



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HELENA CARVALHO MOLINA

**DEMOCRACIA, CANÇÕES E DENÚNCIAS:
ANÁLISE DAS NARRATIVAS POLÍTICAS E SOCIAIS ENTRE
1994-2002 NAS BANDAS CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI,
O RAPPÁ E PLANET HEMP**

Londrina
2019

HELENA CARVALHO MOLINA

DEMOCRACIA, CANÇÕES E DENÚNCIAS:
ANÁLISE DAS NARRATIVAS POLÍTICAS E SOCIAIS ENTRE
1994-2002 NAS BANDAS CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI,
O RAPPÁ E PLANET HEMP

Trabalho de Dissertação de Mestrado
apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais da Universidade Estadual
de Londrina, como requisito à obtenção do
título de Mestra em Ciências Sociais.

Orientadora Profa. Dra. Maria José de Rezende

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M722d Molina, Helena Carvalho.

Democracia, canções e denúncias : análise das narrativas políticas e sociais entre 1994-2002 nas bandas Chico Science & Nação Zumbi, O Rappa e Planet Hemp. / Helena Carvalho Molina. - Londrina, 2019.
202 f.

Orientador: Maria José de Rezende.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Narrativas musicais - Tese. 2. Rock brasileiro - Tese. 3. Hermenêutica de Profundidade - Tese. 4. Mudança social - Tese. I. Rezende, Maria José de . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

CDU 3

HELENA CARVALHO MOLINA

DEMOCRACIA, CANÇÕES E DENÚNCIAS:
ANÁLISE DAS NARRATIVAS POLÍTICAS E SOCIAIS ENTRE 1994-
2002 NAS BANDAS CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, O RAPPÁ E
PLANET HEMP

Trabalho de Dissertação de Mestrado
apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais da Universidade Estadual
de Londrina, como requisito à obtenção do
título de Mestra em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Maria José de
Rezende
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Leila Sollberger Jeolás
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Carla Delgado de Souza
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 13 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Cleide e a meu pai Ernani (*in memoriam*) que nutriram meu espírito com um repertório musical e literário sem igual, e sempre fizeram questão que avançássemos na educação rumo a mais conhecimento. À minha filha Valentina, que com toda a pureza e luz de que é dotada, me apoiou com uma sabedoria inimaginável para sua pouca idade. À Carolina e Pedro, irmãos que me ensinam todos os dias o sentido da fraternidade. À José Marcelo, meu melhor amigo e meu amor.

À professora Maria José de Rezende, que em sua infinita paciência, me guiou e apoiou, não só neste trabalho, mas em todo meu percurso acadêmico e profissional. Sua inteligência, sagacidade e seriedade são uma inspiração.

Às professoras Leila e Carla, pela dedicação à leitura atenta e carinhosa do trabalho e pelas contribuições significativas na qualificação e na defesa, dando elementos para a continuidade das reflexões aqui propostas.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca da Universidade Estadual de Londrina pelo atendimento, sempre de forma muito atenciosa e prestativa, às diversas solicitações realizadas ao longo do curso.

Aos professores e colegas do mestrado, que fizeram desse caminho repleto de bons momentos, de trocas de saberes, com seriedade, mas também com descontração e alegria no partilhar das angústias acadêmicas. As aulas foram sempre ótimos momentos, e pude reconhecer amigos. Em especial, minha “companheira de orientadora” Baruana Calado, e Vanessa Domingues, *mana*.

MOLINA, Helena Carvalho. **Democracia, canções e denúncias: análise das narrativas políticas e sociais entre 1994-2002 nas bandas Chico Science & Nação Zumbi, O Rappa e Planet Hemp.** 2019. 202f. Trabalho de Dissertação do Curso Mestrado em Ciências Sociais – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

As narrativas políticas e sociais contidas nas canções do rock brasileiro a partir de 1990 são objeto desta reflexão. As bandas selecionadas são Chico Science & Nação Zumbi, O Rappa, e Planet Hemp, pois, além de alcançar grande sucesso de público, são identificadas como “críticas”. O rock se torna um elemento incomodativo para análise em vista da singularidade de seu sentido: contestação, inconformismo, vontade de mudança. Crítico, político, contestador, alienado, reacionário ou mantenedor da ordem, esse símbolo de rebeldia marcou e marca a identidade de diversas gerações. Predominou na década de 1980 e é a trilha sonora da abertura e dos primeiros anos da Nova República. Uma vez que a análise das particularidades brasileiras e de seus processos históricos não se faz unicamente à luz de elementos objetivos, as canções se tornam documento histórico e de interpretação de um contexto. Aqui, busca-se analisar de que modo expressam relação com os acontecimentos, ações, procedimentos e práticas políticas voltadas para as (im)possibilidades da construção da democracia no Brasil no período entre 1990-2002. O que cantam as canções sobre esse período? Poderiam as canções contribuir para o desenvolvimento de uma sensibilidade democrática? Em que sentido? Quais seriam as possibilidades e limites? O método adotado é a Hermenêutica de Profundidade proposta por John B. Thompson, um processo interpretativo que combina análise interna (narrativas) e externa (sócio-histórica). A análise do contexto dá subsídios para a compreensão da produção documental, pois o que se decide registrar está relacionado ao contexto, refletindo e construindo a realidade. O fim da transição, marcada pela elaboração da Constituição (1988) e pelas eleições diretas (1989), prometia a efetivação de um Estado Democrático de Direito. As canções analisadas demonstram capacidade crítica reflexiva acerca da violação dos direitos humanos por meio da ação e dos procedimentos racistas e classistas adotados pela polícia, por exemplo, mas não somente por ela. Podem ser pensadas à luz do contexto político e musical, como formas de contestação e de ação comunicativa, não só denunciando problemas sociais, como fazendo da arte uma forma de enfrentamento das desigualdades via resistência musical. Por outro lado, também carregam em seus discursos aspectos desabonadores da construção de uma sensibilidade democrática, na medida em que apresentam discursos fatalistas, e também estereotipados, minando disposições para agir em prol da mudança. Ademais, consideradas as condições de acesso à cultura, educação e lazer no Brasil, bem como a compreensão das mensagens, marcadas por relações de consumo e entretenimento, esse alcance formador pode ser reduzido. As análises apresentadas são reinterpretadas à luz do contexto e de referências teóricas.

Palavras-chave: Narrativas musicais. Rock brasileiro. Democracia. Hermenêutica de Profundidade. Mudança social.

MOLINA, Helena Carvalho. **Democracy, songs and denunciations**: analysis of political and social narratives between 1994-2002 in bands Chico Science & Nação Zumbi, O Rappa e Planet Hemp. 2019. 202f. Dissertation (Master in Social Sciences) - Center for Letters and Human Sciences, State University of Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

The political and social narratives contained in Brazilian rock songs since 1990 are the object of this reflection. The bands selected are Chico Science & Nação Zumbi, O Rappa, and Planet Hemp, because, besides achieving great public success, they are identified as “critical”. Rock becomes an annoying element for analysis in view of the uniqueness of its meaning: contestation, nonconformity, the will to change. Critical, political, contestant, alienated, reactionary or maintainer of order, this symbol of rebellion marked and marks the identity of several generations. Predominated in the 1980s and is the soundtrack of the opening and the early years of the New Republic. Since the analysis of Brazilian particularities and their historical processes is not solely based on objective elements, the songs become a historical document and interpretation of a context. Here, we seek to analyze how they express a relationship with the events, actions, procedures and political practices aimed at the (im)possibilities of the construction of democracy in Brazil in the period between 1990-2002. What do the songs sing about this period? Could the songs contribute to the development of a democratic sensibility? In what sense? What would be the possibilities and limits? The method adopted is the Depth Hermeneutics proposed by John B. Thompson, an interpretive process that combines internal (narrative) and external (sociohistorical) analysis. The context analysis gives subsidies for the comprehension of the documentary production, because what decides to register is related to the context, reflecting and constructing the reality. The end of the transition, marked by the drafting of the Constitution (1988) and the direct elections (1989), promised the realization of a Democratic Rule of Law. The songs analyzed demonstrate reflexive critical capacity about the violation of human rights through the action of a racist and classist procedures adopted by the police, for example, but not only by her. It can be thought under the light of political and musical context, as forms of contestation and communicative action, not only denouncing social problems, as making of art a way of facing with inequalities through musical resistance. On the other hand, they also carry in their speeches debunking aspects of the construction of a democratic sensibility. As they present fatalistic as well as stereotypical discourses to spoil dispositions to act for changing. Moreover, considering the conditions of access to culture, education and leisure in Brazil, as well as the understanding of the messages, marked by consumer relations and entertainment, this formative reach may be even smaller. The analyzes presented are reinterpreted under the light of context and theoretical references.

Keywords: Musical narratives. Brazilian rock. Democracy. Depth Hermeneutics. Social change.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pressupostos sobre a natureza das ciências sociais	86
Figura 2 – Formas de investigação hermenêutica.....	89

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANC	Assembleia Nacional Constituinte
ARN	Aliança Renovadora Nacional
CF88	Constituição Federal de 1988
CSNZ	Chico Science & Nação Zumbi
FHC	Fernando Henrique Cardoso
MVI	Mortes Violentas Intencionais
NE	Nordeste
NZ	Nação Zumbi
HP	Hermenêutica de Profundidade
OR	O Rappa
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PDS	Partido Democrático Social
PFL	Partido da Frente Liberal
PH	Planet Hemp
PND	Programa Nacional de Desestatização
PRN	Partido da Reconstrução Nacional
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
RIR	Rock in Rio

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A RELAÇÃO ARTE E SOCIEDADE: “ROQUE ENROW”, HIBRIDISMO E DENÚNCIAS NO GÊNERO ROCK BRASILEIRO A PARTIR DE 1990	19
2.1	A ARTE NA SOCIEDADE, A SOCIEDADE NA ARTE	22
2.2	O SURGIMENTO DO ROCK E SEUS SIGNIFICADOS.....	27
2.3	“ESSE TAL DE ROQUE ENROW”: SINGULARIDADES BRASILEIRAS E A RELAÇÃO ROCK E POLÍTICA	32
2.3.1	Breve Panorama do Rock Brasileiro na Década de 1990	45
2.4	ALGUNS ASPECTOS DO ROCK BRASILEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1990: TEMÁTICAS POLÍTICAS NO PROCESSO DE DEMOCRATIZAÇÃO.....	48
2.5	AS BANDAS SELECIONADAS PARA A ANÁLISE DAS LETRAS	64
2.5.1	A Banda Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ)	75
2.5.2	A Banda O Rappa (OR)	77
2.5.3	A Banda Planet Hemp (PH).....	78
3	ANÁLISE DAS NARRATIVAS DAS CANÇÕES SELECIONADAS: EM BUSCA DO SIGNIFICADO POLÍTICO E SOCIAL DAS LETRAS MUSICAIS	83
3.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS – A HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE (HP).....	83
3.1.1	Cultura e Ideologia: Conceitos Revistos	91
3.1.2	As Narrativas Musicais e a Análise a Partir de Paul Ricoeur	95
3.2	AS CANÇÕES PRODUZIDAS ENTRE 1994-2002: EM BUSCA DO SIGNIFICADO POLÍTICO DAS MENSAGENS CONTIDAS NAS LETRAS.....	98
3.2.1	Que País Mostravam? Qual Seria o <i>Futuro Do País</i> ?	107
3.2.2	Que Tipo de Direitos Poderiam Ser Aventados?	117
3.2.3	Quais Noções de Participação As Canções Apontavam?	120

3.2.4	Quais Noções de Instituições as Canções Apontavam?.....	127
3.2.5	Quais Noções de Democracia Cantam?.....	133
4	MÚSICA E POLÍTICA: INDICAÇÕES ACERCA DAS DIFICULDADES DE CONSTRUÇÃO DAS PRÁTICAS DEMOCRÁTICAS NO BRASIL.....	139
4.1	O BRASIL E O PROCESSO DE DEMOCRATIZAÇÃO	139
4.2	A “NOVA” REPÚBLICA E A CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988	148
4.3	CANTAR A LIBERDADE, ENFRENTAR AS DESIGUALDADES	158
4.3.1	Democracia à Brasileira: Um Lamentável Mal Entendido?	171
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
	REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objetivo investigar de que modo o desenvolvimento da democracia no período denominado Nova República aparece em algumas canções. O objeto de estudo são as narrativas políticas e sociais que constam nas canções do gênero musical rock brasileiro de determinadas bandas que ganharam espaço no campo musical durante a década de 1990, por expressarem um conteúdo mais crítico. Dentre elas, especificamente, as bandas O Rappa, Planet Hemp e Chico Science & Nação Zumbi¹. Ao considerar as canções como fonte documental, analisar-se-á de que modo expressam, explícita ou implicitamente, uma relação com os acontecimentos, ações, procedimentos e práticas políticas voltados para as (im)possibilidades da construção de uma sociedade democrática no Brasil.

Em vista deste objeto, levantam-se os seguintes problemas sociológicos: as narrativas musicais indicam que tipo de entendimento sobre democracia e sobre mudança social e política democrática no Brasil naquele momento histórico, ou seja, logo após a promulgação da Carta Constitucional de 1988? Quais eram as ações e as práticas políticas sugeridas nas canções e como elas indicavam possibilidades e impossibilidades de aprofundamento da democracia no país? Considerando a relação dialética entre arte e sociedade, as canções constroem narrativas que pretendem gerar, nos grupos sociais atingidos por eles, uma sensibilidade favorável ao processo democrático em curso durante o período entre 1990 a 2002?

O período delimitado se dá em razão de se averiguar o modo como a temática da mudança política, vivenciada naquele momento, pós Constituição de 1988, aparece nas canções e que tipo de práticas e ações democráticas elas sugerem. Serão analisadas as canções lançadas entre 1994-2002, período que corresponde ao lançamento dos primeiros discos até o final do segundo mandato de

¹¹ A banda inicialmente se chamava Chico Science e Nação Zumbi, passando para Nação Zumbi após a morte de Chico Science em 1997.

Fernando Henrique Cardoso (PSDB), quando se encerra um ciclo político-econômico neoliberal no país.

A relação rock e democracia foi estabelecida historicamente na década de 1980, quando esse gênero liderava a audiência, criava um mercado de consumo cultural juvenil e tecia diversas críticas sociais e políticas, antecipando expectativas normativas positivadas na Constituição de 1988. Isso não significa afirmar que todo o rock era *politizado*, *engajado*, nem que essa atitude tenha permanecido nas décadas subsequentes, ou mesmo acompanhado a história do rock.

Esse recorte, dentre muitos outros possíveis, gira em torno da indagação de como o rock exerceu papel relevante na formação da identidade juvenil por gerações (no Brasil e no mundo); como seus significados de transgressão, subversão e contestação se transformam nas relações espaço-temporais; pelo fato de tecer críticas expressivas ao cenário sócio-político nacional, principalmente na década de 1980, período de grandes expectativas relativas às transformações políticas, sociais e econômicas; e pela sua transformação e perda da audiência nas décadas 1990 em diante. O rock deixa de ser o símbolo para a juventude das gerações subsequentes, mas não desaparece e se reinventa.

As bandas selecionadas representam a reinvenção do rock mainstream nos anos 1990, se diferenciando dos grupos da década anterior. Para além do conteúdo crítico, as bandas possuem mais três características em comum que justificam sua escolha: não representam “a classe média branca”, como as bandas dos anos 1980, mas falam *sobre*, falam *por* e falam *como* grupos excluídos (negros, marginalizados e pobres, principalmente) a partir de suas análises do mundo e de suas vivências; porque suas canções são classificadas como *rock*, gênero que marcara a década anterior e narrava o início da “Nova” República, mas em declínio em 1990, sendo compostas por diversas influências, mescladas por elementos globais, regionais e marcadamente brasileiros; e por reconectar (parcela) (d)o jovem a esse gênero musical.

