

## **ELBA RAMALHO NO ROCK IN RIO: Uma Análise da Participação da Intérprete Nordestina no Festival de Rock (1985)**

### **ELBA RAMALHO AT ROCK IN RIO: An Analysis of the Participation of the Northeastern Performer at the Rock Festival (1985)**

Davi Miguel de Souza SANTOS<sup>1</sup>

**Resumo:** A intérprete Elba Ramalho construiu sua trajetória associada aos signos culturais do Nordeste. Em atividade no mercado fonográfico desde 1979, é convencionalmente associada aos festejos juninos, mas não deixou-se limitar pelas convenções. Interessada em desestabilizações, foi considerada a “grande sensação” da primeira edição do Rock in Rio em 1985. Pretende-se aqui analisar a presença da intérprete no festival de rock em 1985, do qual participaria mais quatro vezes, e os significados deste fato para uma artista convencionalmente associada às festas juninas do Nordeste. Para tais objetivos, utilizam-se fontes hemerográficas, audiovisuais e bibliografias referenciais da História e áreas afins.

**Palavras-chave:** Elba Ramalho, Rock in Rio, História das Festas, Música Nordestina.

**Abstract:** The performer Elba Ramalho has built her career closely associated with the cultural symbols of Brazil’s Northeast. Active in the music industry since 1979, she is conventionally linked to the region’s June festivities but has consistently challenged such conventions. Her interest in innovation and boundary-pushing earned her recognition as the “great sensation” of the inaugural edition of Rock in Rio in 1985, an event she would go on to participate in four more times. This article analyzes her presence at the 1985 rock festival and the broader implications of this participation for an artist traditionally associated with Northeastern June celebrations. The analysis draws on hemerographic and audiovisual sources, alongside key bibliographic references from History and related fields.

**Keywords:** Elba Ramalho, Rock in Rio, History of Festivals, Northeastern Music.

#### *Introdução*

Baião, coco, xote e xaxado são alguns dos ritmos que compõem o panteão sonoro convencionalizado enquanto música nordestina, ou simplesmente forró. Tal interface de repertório (Moura, 2001) corresponde à face musical do imaginário da nordestinidade. Compreendida enquanto uma invenção, a nordestinidade teria sido configurada a partir de elementos como a seca, a natureza, o saudosismo e a negação da modernidade; assim se formaram estereótipos e tradições (Albuquerque Jr., 2011). Criado na década de 1940, e dirigido inicialmente para os migrantes nordestinos resistentes no Sudeste do Brasil, o movimento musical realizado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Jackson do Pandeiro, Marinês, João do Vale e demais coetâneos foi responsável por eternizar,

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7750-8371>.

através da indústria fonográfica, um repertório de canções e performances que representam ainda hoje parte do que se compreende enquanto Nordeste, nordestino e nordestinidade.

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana e do "romance de trinta". Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país (*ibid.*, 2011, p. 175).

Como também elucida Felipe Trotta (2010, p. 10):

O forró de Luiz Gonzaga protagonizou durante décadas uma tentativa hegemônica de narrar musicalmente a região Nordeste, instaurando um conjunto de elementos musicais e imagéticos que ficaram fortemente associados a um tipo peculiar de nordestinidade.

O repertório configurado por Luiz Gonzaga e seus contemporâneos costuma ser inserido na categoria de música regional e reconhecido pelo rótulo de forró. Franco Fabbri (1982, p. 52) propõe que os gêneros musicais são um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente”, sugere ainda que tais regras são de múltiplas ordens: ideológicas, semióticas, técnico-formais, comportamentais, sociais, econômicas e jurídicas. Ao defender que o gênero é uma maneira de definir a música no mercado fonográfico, Simon Frith afirma que tais regras de gênero, como formuladas foi Fabbri, operam no mercado desde a contratação dos artistas pelas gravadoras:

[...] uma vez contratados, rotulados, os músicos serão esperados para agir, tocar e se apresentar de determinadas maneiras; decisões sobre sessões de gravação, fotos promocionais, capas de discos, entrevistas à imprensa, estilos de vídeo, entre outros, serão todas tomadas com as regras de gênero em mente. As políticas de marketing e embalagem, em outras palavras, que começam no momento em que um artista é contratado, são, por sua vez, determinadas por teorias de gênero, por explicações de como os mercados funcionam e o que as pessoas que têm gosto por esse tipo de música desejam dela (Frith, 1998, p. 76).

A partir da rotulação, a trajetória dos artistas é marcada pelas convenções performáticas geradas pelas regras de gênero, o que leva a um condicionamento das suas experiências. Como apontado por Trotta (2008), os gêneros também podem ser reconhecidos e caracterizados pelas combinações instrumentais e vocais utilizadas recorrentemente para um certo gênero musical. Ao convencionar o uso do trio de instrumentos – sanfona, zabumba e triângulo – Luiz Gonzaga e seus coetâneos transformaram a sonoridade desses instrumentos, quando tocados em conjunto, num

elemento identificador do forró e de “um certo perfil sócio musical-geográfico” (Trotta, 2008, p. 7). Ao mesmo tempo, o autor também aponta para a contradição existente na construção de uma discografia que pretende dar conta de representar a região Nordeste:

[...] tamanha é a pluralidade de referências estéticas e tão diverso é o corpo de imagens, sons e pensamentos que cada um agrega em suas músicas que tomar o território como elo unificador de todos eles revela uma parcela de absurdo dessa construção musical identitária atrelada a um pedaço tão amplo de terra (Trotta, 2010, p. 10).

De forma antagônica ao rótulo regional do forró, a MPB, convencionada enquanto representante da brasilidade universal, representaria uma interface de difícil penetração para artistas restringidos pelo estigma de nordestinos:

[...] artistas vinculados à Tropicália e ao Clube da Esquina já, há tempo, foram absorvidos pela sigla MPB, enquanto os artistas oriundos da região Nordeste, na maioria das vezes, continuam vinculados ao regional (Saraiva, 2019, p. 222).

