indigenas/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

JEDLOWSKI, Paolo. **Memória e a mídia: uma perspectiva sociológica**. In: SÁ, Celso Pereira de (org.). Memória, imaginário e representações sociais. Rio de Janeiro: Museu da República, p. 87-98, 2005.

JOFFILY, Mariana. Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna (DOI-CODI). **FGV CPDOC**, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/destacamento-de-operacoes-e-informacoes-centro-de-operacoes-e-defesa-interna-doi-codi>. acesso em 17 fev. 2022.

JOVCHELOVICH, Sandra. **Psicologia social, saber, comunidade e cultura**. *Psicologia & Sociedade*; 16 (2): p. 20-31. maio/ago.2004

KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEITE, Miriam Moreira. **Fotografia e memória**. Entrevista. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 13, vol. 20(1+2): p.339-354. 2009.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Documento e musealização: entretecendo conceitos**. *MIDAS (online)*, v. 1, posto online no dia 01 abril 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/78>. Acesso em: 15 set. 2021.

MARKOVÁ, Ivana. **Dialogicidade e representações sociais: as dinâmicas da mente**. Petrópolis: Vozes, 2006.

MELÃO, C. A. O discurso da rebeldia: uma análise de um texto punk. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 86-93, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49262>. Acesso em: 4 set. 2021.

MORIGI, Valdir José; BONOTTO, Martha E. K. Kling. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/88/47>. Acesso em: 05 ago. 2021.

MORIGI, V. J.; STUEBER, K.; ENGELMANN, S. I.; CRESQUI, C. Tensões nas representações sobre a democracia nos atos contra e pró-impeachment do Governo Dilma Rousseff na cobertura do jornal Folha de São Paulo em 2015. **Intexto**, [S. l.], n. 42, p. 36–55, 2018. DOI: 10.19132/1807-8583201842.36-55. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/76398>. Acesso em: 1 abr. 2022.

NASCIMENTO, Bruno Ribeiro. **Mídia e memória: uma breve análise do uso dos meios de comunicação na construção da memória coletiva e individual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. 2014.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduados em história e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez. 1993.

NOSSA HISTÓRIA: DIA 28/12/1989 A INFLAÇÃO BATE RECORDE NEGATIVO E CHEGA A 1764,86%. **OKariri**, 2014. Disponível em: <https://www.okariri.com/brasil/nossa-historia-dia-28121989-a-inflacao-bate-recorde-negativo-e-chega-a-1-76486/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

O GUARANI – CARLOS GOMES. **Biblioteca Nacional**, 2022. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/destaques-do-acervo/guarani-carlos-gomes>. Acesso em: 05 mai. 2022.

O QUE FOI O PLANO VERÃO? **FEBRAPO**, 2022. Disponível em: <https://febrapo.org.br/o-que-foi-o-plano-verao/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

OLIVIERI, Antonio Carlos. Índios – O Brasil antes do descobrimento. **UOL Educação**, 2014. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/indios-o-brasil-antes-do-descobrimto.htm>. Acesso em: 03 mar. 2022.

OS “KITS FLAGRANTE” E A BANDA PODRE DA PM. **Outras Mídias**, 2018. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/kits-flagrante-e-a-banda-podre-da-pm/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

PEREIRA, Angelica Silvana. **Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre**. 2006,167p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8590>. Acesso em: 08 ago. 2021.

PIRES, Artur. Sexo, drogas e rock'n'roll: o movimento hippie. **Revista Berro**, 2021. Disponível em: <https://revistaberro.com/series/jornalismoalternativo/sexo-drogas-e-rocknroll-o-movimento-hippie/>. Acesso em: 17 fev. 2022.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RATOS DE PORÃO. **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ratos_de_Por%C3%A3o&oldid=62302892. Acesso em: 19 ago. 2021.

RAUSKI, Rafael Dalalíbera. **Representações sociais sobre música, estilos musicais e aula de música: uma problematização necessária**. Dissertação (Mestrado em Educação). 2015,166p. Programa de Pós-Graduação em Educação, Setor de Ciências Humana, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2015.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1989.

RODRIGUES, Denise Carvalho dos Santos. **Os ecos da desigualdade racial nas rotinas de suspeição e abordagem da polícia militar**. 35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. GT30 - Relações raciais: desigualdades, identidades e políticas públicas, 2011.

SELENE, Ascânio. 30 anos da eleição de 1989, a mais esperada dos brasileiros. **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/30-anos-da-eleicao-de-1989-mais-esperada-dos-brasileiros-24083116>. Acesso em 03 mar.2022.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 rev. e atual. ed. São Paulo, Cortez, 2007.

SILVA, Daniel Neves. Governo Sarney. **História do Mundo**, 2022. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/governo-sarney.htm>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SISTEMA MIRANTE. **LinkedIn**, 2022. Disponível em: <https://www.linkedin.com/company/sistema-mirante/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Punk Rock Brasileiro. **História do Mundo**. Goiânia, 2013. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/punk-rock-brasileiro.htm>. Acesso em: 06 set. 2021.

SUS COMPLETA 30 ANOS DE CRIAÇÃO. **Governo do Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2020/setembro/sus-completa-30-anos-da-criacao>. Acesso em 09 fev. 2022.

USUÁRIOS DE MACONHA PODEM SER PRESOS? **Diário de Pernambuco**, 2015. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/06/usuarios-de-maconha-podem-ser-presos.html>. Acesso em 22 fev. 2022.

VALENCIA, José Francisco. **Representações sociais e memória social: vicissitudes de um objeto em busca de uma teoria**. In: SÁ, Celso Pereira de (org.). Memória, imaginário e representações sociais. Rio de Janeiro: Museu da República, p. 99-119, 2005.

VARGAS, H.; SOUZA, R. M. DE Q. Representação do punk rock paulista em capas de disco. **Revista FAMECOS**, v. 27, p. e36731, 22 dez. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/36731>. Acesso em: 8 ago. 2021.

A VIOLÊNCIA POLICIAL, A IMPUNIDADE E O FORO PRIVATIVO MILITAR DA POLÍCIA – RELATÓRIO SOBRE A SITUAÇÃO DOS DIREITOS UMANOS NO BRASIL. **Comissão Interamericana de direitos Humanos – OEA**, 1996. Disponível em: <https://cidh.oas.org/countryrep/brazil-port/Cap%203.htm>. Acesso em: 22 fev. 2022.

WENZEL, Fernanda. “A Amazônia já era!”: como a imprensa glorificou a destruição da floresta na ditadura militar. **O Eco**, 2020. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>. Acesso em 03 mar. 2022.