A análise narrativa investigará de que forma se constroem esses discursos no que diz respeito aos personagens e eventos destacados. A partir disso, diversas perguntas podem ser elaboradas: quais elementos essas bandas utilizam para passar uma mensagem politizadora? O que sugerem quanto à participação

política, às formas de representação e de resistência? De que maneira retratam as estratificações sociais e a corrupção política? Demonstram crença nas instituições? Valorizam as práticas democráticas?

Foram selecionadas canções a partir de suas datas de lançamentos (1994-2002), e que possuem um conteúdo voltado a formular questionamentos sociais e políticos. A análise dessas narrativas questionadoras será feita a partir dos aspectos culturais, estéticos e dos significados políticos das canções. Esse ponto de partida pressupõe uma constatação prévia da existência dessas temáticas nas canções desse gênero, numa busca pelo entendimento do que somos nós, como, por exemplo, diante do racismo, violência policial, desemprego, má distribuição de renda, corrupção, e também a relação com a mídia, que assume papel essencial nas democracias contemporâneas (seja para emancipar, seja para dominar).

A construção do objeto se dá por meio do entendimento de que a natureza dos problemas sociais e suas transformações envolvem uma multiplicidade de elementos econômicos, políticos, sociais e culturais, em uma configuração específica derivada da ação de múltiplos agentes em uma conjuntura. Busca-se relacionar elementos micro e macro, local e global, subjetivos e objetivos, numa reflexão que tem como pano de fundo a construção da democracia substancial, buscando identificar, via manifestações musicais, ideias e ideais que contribuam ou não para esse processo. Desde já, é importante salientar que as perspectivas utilizadas aqui para refletir acerca dos processos de mudança não adotam uma linha evolutiva ou linear, mas que tomam as transformações sociais como processos históricos permeados de avanços e recuos, de conquistas e retrocessos que se dão simultaneamente.

Por democracia substancial entende-se aquela que é capaz de, no seu funcionamento, distribuir poder, resolvendo conflitos por meio da concessão de direitos e atendimento das reivindicações dos diferentes grupos, o que implica num importar-se com o outro. Nesse sentido, deve-se considerar a relação entre indivíduo e sociedade por meio da interdependência dessas partes no sentido de formar configurações que levem, em menor ou maior parte, para ações

transformadoras no sentido de promover a diminuição das desigualdades (REZENDE, 2012a, 2012b)².

A década de 1980 é marcada por grandes transformações nacionais e internacionais. Aqui, o fim da ditadura civil-militar (1985) e a elaboração e promulgação de uma nova Carta Constitucional (1988) traziam direitos civis e políticos então suspensos, bem como prometia a efetivação de direitos sociais até então não assumidos como responsabilidades do Estado, ampliando, na lei, a proteção social e a possibilidade das exigências do cumprimento dessas garantias pelo poder público. A nova Carta trazia consigo, portanto, expectativas de melhorias. Embora ainda haja um abismo entre a letra da lei e a realidade, a Constituição de 1988 representou tanto uma responsabilização, do Estado, pelos problemas sociais quanto uma busca por soluções das mazelas nacionais. Isto estava calcado em um ideal fundado na defesa, ainda que retórica, da dignidade humana.

No cenário internacional, o colapso do socialismo e a queda do Muro de Berlim (1989) possibilitou que diversas vozes passassem a considerar, de modo explícito ou implícito, que o capitalismo era a única saída, aquela que promoveria a riqueza no mundo e que diminuiria as fronteiras em vista dos avanços cada vez mais intensos nos meios de transporte e na comunicação. A comunicação via satélite permitiu a primeira transmissão televisionada, ao vivo, de uma guerra, a Guerra do Golfo (1991), alterando significativamente o processo comunicacional e as interações mediadas pela tecnologia.

O ano de 1985 pode ser tomado como um marco tanto para a história política nacional, quanto para o rock no Brasil. Nesse ano dá-se a transição do governo militar (1964-1985) para um governo civil, num processo “lento, gradual e seguro”³, marcado por artificialismo e permanências⁴, numa manobra conservadora para que o país não se renovasse. No entanto, as mudanças no âmbito político e dos direitos civis são inegáveis (ainda que a qualidade e efetividade

² Essa discussão será retomada a partir da reconstrução das condições em que se deram o processo de transição e desenvolvimento da redemocratização no Brasil a partir de 1985, discutidas no capítulo 1 e 3.

³ A Expressão “lenta, gradual e segura” era utilizada, pelos militares que conduziam e controlavam a Abertura Política (1980-1985). Ver sobre isto: (REZENDE, 2013).

⁴ Ver sobre isso: (REZENDE, 2005, 2009, 2010; VELHO, 1994; TAVARES, 1994; PERALVA, 2000; PINHEIRO, 1996; KINZO, 2001; CODATO, 2005).

dessa participação devam ser discutidas): o surgimento de novos atores sociais, fim da censura, ampliação da participação via partidos e movimentos sociais, levando à frente a discussão e elaboração de uma nova carta constitucional.

Para o rock brasileiro, 1985 foi marcante com o primeiro Rock in Rio, grande evento de música que reuniu cantores do rock nacional, internacional e nomes da MPB e que transforma a forma de se fazer rock (ou música) no Brasil. Se a maior parte das bandas tinha uma herança punk, caracterizadas até esse momento por um estilo *faça você mesmo*, simples e por vezes “tosco” ou “cru”, sem grandes refinamentos estilísticos e tecnológicos, tocando para públicos menores em casas de shows, o Rock in Rio trouxe a necessidade de profissionalização das bandas, pelo menos daquelas que queriam fazer sucesso, e agora com públicos maiores. No mesmo ano foi criada a 89 FM: a Rádio Rock. As relações entre a produção, transmissão e recepção mudavam, e mudariam ainda mais nas décadas seguintes em vista tanto das transformações políticas e sociais, quanto pela criação de diversos recursos tecnológicos que facilitaram e baratearam o acesso aos bens culturais.

O rock foi o estilo que predominou durante a década de 1980. Se a MPB é considerada a “trilha sonora” da Abertura Política, o rock pode ser considerado a trilha da transição e dos primeiros anos da Nova República (NAPOLITANO, 2010, p. 390). No entanto, a década de 1990 apontava para outro cenário cultural, embalado por outros ritmos, fazendo do rock, e, principalmente, de suas canções mais críticas, algo voltado para um público mais específico, não mais podendo ser pensado como uma “massa” (aqui entendido enquanto quantidade), ou *mainstream*, mas como um nicho, com um público mais restrito. O sertanejo, o pagode e o axé invadem rádios e televisão e ganham maior espaço como estilos considerados mais comerciais.

A construção de uma sociedade democrática envolve elementos objetivos e subjetivos, perpassa a construção de políticas no âmbito do Estado, mas também da transformação das atitudes no âmbito da sociedade. No caso brasileiro, as dificuldades são imensas devido a cristalização histórica de atitudes como o autoritarismo, o clientelismo, o artificialismo, o patriarcalismo, o personalismo, a corrupção, a demagogia, somados a uma boa dose de apatia, a formas brutais de

exclusão e de descrença em relação à capacidade de mudanças positivas por parte do Estado e da sociedade.

Diversos estudos apontam que a realização de uma sociedade mais democrática no Brasil depende, para além das mudanças estruturais, de uma mudança de mentalidade, capaz de romper com o personalismo, de fazer com que se cumpram as leis e que não sejam violadas e manipuladas em favor de poucos. Para citar cinco nomes que abarcam todo o século XX, embora não os únicos para essa reflexão: Maria Isaura Pereira de Queiroz, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando de Azevedo, Celso Furtado e Raymundo Faoro. Suas análises são profundas e tratam da relação entre Estado e sociedade no Brasil. Todos problematizam aspectos culturais numa perspectiva histórica.

Esses pensadores guardam afinidades no pensamento e fundamentam a reflexão sobre a democracia brasileira deste trabalho. Ademais, suas trajetórias são marcadas pela atuação prática no âmbito de instituições, aliando teoria e prática na busca por mudanças substanciais. Para eles, a maneira como o Estado brasileiro orientou sua conduta, na maior parte do tempo e dos governos que constituíram o período republicano, esteve voltada para a permanência das desigualdades gritantes e do autoritarismo.

Os pensadores brasileiros são chave para a compreensão do processo de construção da democracia no Brasil, mas um conceito de democracia que vem somar é o de Norbert Elias. Não se trata de vesti-lo na nossa realidade, transpondo sua teoria, desenvolvida em outro contexto, sem as necessárias adequações. Mas de criar relações por considerar que seus conceitos trazem grande contribuição para essa reflexão.

O pensamento de Elias nos leva ao entendimento de que a democracia está além das instituições tradicionais, e que é fruto de transformações do campo da política, da cultura e da economia, geradoras de indivíduos capazes de lutarem por interesses mais amplos, criando processos de novas distribuições de poder e abrindo espaços para a colocação de demandas de grupos com menor poder. A ideia de democracia implica, dessa maneira, na distribuição de poder entre diferentes segmentos sociais.

A consciência de sermos seres sociais é fundamental para a constituição da democracia. Essa consciência deve levar os indivíduos a agirem de

modo a considerar o outro, no sentido de desenvolver empatia pelo próximo, ampliando as causas e pautas políticas para conquistas mais amplas e coletivas. Elias considera que a construção democrática exige uma transformação global na sociedade e na personalidade dos indivíduos (REZENDE, 2012a, p.4). Nesse sentido, aproxima-se das discussões realizadas pelos pensadores brasileiros acerca da mudança de mentalidade para a construção da democracia.

Para compreender os fatores destacados até aqui, é necessário estudar a relação arte e sociedade, o que pressupõe investigar duas áreas – a estética e a sociologia – ambas multidisciplinares. Partindo desse princípio, pode-se falar em campo social e cultural ligados a modelos de comunicação que expressam sociabilidade, revelando a “dimensão social da arte ou o lugar da arte na sociedade” (BARROSO, 2004, p.79). No campo de investigação da sociologia da arte, a música pode ser um elemento instigante porque às fruições musicais ligam-se diversas práticas, valores e representações sociais (CAMPOS, 2007, p.72). Tomada numa relação dialética, as transformações sociais e políticas influem na produção das canções, tanto em sua forma, como em seu conteúdo.

O ponto de partida é tomar a arte como um elemento da cultura, entendida como um sistema simbólico – passível de descrição, mas também de interpretação (a arte, por exemplo, é uma interpretação de uma interpretação, na medida em que o objeto artístico já representa uma maneira que o artista se utiliza para expressar sua maneira de ver o mundo). Sendo essa representação ligada a um contexto histórico, aponta para a maneira como se organizam e agem determinados grupos, revelando, portanto, elementos sociais e políticos, não com a força de uma teoria, mas como um dado da realidade que pode ser estudada, analisado, compreendido, interpretado.

A Hermenêutica de Profundidade (HP), proposta por John B. Thompson (1995), constitui ferramenta teórico-metodológica para a análise de fenômenos culturais e é adotada nessa pesquisa. A HP combina diversas formas de análise num processo interpretativo: análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e a reinterpretção. Trata-se de propor sentidos e verdades possíveis, não isentas de conflitos. Na análise discursiva, adota-se a proposta de Paul Ricoeur (1994, 1996, 2013) para análise narrativa, que busca explorar a relação entre

linguagem (narração) e tempo vivido, entre consciência e experiência, a partir do caráter temporal da vivência humana.

Partindo dessas discussões, a análise inicial das canções permitiu identificar a persistência de problemas sociais, econômicos e políticos não solucionados com a Nova República, como o racismo, a violência, o abuso de autoridade, a corrupção, a exclusão. Em seguida, foram analisadas as narrativas musicais internamente e externamente à luz das interpretações sóciohistóricas sobre cultura e política brasileira. Esta análise externalista estará em busca das condições da situação política do país em vista das mudanças que se processavam (ou não) quanto à construção de procedimentos democráticos e da condição de cidadania. Por fim, o processo de reinterpretação representa uma síntese dessas análises, dialogando com as premissas democráticas para pensar sobre as (im)possibilidades de mudança no Brasil a partir das ações e práticas sugeridas nas canções.

É importante destacar que a ênfase da análise está nos textos, nas letras das canções. No entanto, é impossível considerá-las isoladamente, sem tomar a música como parte fundamental da geração de sociabilidade e sensibilidade. Desse modo, o sentido e significado do rock enquanto gênero musical compõem e sentido e o significado das letras, ainda que os elementos musicais não tenham assumido centralidade na análise.

A construção da democracia envolve diversos fatores. Refletir sobre eles exige que se extrapole a dimensões puramente institucionais e políticas, no âmbito exclusivo do Estado, mas que se pense na maneira como os diversos grupos se organizam na sociedade.

Porque as instituições não são meras abstrações e entes metafísicos, mas compostas por pessoas reais, é que pensar nas condições do desenvolvimento de práticas e vivências formativas da mentalidade democrática se torna fundamental. Uma vez que os governantes surgem da mesma sociedade que governam, uma análise de elementos subjetivos enriquece a análise objetiva, pensada a luz das singularidades históricas, das necessidades, das possibilidades e da ação de múltiplos agentes.

Somadas à análise do Estado brasileiro e das dificuldades de construir uma democracia substancial, que rompa com o anacronismo, com o divórcio existente entre a sociedade e o Estado, as canções, por meio das

mensagens transmitidas, podem indicar tanto se há capacidade de refletir sobre os problemas sociais, quanto sobre a disposição dos indivíduos para agir em prol do coletivo, para romper com o autoritarismo e com o individualismo. As canções servem ainda para contestar a disseminação de violências e o afastamento do indivíduo de sua condição de ser social. Sobretudo nas bandas estudadas, as letras se revestem de um teor de denúncia das mazelas sociais.

No que diz respeito à disposição para agir, porque a arte pode ser considerada como uma forma de ação no mundo, aqui é possível considerar não só o compositor da canção, suas ideias, mas a banda como um todo, por se tratar de um grupo que responde como tal, a partir do modo como constroem suas mensagens. Indivíduos dispostos a agir em prol do outro, ou não, também a arte pode ser interpretada a partir daquilo que as canções comunicam acerca da sociedade civil e/ou do Estado, e do modo como são produzidas, transmitidas e recebidas essas canções. As disposições para agir serão pensadas no que tange à sociedade e ao Estado, no modo como são retratadas nas canções, e as próprias canções a partir do modo como comunicam e como encaram o papel da arte.

Ainda que esse estudo não seja sobre recepção, ela é um elemento que compõe o processo de explicação e compreensão. O público, ao ser audiência, gosta e considera, minimamente, importante o conteúdo das mensagens. Deve-se ter em conta que o tamanho do público, bem como seu caráter heterogêneo e difuso, leva a muitas interpretações a respeito das mensagens das canções. Embora heterogêneo, o artista e o público estão unidos por afinidades, numa interação comunicacional de ideias e ideais, em maior ou menor grau. No processo de reinterpretação, há de se considerar as especificidades da relação produção, distribuição e recepção da música contemporânea, sua relação com o consumo e com uma escuta desatenta que a marca, assim como as características singulares da sociedade brasileira quanto à capacidade de compreensão das mensagens.

2 A RELAÇÃO ARTE E SOCIEDADE: “ROQUE ENROW”, HIBRIDISMO E DENÚNCIAS NO GÊNERO ROCK BRASILEIRO A PARTIR DE 1990

O campo da arte e da cultura no Brasil foi movimentado e muito rico no século XX. As manifestações culturais são aspectos importantes para o entendimento da vida social. Com capacidade de emancipar e conscientizar, ou de alienar e reificar, é fato que as formas simbólicas pautam a sociabilidade. Estudar a relação música e política é frutífera na busca de uma compreensão mais acurada e pormenorizada da sociedade.