Por ser considerada de “bom gosto”, a sigla passou a ser utilizada enquanto parâmetro comparativo para toda música popular produzida no Brasil:

A sigla MPB – Música Popular Brasileira –, uma música produzida por e para a classe média intelectualizada, tornou-se parâmetro de bom gosto [...]. Todo e qualquer tipo de música popular que se fizesse no país a partir daí, sem vestir o manequim imposto por ela, entraria para o index: ou do arcaísmo ou do mau gosto (Teles, 2012, p. 101).

Apesar de alguns artistas tropicalistas serem nordestinos – Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso – o fato de pertencerem à Bahia lhes confere um outro lugar, diferente daquele experimentado por artistas de Sergipe ao Maranhão. O que torna coerente a inclusão deles na afirmação do autor. Para exemplificar a produção dessa diferença entre os tropicalistas baianos e os demais artistas nordestinos, vejamos o que afirmou Tárík de Souza (1982, p. 7): “Se Fagner é o Caetano Veloso dos cearenses, a cantora Amelinha prepara-se para uma escalada correspondente à de Gal Costa”. Percebe-se que Caetano Veloso e Gal Costa são utilizados enquanto padrão de comparação; assim, é possível considerar que, já assimilados pela interface da MPB, representavam ideais de inspiração para mulheres e homens artistas, neste caso, Fagner e Amelinha, dois artistas cearenses pertencentes à geração de artistas nordestinos migrantes para o Sudeste na década de 1970, como se verá a seguir. Os artistas baianos citados parecem não ter construído suas carreiras sob os estigmas de nordestinos, diferente daqueles pertencentes a outros estados da mesma região, por outro lado, estiveram mais associados aos signos que configuram a baianidade.

A geração de Gonzaga foi responsável também por influenciar uma segunda geração de artistas nordestinos migrantes para o Sudeste a partir da década de 1970. Compõem a “geração universitária” (Ramalho, 2004, p. 2) nomes como Alceu Valença, Amelinha, Belchior, Cátia de França, Ednardo, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Raimundo Fagner, Terezinha de Jesus, Zé Ramalho, entre outros. Influenciados por ritmos musicais internacionais, tais como rock, blues, soul, jazz, música afrolatina e caribenha, por movimentos nacionais hegemônicos, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália e por uma infinidade de sons e movimentos sociais, culturais e políticos praticados nos mais diversos estados nordestinos. Estes jovens artistas sintetizaram tais influências para consolidar o processo de reconfiguração acerca do que era compreendido como música do Nordeste no mercado fonográfico e no imaginário cultural coletivo do país, sobretudo da região Sudeste, polo desta produção (Marcello; Rodrigues, 2012).

Mesmo com repertórios e performances muito diferentes daquelas produzidas pela primeira geração, ao serem rotulados enquanto nordestinos, estes novos artistas trilharam suas trajetórias sob a condução das regras e convenções de gênero do forró, bem como dos signos, valores e sentidos contidos nesta rotulação:

A produção deles traz múltiplas imagens da região, com as canções versando sobre as mais variadas temáticas. Temas como natureza, litoral e sertão são presentes. Há também muitas músicas românticas e com assuntos do cotidiano. O que acontece, por vezes, é que as músicas escolhidas como de trabalho pelas gravadoras ou até as canções escolhidas para alguns projetos coletivos são as de vertente regionalista. Isso acontece por muitas vezes haver uma necessidade da gravadora e da mídia enquadrarem esses artistas em um nicho específico. Se na década de 1970 e início da década de 1980 eles tinham certa autonomia, a profissionalização do mercado fonográfico tolheu parte dessa liberdade dos artistas (Saraiva, 2019, p. 237).

A consolidação do imaginário da nordestinidade pode ser materializada através dos festejos juninos, ou de *São João*, muito fortes no Nordeste. A festa regionalista, que ocorre durante o mês de junho, tem seu ápice no dia de São João, 24 de junho, e celebra ainda outros santos católicos como Santo Antônio e São Pedro. A partir da década de 1960, tais festejos, por intermédio do poder público e do setor empresarial, começaram a emergir da forma como são organizados na contemporaneidade, com grandes espetáculos musicais. Configurando-se enquanto um dos principais cartões postais de Campina Grande (PB) e Caruaru (PE), que se especializaram na promoção de festivais juninos de grandes proporções promovidos pelos poderes públicos. Em sendo tais festividades também a celebração de um conjunto de signos imbricados numa noção hegemônica de nordestinidade, tornou-se o forró a música que melhor se associa com a chave identitária

do São João no Nordeste (Santos; Silva, 2022). O repertório das grandes festas fica por conta, mas não exclusivamente, dos artistas inseridos no feixe da regionalidade, alguns citados acima. Com pouco espaço para a mobilidade e atualização, melhor fica a trilha sonora do São João quanto mais houver as canções de Luiz Gonzaga, seus contemporâneos e seguidores. Mesmo o advento de outros movimentos na música popular do Nordeste, como o Manguebeat, no Recife, o Forró Eletrônico, sobretudo no Ceará, e a *Axé Music*, na Bahia, não alteraram o repertório de práticas culturais e sonoras dos festejos juninos, os quais espelham a tradição cultural inventada sobre o Nordeste.

No presente artigo, interessa aproximar o foco de análise à experiência de uma intérprete específica. Envolta no contexto da segunda geração dos artistas nordestinos, Elba Ramalho é considerada a principal representante feminina de todo este panteão cultural apresentado que ainda está em atividade. Nascida em 1951, no alto sertão da Paraíba, a cantora se desenvolveu artisticamente entre as cidades de Campina Grande e João Pessoa. Na juventude, integrou bandas de rock, participou de festivais musicais, atuou como compositora, instrumentista, intérprete e atriz e ingressou na Universidade Federal da Paraíba, onde deixou inconclusos os cursos de Direito, Sociologia e Economia (Veja, 1983). Na década de 1970, quando decidiu migrar para o Rio de Janeiro, levou uma bagagem cultural e profissional importante. Até seu debute discográfico em 1979, compôs o elenco de muitos espetáculos do grupo teatral Chegança, liderado por Luís Mendonça, e integrou a montagem da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, recebendo o troféu de atriz revelação (Fuscaldo, 2021). Desde o lançamento do seu primeiro álbum, *Ave de Prata* (1979), a intérprete, assim como as suas contemporâneas oriundas do Nordeste, tiveram suas possibilidades de atuação

[...] restringidas por um determinado padrão de construção e reconhecimento da nordestinidade, o que corresponde a um certo tipo de identificação. Enfrentaram dificuldades que se manifestaram enquanto impossibilidade de serem compreendidas simplesmente enquanto cantoras brasileiras, ou de serem assimiladas pela interface da MPB (Moura; Souza Santos, 2023, p. 233).