A relação proposta entre rock e democracia parte de um significado comum a esses dois elementos: a mudança e a não passividade. O rock carrega em sua origem e sua história a contestação social e política. E, assim como a democracia, exige um *ethos* contestador de estruturas de poder desiguais para que se realize.

O recorte temporal proposto destaca transformações no campo do rock e da política brasileira, buscando estabelecer possíveis relações entre a produção musical e os acontecimentos sociais e políticos, bem como questiona se haveria possibilidades de o rock contribuir para a geração de uma sensibilidade democrática por meio da comunicação e dos significados estabelecidos via canções.

Por *sensibilidade democrática*⁵ se entende a *possibilidade* da criação de uma consciência, de uma atitude que possa ser despertada via comunicação musical para o *olhar* e ações mais solidária e sensível diante das desigualdades, no sentido de perceber o outro, de *se importar com*. Essa possibilidade está nas denúncias feitas pelas canções quanto aos problemas que impactam na construção da democracia, como, por exemplo, racismo, violência, fome, miséria, corrupção. A ideia de sensibilidade dá operacionalidade à ação

⁵ Essa sensibilidade seria algo a contribuir para o desenvolvimento da mudança de mentalidade citada acima. Aqui não se aborda o termo mentalidade porque demandaria outras leituras e encaminhamentos teóricos, perpassa pela análise de outras interações e instituições que não dá para alcançar somente com as canções. A possibilidade desta sensibilidade está guardada na relação com a arte e com a comunicação, com a forma e o conteúdo das canções, a partir de seus aspectos simbólicos, mas contextualizadas historicamente, para não reduzir a interpretação ao internalismo.

empática, estabelecendo uma relação que será construída ao longo do texto entre música (rock) e política (democracia), a partir da forma, do conteúdo e do contexto.

O conceito de democracia utilizado é o de Norbert Elias, que a entende como um processo de distribuição de poder que envolve para além das mudanças nas instituições, ou para que elas aconteçam, uma transformação global na sociedade e na personalidade dos indivíduos (REZENDE, 2012a). Trata-se de uma mudança de mentalidade, fruto de transformações no campo da política, da cultura e da economia, geradoras de indivíduos capazes de lutarem por interesses mais amplos, criando processos de novas distribuições de poder e abrindo espaços para a colocação de demandas de grupos com menor poder. A consciência de sermos seres sociais é fundamental para a constituição da democracia. Essa consciência deve levar os indivíduos a agirem de modo a considerar o outro, no sentido de desenvolver empatia pelo próximo, ampliando as causas e pautas políticas para conquistas mais amplas e coletivas.

Os temas, que aparecem nas canções, denunciam situações de desigualdade e são articulados pela categoria analítica principal, a democracia. Entendida como distribuição de poder, o processo democrático em curso revelava seus limites e empecilhos em vista da miséria, do desemprego, da fome e da violência que marcou o início da “Nova” República e a década de 1990.

A música é um grande agente gerador de sensibilidades, sociabilidades, fomentando significados, reconhecimento e estabelecendo marcas na memória, bem como um registro oral sensível de historicidade. Trata-se de um gênero que lida ainda com um texto escrito e gestualidade (LUCENA, 2017).

Ela também adquiriu usos políticos em sociedades hierarquizadas, como forma de dominação, criando distinções e identidade de classe; e “como contestação destas e/ou como motivação para ações que visam a transformação da sociedade e também como forma de identidade e resistência, ou, ainda, apenas para o desvelamento da realidade” (YKEDA, 2001, p. 23).

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das

grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música (NAPOLITANO, 2002b, p. 7).

No Brasil, a relação rock e democracia apresenta uma particularidade histórica. Uma vez que a MPB foi a trilha sonora da abertura democrática, o BRock⁶ foi a trilha sonora da transição (NAPOLITANO, 2010), e cantou o primeiro governo da Nova República ou do que ficou conhecido como o período de Redemocratização. Assim, se na literatura especializada, e no senso comum, a década de 1980 marcou o auge e o declínio do rock brasileiro, nos concentraremos neste trabalho em saber o que acontecia com o rock brasileiro no período de liberalização democrática. E o que acontecia com a democracia brasileira que despontava naquele período, guiada por um novo conjunto de direitos estabelecido pela CF88?

Os estudos da sociologia do rock são inúmeros e desenvolvidos a partir de diferentes metodologias, mas apontam para a singularidade da relação rock e sociedade, que deve ser estudada se quisermos compreender a sociedade a partir da segunda metade do século XX até hoje. De acordo com Cesar Beras (2015, p. 12)

O rock tem relevância como objeto de estudo social, pois tem autonomia enquanto objeto de estudo, com características próprias e tempos próprios. Postulamos que o rock nasce de determinadas condições, vindo a modificar comportamentos sociais e tornar-se logo como um marco societário, ou seja, um fenômeno estruturado e estruturante que configura uma atitude determinada e diferenciada dos indivíduos perante a sociedade.

A partir da análise contextualizada das canções, busca-se entender qual mudança estava posta tanto para a política, quanto para o rock. O que era esse tal de “roque enrow⁷” que nascia (ou morria) com a democracia? Que democracia era aquela que estava em curso? O que cantavam a respeito desse momento?

⁶ O termo BRock foi criado por Artur Dapieve para referir-se ao rock brasileiro da década de 1980.

⁷ *Esse tal de roque enrow* (1975) é canção de Rita Lee, a “mãe” e/ou “rainha” do rock brasileiro. Significativo o modo de escrever *rock and roll* abrasileirando o termo, numa relação dialógica entre global e local, de valorização da língua, e de diálogo com o mundial. Essa citação é meramente uma menção a quem não podia ficar de fora, utilizando-a para caracterização das bandas selecionadas.

Poderia o rock contribuir para a formação de uma sensibilidade democrática? Como e por quê? Essas perguntas delineiam o percurso percorrido nesse trabalho.

2.1 A ARTE NA SOCIEDADE, A SOCIEDADE NA ARTE

Tomando as canções do rock brasileiro como fonte documental, entende-se aqui a arte como um elemento da cultura, e a música, portanto, como uma manifestação artístico-cultural. A abordagem sociológica das manifestações artísticas deve partir de algumas considerações iniciais, como pressupor que são feitas em determinados contextos, a partir de condições específicas e que, portanto, não devem ser pensadas unicamente à luz de uma criação individual ou como expressão de um gênio criador (personalismo), mas numa interação entre a arte e a sociedade. Nessa concepção, o artista é visto como pertencente a um grupo social específico, sujeito “à ação de numerosas forças sociais (família, estado, igreja, grupo social, etc.)” (VELHO, 1967, p.10), sem descartar a personalidade e o talento do artista no modo de representar sua realidade.

A arte como tema formador de objetos de estudos é aqui concebida a partir de seu material (música-forma-rock), como fator técnico (e todas as suas implicações tecnológicas), e como atividade mental (conteúdo das canções) dotada de reflexividade. Ela é, portanto, uma atividade material e simbólica associada às muitas formas de agir, não podendo ser reduzida ao personalismo nem ao simbolismo (análise da obra isolada) (VELHO, 1967; FRANCASTEL, 1967), e como sendo provida de capacidade “criadora, ao mesmo tempo, de técnicas, de representações e de instituições” (FRANCASTEL, 1967, p. 20).

Interessa ao sociólogo apreender as especificidades estruturais do grupo que se pretende estudar e suas relações entre os diferentes tipos de arte e de agrupamentos, “nunca a ligação puramente filosófica entre arte e povo. (...) o artista só pode criar quando, de alguma maneira, se encontra possuído de entusiasmo e da fé coletiva. (...) as obras de arte em geral (...) só são possíveis e só vivem através das representações coletivas” (BASTIDE, 1979, p. 12-13).

Charles Lalo, considerado o fundador da estética sociológica, propõe a análise a partir da distinção entre fatos estéticos (cores, linhas, equilíbrio, etc.) e fatos anestésicos (interferência da família, da política, da organização do trabalho sobre as produções artísticas) (LALO, 1912 *apud* BASTIDE, 1979, p. 26). Lalo constata a complexidade da estética sociológica marcada pelo fato de que a arte pode ser “a expressão da sociedade, uma técnica para esquecer, muito frequentemente uma reação contra a sociedade, quase sempre, enfim, um jogo à sua margem” (LALO, 1912 *apud* BASTIDE, 1979, p. 26).

Seu esquema estaria dividido em três capítulos: a influência da sociedade sobre a arte (como expressão da sociedade e como técnica para esquecer-la – fuga para o imaginário); o estudo da arte em si mesma, com suas regras específicas; e, por fim, a influência da arte sobre a sociedade. Para Bastide (1967, p. 45) esse caminho proposto por Lalo tem validade, mas é problemático porque elaborado a partir de uma ideia de autonomia da arte perante a sociedade (quase sempre “um jogo à sua margem”).

Se a arte pode surgir como reação à sociedade, deve-se considerar os grupos heterogêneos que a compõe. Essa rebeldia “é reflexo de uma sociedade mal adaptada, em luta contra si mesma” (BASTIDE, 1967, p. 45). Como fuga, também responde às coações coletivas e o modo como constrói sua resposta é moldada pela sociedade a partir de sua cadência e de suas regras. Mesmo a *arte pela arte* surge em momento específico, após surgimento de grupos de lazer e do desejo de distinção entre as classes. Bastide (1967, p. 43) ressalta ainda que na América do Sul a arte “serve às populações mestiças para mostrar por intermédio de seus escritores suas características intelectuais contra as elites brancas”. Esses elementos demonstram que a análise da arte sempre leva à sociedade.

Na busca da superação dos problemas levantados pelos estudiosos anteriores, Bastide (1967) define como tarefa da sociologia estética a investigação da correlação entre formas sociais e formas estéticas. Considerando ser a sociedade composta por grupos heterogêneos, renovadores e conservadores, ainda mais levando em conta o processo de globalização, os contatos culturais ultrapassam limites geográficos, dando-se entre os mais variados grupos (dominantes, dominados, rural, urbano, etc.), nas mais diversas combinações. Para Francastel (1967, p. 34), a arte seria esse lugar de reencontro, de ligação entre

peessoas separadas no espaço-tempo, “um instrumento excepcionalmente preciso para reconstruir tipos de relações, ligações de fatos distintos daqueles que atingimos por outros meios”.

A mudança de grupo provoca uma transformação no significado ou na matéria da arte, criando um novo sentido. Cada grupamento cumpre uma função estética, “de conservação ou de propagação, de inovação ou de degradação. A arte não plana no espaço, vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la, a propiciar sua difusão ou restringi-la a certos limites” (BASTIDE, 1967, p.48).

Existem grupos conservadores, pela manutenção das formas, técnicas ou conceito de beleza; e grupos inovadores, como os masculinos (por pertencerem a uma multiplicidade de instituições) e jovens (por contraporem-se a geração anterior). Esse elemento chama atenção uma vez que o rock sempre foi predominantemente masculino (e até machista, como algumas bandas – *Velhas Virgens*, por exemplo), branco e também produzido ou voltado para o público juvenil.

Quanto à inovação, há ainda uma consideração acerca das classes dirigentes (dominantes), consideradas por Bastide como inovadoras na medida em que buscam se diferenciar das classes populares, alterando seus padrões culturais. Se isso poderia ser pensado quando seus estudos foram produzidos (1960), as transformações sociais, tecnológicas e culturais poderiam relativizar essa premissa quanto à produção artística, haja visto que percebe-se uma capacidade criadora e inovadora também nas classes mais baixas, assim como capacidade de refletir sobre suas condições de classe e elaborar questionamentos, como ele próprio destacou sobre as populações da América do Sul.

Ademais, as novas configurações quanto à produção, transmissão e recepção criadas a partir das novas tecnologias, mídias e internet criaram um novo espaço. No entanto, há que se considerar que a produção envolve outros agentes e relações, ligados à valorização das formas simbólicas, a interesses econômicos e políticos, entre outros, e a classe dominante assume de fato papel relevante na medida em que patrocina, fomenta ou desvaloriza determinadas expressões artísticas.

Partindo dessas considerações, entender a sociedade pela arte pode ser um caminho promissor. Numa análise histórico-hermenêutica, toma-se a

arte como uma linguagem, em relação dialética onde a arte surge como produto da sociedade, mas também impacta sobre ela. Esta linguagem comunica uma mensagem e pode representar uma forma de ação no mundo (que pode ser de manutenção ou mudança).

A questão da ação da arte sobre a sociedade é proposta por Bastide (1967) por meio da ideia de estilo de vida. Esse conceito indica que a arte cria nos espíritos uma visão de mundo que se realiza na maneira como as pessoas vivem, penetrando no humano para modificar o social

a arte transforma, pois, o meio material e até nosso próprio corpo: suscita num cenário maravilhoso e faz de nossa pessoa física um elemento desse cenário. Mas, como nosso estilo de vida inteiro, nossos sonhos de prazer, nossa maneira de sofrer ou amar, nossas festas e até nossa maneira de estar só, nossa galanteria e nossa brutalidade, enfim, todas as nossas maneiras de agir se realizam de acordo com certas regras, retêm um pouco da arte da época, não será apenas o meio material que se amoldará segundo os cânones da estética, mas também o meio social (BASTIDE, 1979, p. 198).

Francastel considera que a arte, por possuir bases sociológicas, se torna documento e técnica privilegiada de análise, auxiliando o sociólogo a desvendar elementos escondidos da sociedade, relacionados à maneira como os indivíduos se sugestionam, criam necessidades e laços de convivência “sobre os quais repousam a compreensão das forças e dos governos dos homens” (FRANCASTEL, 1940-48 *apud* BASTIDE, 1979, p.33).

Segundo Bastide (1979), essa perspectiva sobre a sociologia da arte, fundamentada por Francastel, entende que

a arte age efetivamente sobre a sociedade e a modela, mas inversamente a obra de arte nos possibilita atingir o social, tanto como a economia, a religião ou a política. Ela nos dá acesso a setores que o sociólogo interessado pelas instituições não consegue atingir: as metamorfoses da sensibilidade coletiva, os sonhos do imaginário histórico, as variações dos sistemas de classificação, enfim às visões do mundo dos diversos grupos sociais que constituem a sociedade global e suas hierarquias (BASTIDE, 1979, p. 200).

A arte, sendo uma linguagem, opera com um conjunto de sinais que confere significado às coisas. Ela não “inventa” arbitrariamente os sinais para significar as coisas, mas lida “com as próprias coisas tomadas como imagem, signos e símbolos” (GULLAR, 1999, p. 30). Esse viés aproxima-se da fenomenologia ao

conceber a arte como uma forma específica do imaginário humano de expressar visões de mundo compartilhadas entre artistas e público, valorizando aspectos subjetivos. Nessa perspectiva, segundo Costa (2004, p. 19), para essa linha de pensamento,

a arte não está no objeto artístico, mas no encontro que este objeto promove entre duas subjetividades e no compartilhamento da emoção poética. Trata-se do que Gaston Bachelard chama de ressonâncias - a possibilidade de um gesto poético atingir as profundezas do ser do poeta e do seu ouvinte. Por outro lado, esse compartilhar da poesia que é a arte só é possível através da cultura, da linguagem e do meio social em que o autor e ouvinte se inserem e que engendram sua sensibilidade.

A intenção dos artistas, para além de transmitir mensagens, também é provocar uma emoção estética (independentemente se seu caráter é utilitário ou livre e desinteressado de relações econômicas), seja de admiração, prazer, medo, tensão, etc. Essa capacidade não está somente no objeto em si, nem exatamente no tema, mas também na capacidade e talentos recursivos dos artistas. Forma, conteúdo, talento e criatividade como ação compõem a obra.