Deste modo, seria então na ambiência dos festejos juninos que Elba encontraria o melhor e mais “legítimo” espaço para executar sua performance? Tal questionamento pode ser acionado para nortear metodologicamente a compreensão do presente artigo.

Com mais de 40 trabalhos registrados, em mais de 40 anos de carreira e com 73 anos de idade, Elba Ramalho oferece dados interessantes para os estudos do campo da História das Festividades. Além de compor as grades de duas grandes festas populares e

públicas do Brasil – Carnaval e São João – a intérprete mantém-se na ativa durante todo o ano por meio de festivais, projetos em grupo e shows privados.

Pretende-se, neste artigo, analisar a presença da intérprete no festival Rock in Rio, mais precisamente em sua primeira edição, no ano de 1985, e os significados desse fato para uma artista convencionalmente associada aos festejos juninos do Nordeste. Com base em fontes hemerográficas do *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Correio Braziliense*, buscarei discutir como a imprensa tratou a sua participação na edição, percebendo as nuances contidas em neologismos criados para abordar sua inserção no festival, bem como apontar para a ecleticidade da cantora ao conseguir inserir-se de maneira constante nos dois festejos. Interessam também fontes audiovisuais, materializadas por meio de registros da participação da artista no Rock in Rio de 1985, a fim de interpretar os elementos de sua performance e os contornos políticos de seu discurso. Assim, todas as fontes catalogadas para o presente texto foram produzidas durante os anos de 1984 e 1985.

#### *Uma intérprete popular brasileira*

Elba Ramalho surge no cenário nacional, segundo a crítica especializada, como uma intérprete de canto agreste e estranho [...]. Entretanto, Elba traz um dado novo para a mpb: o frevo cantado e dançado no palco, além dos lamentos do sertão impregnado de dor. [...] Elba é uma intérprete brasileira que transita com propriedade no clima do Carnaval da Bahia através de Moraes Moreira e Luiz Caldas, bem como no Carnaval pernambucano de Alceu Valença e Nando Cordel, dentre outros. O seu vigor no palco se assemelha ao da tríade central de intérpretes baianas deste estudo, levando a alegria, a dança, o molejo, o punch, a força deste canto; sem, no entanto, revelar ainda o elemento pop nos moldes em que a indústria e o mercado fonográfica mundial apontam. Entretanto, carregando o estigma de ser nordestina (Santanna, 2009, p. 93-4).

Marilda Santanna propõe uma breve análise acerca das singularidades de Elba Ramalho, que aponta para a multiplicidade da intérprete. Ao destacar a sua inserção no Carnaval da Bahia, a autora realizou um comparativo entre as performances de Elba e das três artistas que compõem o seu estudo: Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes. Segundo ela, a paraibana possui os mesmos atributos que as estrelas do carnaval baiano. Ao considerar a cronologia das performances, vou além ao sugerir que Elba Ramalho pode ter servido como inspiração para as intérpretes baianas, tendo estas prestigiado o auge do estrelato alcançado pela paraibana. Ao se inserir também nos cenários carnavalescos, Elba parece aproximar-se mais das intérpretes desses ambientes, a exemplo das baianas, do que daquela convencionalizada enquanto sua matriarca: a

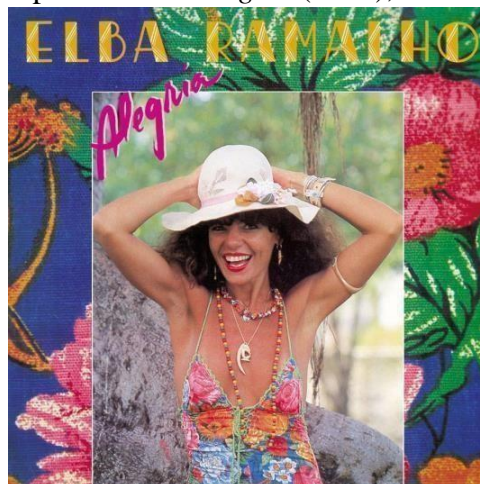
pernambucana Marinês, associadas por terem origens geográficas semelhantes e serem conhecidas enquanto cantoras de forró.

Os três primeiros álbuns da intérprete paraibana: *Ave de Prata* (1979), *Capim do Vale* (1980) e *Elba* (1981) são impregnados pelos sentimentos de dor, amor e saudosismo, bem como expõem surrealismo, misticismo e crítica social e política. Estes marcaram a sua primeira fase discográfica, encerrada ao romper o contrato com a gravadora pelos quais os lançou, a CBS. Neste período, também enfrentou muitas críticas negativas, sobretudo dirigidas à sua voz aguda, compreendida enquanto estranha e exótica. Seus espetáculos, contudo, foram bem recebidos pelo público:

Dezenas de pessoas cercaram os tapumes da Funarte há duas semanas na hora do rush, e ali permaneceram por mais de uma hora na tentativa de descobrir um meio para entrar no show de Elba Ramalho, desde a estreia com lotação esgotada e que acabou ontem. É o reconhecimento do talento da cantora e atriz paraibana pelo público carioca, depois de mais de seis meses do show de lançamento de seu primeiro disco, *Ave de Prata* (Dumar, 1980, p. 1).