Ainda que a emoção estética ou o efeito produzido pela obra seja único em cada pessoa, uma vez que cada um a vivencia de maneira singular, a arte permanece social porque deriva “das interações humanas, que, ao mesmo tempo, criam uma série de conceitos, de ideias, de sentimentos coletivos nos quais o artista necessariamente se inspira, pois se deles se afasta, sua obra torna-se vazia de interesse e não pode despertar qualquer emoção” (MENDIETA Y NUNEZ, 1967, p. 70). Não só a obra desperta emoção, como é ela expressão de uma emoção, que desaparece como tal, mas que foi preservada, materializada na obra (RICOEUR, 1996).

Porque expressam valores, ideias, formas de pensamento, visões de mundo, versam sobre contextos específicos, estão socialmente condicionados. Aquilo que é belo ou engraçado em um determinado grupo pode não ser no outro. Ao mudar de grupo, as obras podem ser ressignificadas. A emoção estética é fruto de uma combinação de fatores, mas, fundamentalmente, da “influência da sociedade, um elemento pessoal irreduzível e o gênio do artista criados” (MENDIETA Y NUNEZ, 1967, p. 72).

Nesse encontro entre subjetividades, o aspecto sensorial, da sensibilidade e da emoção devem ser levados em conta porque as experiências e as

emoções podem influenciar o indivíduo. Se considerarmos que aquilo que chamamos de consciência não se desenvolve somente pela inteligência racional, mas também por aquilo em que o indivíduo é tocado (ou não), então, razão e emoção são componentes dessa consciência. Assim, busca-se compreender os elementos objetivos e subjetivos, a maneira como se relacionam na construção dos significados, de modos de pensar e de possíveis modos de agir.

Estimulante pensar que cada obra cria uma disposição, que seria seu humor. A música desperta uma sequência de tonalidades, relacionados às disposições e humores. Nas palavras de Ricoeur,

É a música que se responsabiliza pela concretização sonora da disposição que cada peça possui: um certo humor, e é neste contexto que ela instaura em nós o humor ou a tonalidade correspondente. A música inaugura em nós uma região onde vão poder ser figurados sentimentos inéditos e ser expresso o nosso ser afetado. Como realcei em *A Crítica e a convicção*, a música cria-nos um sentimento que não têm nome; estende o nosso espaço emocional, abre em nós uma região onde vão poder figurar sentimentos absolutamente inéditos. Quando escutamos tal música, entramos numa região da alma que não pode ser explorada de outra forma que não seja pela audição desta peça. Cada obra é autenticamente uma modalidade da alma, uma modulação da alma (RICOEUR, 1996, p. 6).

Essa capacidade de emocionar e sensibilizar, de “figurar sentimentos inéditos” é dada por uma potencialidade sensorial, e não exatamente racional do ponto de vista da recepção. Mais do que o conteúdo, esta capacidade encontra-se na forma e no modo como as emoções são acionadas. Se as obras de arte possuem e despertam um humor específico, que tipo de *humor* ou de *disposição* poderia despertar esse *roque enrow* dos anos 1990? Essa questão será reconsiderada no capítulo 4.

2.2 O SURGIMENTO DO ROCK E SEUS SIGNIFICADOS

O rock não nasce do Brasil, mas expande-se para todo o mundo e, em cada lugar e período, guarda singularidades. Partindo da necessidade de algumas definições iniciais, a primeira é: o que é rock? Essa explicação exige uma

breve retomada histórica⁸, ainda que uma história linear e uma definição fechada para o rock pareça impossível.

Rock é som, música, dança, movimento, interação, mudança, atitude; rock é quente, é liberdade, é ação. Rock é sensação, é emoção. É também mercadoria e consumo (CHACON, 1983). Ele não tem começo ou fim. “O que há são rios de criatividade, fluindo, se misturando, gerando novos sons e estilos. Blues, jazz, folk, gospel, pop, rock, heavy metal, rap, house, grime, dubstep – e o que mais vier” (HEWITT, 2013, p. 6).

Outra definição é apresentada por Marguénaud (2011, p. 1 *apud* SCHWARTZ, 2014, p.40) e caracteriza o rock por seis aspectos: rebelião contra a ordem estabelecida e os valores reacionários; rudeza, ou pela ausência de suavidade; subversão; sensualidade; provocação e escândalo. Ademais, o rock marca o surgimento de um novo segmento cultural, político e consumidor: o jovem.

A palavra rock engloba na verdade uma variedade de formas musicais, que vão desde o berro gutural e a batida primitiva do folclore até os sons eletrônicos mais depurados e abstratos. Como saber então o que é rock? Talvez seja mais fácil dizer que certas proposições musicais *são mais rock* do que outras, isto é, preenchem um número maior de características (MUGGIATI, 1981, p. 8).

Parece impossível uma única definição e a reivindicação de um purismo para o rock. É sempre um conjunto de influências e uma síntese criativa, que contesta e se adapta, sobrevive, e que cria diversas ramificações e tendências.

Muggiati (1981, p. 8) apresenta uma explicação um tanto romantizada para o surgimento do rock, que teria nascido do *grito do primeiro africano* a pisar na América. O que o autor parece querer destacar é o aspecto de contestação, de protesto e do elemento negro como essencial. Esse grito seria parte de uma comunicação expressiva entre os negros, que transformada na convivência com a harmonia⁹ da cultura europeia, gerou o *blues*. Suas características principais são os blues *notes*, que soam tristes, melancólicas, representam “uma resistência cultural, de uma ‘inadequação’ do negro, incapaz de aderir completamente à tonalidade europeia” (MUGGIATI, 1981, p. 9). Taxadas de rebeldes e consideradas

⁸ Não se pretende fazer uma história do rock, mas historicizar alguns elementos que marcam as singularidades desse gênero, bem como o modo como se desenvolveu no Brasil.

notas sujas, causavam grande agitação nos corpos jovens. Essa seria *uma das* influências no rock.

De acordo com Carl Belz (1972, *apud* CHACON, 1983 p.10), o *rock and roll* teria três fontes principais: o *pop music*¹⁰, o *rhythm and blues*¹¹ e a *country and western*¹². Como produto dessas três influências, desenvolveu um estilo próprio, conquistando o público jovem, até então inexistente. Mas, das três influências, considera que sua origem é marcada pela música negra.

Predominantemente foi o rock influenciado pelo *rhythm and blues*, que se propunha denunciar as relações de desigualdade entre negros e branco. Mesmo quando suas letras não possuíam nenhum conteúdo político, a sua forma e sua dança eram símbolo de rebeldia, liberdade e questionamento de uma sociedade conservadora, com um ritmo novo e eletrizante, pautado pelo movimento. O som da guitarra elétrica como símbolo desse gênero, cujo emblema permanece negro, com Jimmy Hendrix, marca essa energia que influenciou gerações.

Nesse sentido, desde seu surgimento, o rock esteve ligado à subversão dos valores e dos costumes, à contestação. Oportuno destacar que sua história revela relações de poder ao verificar que só se torna um fenômeno musical e

⁹ Harmonia enquanto conceito musical, como combinação de sons e acordes que produz som agradável.

¹⁰ “Representava a herança da música branca, conservadora, adulta e *kitsch* dos anos 40. Refletia uma proposta de vida que defendia o *status quo*, se autoglorificava pela vitória da II Guerra e reproduzia valores do *american way of life*. Estática, a *pop music* se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos “heróis jovens” que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos, mas que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50” (CHACON, 1983, p.9). representantes: Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr, Frank Sinatra e Ray Connif – lugar ocupado por Roberto Carlos aqui nos anos 1970.

¹¹ O *rhythm and blues* é apontado por Chacon (1983, p. 10) como a “vertente negra do rock”. Ali estariam as origens corpóreas do rock: reprimidos da sociedade branca, protestante e anlo-saxã, a dança era uma forma de refúgio e protesto, haja vista que outras formas convencionais de participação estavam bloqueadas aos negros. A crise moral pós II Guerra diante do holocausto, aprofundada pela Guerra da Coreia (1950-53), leva a questionamentos, tornando a voz rouca, a sensualidade e o som pesado produzidos pelos negros mais atraente aos jovens, primeiro nos EUA e depois no mundo todo, “que pareciam procurar seu próprio estilo de vida”. (idem)

¹² Maior influência no interior dos EUA, pouco penetrável pelos outros dois estilos. É considerada a “versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses” (CHACON, 1983, p.10). Ainda que considerada como conservadora, trata-se de uma manifestação popular de lamento e resistência passiva, com representantes mais críticos e com tons de protesto como Woody Guthrie, de onde bebe Bob Dylan. (idem)

de mídia ao passar por um “branqueamento”¹³, trocando o nome para *rock and roll*. Assim, o rock também sempre esteve ligado ao surgimento da indústria cultural e a expansão dos meios de técnicos de comunicação. Se o surgimento do rock tem um significado contestador, esse sentido nem sempre o acompanhou.

Atribuída a paternidade do rock’n’roll para *Bill Haley and his Comets*, o modismo só se transformou em revolução com a imagem jovem e atraente de Elvis Presley, ou *Elvis the pelvis*¹⁴, (CHACON, 1983, p. 10). Não é possível mencionar todos os nomes que “abalaram a estrutura do *Establishment* com seu ritmo selvagem” (MUGGIATI, 1981, p. 7), mas alguns são indispensáveis, como Chuck Berry, Little Richard, Bill Haley, Jerry Lee Lewis.

A revolução da década de 1950 esteve mais na forma do que no conteúdo propriamente dito das canções. Mas o rock (só rock, diferente do *and roll*, embora às vezes ainda chamado pela influência) é fruto dessa revolução. Ele é negro em sua origem, mas também branco. É a música urbana que surge no início dos anos 1960 nos Estados Unidos, com Bob Dylan, e na Inglaterra, com The Beatles, exclusivamente para jovens. A canção *Sargent Pepper’s* (abril de 1967), The Beatles, universaliza o rock (MUGGIATI, 1981, p. 7), possível em vista do incremento dos meios de comunicação. Esse ritmo marca as revoluções comportamentais da juventude a partir da década de 1960.

No plano ideológico, as letras do *blues*, como as letras do rock, cultivam o que Stearns chama ‘um ceticismo enxuto que penetra na fachada florida de nossa cultura como uma faca’. (...) o *blues* olhava para o mundo sem ilusões, como a coisa complexa que é. (...) manifestavam a sua consciência de *separação* do resto da sociedade americana (MUGGIATI, 1981, p. 11).

Os movimentos *hippie* (EUA) e *punk* (ING) marcaram, de diferentes modos, o protagonismo juvenil na sociedade e na arte quanto ao desejo por inovação e transformação social. Fizeram isso tanto na forma quanto no conteúdo. Criticaram valores vigentes e propuseram novas sociabilidades, ambas pautadas na liberdade. O primeiro marcante por suas críticas à Guerra do Vietnã, valorizava uma

¹³ Esse processo se deu a partir da constatação por Alan Freed, disc-jóquei de Cleveland, Ohio, que a música negra era um segmento consumível por brancos, mas que precisava descaracterizar seu nome.

¹⁴ Elvis foi censurado não podendo ser filmado da cintura para baixo. Seu rebolado causava tremenda euforia.

cultura de paz, emancipação feminina e defesa do meio ambiente, entre outros; ligado ao rock progressivo. O segundo, guiado pelo *faça você mesmo*, pregou uma independência frente às gravadoras e na necessidade de saber bem um instrumento, criando músicas mais simples no tocar, com vocais e atitudes rebeldes e alto volume (MOREIRA, 2006). Nesse sentido, também foi democrático ao permitir o surgimento de um maior número de artistas.

Essas mudanças estéticas, assim como as inovações técnicas, promoveram uma fragmentação cada vez maior do rock, processo que será verificado nos anos 1980, e mais intensamente nos anos 1990. Ligados à questionamentos de padrões *comportamentais*, desde as influências do *blues note*, até sua explosão midiática nos anos 1950 e 1960, e a divisão em subgêneros, o rock se configurou “como um dos vetores da democracia porque está intimamente ligado à defesa das liberdades individuais” (TOURNEPICHE apud SCHWARTZ, 2014, p.43).

Essa breve reconstrução histórica do rock e a delimitação conceitual importam porque elas demarcam uma parte da construção de sentido estabelecido pela comunicação das canções, tanto na produção quanto na recepção. De acordo com Janotti Jr (2003, p.2) “catalogação por gêneros está presente não só nos modos que a indústria fonográfica utiliza para direcionar certos produtos para o consumidor potencial, como é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical”. Se o sentido do rock está, em parte, tanto pela sua história, como pelo significado que carrega, as análises de casos e contextos revelaram que nem sempre ele atuou de modo a contestar as estruturas de poder (ficou famoso quando embranqueceu, por exemplo).

Para pensar no sentido de resistência, que acompanhou o rock, é importante entender que esse conceito adquiri hoje um caráter *camaleônico*, com definições bastante elásticas, diversos debates e nós teóricos e metodológicos. Referem-se a atitudes individuais, coletivas, institucionais, bem como a diferentes lugares (entretenimento massivo, partidos políticos, rua, local de trabalho, etc). Essa definição de camaleônico, dada por Freire Filho (2007), vai além da estrutura e do controle social, mas também abarca

manifestações de *agenciamento* – capacidade mediada socioculturalmente de agir de modo propositado (e, por vezes, criativo) diante de imposições coercitivas e estados de dominação, impedindo, fortalecendo ou catalisando mudanças em normas, sanções e hierarquias sociais e culturais (FREIRE FILHO, 2007, p.13).

Aqui usaremos *resistência* para designar uma postura de enfrentamento, de questionamento, de encarar as dificuldades, persistir diante das adversidades e de buscar por alternativas a elas. Partindo de um entendimento alargado de resistência, ela não se coloca somente *contra* a sociedade, mas se torna também uma resistência *para* existir, para ser incluso, para haver reconhecimento das diferenças, características de um mundo plural que se conecta via meios de comunicação, criando novas tensões, agentes e modos de expressão e reivindicação.

2.3 “ESSE TAL DE ROQUE ENROW”: SINGULARIDADES BRASILEIRAS E A RELAÇÃO ROCK E POLÍTICA

No Brasil, o *rock and roll* dá sinais no final dos anos 1940¹⁵. Mas foi com Nora Ney (cantora de samba-canção) gravando “*Rock around the clock*”, de Bill Haley & His Comets (trilha do filme *Sementes da violência*) que o *rock’n’roll* chega. Ao longo da década de 1950 as canções eram versões dos sucessos internacionais. Os primeiros ídolos foram Tony e Celly Campelo. Em 1959, Tony grava singles e um disco, enquanto Cely estoura com “Estúpido Cupido”. Surgem programas na rádio e tv voltados para a juventude como *Crush em Hi-Fi* (Rede Record), *Ritmos para a juventude* (Rádivertente o Nacional – SP), *Clube do Rock* (Rádio Tupi – RJ) e *Alô Brotos!* (Tv Tupi). Era a “rock ingênuo”, sem rebeldia, sentimentalista, com letras simples e de fácil audição (GROPPO, 1996, p. 171).

¹⁵ O primeiro disco de rock brasileiro foi gravado por Gilberto Alves, com destaque para a canção “É bonito”, de Marino Pinto e Mário Rossi com letra registrada em 1949. Outro exemplo é a canção “Dizem que sou um mau rapaz”, composta por Custódio Mesquita gravada por Francisco Alves em 1941. LAST FM. **Wiki**. Disponível em: <<https://www.last.fm/pt/tag/rock+brasileiro/wiki>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

Aqui o rock ganha um “rei” na década de 1960¹⁶, Roberto Carlos. Com sucessos emplacados em 1963 e 1964, cria-se um programa de televisão na Rede Record, o *Jovem Guarda*, apresentado em companhia de Erasmo Carlos e Wanderleia. O programa, que sai do ar em 1968, rendeu produtos e muitos fãs, mas também protestos.

O rock da Jovem Guarda (1964-1968) estava mais ligado ao *pop music*, retomando o esquema proposto por Bells descrito acima. Suas canções exaltavam a classe média, a figura masculina branca, tinham no automóvel um símbolo de rebeldia, aventura e de consumo. Acusados de alienados por seus contemporâneos e pelos movimentos seguintes, e sem diminuir a importância desse movimento e de seus artistas para a música nacional, a Jovem Guarda pouco tem a ver com a contestação daquele rock oriundo dos negros. Se no conteúdo e na forma reproduziam estrangeirismos e músicas bem comerciais, na produção artística, estética foram significativas. A introdução da guitarra elétrica, símbolo roqueiro, ficou marcada.

Uma singularidade da chegada do rock no Brasil é seu público. Se fora do país este era composto pela “classe média branca” e “intelectualizada”, aqui a Jovem Guarda “teve como telespectadores e consumidores especialmente setores não privilegiados da juventude – já que os universitários preferiam bossa nova e MPB” (GROPPO, 1996, p. 173). Aqui, esses setores também não eram da periferia, mas uma “classe média branca conservadora” e “não intelectualizada”.

Concomitante à Jovem Guarda, desenvolvia-se no Brasil uma música que se pretendia genuinamente brasileira, em busca de uma identidade nacional, que também se torna universal: a Bossa Nova e a MPB. Para esse público consumidor, havia *O Fino da Bossa*. Havia um clima de rivalidade alimentado pela TV Record, que detinha o monopólio dos programas musicais, então o principal produtor, divulgador e criador de tendências. A disputa entre MPB engajada (incluindo as canções de protesto) e o iê-iê-iê *alienado* culminou na *Passeata contra*

¹⁶ Nesse período destacam-se ainda *Renato e seus Blue Caps*, *Golden Boys*, *Jerry Adriani*, *Eduardo Araújo* e *Ronnie Von*, que se inspiravam no rock primitivo e nos *Beatles*. Esse gênero foi apelidado de iê-iê-iê.

a *guitarra elétrica* (1968), ficando proibida nos festivais a partir em 1969. Para Groppo (1996, p. 173),

mais do que uma disputa estética ou até de mercados, o que havia era uma questão sociocultural: enquanto a juventude de classe média engajada investia no que considerava uma música popular autêntica, as classes populares preferiam as formas populares de canção e, contradição suprema, amplos setores da juventude das classes populares urbanas preferiam o iê-iê-iê da jovem Guarda.

Numa fusão entre a Bossa Nova, rock, psicodelia, baião, iê-iê-iê, regionalismos, surge o Tropicalismo¹⁷. Encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o núcleo tropicalista ainda incluía Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, os poetas Torquato Neto e Capinam, o maestro Rogério Duprat, além de serem influenciados e influenciarem o cinema (Cinema Novo, de Glauber Rocha), as artes plásticas (Hélio Oiticica) e a poesia concreta. O movimento teve curta duração, interrompido pelo exílio de artistas quando deflagrado o AI-5 em 1968, mesmo ano de lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*.

O movimento causou bastante controvérsia entre os artistas engajados¹⁸ ao propor uma “geleia geral” de manifestações locais e globais, numa proposta antropofágica que mesclava cultura erudita, popular e de massa. Mais do que uma ruptura estética, o movimento teve um impacto político ao questionar, a partir de sua forma e conteúdo, valores vigentes na cultura e na sociedade. É importante lembrar que o Tropicalismo não foi um movimento coeso no que tange os valores políticos e estéticos. Para Marcos Napolitano, “o que se conhece atualmente por Tropicalismo oculta, na verdade, um conjunto de opções estéticas e ideológicas bastante heterogêneo” (NAPOLITANO, 2017, p. 68).

¹⁷ O Tropicalismo foi um movimento artístico cultural englobando música, teatro e cinema. O termo Tropicália surge nas artes plásticas, especificamente por Hélio Oiticica, que buscava uma síntese entre as vanguardas com a tradição popular brasileira. Os artistas “procuravam aposta na emoção e numa certa desvalorização da arte, como procedimento de crítica da instituição-arte que a burguesia cultivava e como desmitificação do artista como arauto de um projeto intelectual e ideológico coerente que deveria educar o sentido das massas”. (NAPOLITANO, 2017, p. 66). Não faltaram críticas ao movimento feitas por artistas e intelectuais ligados à esquerda nacionalista. O compositor Sidney Miller, o diretor teatral Augusto Boal, o crítico musical Francisco de Assis e o crítico literário Roberto Schwarz fizeram análises do movimento, criticando o caráter comercial, burguês, que não chocava a burguesia, apenas divertia, e que o teatro de Jose Celso, para Schwarz, com a estética da agressividade e deboche “traduzia, na verdade a agonia política e existencial da pequena burguesia que se achava esquerda, mas que no fundo era individualista e egoísta” (NAPOLITANO, 2017. p. 70).

Para Calado (1997), a conexão entre a Jovem Guarda e a música pop internacional garantiu o sucesso da Tropicália, que, visando “combater o aristocratismo musical da época”, ainda se aproxima de Chacrinha, figura que exemplificava como alcançar diferentes classes sociais.

Diferente da Bossa Nova, do qual eram discípulos assumidos, os tropicalistas tinham pouco a ver com a criação de novas formas musicais. Utilizando estilos e formas já existentes no repertório da música popular brasileira, o movimento estava mais interessado em expor e implantar uma atitude nova. Antes de tudo, sua intervenção era crítica (CALADO, 1997, p.297).

Dois considerações críticas acerca do parágrafo acima são importantes. Primeiro, a Jovem Guarda e o pop internacional estavam ligados à uma postura mais alienada, e a Tropicália era o polo “popular” das propostas da vanguarda erudita. Daí a importância de Rogério Duprat. Talvez essa conexão possa ser estabelecida considerando mais o caráter midiático. A segunda consideração refere-se à citação acima de Calado de que a Tropicália esteve mais próxima de uma postura crítica do que inovadora na arte. Essa ideia exige cautela, uma vez que foi por meio dos experimentalismos na música que o tropicalismo expressou essa nova atitude ou uma intervenção crítica¹⁹.

O movimento deixou um legado antropofágico para a música da década de 1970, mesclando o som eletrificado com regionalismos, abrindo novos espaços e inspirando diversos grupos e artistas como Clube da Esquina, Novos Baianos, Jards Macalé, Waly Salomão, Luis Melodia, Walter Franco, Ney Matogrosso, dentre outros intérpretes e compositores beneficiados pelas conquistas da Tropicália. (CALADO, 1997, p. 299).

O ano de 1968 entra para a história da música, da política e da televisão. O principal produto passa a ser o tempo livre, disponível entre as programações, agora postos à venda para anunciantes. A Rede Globo, apoiada pelo regime militar e por multinacionais, garante sua hegemonia na década de 1970

¹⁸ Sobre esse assunto, ver: (NAPOLITANO, 2001).

¹⁹ Sobre essa discussão, ver: (CAMPOS, 1974).

(NAPOLITANO, 2017, p. 75). As telenovelas passam a ser o grande produto, inclusive sendo consideradas um produto de exportação cultural.

A indústria cultural brasileira é parte integrante dos sistemas econômico, político e cultural, não apenas como instância difusora de estratégias de marketing, de vendas e de imagens públicas, mas também como um grupo dotado de interesses que tem se mostrado capaz de ampliar seu espaço, seu potencial de fogo político e sua influência cultural, seja no interior da classe dirigente seja no conjunto da sociedade brasileira (MICELI, 1994, p. 54).

A década de 1970²⁰ sofre diversas transformações culturais em vista do aumento da repressão e censura pós AI-5. É o período mais violento do regime. Setores culturais mais críticos ou de esquerda passam a ser reprimidos, presos, exilados e mortos. O momento era de “milagre econômico”, que fomentou o consumo da classe média oferecendo créditos a juros baixos e endividamento financeiro, dando uma relativa legitimidade ao regime, apoiado pelos “cidadãos de bem”. Censura e aumento do consumo geraram “um mercado cultural marcado pela difusão de produtos de entretenimento fácil, sobretudo na música popular e na televisão” (NAPOLITANO, 2017, p. 78). Nessa década, a maioria dos bens culturais dirigia-se aos jovens, e o carro se torna o grande símbolo.

Os meios de comunicação passavam a criar uma imagem do *jovem*, oferecendo “um corpo integrado de símbolos e representações do que é ser jovem” (MADEIRA, 1986, p.29) o que implicava em adquirir bens de consumo. Vale a ressalva de que havia um esforço em se criar uma imagem integradora em uma realidade tão desigual, onde os jovens se encontram em situações muito distintas.

Estudo divulgado em 1986 por Madeira analisou as relações entre o jovem e as transformações estruturais na década de 1970. Essas transformações estiveram ligadas a ampliação do jovem no mercado de trabalho, do acesso à educação, dos avanços nas telecomunicações e da difusão do sistema financeiro de crédito. Porque muitos ainda estavam amparados pelas famílias, conseguiram uma autonomia financeira relativa, mas passam a marcar uma condição intermediária, “temporário, de tolerância de um certo grau de irresponsabilidade porque ‘nem criança, nem adulto’” (MADEIRA, 1986, p.30). Juventude vai deixando de ser uma categoria etária, e passa a ser um estilo de vida.

Entre 1968 e 1974 a MPB se consolidava como um “complexo cultural” que sofre um processo de institucionalização, marcado por ambiguidades, numa relação intrincada com a reorganização da indústria cultural, “a qual agiu como fator estruturante da grande importância no processo como um todo, e não apenas como um elemento externo ao campo musical que ‘cooptou’ e ‘deturpou’ a cultura musical do país” (NAPOLITANO, 2002, p. 3). A repressão acabou por fazer da MPB um espaço de resistência cultural e política, redimindo os Tropicalistas, considerados “alienados”.

Paradoxalmente, o fechamento completo do espaço público para os atores da oposição civil, consolidou os espaços galvanizados pela arte, como formas alternativas de participação, nos quais a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sobre forte coerção, conseguia circular (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Dessa efervescência social, econômica e política surgiram as canções de protesto, como espaço para reivindicações por liberdade política e individual, fazendo da MPB a “trilha sonora da abertura política (1975/1982)” (NAPOLITANO, 2010). Ao final da década de 1970, além da MPB, o samba e o rock ganhavam espaço, prestígio e reconhecimento, com novos compositores e intérpretes. Esses três gêneros

acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências para a ideia de resistência cultural. A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows, discos, entre os artistas dos três gêneros (NAPOLITANO, 2017, p. 112).

A MPB, transformada em sinônimo de bom gosto, teve relações de aproximação e distanciamento²¹ do rock, como apontado com relação ao Tropicalismo. Não faltaram ataques de ambos os lados quando o rock começou a

²⁰ Sobre essa década, ver também: (BAHIANA, 1980).

²¹ Para saber mais sobre essas disputas, consultar: (ALONSO, 2015).

despontar na virada de 1970 para 1980. No texto de divulgação do primeiro show de Renato Russo, as disputas entre rock e MPB ficam evidentes. Sobre o rock ele afirma ser

um movimento original e anárquico que pretende acabar com os falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à beira da autodestruição atômica. (...) E a MPB parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar rock no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? Rock é uma atitude, não é moda. (DAPIEVE, 1995, p. 63)

O rock surge da contestação e consagra-se como veículo de comunicação jovem para expressão de seus inconformismos e angústias gerados por choques geracionais cada vez mais intensos. Os acontecimentos sociais e políticos ao redor do mundo a partir da década de 1960, como guerras, ditaduras, luta por direitos, canalizaram no rock o sonho de liberdade e igualdade. Durante as décadas de 1970 e 1980 o rock se politizou e

possibilitou retirar parte da crítica social do gueto acadêmico e dos espaços sofisticados de construção da vanguarda intelectual. A partir do final da década de 1960, nos países ocidentais, o rock assumirá um papel fundamental na desconstrução dos valores morais que edificaram e consolidaram a violência como principal meio de legitimação dos poderes. Assim como nos discursos acadêmicos de vanguarda, na linguagem viva do rock, neste instante já qualificado como música popular, encontramos a denúncia das inúmeras formas de violência (re)produzidas na e pela cultura ocidental: a violência da marginalização imposta pela estrutura político-econômica do capitalismo industrial e, posteriormente, financeiro; a violência da seletividade genocida dos aparelhos repressivos do Estado; a violência de gênero trazida pela ordem patriarcal; a violência homofóbica refletida na racionalidade heteronormativa; a violência racial que se institui na presentificação cotidiana do preconceito; a violência ambiental decorrente da adoção de um estilo de vida altamente consumista e pouco sustentável. Enfim, violências que são praticadas dia a dia, ininterruptamente, contra pessoas e grupos vulneráveis (CARVALHO, 2014, p.8).

Figura indispensável para reflexão acerca da politização do rock no Brasil é Raul Seixas. Se Rita Lee²² é a “mãe” do rock brasileiro, Raul é o “pai”.

²² Rita Lee pode ser considerada um exemplo de um rock menos crítico, mais “existencialista”.

Polêmico, divertido e excêntrico, além de projetar o Nordeste no gênero rock (ainda em tempo, Belchior também como um representante, mas com menor projeção que Raul), traz no conteúdo de suas canções quase sempre um ataque bem-humorado à sociedade e aos seus valores. Outro importante roqueiro foi Marcelo Nova (Camisa de Vênus)²³, que se aproxima de Raul a partir de 1984, saem juntos na turnê *Anestesia* (1988-89), e gravam o álbum *Panela do Diabo*²⁴ (1989)²⁵. O disco teve grande repercussão, vendeu 150 mil cópias e rendeu um disco de ouro. Relevante destacar que, segundo Mairon Machado (2012), a importância desses dois roqueiros está na tentativa de levar para a sociedade uma postura crítica sobre o país e a política.

A passagem da canção *Não fosse Cabral* (1983)²⁶, nos leva a importantes reflexões que são retomadas pelas bandas estudadas.

Tudo aqui me falta,
 A taxa é muito alta,
 dane-se quem não gostar!
 Miséria é supérfluo,
 O resto é que tá certo,
 assovia que é pra disfarçar...
 Falta de cultura,
 ninguém chega à sua altura!
 Ó, Deus!
 Não fosse o Cabral!
 (...)
 Dá-lhe ignorância
 em toda circunstância.
 Não tenho de que me orgulhar...
 Nós não temos história,

²³ No ano de 2018 a banda fez uma turnê intitulada *Toca Raul*. BRUNETI, Itaci. Marcelo Nova relembra turnê com Raul Seixas: 'fomos do descrédito ao sucesso'. 26 set. 2018. Disponível em: <<http://www.virgula.com.br/musica/marcelo-nova-relembra-turne-com-raul-seixas-fomos-do-descredito-ao-sucesso/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

²⁴ Sobre o imaginário do diabo no rock ver: CAMASSETO. Muito além da encruzilhada: uma abordagem sociológica sobre o imaginário do diabo no rock n'roll. In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel S. (orgs.). *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paço Editorial, 2015.

²⁵ Mais informações sobre o álbum: MÚSICAS DO NORDESTE. Raul Seixas & Marcelo Nova - A Panela Do Diabo (1989). 14 ago. 2018. Disponível em: <<http://www.musicasdonordeste.com/2018/08/raul-seixas-marcelo-nova-panela-do.html>>. acesso em: 19 fev. 2019.

²⁶ A canção é uma versão feita por Raul Seixas, que foi censurada no lançamento do álbum em 1983.

são uma vida sem vitórias,
 duvido que isso vai mudar...
 Falta de cultura
 Pró cuspir na estrutura e...
 Que culpa tem Cabral?