Reconhecida positivamente pelas suas performances, Elba foi contratada pela gravadora Ariola em 1981. Já naquele ano, apresentou-se na noite brasileira no Festival de Montreux na Suíça, ao lado de Moraes Moreira e Toquinho, tendo emplacado o seu primeiro sucesso radiofônico com a regravação da canção *Bate Coração* (Cecéu), realizada durante o festival no país europeu. Na multinacional, inaugurou uma nova fase discográfica, que totalizou cinco álbuns lançados com produção de Marcos Mazzola. Como pronunciou o título, o repertório e a capa do seu primeiro lançamento na Ariola (figura 1): *Alegria* foi a tônica da sua trajetória durante a década de 1980, quando alcançou altos números de vendas em seus discos.

**Figura 1** – Capa do álbum *Alegria* (1982), foto de Walter Firmo



Fonte: RAMALHO, Elba. *Alegria*. Direção: Marcos Mazzola. Catálogo: 201.645. Ariola, 1982.

Com muitos frevos carnavalescos, baiões eletrônicos e canções românticas perpassadas por samba, lambada, rumba, merengue, blues e reggae a intérprete construiu uma discografia eclética naquela década. Apesar disso, foram as canções assimiladas enquanto regionais que mais se sobressaíram em sua discografia. Neste sentido, em análise acerca da geração musical de Elba, Mary Pimentel (2006, p. 122) destacou:

Se por um lado os compositores sentiram-se pressionados a gravar um disco regional, melhor dizendo, regionalista (em que pese a matriz ideológica contida no conceito de regional), foi através desse mesmo rótulo que eles se afirmaram no contexto da música popular brasileira e se fizeram conhecidos para o público nacional.

Assim, é possível considerar que o mesmo rótulo que estabeleceu regras de gênero e convenções performáticas específicas, que, por vezes, manifestaram-se associadas a preconceitos limitantes, acompanhou esses artistas no encontro com o sucesso. Em 1983, já consagrada enquanto uma grande artista, Elba Ramalho declarou:

Outro dia me perguntaram como é que eu me sentia vinda do interior da Paraíba e sendo aceita em todo o país. Como poderia ser? Não sou estrangeira, sou daqui mesmo. Mas a gente é visto como se fosse de um outro mundo (Ramalho apud Bahiana, 1983, p. 31).

Na mesma entrevista, em tom de indignação, a intérprete tentava romper os preconceitos que a cercavam em busca da universalização: “não sou só uma cantora nordestina e vou brigar sempre para derrubar esses rótulos e mostrar que posso cantar tudo, até samba, que eu adoro”. Entre 1984 e 1985, esteve em turnê com o show *Do Jeito Que A Gente Gosta* pelo Brasil, a proposta do espetáculo conciliava com os discursos propagados pela cantora em 1983:

Segundo o diretor Bráulio Tavares, a ideia do show “é mostrar a irrelevância dos conceitos regionalistas para definir a nossa produção musical”. Ou seja: Elba Ramalho é cantora de xaxados ou uma carpideira arrependida que quer ser a nova Janis Joplin? Ela pega de tudo e esse show é para mostrar que chamá-la de regionalista é uma bobagem. Canta Marchinhas de Alberto Ribeiro e Braguinha (*Fon Fon*), forrós de Cecéu (*Poeirão*), rock de Caetano Veloso (*Quereres*) e até uma música japonesa, que no ensaio geral de quarta-feira ninguém sabia qual era o nome (Jornal do Brasil, 1984, p. 5).

Foi com este mesmo show e contexto que Elba Ramalho realizou as suas duas apresentações no Rock in Rio, em 12 e 17 de janeiro de 1985.

### *O Rock in Rio*

Brock<sup>1</sup>, política, internacionalização, mídia, juventude e multiculturalismo são



conceitos que se imbricam na configuração do Rock in Rio. O festival idealizado pelo empresário Ricardo Medina foi realizado com capital privado, através do patrocínio de diversas marcas, e inaugurou uma estrutura de shows ainda inédita no país, fato dimensionado pelo historiador Paulo Encarnação (2011, p. 350):

Setenta mil watts de potência real – algo inédito para o país na época – foram utilizados para que o público sentisse e ouvisse os acordes do rock. Para iluminar o festival foram utilizados 3.200 refletores que estavam espalhados pelo palco e plateia, tudo comandado por uma mesa computadorizada, sendo outro fato inédito até então no país. Quatro torres metálicas de 6 metros de altura contendo 144 refletores, com filtros coloridos eram projetados à plateia. Ao todo, foram necessários 2 milhões de watts para conseguir utilizar todo equipamento elétrico. Para efeito de comparação, os watts gastos poderiam iluminar uma cidade de 60 mil habitantes na época. Foram construídos, também, cerca de 400 banheiros e dois mini-hospitais, além de contar, em casos de emergência, de um helicóptero.

Realizado no Rio de Janeiro, entre 11 e 20 de janeiro de 1985, os 10 dias de festival contaram com seis horas de música diárias. Meses antes de sua execução, já recebia uma ampla cobertura midiática, sobretudo dos veículos do grupo Globo, marca detentora dos direitos de transmissão do evento, tendo também recebido visibilidade da imprensa internacional.

O Rock in Rio foi possivelmente o evento musical e de entretenimento que recebeu mais destaque na imprensa no período, bem como todo o aparato promocional que foi investido no evento. Os jornais Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo e Jornal do Brasil e a revista Veja, lançaram cadernos especiais explicando como era a estrutura do evento; quem eram os grupos estrangeiros e nacionais que iriam se apresentar; quais os caminhos mais fáceis para se chegar ao rockódromo; o que o público deveria levar à cidade do rock; qual seria a moda, as roupas que deveriam ser usadas (Afonso, 2019, p. 27).

A juventude consumidora de rock foi o público alvo do festival, sendo o Rock in Rio um marco também para a consolidação do gênero musical no país. Após a sua realização, os grupos rockeiros passaram a receber mais espaço na mídia e no mercado fonográfico (Afonso, 2016). Entre as atrações, foram mais de 13 internacionais, dentre elas: Iron Maiden, Queen, Whitesnake, Scorpions, George Benson, Rod Stewart, James Taylor, Al Jarreau, The Go-Go's, Ozzy Osbourne, Yes, The B-52's e Nina Hagen. Entre as nacionais, destacou-se a ecleticidade: Rita Lee, Eduardo Dusek, Barão Vermelho, Kid Abelha, Os Paralamas do Sucesso, Blitz, Lulu Santos, Gilberto Gil, Erasmo Carlos, Moraes Moreira, Elba Ramalho, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, Alceu Valença, Ivan Lins e Ney Matogrosso.

Para além da grandeza estrutural, do panorama fonográfico e da visibilidade midiática, a primeira edição do Rock in Rio esteve envolta nos debates políticos

nacionais. Após 20 anos de uma ditadura militar, a democracia voltava aos poucos a prevalecer.

Em paralelo ao evento ocorreu a eleição indireta para Presidência da República, disputada por dois civis, representando o fim dos governos militares e a retomada do poder pela sociedade. Devido à sua importância, o Rock in Rio não podia ficar imune a esse acontecimento, sendo usado como um meio para as jovens bandas de rock que se apresentaram e seu público declararem suas impressões sobre o resultado das eleições. Músicas com temáticas políticas e sociais, mudanças nas letras e discursos foram feitas pela juventude roqueira transformando o palco em um espaço onde ela pôde expressar suas visões políticas (Afonso, 2019, p. 10).

A eleição indireta para Presidência da República foi realizada em 15 de janeiro de 1985 e consagrou a vitória de Tancredo Neves. Simultaneamente, ocorria o 5º dia do festival, em sua maioria frequentado por um público antiditatorial.

No dia 15 de janeiro, quando se comemoraria a vitória dos 480 votos recebidos por Tancredo Neves no Colégio Eleitoral contra os 180 de Paulo Maluf, militantes do MR-8 distribuíam panfletos de apoio ao Rock in Rio. O apresentador do evento, o ator global Kadu Moliterno abria mais uma noite do festival com a seguinte frase: “O primeiro show da democracia brasileira”. Poucas bandeiras brasileiras foram vistas no evento, especialmente naquele dia. Muitos jovens que estavam no festival, no dia da eleição indireta para presidente da República, foram comemorar também o resultado dos vestibulares. Uma frase exposta em uma faixa, carregada por um jovem, se espalhou pelo público da Cidade do Rock: “Passei no vestibular e o Maluf foi reprovado no colégio” (Encarnação, 2011, p. 350).

Naquele clima alguns artistas também expressaram suas convicções políticas, dentre eles Elba Ramalho. Durante a apresentação do frevo *Energia* (Lula Queiroga) a intérprete completou o trecho: “O sol raiou tomou conta da praça sua energia / o sol raiou prá dizer ao país que hoje é o dia D<sup>2</sup>” da seguinte forma: “Dia D, dia D, dia das Diretas, dia da Democracia brasileira” (Ramalho, 1985). Em seguida, antes de cantar *Forró do Poeirão* (Ceceú) declarou: “Então agora que o Drº Tancredo ganhou vocês vão ver o poeirão subir”. Assim, é possível perceber que a artista estava política e ideologicamente alinhada ao festival e seu público. Enquanto as festas de São João têm um viés regionalista, o festival Rock in Rio configura-se de maneira globalizada, privilegiando trânsitos culturais internacionais. Seu foco é o rock, mas compreende muitos outros ritmos.

### *Elba Ramalho no Rock in Rio*

Em suas apresentações no Rock in Rio, a intérprete tinha a expectativa de

consumir três vezes mais energia em comparação aos shows de sua turnê. Não recebeu autorização para apresentar-se com 14 bailarinos e nem para chegar de balão ao festival, mas teve iluminação e cenografia especiais (Jornal do Brasil, 1985). Centralizado ao fundo do palco, havia um grande arco iluminado e estampado com sua face sorrindo, de onde a intérprete surgia. Nos dias que antecederam sua primeira apresentação no festival, Elba recebeu muitas menções em diferentes matérias, onde percebe-se o tom de expectativa para suas apresentações, mas também comentários acerca da participação de uma cantora nordestina num festival de rock.

**Figura 2** – Elba Ramalho na primeira edição do Rock in Rio (1985)



Fonte: Acervo *Jornal Estadão*.

Em repercussão ao repertório do ensaio feito por Elba, o *Jornal do Brasil* (1985, p. 7) declarou em tom de justificativa para possíveis estranhamentos em relação a participação da intérprete: “encerrando o ensaio com *Do jeito que a gente gosta*, um forró com sanfona e zabumba, mas eletrônico”. Se queria cantar forró, que ao menos fosse eletrônico, com guitarra, contrabaixo e bateria. Na canção mencionada, um baião de Jaguar e Severo, ainda havia sax, flauta, maracás, trombones, violinos e viola.

Não faltaram apelidos, neologismos e trocadilhos para tratar da participação de Elba no Rock in Rio. Todos objetivaram associar a intérprete ao Nordeste, vejamos: “No show que fará hoje, logo depois de Ivan Lins, a *Rainha do Agreste* promete levar a garotada a cair no *forrock* – uma mistura de forró com rock. Conseguirá?” (Lima, 1985, p. 23, grifo meu). Ao lembrar outras alcunhas, o *Jornal do Brasil* (1985, p. 5) tratou de

adicionar mais duas alternativas à *Rainha do Agreste: Janis Joplin do Sertão e Tina Turner do Agreste*. Além disso, ainda propôs mais uma conceituação para “forrock”: “essa paraibana de pernas bonitas é a musa do forrock, um gênero que conserva o sotaque do folclore nordestino mas totalmente eletrificado e de postura rock”. Assim, proponho que, na performance de Elba, convergiam os conceitos antagonismos de tradição e modernidade. A partir da proposição de Albuquerque Jr. para a relação entre folclore e a invenção do nordeste, podemos considerar que a tradição seria então representada pelo folclore nordestino:

O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente. Ele permitiria “perpetuar estados de espírito” (Albuquerque Jr., 2011, p. 92).