A canção aponta para aspectos da cultura política brasileira, sugerindo que o modo como se deu a colonização brasileira, bem como seus desdobramentos posteriores, pensando na posição que o país ocupa nas relações com outros países, fez do Brasil uma nação sem identidade cultural, sem participação política, como se forjada numa mentalidade colonizada que se distancia das nossas particularidades e das nossas necessidades. O reflexo desse processo seria uma sociedade apática, pouco participativa, como consequência do modo de atuação do Estado. Mais ao final da canção, Raul seixas termina com “que culpa tem Cabral?”, o que sugere que, passados tantos anos, poderíamos ter superado nossas mazelas, alimentadas não somente pela herança colonial, mas por escolhas adotadas por governos subsequentes com o insuficiente investimento em políticas públicas efetivas. Ademais, a manutenção das estruturas desiguais é também reforçada pela sociedade miserável, ignorante e ignorada. Vale a ressalva que o valor e impacto de Raul Seixas não esteve guardado em suas letras, mas também na sonoridade da música e de sua performance roqueira e rebelde. Ainda que esta pesquisa não faça uma análise mais atenta do som, da música, é ela que compõe e integra o sentido e o significado do rock enquanto resistência.

Na década de 1980, o rock atinge o auge, não sem dificuldades. As bandas entram para as grandes gravadoras, programas de tv, rádio, lotam as casas de shows, configurando-se na linguagem que revela as angústias, expectativas, frustrações com relação ao mundo. É importante lembrar que as canções de protesto ficaram amplamente conhecidas na década anterior e, possivelmente, influenciaram essa geração quanto ao conteúdo contestador.

Pode-se dizer que o rock da década de 1980 era diferente da atitude estética proposta pelo tropicalismo, com uma origem mais punk, composições mais simples, linguagem clara e direta, do estilo *faça você mesmo*, bandas de garagem, inspirações gringas, som mais “tosco” e centralidade no eixo Brasília-Rio-São Paulo. Tocavam em casas de shows ou eventos menores. No início da década, não faltaram acusações de ser o rock alienado, massificado, vazio, retomando o debate

sobre o imperialismo cultural no Brasil (crítica tecida também ao Tropicalismo e à Jovem Guarda) (ALONSO, 2015).

Segundo Bruno Viveiros (2019), em vista de nascerem e crescerem sob uma ditadura militar, havia uma expectativa de os jovens serem mais “alienados”, “apolíticos”, ainda mais por terem crescido sob censura. Na verdade, ocorreu o oposto e esta geração cresce com ranço, “com sangue no olho” (VIVEIROS, 2019) do momento anterior, e com coragem e rebeldia. Considerando o contexto em que cresceram, fazem do rock a linguagem para expressar o ponto de vista dos “novos cidadãos”. “O rock foi capaz de colocar a política na boca do povo [e promoveu] a democratização do debate político” (VIVEIROS, 2019). Ainda para ele, a canção “Pro dia nascer feliz” de Cazuza (então na banda Barão Vermelho) se torna um hino do governo civil inaugurado em 1985, traduzindo um sentimento de esperança e otimismo, ainda que cercados de incertezas. A canção *Ideologia* (1988) mostrava que as incertezas tinham razão de ser, revelando na letra uma grande desilusão frente às transformações reais: “meus heróis morreram de overdose, / meus inimigos estão no poder / ideologia, eu quero uma pra viver”.

O Brock teve um papel fundamental na captura das expectativas e na expressão de uma geração, não só desta, 1980, mas de um processo histórico no qual arte, política e consumo estiveram ligados, podendo ser considerado movimento musical. O ano de 1985 foi marcante para o rock e para a política. Se a transição de um governo militar para um civil abriu para novos atores sociais, o maior evento até então de rock abriu para outros espaços na música: o *Rock in Rio*. Esses dois eventos transformam a maneira de operar tanto a política (nem tanto), quanto a produção, transmissão e recepção musical.

O Rock In Rio (1985) levou a uma profissionalização maior das bandas, a uma sofisticação na produção, que agora contaria com muito mais recursos técnicos. Começam a surgir megaeventos. Os shows passaram a ser cada vez mais uma integração de elementos para além da música: performances, figurinos, projeções de luzes, imagens, etc, criando uma explosão de experiências sensoriais numa mistura de linguagens e suportes. Esse festival teria promovido a aproximação entre o rock e a MPB, além de sacramentar que o rock também era resistência e politização (ALONSO, 2015, p.10-11). Desde o primeiro Rock in Rio, o

evento foi marcado por performances contestatórias e críticas às figuras políticas nacionais²⁷.

As críticas no RIR não foram somente aos políticos, mas também ao próprio modo de organizar o festival que, desde o início, privilegiou as bandas internacionais, colocando as nacionais para abertura de grandes shows, e em alguns casos sequer com a possibilidade de passarem o som. Esse privilégio aos estrangeiros foi questionado pelos artistas nacionais na terceira edição do evento em 2001 acarretando num boicote liderado pelo OR, mas que contou com mais cinco bandas: Raimundos, CBJR, Cidade Negra, Skank e Jota Quest²⁸. É possível interpretar essa ação não só como uma disputa por visibilidade e fama, mas como uma pressão pela valorização da cultura nacional, das suas produções e de seus artistas.

Embora o RIR tenha surgido junto com a “democracia”, e seja um marco na história brasileira, o festival contou com atitudes nada democráticas, também por parte do público e que revelaram grande desrespeito aos artistas nacionais ao vaiarem as apresentações de Erasmo Carlos e Ney Matogrosso (1985), e, para além das vaias, atirarem objetos em Lobão (1991) e Carlinhos Brown (2001)²⁹. As agressões a esses artistas podem ser reveladoras, já que, com algumas exceções, as vaias destinaram-se a artistas em pouco ou nenhum trânsito com o rock. Vale lembrar que o RIR, desde o seu surgimento, nunca foi um festival exclusivamente de rock, gerando descontentamentos entre o público roqueiro. No entanto, não dá para ignorar a dimensão desse festival na Indústria Cultural e no mercado da música.

²⁷ Exemplos dessas atuações podem ser vistas em: CUTRIM, John. Dinho do Capital Inicial esculacha com Sarney no Rock In Rio. **Jornal Pequeno**, 25 set. 2009. Disponível em: <<http://jornalpequeno.blog.br/johncutrim/dinho-do-capital-inicial-esculacha-sarney-no-rock-in-rio/>>. Acesso em 07 fev. 2019.

UOL. "Vocês matam gente", diz Samuel Rosa a políticos no principal palco do RiR. **UOL**, 16 set. 2017. Disponível em <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/16/voces-matam-gente-diz-samuel-rosa-a-politicos-no-principal-palco-do-rir.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

²⁸ ARAÚJO, Marcelo. **Rock In Rio**: o boicote das bandas brasileiras na edição de 2001. O ogro do metal. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/curiosidades/215012-raimundos.html>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

²⁹ REVISTA VEJA. As vaias que entraram para a história do Rock in Rio. **Veja**, 13 set. 2013. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/as-vaias-que-entraram-para-a-historia-do-rock-in-rio/>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

Germano Schwartz (2014)³⁰ em *Direito e Rock*, faz um histórico do rock brasileiro relacionando-o à democracia, à sua capacidade comunicacional, a seu caráter subversivo e gregário nos anos 1960-80, com ênfase na década de 1980, tendo a Constituição como um marco referencial. De acordo com o autor, o rock teria antecipado algumas das expectativas normativas positivadas na CF88. Afirma ter findado essa postura subversiva no rock brasileiro (sinais indicados logo após a promulgação da Constituição) posterior a 2013 (marco para as Manifestações de Junho de 2013 e as canções selecionadas para suas análises). Para ele,

são poucas as músicas e os artistas de rock, em termos de quantidade. E, como já dito, essas músicas não são subversivas. Ao contrário. Reforçam o estado atual do ambiente dos demais subsistemas sociais brasileiros. Elas não estão direcionadas para a perturbação e sim para a estabilidade (SCHWARTZ, 2014, p. 124).

As bandas do Brock³¹ são classificadas por Germano Schwartz como subversivas porque mantiveram o sentido rock, enquanto identidade musical, enquanto atitude de contestação à ordem estabelecida; elas temporalizaram o ambiente. Em resposta às gerações anteriores, cantavam a abertura democrática; mas também expressam os desejos de mudança que a Constituição positivou em 1988. A partir do seu levantamento, considera como o auge do Brock os anos 1985-1987, em termos de sucesso e de comunicação musical subversiva. No entanto, um ano após a CF88, o rock começa a declinar das listas das 100 mais, e as canções do Brock que perduram não tinham conteúdo subversivo (SCHWARTZ, 2014, p.59).

Curioso pensar que a politização presente na música e na mídia vai, de fato, desaparecendo. Embora os jovens da geração 1960-80 estivessem identificados com certo engajamento, a partir da década de 1990 parece ser o final

³⁰ A contribuição do livro de Germano Schwartz para essa pesquisa limita-se à temática, e não é metodológica. A relação que estabelece entre rock e democracia, as temáticas das canções, bem como os apontamentos sobre as transformações do rock brasileiro servem de elementos motivadores. No entanto, este trabalho visa estudar a década de 1990 e 2000 (período que representa a lacuna da sua proposta – analisa a década de 1980 e a de 2010), partindo da análise de canções de outros grupos e por outro referencial teórico-metodológico. Essa nota se faz importante na medida em que Germano se utiliza da Teoria dos Sistema de Luhmann e aqui adota-se a Hermenêutica de Profundidade de John B. Thompson, referenciais que se repelem inteiramente, mas que representam, igualmente, possibilidades de interpretação dos fenômenos sociais.

de uma transição, restando as canções de críticas políticas ao cenário mais independente e/ou para um público menor.

A leitura do livro de Germano Schwartz (2014) reforçou questionamentos iniciais: as bandas selecionadas para a presente pesquisa são classificadas pelo público em geral, e por críticos e jornalistas de música, como dotadas de um forte senso crítico, algumas como “engajadas”. Se o rock exerceu importante papel no processo de democratização posto em curso na década de 1980, ao trazer a política para a “boca do povo”, diante de um contexto formalmente mais aberto, formalmente sem censura, com garantias constitucionais estabelecendo um Estado Democrático de Direito (CF88), seria possível esperar do rock uma ampliação desse papel politizador? O caráter subversivo, no sentido de perturbar a ordem, estaria presente nas três bandas selecionadas, considerando o período de 1994-2002? Suas críticas, denúncias e reclamações estão direcionadas à *perturbação* ou para a *estabilidade*? Teria esse *roque enrow* da década de 1990 a capacidade de contribuir para a construção de atitudes favoráveis a democracia? Esses questionamentos poderão ser problematizados no capítulo 4, no processo de reinterpretação após as análises internalistas das letras das canções selecionadas, e externalistas (contexto social-político e da produção das canções).

Uma última consideração encerra esse tópico, mas ainda dialogando com estudo mencionado acima. O Brock cantou mudanças que precisavam ser feitas pelo Estado e que foram positivadas na CF88. e foram assumidas pelo Estado no novo documento, positivadas. As bandas e o recorte temporal aqui analisados tem essa nova ordem democrática instituída formalmente como referência, mas que não se efetivava na prática. Assim, o *caráter subversivo* das bandas selecionadas para este estudo não está relacionada à elaboração de um novo direito de júri (mudanças constitucionais), como no Brock, mas aos direitos de fato, agora formais, porém não reais (redução das desigualdades). Tratava-se, em 1990, de subverter

31 As canções e bandas analisadas pela pesquisa de Germano Schwartz dividem-se em Brock e pós 2010. Brock: Plebe Rude, RPM, Titãs, Cazuza, Legião Urbana, Ira, Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso. Pós 2010: NX Zero, Restart, Fresno, CPM22 e Strike.

uma ordem dada pelas estruturas desiguais, e não pela lei, ou seja, de se fazer cumprir a nova lei, a CF88.

2.3.1 Breve Panorama do Rock Brasileiro na Década de 1990

A década de 1990 é marcada não só por transformações no rock e na política, mas na indústria fonográfica como um todo. As transformações nos meios técnicos alteraram a produção, transmissão e recepção musical. A abertura comercial trouxe novos equipamentos, tornando a produção mais acessível, não somente pelo preço ou acesso aos equipamentos, mas pelo que essas tecnologias podiam agora produzir, ou reproduzir. Os DJs com suas aparelhagens de som reproduzem uma infinidade de combinações sonoras, que podem ser gravadas, regravadas e manipuladas, sem a presença de diversos músicos e instrumentos.

As músicas gravadas em LPs e K7s seriam agora comercializadas em CDs. Mais tarde, principalmente a partir da década de 2000, a música vai se tornando cada vez digitalizada, virtual, do que propriamente material. Se antes o sucesso e o dinheiro eram feitos com a venda de álbuns, essas relações comerciais estavam se alterando rapidamente. Outros canais e outras relações estavam se formando.

De início é importante destacar que havia um processo de fragmentação dos gêneros em muitos subgêneros já em curso, e que esse processo se intensifica na década de 1990. Há uma pulverização de gêneros, estilos, e também um diálogo intenso entre eles. Essas fronteiras fluídas são característica desse período. Surgiram selos independentes, embora ainda dentro das grandes gravadoras, e vários festivais alternativos, dando espaço para bandas novas.

As bandas da década de 1990 trazem uma mistura de estilos e o surgimento de novas bandas que alcançaram grande sucesso. Se o rock brasileiro estava *morrendo*, pelo menos enquanto presença no *mainstream*, ele dava seu último suspiro. Como já dito, o rock brasileiro foi uma constante convivência entre engajamento e alienação, entre rebeldia e acomodação.

A década de 1990 tem seu primeiro ano marcado pelo falecimento de Cazuza, um ícone para o rock, para a poesia e para a crítica social. Em 1996 foi

a despedida de Renato Russo, cantor e compositor da banda Legião Urbana. No mesmo ano o grupo anuncia sem fim, e retorna aos palcos quase 20 anos após, em 2015, ainda em atividade até o momento.

Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs, Plebe Rude, Ira, RPM, Capital Inicial, Gang 90 & As Absurdettes (precursora da Blitz), Engenheiros do Hawaii, Kid Abelha, Barão Vermelho, Lulu Santos, Blitz foram bandas que fizeram sucesso na década de 1980. Diversos grupos permaneceram unidos ao longo da década de 1990 e ainda na ativa. No entanto, sua comunicação deixaria de ser subversiva, crítica (SCHWARTZ, 2014). Lobão e Ultraje a Rigor são exemplos de roqueiros que marcaram a música e o rock dos anos 1980 no período da abertura e foram considerados reacionários pelas posturas e posicionamentos políticos conservadores que adotaram, principalmente, ao longo da década de 2010.

São exemplos femininos do rock nessa década a incomparável performance de Cássia Eller³² e o trabalho autêntico da banda Pato Fu, com Fernanda Takai no vocal. Ambas cantoras, compositoras e multi-instrumentistas. Cassia Eller faleceu repentinamente em 2001, no auge de sua carreira, em decorrência de problemas cardíacos. Representou uma revolução na música com suas interpretações únicas carregadas de força, emoção e beleza. Pato Fu segue carreira sólida em um nicho menor, com trabalho mais autoral e independente, com relação às fórmulas do mercado, de qualidade reconhecida. Pitty começava nessa década uma carreira promissora e hoje assume o posto de “rainha” (ou princesa) do rock, e é a mulher roqueira com a atuação mais expressiva no cenário nacional. A julgar pelas poucas mulheres famosas no rock (não sem antes mencionar Paula Toler, do Kid Abelha), embora haja diversas bandas e artistas femininas menos conhecidas, releva-se haver pouco espaço ou mudança quanto a relação rock e mulher (dominado majoritariamente por homens). É possível afirmar que esse cenário mudou um pouco em vista das próprias transformações técnicas que impactaram na diversificação dos gêneros. As mulheres buscaram e buscam seu espaço também no rock.