De maneira antagônica, a postura rock de Elba Ramalho, associada à juventude e a eletricidade, corresponderia tanto à modernização de ritmos compreendidos no feixe da tradição, quanto às suas performances enérgicas, ecléticas e sensuais<sup>3</sup>. Assim, as suas performances não seriam apenas as repetibilidades dos elementos já contidos nas tradições, mas também condutas inventivas, interessadas em reconfigurações, desestabilizações (Cardoso Filho; Gutmann, 2019).

Em Schechner (2006), as performances são caracterizadas como comportamentos restaurados (restored behaviors), que guardam matrizes das experiências relacionadas às convenções, práticas repetidas que constituem rituais, situações, narrativas, identidades e novos padrões. Elas são tomadas como ações (o “mostrar fazer”) permanentemente restauradas com potencialidades de ruptura, o que significa que acolhem, num só tempo, convenções e suas desestabilizações. Esse movimento articulado entre restauração/reconhecimento e ruptura/ estranhamento só é possível porque a performance pressupõe um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos. A performance não está num objeto específico, ela se dá no nível da relação e deve ser vista, por que analisa, nos espaços de interações (Cardoso Filho; Gutmann, 2009, p. 51).

Jeder Janotti Jr. propõe que os atos performáticos estão diretamente conectados ao universo dos gêneros musicais e suas regras e convenções, oferecendo aspectos fundamentais para a compreensão do que pode ser considerado “cooptado”, “impessoal”, “verdadeiro” ou “autêntico”:

Ser um astro do cenário heavy metal ou da música eletrônica exige relações com a audiência que sigam as especificidades dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros. A relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenções que, muitas vezes, parecem “naturalizadas” pelos consumidores de um gênero (Janotti Jr. , 2006, p. 42).

Enquanto uma cantora de forró, é possível considerar que as performances de Elba estivessem sob as expectativas do atendimento das convenções que uma cantora assim deveria realizar. Porém, através da análise dos usos do termo “forrock”, é possível considerar que o emprego do neologismo para caracterizar a expectativa da sua performance no Rock in Rio demonstra que o que se aguardava era na verdade uma performance desestabilizadora, inconventional – um comportamento restaurado – por parte da cantora. Assim, declarou Celso Araújo (1985, p. 22): “Um baião desdobrado é o que é o rock, diz Elba, que se importa mais com a pulsação que com o estereótipo do rock”.

A participação da intérprete no festival apontava para algo novo, o que foi lido e caracterizado pela crítica especializada enquanto “forrock”. A mesma crítica que simultaneamente tratava de não esquecer das origens geográficas da cantora, expondo assim seus preconceitos, a reconhecia enquanto uma grande intérprete, digna e capaz de honrar o convite para participar do Rock in Rio. Exemplo disto é que, num mesmo artigo, cabiam as alcunhas de exótica e *show-woman*, acrescidas da seguinte declaração: Elba Ramalho é sem sombra de dúvidas uma das mais populares cantoras brasileiras. Dona de muita energia, que irradia tanto em seus discos como em seus shows, Elba será uma atração para os turistas estrangeiros. Com grande experiência em palco, já que antes era atriz, a nordestina Elba fica totalmente à vontade em cena (O Globo, 1985, p. 3).

O *Jornal do Brasil* (1985, p. 1) também tratou de atestar suas qualidades sem deixar esquecer de onde vinha aquela intérprete: “Elba Ramalho exhibe sua exuberância nordestina capaz de domar plateias tão diversas quanto a do festival de Montreux na Suíça, do Canecão no Rio, ou de uma retumbante temporada em Israel”. Onde também consideraram o ecletismo de seu repertório: “Seu repertório é igualmente elástico: vai de Bertold Brecht ao xaxado mais enfezado, sem prejuízo da malícia e sensualismo”.

Todas as fontes hemerográficas acionadas até este ponto tratam apenas das expectativas acerca das apresentações da intérprete, o que se verá a seguir são as repercussões e críticas após os shows. Aí se percebe uma unanimidade em considerações positivas.

Sábado, 12 de janeiro de 1985 vai entrar para a história da Música Popular Brasileira, como o dia em que 250 mil roqueiros caíram no forró. A responsável por isso foi uma cantora nascida no interior da Paraíba, chamada Elba Ramalho. [...] Poucos, inicialmente, acreditavam que ela conseguiria fazer a cabeça de uma plateia que está muito mais para heavy metal do que para baião (Lima, 1985, p. 29).

“Um dos momentos mais alegres da noite de ontem foi quando o Rock in Rio virou forró” (TV Globo, 1985), declarou o apresentador na transmissão do festival na TV Globo. O repertório incluiu seus sucessos do momento e outras canções como a internacional *My ship* (Ira Gershwin; Kurt Weill), o rock *O Quereres* e o frevo *Chuva, suor e cerveja* ambos de Caetano Veloso, os sambas *Chiclete com banana* (Jackson do Pandeiro) e *Vai passar* (Chico Buarque; Francis Hime) e a melancólica e politizada *Canção da despedida* (Geraldo Azevedo; Geraldo Vandré), a qual antes de cantar dedicou “aos que se foram e aos que foram e voltaram, como Vandré” (Miguel, 1985, p. 9), numa menção aos exilados políticos da ditadura militar, a exemplo do próprio coautor da canção.

Como de praxe na época, Elba se apresentou com biquínis e maiôs reluzentes e sensuais, deixando à mostra suas pernas muito mencionadas e elogiadas pela crítica, além de muitos acessórios e até um guarda-chuva de frevo (figura 2). Expressando muita energia, dançou durante a interpretação de todas as canções em que isso foi possível, com muitos giros, pulos, balanços nos quadris e passos de frevo, tendo convidado até alguém da plateia para dançar xaxado no palco (O Globo, 1985, p. 15).