³² Para saber mais: biografia de Cassia Eller: FOLHA ONLINE. Leia a biografia de Cássia Eller. 29 dez. 2001. **Folha de São Paulo.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20137.shtml>>. Acesso em: 15 dez 2018.

A banda brasileira Raimundos talvez tenha sido a dona de um som mais pesado e que primeiro fez sucesso na década de 1990. Formada em 1987, a banda lança seu primeiro álbum em 1994 o que deu a ela o primeiro disco de ouro dos selos independentes. O sucesso abriu as portas para a Warner. Influenciada por Ramones, no som e no nome (que seria uma homenagem ou versão abasileirada), misturou rock (punk, hardcore, metal alternativo) com ritmos nordestinos, criando um “fórrócore” e tinha uma cara mais irreverente. Suas temáticas não eram politizadas como o Brock, suas letras falavam de sexo, situações cotidianas e utilizavam bastante palavrões. Com altos e baixos, a banda segue firme e se tornou uma referência no rock brasileiro.

Na levada da irreverência, Mamonas Assassinas surge em 1994, lança seu primeiro álbum em 1995 e vira sucesso imediatamente. Com músicas engraçadas, debochadas e uma performance cômica, a banda misturava pop rock, heavy metal, com brega, sertanejo, fórró, música mexicana e portuguesa. Agradava um público de diversas faixas etárias, mas principalmente as crianças. A banda teve um final trágico em 1996 quando um acidente de avião matou todos os integrantes, criando comoção nacional.

Aquele escracho chamou a atenção de algumas gravadoras grandes. Ávidos por novidade, EMI, Natasha Records e PolyGram investiram no rock onanista, isto é, que tem como tema a “automasturbação manual masculina” (PAIVA, 1996). Bandas como Lagoa, Os Ostras, Baba Cósmica, Maria do Relento, entre outras, faziam “rock sem compromisso e com diversão” como afirmou Tadeu Patola, do Lagoa. Para Carlos Eduardo Miranda, diretor do selo Excelente Discos, de Os Ostras, a gravadora procurava originalidade, uma banda com “tarimba e que queria fazer sucesso. Quero gente a favor, não contra” (MIRANDA *apud* PAIVA, 1996).

Outras bandas que surgiram nessa década e estão na ativa são Skank e Jota Quest, também com fusão de ritmos. Podem ser mais consideradas pop do que exatamente rock. Pop rock. O veio de crítica social não é o forte das bandas, ainda que Skank tenha diversas canções que tecem críticas sociais. Los Hermanos misturou indie rock com MBP e Bossa Nova. Ainda é importante destacar o metal, que tem como representante os mineiros Sepultura, que cantam em inglês, fundem vocal agressivo com ritmos indígenas e africanos. Angra também surge em

São Paulo misturando power metal, música clássica com ritmos brasileiros. Essas duas bandas, em especial, fizeram grande sucesso fora do Brasil.

Mas as misturas sonoras mais politizadas aproximam-se do rap e do reggae, dois gêneros associados aos protestos sociais e políticos, e também à cultura popular. As bandas selecionadas são exemplos dessa junção. Há ainda que se mencionar dois nomes essenciais para esse período que fizeram e fazem história: Gabriel O Pensador e Charlie Brown Jr, que se torna uma referência no skate-rock. Nessa esteira, oscilando entre mais e menos politizado, mais e menos conhecidas pelo grande público, vieram Detonautas, CPM 22, Cachorro Grande, Matanza, Tihuana entre outras.

A banda Charlie Brown Jr merece um destaque por alguns fatores. Ela conquista um grande número de fãs, incluindo as novas gerações, tem canções em playlists nos streamings de música e termina com um final trágico: a morte do compositor e vocalista Chorão em março de 2013, vítima de overdose, e o suicídio de Champignon seis meses depois. A plataforma Deezer divulgou em 2015 ser Charlie Brown Jr a segunda banda de rock brasileira mais ouvida no exterior, depois de Sepultura.

A música, de modo geral, volta à televisão, não mais pelos festivais, mas pela MTV, que abre espaço para novos artistas e se torna o principal canal para o rock brasileiro e para as bandas em questão. É também um dos principais canais com o jovem, categoria do mercado consumidor de música consolidado pelo Brock na década de 1980.

2.4 ALGUNS ASPECTOS DO ROCK BRASILEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1990: TEMÁTICAS POLÍTICAS NO PROCESSO DE DEMOCRATIZAÇÃO

A música brasileira, em específico, sempre esteve ligada à sua história política, em diferentes momentos, embalada por diferentes ritmos, numa relação entre identidade, contestação, legitimação, consumo e entretenimento. Com o rock não foi diferente. Marcado por ambiguidades, entre o alienado e contestador, cópia do internacional e busca por inovações, entre o *underground* e o *mainstream*, o rock brasileiro “cantava” o fim do regime militar e a transição para o governo civil.

Embalados pelas guitarras, baixos e baterias, entre outras brasilidades, iniciava-se a “Nova República”.

A década de 1990 se inicia com o seguinte questionamento para o rock: O rock morreu?

Essa pergunta divide opiniões e ainda hoje ela está posta e é motivo de discórdia entre músicos, produtores e público roqueiro. Esse questionamento se dá não só pelo suposto fim da rebeldia³³ e da contestação nas músicas, mas também pelo fato de o rock ter saído da cena massiva (rádio e televisão) e aparentemente produzir pouca coisa nova (ALEXANDRE, 2013). Haveria uma decadência quantitativa e qualitativa. Não se pretende aqui levantar todas as discussões, muito menos dar uma resposta definitiva a essa pergunta, mas problematizar alguns elementos a partir das singularidades do objeto.

Algumas bandas ligadas ao rock fizeram grande sucesso nas décadas de 1990 e 2000 e mantiveram em seu repertório letras de conteúdos críticos, contestatórios, mais próximos às canções de protesto, ou até mesmo “fieis” às origens *punks* ou ao *hard core*. Para além das selecionadas, *Pavilhão 9* representa uma banda importante nesse sentido.

Outra crítica ao rock a partir dos 1990 é que ele se descaracteriza, perde sua autenticidade, seu purismo. É bem verdade que as bandas selecionadas para essa pesquisa são não só dotadas, mas caracterizadas por uma pluralidade de influências. Nesse sentido, o entendimento dessa característica deve ser pensado tanto à luz das particularidades da produção cultural brasileira, como das influências internacionais e das transformações dos meios técnicos. Não parece haver sentido reivindicar purismos, nem no rock, nem no Brasil. A identidade de ambos se dá justamente pela miscigenação, acrescida da influência internacional que sempre nos acompanhou.

O primeiro ponto é o fim da rebeldia. Não só porque inúmeras bandas passaram a fazer músicas de amor e conflitos existências, mas também porque o rock teria se tornado conservador e acomodado. “Desde o fim dos anos 90, o que se percebe é que um gênero que representava movimento de resistência

³³ REVISTA VEJA. O rock perdeu a rebeldia. **Veja**, 30 maio 1990, edição 1135.

cultural, de contestação, foi se transformando cada vez mais em refúgio de conservadorismo e acomodação” (MALDONADO, 2017, s/p). As bandas, já no início de 1990, mas principalmente perto dos anos 2000, não trouxeram inovações estéticas e passariam a viver de cover de bandas famosas ou de saudosismos.

No entanto, é importante considerar que inúmeras transformações passam a acontecer de modo acelerado a partir de 1990 que impactaram não só na produção musical, mas nos processos interacionais no mundo todo. As transformações sociais, políticas, tecnológicas, bem como o desenvolvimento dos meios de comunicação, como tv e internet, também influenciaram nas transformações do rock.

De acordo com Alonso (2015), foi na década de 1990 que o rock se institucionalizou e se aproximou de vez da MPB. Teria ocorrido uma MPBzação do rock, aproximando-o da estética MPB. “O rock se torna cada vez mais ‘limpo’, sem ruído, ‘claro’. As distorções e o canto gutural, embora não tenham desaparecido por completo, tornam-se cada vez mais irrelevantes. A lírica e os arranjos deixavam gradualmente de ser agressivos” (ALONSO, 2015, p. 21). Exemplo desse processo de mpbzação do rock estaria nos álbuns *Acústico* MTV.

Nessa década, o rock deixa de ser uma oposição à MPB e aproxima-se da sua estética. Essa aproximação rendeu ganhos e perdas. Ganhos quanto à valorização simbólica, perdas quanto à submissão aos parâmetros de avaliação da MPB. “Os critérios de avaliação do rock passaram a ser a politização, o flerte com o som nacional de tradição musical brasileira e a qualidade das letras” (ALONSO, 2015, p. 21). Os critérios de valoração do rock se modificaram, e isso teria sido “a morte do rock nacional” (ALONSO, 2015, p.22).

O rock deixa de ser o grande símbolo da juventude dessa década no Brasil, e as rádios são invadidas pelos gêneros axé, pagode e sertanejo. Mas vale lembrar que, embora outros gêneros tenham invadido as rádios, as bandas selecionadas estouraram também nas rádios, incluindo Planet Hemp, considerada a mais polêmica de todas em vista da questão da maconha, assim como Pavilhão 9 e Racionais Mc que traziam um discurso ácido e mais agressivo de crítica ao sistema. Também adentram a cena musical o sertanejo, o axé, o funk e o rap, e mais recente um retorno ao samba pelo rap rock. Talvez seja possível afirmar que o elemento de contestação hoje está mais presente nesses dois estilos, no rap e no samba, ainda

que também tenham sido pasteurizados e convivam com expressões meramente comerciais relacionadas ao entretenimento.

No cenário internacional, na década de 1990, o rock crescia com o movimento *grunge* e bandas como Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains, Stone Temple Pilots, com a energia e questionamento feitos pelo Rage Against the Machine ou System of a Down, e mais uma enxurrada de novas bandas. No entanto, também perdia espaço para o pop.

Na década de 1990, além do trio bateria, guitarra e baixo, novos elementos são acrescentados às músicas: aparelhos eletrônicos e ritmos variados (rock, reggae, rap, ritmos nordestinos), como fizeram os Tropicalistas. Surgem bandas cantando em inglês com projeção internacional (Sepultura é o principal exemplo, projeção que o BRock não atingiu, e mesmo Planet Hemp gravou algumas canções em inglês). Para Calado (1997), as possibilidades de surgimento de um movimento renovador como a Tropicália nos anos 1990 era quase nula em vista dos acordos comerciais, que teriam transformado “as programações das rádios e TVs em um jogo de cartas marcadas, no qual geralmente só faz sucesso o artista que estiver amparado por um maciço investimento financeiro” (CALADO, 1997, p. 300).

As inovações quanto às possibilidades de gravação e reprodução de sons fez da música um produto do mundo industrializado. As novas tecnologias promoveram um barateamento no acesso à música e outras formas de arte. “A multiplicação do acesso a esses meios permitiu que o volume da produção, antes filtrado quase sempre exclusivamente por gravadoras, rádios e televisão, se multiplicasse em números impressionantes e à revelia de qualquer imperialismo fonográfico” (BURNETT, 2011, p.172). O punk rock brasileiro é um exemplo de gênero que se favoreceu e só cresceu com essas mudanças.

A questão da tecnologia barateou a produção e diversificou a transmissão. Mas a distribuição da música, a valorização de determinados segmentos, ainda estava com as grandes gravadoras. Havia os selos dentro das grandes gravadoras e os selos independentes. O selo Chaos, da Sony Music, lançou Chico Science & Nação Zumbi, Gabriel O Pensador, Skank; o selo Plug, da RCA, lança os gaúchos Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós.

Se inicialmente esteve atrelada às grandes gravadoras, a segmentação do mercado e acesso às tecnologias intensificaram esse processo nas

décadas seguintes. A lista de 21 selos brasileiros independentes divulgada pelo site *Tenho mais discos que amigos* em 2017 mostra um crescimento e diversificação que garante ao rock feito por brasileiros sua autonomia e autenticidade³⁴, ainda que para públicos reduzidos.

Surgem novos agentes e processos e a criação de outros espaços fora da grande cultura massiva midiática, e mesmo dentro dela. No Brasil, a televisão aberta, que até então havia sido a grande promotora da cultura, ganha novos canais pagos e temáticos, como o específico de música MTV, que teve papel fundamental na consolidação da música para o mercado juvenil, principalmente para o rock, embora o canal tenha perdido por completo suas características iniciais.

Com relação à produção técnica e à distribuição da música, parece que o rock se torna *underground* no *mainstream* na década de 1990, e a partir de 2000 essa independência se dá de forma mais acentuada. “A mudança acontece quando, no começo dos anos 2000, tudo passa a soar estranho aos ouvidos das grandes gravadoras, e artistas que antes teriam casa num grande selo passam a apostar na independência” (COSTA, 2015). O próprio mercado e o papel das gravadoras mudam a partir da internet, que chega para o uso doméstico em 1995, utilizada cada vez mais como forma de divulgação e distribuição das músicas.

Mas, ao considerar a mudança com as gravadoras e selos independentes, a expansão da internet e a reconfiguração do mercado em vista das músicas para *download* (como continuar ganhando se as músicas passam a não ser pagas? Se não se vende mais cd?), o rock não sai de cena, mas recria sua cena. O cenário independente e o barateamento da produção musical em vista das tecnologias de produção e transmissão favoreceram o crescimento do rock brasileiro, inclusive abrindo portas para o mundo e para novos mercados. Para além das canções e bandas, uma infinidade de blogs, eventos, revistas especializadas surgiram.

³⁴ O que acontece com artistas no Brasil é que muitos se dedicam a arte, mas não conseguem sobreviver dela. Vivem *para* e não vivem *da*. Trabalham em outras áreas para seu sustento, e fazem arte por amor. Isso lhes garante ainda mais independência frente aos padrões do mercado. Mas torna cada vez mais difícil, senão impossível, um sucesso para públicos maiores. Ainda que tenha surgido inúmeras possibilidades para a diversificação da arte, não há como negar que ocorre, ao mesmo tempo, uma padronização promovida pela indústria cultural, a exemplo do sertanejo no Brasil.

Em 2017, no dia “mundial” do rock, o blog Bilesky Discos³⁵ lançou uma enquete: “Cite 3 bandas brasileiras que devemos conhecer”. O resultado foi uma lista com 107 bandas de rock brasileiro, respondendo à pergunta “o rock morreu?”. Diante desse número, respondeu-se que não. Mas se transformou e se transforma porque a mudança e o movimento o caracterizam, assim como a resistência (embora muitos roqueiros tenham se tornado reacionários). No mesmo ano, o site “roqueiro” *Tenho mais discos que amigos* divulgou uma lista com 21 selos independentes que produzem músicas também em inglês. Parece haver um movimento de declínio acentuado em quantidade de bandas e do caráter contestatório ao longo da década de 2000, mas do surgimento de um novo mercado, independente, formado por nichos menores.

Por esses critérios, o rock não morreu. Mesmo porque se ainda há fãs, então a cultura está viva. Ademais, com a quantidade de shows, espaços e eventos disponíveis hoje, ainda que no *underground*, ou públicos segmentados, apontam para sua sobrevivência. O que esses apontamentos anteriores indicam é uma transformação no rock (mas também em outros gêneros), impactada pelas mudanças do mercado e pelas mudanças sociais, também influenciada por situações políticas e sociais nacionais e internacionais. Esse fato é comentado por Doze, vocalista da banda Pavilhão 9, que lançou em 2017 novo disco depois de uma pausa de 11 anos.

Essa parada se deu por conta de mudança do mercado e ficamos observando o mercado durante esse tempo. Resolvemos voltar agora porque vimos uma lacuna a ser preenchida. Nossas páginas na internet também ajudaram, tínhamos ali em torno de 10 mil pessoas e a página não tinha nenhuma movimentação nossa, enquanto as pessoas solicitavam nossa volta (DOZE, 2017).