Descrita por Mauro Ferreira (1985, p. 3) como “sem dúvida nossa cantora mais popular”, em sua segunda apresentação no festival, num dia chuvoso, Elba foi anunciada como: “o sol que não vai deixar vocês sentirem a chuva molhar” (Jornal do Brasil, 1985, p. 9). As críticas ressaltaram a energia e o domínio de palco em suas apresentações:

Além da competência e do talento de sempre, Elba Ramalho teve que se desdobrar para manter acesso o público do Rock in Rio nesta sua segunda apresentação no festival. O saldo foi mais que positivo. Em uma hora e 20 minutos, a cantora paraibana mostrou que realmente sabe fazer a música do jeito que o povo gosta. [...] Elba sabe dosar os climas, segurando o público do início ao fim (Miguel, 1985, p. 9).

“Gritos, delírio, dança no ar. A plateia não economizou aplausos a Elba Ramalho, que fez até uma previsão: ‘O rock brasileiro é o rock do futuro’. Com o que pareceu concordar Gilberto Gil” (Santos, 1985, p. 1). Consagrada pelo público do festival e pela crítica especializada, a intérprete foi considerada entre as atrações nacionais de grande destaque, o que incluía Moraes Moreira, Gilberto Gil e Alceu Valença, “a maior de todas” e a “grande sensação do Rock in Rio”:

E não é que a paraibana de Caicó acabou se transformando (pelo menos

entre os artistas brasileiros) na grande sensação do Rock in Rio. Com um show de altíssimo astral, onde passou em revista quase todos os ritmos brasileiros, Elba Ramalho deixou, principalmente os gringos, boquiabertos. Não é por acaso que ela já recebeu várias propostas para apresentações no exterior (Lima, 1985, p. 17).

Observando o exposto, interessa retomar o questionamento realizado por Irlam Lima (1985, p. 23), apresentado no início da presente sessão: “No show que fará hoje, logo depois de Ivan Lins, a rainha do agreste promete levar a garotada a cair no forrock – uma mistura de forró com rock. Conseguirá?”. É possível considerar que a intérprete superou as expectativas dos contratantes, produtores e críticos, bem como promoveu apresentações enérgicas que engajaram o público roqueiro mesmo na chuva através da interpretação de frevos, sambas, baiões, xaxados e canções.

Em 1985, Elba Ramalho inscreveu seu nome na história do Rock in Rio. Em 1991, quando da segunda edição do festival, a intérprete participou novamente e, daquela vez, conectada aos movimentos musicais contemporâneos, dançou lambada com Carlinhos de Jesus e levou ao palco do rock Neguinho do Samba e a banda de samba-reggae Olodum. Elba ainda participou mais três vezes do festival: em 2001, ao lado de Zé Ramalho; em 2017, com o projeto *O Grande Encontro 20 anos*, ao lado de Alceu Valença e Geraldo Azevedo; e em 2022, onde dividiu o palco com a cantora Agnes Nunes.

### *Considerações finais*

Compreendidas enquanto “uma espécie de festival da música popular brasileira de raiz nordestina” (A União, 2009, p. 8), as festas juninas sintetizam e celebram uma noção hegemônica de nordestinidade. Intrinsecamente atrelados a estes festejos, estão os artistas que construíram suas carreiras sob o epíteto de nordestinos. Estrela no São João de Campina Grande, na Paraíba, Elba Ramalho oferece um *banquete de signos* aos estudos da História Social da Cultura. Ao singularizar-se pela sua capacidade de envolver o público, domínio de palco, teatralidade e inventividade performática, a intérprete ampliou seus horizontes para além dos limites convencionalmente estabelecidos pelas regras de gênero e pelo estigma da nordestinidade, mesmo que não tenha se desvencilhado desta alcunha.

Um festival internacional de rock, como o Rock in Rio, seria um espaço pouco convencional para uma artista como Elba, tanto que a invenção de neologismos e alcunhas acima referidos, parecem apontar para esta noção de inconventionalidade, ou ilegitimidade, assimilada por parte da crítica especializada para com a participação da intérprete no festival. Elba Ramalho não desenvolveu a sua trajetória pura e simplesmente sobre a reprodução de tradições. Para além disso, a intérprete mostrou-se desde o início

de sua carreira comprometida com um processo de reinvenção das convenções e invenção de singularidades. Comportando-se de maneira não convencional, expôs um apreço pelas misturas sonoras do baião: seja com o samba, em *Sambaiãozar* (Pinto do Acordeon); com a rumba, em *No caminho de Cuba* (Jaime Alem); ou com o rock, na regravação do clássico *Baião* (Luiz Gonzaga; Humberto Teixeira).

Objetivou-se com o artigo analisar os significados da participação da intérprete no Rock in Rio em 1985. Reunimos elementos que permitem apontar que o seu interesse pela universalidade foi bem sucedido no sentido de permitir que ocupasse espaços tão díspares em público e interesses ideológicos, mesmo que não houvesse se desvencilhado do signo de nordestina.

### **Referências:**

AFONSO, Luís Felipe Fernandes. *O som e a fúria de um novo Brasil: juventude e rock brasileiro na década de 1980*. 2016. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

AFONSO, Luis Felipe Fernandes. “Pro Brasil nascer feliz”: Rock in Rio, juventude e redemocratização no Brasil. *Revista Hydra: Revista Discente de História da UNIFESP*, v. 3, n. 6, p. 9-35, 2019. Disponível em: <[https://www.academia.edu/40190494/\\_PRO\\_BRASIL\\_NASCER\\_FELIZ\\_ROCK\\_IN\\_RIO\\_JUVENTUDE\\_E\\_REDEMOCRATIZA%C3%87%C3%83O\\_NO\\_BRASIL\\_PRO\\_BRASIL\\_NASCER\\_FELIZ\\_ROCK\\_IN\\_RIO\\_YOUTH\\_AND\\_REDEMOCRATIZATION\\_IN\\_BRAZIL](https://www.academia.edu/40190494/_PRO_BRASIL_NASCER_FELIZ_ROCK_IN_RIO_JUVENTUDE_E_REDEMOCRATIZA%C3%87%C3%83O_NO_BRASIL_PRO_BRASIL_NASCER_FELIZ_ROCK_IN_RIO_YOUTH_AND_REDEMOCRATIZATION_IN_BRAZIL)>. Acesso em: 09 de out. 24.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Ed. 5ª. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAÚJO, Celso. O Brasil vende sua alma ao rock’n roll. *Correio Braziliense*. Brasília, 11 jan. 1985, p.22.

ARTISTAS aprovam som do Rock no 2º dia de ensaio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 jan. 1985, p. 7.

BAHIANA, Ana Maria. “Coração Brasileiro” de paraíba mulher macho bate hoje no Canecão. *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1983, p. 31.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire. *Performances em contextos midiáticos: MTV BR & Rock SSA*. Salvador: Edufba, 2022.

DIAS, Mauro. Elba: uma voz insólita, uma alegria contagiante. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1985, p. 3.

DUMAR, Deborah. A hora da estrela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 abr. 1980. Caderno B, p. 1.

ELBA, a energia do “forroque” tropical. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 jan. 1985, p. 15.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Rock in Rio: um festival (im)pertinente à música



brasileira e à redemocratização nacional. *Revista Patrimônio e Memória*, v. 7, n. 1, p. 348-368, 2011.

ESPEVITADA e dona de uma voz exótica, a cantora promete botar fogo no palco. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1985, p. 3.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. EUA: Harvard University Press, 1996.

FABBRI, Franco et al. A theory of musical genres. two applications. In: HORN, D.; TAGG, P. *Popular music perspectives*. Iaspm, Exeter, p. 52-81, 1982.

FOGO e paixão no novo “show” de Elba. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 set. 1984, p. 5.

JANOTTI Jr., Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, mídia e consumo*. vol. 3, n.7, p. 37-47, 2006.

MELO, Christina Fuscaldo de S. Ave de Prata. In: ALBUQUERQUE, Célio. (Org.). *1979 - O ano que ressignificou a MPB*. 1ed. Rio de Janeiro: Garota FM Books, 2022, v. 1, p. 179-184.

LIMA, Irlam Rocha. Música Popular. *Correio Braziliense*. Brasília, 12 jan. 1985, p. 23.

LIMA, Irlam Rocha. O dia em que 250 mil roqueiros caíram no forró. *Correio Braziliense*. Brasília, 15 jan. 1985, p. 29.

LIMA, Irlam Rocha. Salvo as exceções, aplausos aos brasileiros. *Correio Braziliense*. Brasília, 20 jan. 1985, p. 17.

MARCELO, C; RODRIGUES, R. *O Fole Roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MIGUEL, Antônio Carlos. Elba ‘forroqueou’ à vontade e levou a plateia ao delírio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1985, p. 9.

MOURA, M. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador*. 2001. 364 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

MOURA, Milton; SOUZA SANTOS, Davi Miguel. Mulheres Artistas de Movimentos Musicais Nordestinos no Contexto Brasileiro (1970-1985). *Rev. FSA, Teresina*, v. 20, n. 9, art. 10, p. 213-238, set. 2023. Disponível em: <<http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/2796>>. Acesso em: 07 de out. 24.

O COLECIONADOR. Elba Ramalho: Compacto: Rock in Rio 12 e 17/01/1985. Youtube, 31 de ago. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d7ZC-6tDLIg>>. Acesso em: 25 de jun. 24.

O MOMENTO da estrela. *Veja*. São Paulo, 30 nov. 1983, p. 82-90.

O “ROCK” com mais de 30. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1985, p. 1.

PALCO do Rock deslumbra Elba Ramalho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 jan 1985, p. 7.

PIMENTEL, M. *Terral dos Sonhos: O Cearense na Música Popular Brasileira*. Fortaleza: Arte Brasil, 2006.

RAMALHO, Elba Braga. Luiz Gonzaga revisitado. Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 5º, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular-IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.

ROCK in Rio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1985, p. 5.

ROCK in Rio enfrenta chuva forte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1985, p. 9.

SANTANNA, M. *As donas do canto: uma interpretação sociológica das intérpretes no Carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Climério de Oliveira; SILVA, Philipe Moreira Sales. O Forró nas festas juninas de Caruaru: circulação, consumo, mídias e tensões relacionais. *MusiMid*. v. 3, n. 1, p. 62-78, 2022. Disponível em:

<<https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/88>>. Acesso em: 07 de out. 24.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jan. 1985, p. 1.

SARAIVA, D. L. *Vento Nordeste: A Explosão da Música Nordestina nas décadas de 1970 e 1980*. 2019, 366 p. Tese (Doutorado em História). Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

SOUZA, Tárík de. O desafio cearense de Amelinha. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1982. Caderno B, p. 7.

TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2012.

TROTTA, Felipe da Costa. A reinvenção musical do Nordeste In: BEZERRA, Arthur Coelho Bezerra; GONÇALVES, Marco Antônio; TROTTA, Felipe da Costa (Orgs.). *Operação Forrock*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010, p. 9-64.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone*, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

UM SHOW de estrelas. *A União*. João Pessoa, 29 mai. 2009, p. 8.

Artigo recebido em 28/06/2024

Aceito para publicação em 28/10/2024

Editor(a) responsável: Sofia Zambelli Menck

---

<sup>1</sup> Neologismo que trata do rock feito no Brasil, sobretudo àquele produzido a partir da década de 1980.

<sup>2</sup> O “D” mudo está contido na letra original da canção de Lula Queiroga, presente no álbum *Do Jeito Que A Gente Gosta* (Barclay - 1984) de Elba Ramalho. A partir do discurso da intérprete no Rock in Rio, é

possível interpretar que fazia referência ao movimento “Diretas Já”.

<sup>3</sup> A sensualidade da intérprete no período pode ser compreendida enquanto característica constituinte de sua singularidade artística, a qual foi bastante destacada pelos críticos em dezenas de fontes hemerográficas. O que também é possível perceber através da observação de suas danças e figurinos em registros audiovisuais.