Talvez a lacuna comentada por Doze esteja num ponto importante para a morte ou sobrevivência do rock: a contestação, no conteúdo e não só na forma, uma vez que a banda Pavilhão 9 é conhecida por essa postura, e porque o público se mantém “fiel” a ela. Essa lacuna pode estar no fato do elemento

³⁵ BILESKY DISCOS. **Bandas Brasileiras de Rock Que Você Deve Conhecer!** Bilesky Discos Blog. 19 jul. 2017. Disponível em: <<http://bileskydiscos.com.br/blog/2017/07/19/107-bandas-brasileiras-de-rock-que-voce-deve-conhecer/>>. Acesso em: 24 set 2018.

contestatório ter diminuído ao longo dos anos 2000, fato observado pela fala dos músicos e pela fidelidade do público.

Na relação entre música e política, busca-se os sentidos mobilizados. Analisando a década de 1990, e as bandas em questão, o rock trouxe quatro elementos novos para aquele contexto específico: o negro, o nordestino, a periferia e regionalismos e/ou a valorização de aspectos da cultura brasileira.

Ao considerar que a forma da arte também compõe o significado, esse rock brasileiro das bandas selecionadas produz um cenário mais diversificado se relacionado aos anos 1980, e diretamente ligado à cultura de rua. Se as bandas de 1980 se aproximavam do punk por uma produção sonora mais ruidosa e pela contestação política, as do 1990 se aproximaram do punk, mas também do hard core, do rap, do samba, do reggae e da MPB, recriando formas musicais híbridas. No entanto, o ruído vai ficando cada vez mais limpo, em vista das tecnologias que promoveram mudanças em todo o mercado fonográfico (não só no rock).

Ademais, é possível considerar uma influência tropicalista, antropofágica, ao ressignificar expressões globais (rock) com elementos locais, tanto na forma quanto no conteúdo das canções selecionadas. Talvez essas bandas sejam verdadeiras bandas de *roque enrow*, utilizando essa expressão como caracterização do rock brasileiro e suas singularidades.

Outro fator a ser considerado é a quantidade de bandas novas, casas de shows, (mega) eventos³⁶ que surgiram a partir dessas novas configurações. De um jeito ou de outro, o rock está vivo. Alguns festivais de rock, como o Rock in Rio, misturam diversos estilos, bem como artistas nacionais e internacionais.

Há ainda festivais como o João Rock (Ribeirão Preto – SP), somente com atrações nacionais; e o *Abril pro Rock* (Recife – PE), festival independente que tem início em 1993 e mantém sua programação mais voltada para o metal, o hardcore e sons mais pesados, com bandas nacionais e internacionais. Em um

³⁶ Inúmeros festivais surgiram desde então, para além dos citados acima, como *Hollywood Rock*, *Porão do Rock*, *Oxigênio Festival*, *Demo Sul*, entre inúmeros outros que fomentam não só as bandas consagradas, como também bandas novas e independentes.

mundo predominantemente masculino, as mulheres foram conquistando espaços e no ano de 2019 o festival trouxe um dia exclusivo para elas. Segundo Paulo André Moraes, curador do evento, “foi uma opção política do festival. Acreditamos que é preciso reforçar o protagonismo feminino em tempos de conservadorismo e retrocesso nos costumes” (MORAES, 2019, s/p).

Ainda que explorados comercialmente, as novas bandas e eventos podem ser pensados como um indicativo de novos espaços, criados por uma tímida diversificação política, e mais intensa na cultura, nas tecnologias e meios de comunicação. A década de 1990 trouxe avanços quanto a algumas liberdades, mas veio acompanhada de uma violência extrema e crescimento das desigualdades, temas que assumem centralidade nas bandas e no período selecionados. Comparadas às bandas de 1980, as de 1990 em diante expressam, de modo geral, uma postura mais acomodada, distanciando-se das temáticas políticas (no que as bandas selecionadas se diferenciavam), pelo menos até 2002, aproximando-as de temáticas políticas. Embora as condições objetivas indicassem dificuldades para a construção da democracia, mudanças institucionais permitiram novos arranjos sociais, culturais e políticos.

Duas considerações sobre essa “diversificação” e “abertura” para novos atores no rock. O fato histórico que marcou as bandas foi a mudança da ditadura militar para a democracia supostamente liberal, fundada no Estado Democrático de Direito. Formalmente se ampliavam direitos, mas que convivia com resquícios da ditadura, gerados pela transição *transada* (MARENCO, 2007), como as práticas autoritárias, violentas, não transparentes por parte dos agentes do Estado e suas forças repressivas.

A primeira consideração é que a diversificação caracterizou-se pela aproximação com o rap, com o negro e o caráter de denúncia, que fazia das bandas selecionadas para esta pesquisa exceções na década de 1990. Suas letras apontavam para os problemas das cidades, permeadas pelas desigualdades e violências de todas as ordens, com ênfase na questão de raça e classe social, destacando a violência policial como *modus operandi* na manutenção do autoritarismo.

Mas as críticas não se dirigem somente à hipocrisia do Estado, às suas instituições e seus agentes, mas à passividade do povo brasileiro (também

alimentada pelo Estado e outros grupos ligados a ele), à ausência de cultura (enquanto identidade, valorização do nacional, acesso à educação e lazer), ao conservadorismo presente também na sociedade ao rechaçar os mais pobres. O individualismo e o egoísmo que caracterizam a sociedade atual se mostram presentes nesses apontamentos.

O papel e atuação da mídia também aparece em diversas letras, assim como a própria produção musical como meio de emancipação e autonomia, ou de alienação. Nesse sentido, a canção popular teria papel significativo para a democratização do país, com uma atuação de denúncia política e social desde a década de 1960.

Em 1980 e 90, a canção popular não perdeu seu mote. Continua atenta para as coisas que acontecem aqui. Apenas o contexto político é outro e o país democratizou-se. Assim, o discurso não pode ser o mesmo dos anos 1960 e 1970, passa a ser outro. Nesse sentido é que se torna possível uma leitura sociopolítica do país, por meio dos textos poéticos da canção popular (CALDAS, 2005, p. 205).

Em segundo lugar, a abertura a novos atores e as temáticas politizadas neste gênero podem representar, de fato, uma conscientização maior, em vista da ampliação do acesso à informação, bem como abertura para a visibilidade dos problemas vividos por minorias, assim como traz o negro, o nordestino para o sul e sudeste, e a periferia como protagonista, como donos da voz. Esse fator é relevante porque a herança cultural escravocrata deixara no Brasil uma seqüela de preconceito que começava a ganhar outros contornos da década de 1990 com a visibilidade de artistas negros e da atuação cada vez mais intensa de movimentos sociais. Essa influência, a da escravidão, trouxe uma carga simbólica de valorização desigual dos seres humanos (VELHO, 1994). Esse processo foi acompanhado de uma intensa naturalização da violência, não só com os negros, mas também com mulheres, crianças, jovens, pobres, índios, principalmente após a Constituição, todo esse processo passa a ser questionado.

Mano Brown (2018), um dos principais rappers brasileiros, numa entrevista³⁷ faz um balanço das mudanças sociais e culturais desde 1980. Em seu relato, a música era uma forma de lutar contra o sistema. Falar era uma forma de

expressar a indignação com a violência e exclusão nas favelas. A influência estadunidense aqui, com a invasão do rap nos anos 1980 e 1990 via MTV e outros agentes, deu visibilidade a beleza negra. Ainda que isso tenha sido uma percepção de que esse grupo era um filão do mercado, porque “beleza vende”, a exposição dos artistas melhorou a autoestima desse grupo. “As pessoas não gostavam de si, tinham vergonha do cabelo, dos costumes mais antigos, ligados ao passado (...) hoje em dia eu vejo o negro muito mais ligado no futuro do que ao passado; na verdade vejo mais o negro ligado ao presente” (BROWN, 2018, s/p).

Ainda longe do ideal, é inegável que houve conquistas para diversos grupos, embora restritas. A fala acima ilustra as lutas por reconhecimento e a importância da visibilidade como forma de valorização da identidade na construção da autoestima da juventude negra. No entanto, a fala de Mano Brown chama a atenção: a luta não parece ser *contra* o sistema, mas por estar *fora* do sistema. A abertura do mercado para esse “filão”, beleza/beleza negra, teria trazido aspectos positivos, introduzindo-os no sistema. Posição semelhante se encontrará nas bandas selecionadas.

A década de 1990 trouxe talvez o último movimento musical (até então) ligado ao rock de contestação, o Mangubeat. Para além das condições de desigualdade denunciadas nas canções, o movimento trouxe inovações estéticas e voltou ao olhar para a produção do rock nordestino, então excluído nos anos 1980. Dessa região vieram importantes contribuições para toda a música nacional e também para o rock na década de 1970 (que misturava psicodelia, samba, soul e outras influências), menos influentes na década de 1980. Nomes como Raul Seixas, Marcelo Nova, Novos Baianos, Alceu Valença e hoje a principal mulher roqueira, Pitty.

³⁷ Mano Brown, rapper e compositor dos Racionais MCs, em entrevista ao Le Monde Diplomatique, analisa as mudanças sociais e culturais no Brasil nos últimos trinta anos.

O Mangubeat³⁸ foi um movimento contracultural surgido em Recife-PE em 1991 que reuniu diversas bandas pernambucanas³⁹. A “personificação” do movimento, enquanto figura reconhecida, se deu em Chico Science, embora não fosse o único. O Movimento funde o maracatu, ritmo regional, com rock, hip hop, funk e música eletrônica.

Não só no conteúdo, mas na forma a música também faz política. Levar a música do nordeste para o sul e sudeste, era uma possibilidade de diminuir alguns preconceitos regionais. Ademais, para Ricardo Cruz⁴⁰, “ele [Chico Science] pegou a história brasileira e deu uma nova roupagem para ela, colocou um jeito urbano em uma coisa completamente do mato, do estado de onde veio. Isso foi uma grande novidade. A partir daí, houve um processo de valorização da cultura brasileira” (CRUZ *apud* PICCOLI, 2008, p. 159).

O movimento Manguê, além de ser um exemplo do exercício de transculturalidade, uma das peculiaridades da cultura contemporânea forjada pela globalização, ofereceu à sociedade pernambucana uma proposta de pós-modernidade, traduzida em um novo estilo de vida, em uma forma de encarar o mundo e as interações sociais. (MARKMAN, 2007, p.16)

“Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama” (ZERO QUATRO, 1992). Oficialmente inaugurado com o *Manifesto Manguê - Caranguejos com cérebro*, publicado em julho de 1992 pelo jornalista e músico (Mundo Livre S/A) Fred Zero Quatro, o movimento denuncia a estagnação econômica e a miséria crescente na “metrópole” do nordeste, e aponta para a diversidade e fertilidade do ecossistema mangue, em uma metáfora relacionada às intenções do movimento. Diretamente relacionado à identidade nordestina, o movimento tinha por objetivo unir local e global, rompendo com o tradicionalismo e incentivando a diversidade. Pode

³⁸ Inicialmente grafado Manguê Bit, o movimento altera o nome depois de um erro de grafia da imprensa, que associou o grupo a *beat generation*, que inspirara a rebeldia juvenil no século XX. Adotar-se-á a grafia mais utilizada hoje.

³⁹ As bandas ícones desse movimento são Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A; outros artistas também conhecidos são Eddie, Mombojó, Comadre Florzinha, Mestre Ambrósio, Siba, DJ Dolores, dentre tantos. Para mais informações: LAST.FM. Artistas de Manguêbeat. Disponível em: <<https://www.last.fm/pt/tag/manguêbeat/artists>>. Acesso em: 08 mar 2019.

CARVALHO, João Paulo; VIEIRA, Renato. Manguêbeat, 20 anos. **O Estadão**. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/especiais/20-anos-manguêbeat/>>. Acesso em: 05 mar 2019.

⁴⁰ Ricardo Cruz é jornalista e trabalhou em diversos veículos de comunicação ligados a música e a cultura pop, atuando como editor chefe das revistas MTV e *Rolling Stones* brasileiras.

ser considerado uma releitura do modernismo pernambucano, que teve suas ideias registradas no Manifesto Regionalista (1926), mostrando, com seu “maracatu atômico”, que não é apenas o eixo Rio-São Paulo que é urbano e moderno.

Esse movimento, junto com os rappers paulistanos e com as galeras do funk no Rio, integravam o circuito underground de espírito mais libertário que havia surgido nos anos 1970, agora migrado para as periferias (NAPOLITANO, 2017, p. 128). Fundamental destacar uma das principais influências do Movimento presente no manifesto, e talvez para as pioneiras CSNZ e Mundo Livre S/A: o sociólogo Josué de Castro⁴¹. Um dos mais importantes pensadores sociais, Josué de Castro se sobressaiu, dentre outras coisas, por revelar a fome no Brasil, sempre ocultada, e colocá-la na agenda política, como sendo um processo de desigualdades absolutas, alimentadas pela ação humana. A fome não seria então escassez de alimentos, mas um problema humano e político que deveria ser superado com maior urgência. Não haveria possibilidades do país se desenvolver sem resolver esse dilema.

Outro exemplo dos diálogos entre a música, política e a sociedade (globalizada), bem como a mobilização de sentidos, é o caso do trio de meninas muçulmanas na Indonésia que formam uma banda de heavy metal, a *Voice of Baceprot* (2014). Inspiradas em *Slipknot*, *Lamb of God* e *Rage Against The Machine*, quebram estereótipos de gênero fazendo letras de protesto pelo meio ambiente e contra o sistema educacional⁴². Defendem a liberdade de poderem tocar, afirmando ser a religião a sua identidade, e o heavy metal uma forma de expressarem-se. Segundo a visão de mundo delas, não há nenhuma incompatibilidade entre esses

⁴¹ Suas obras mais relevantes nesse aspecto são *Geografia da Fome* (1946) e *Homens e Caranguejos* (1968). Sobre quem foi e as principais ideias de Josué de Castro, ver: (ANDRADE, 1997). JOSUÉ DE CASTRO – CIDADÃO DO MUNDO (1994). Documentário. (51min.). Postado pelo Canal Catarina Troiano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fQrwW1sjHyl>. Acesso em: 05 mar 2019.

⁴² Para mais informações: PAIVA, Vitor. Trio de minas muçulmanas que usa o metal para desafiar padrões de gênero. **Hypeness**. 2017. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/09/trio-de-minas-muculmanas-que-usa-o-metal-para-desafiar-padroes-de-genero/>. Acesso em: 10 dez 2018. PÉREZ-SOLERO, Ricardo. Jovens muçulmanas quebram estereótipos com banda de heavy metal na Indonésia. **Estadão**. 19 jan. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,jovens-muculmanas-quebram-estereotipos-com-banda-de-heavy-metal-na-indonesia,70002157161>>. Acesso em: 10 dez 2018.

dois mundos, ainda que haja reação dos setores mais conservadores. A existência da diferença seria, para elas, a possibilidade da geração da tolerância⁴³.

O rock também se aproxima do ódio, constituindo-se num meio de propagação de ideias neofascistas (no plural) em diversos lugares do mundo, inclusive no Brasil. Oliveira (2014, 2017a, 2017b⁴⁴) analisa nos anos de 1990 e 2010 o White Rock⁴⁵ (bandas do sul e sudeste contra nordestinos), uma vertente do Hate Rock, bem como sua história e contornos atuais em torno dos *skinheads*. O autor cita as bandas *Confronto 72*, *Bandeira de Combate*, *Corrosão*, *Comando Blindado*, *Brigada NS*. Esse movimento tem ódio contra judeus, negros, gays, nordestinos, comunistas, liberais, ou qualquer outro inimigo. Segundo Oliveira (2014), as músicas são um canal de comunicação, “buscando incentivar a adesão, garantir a difusão do seu pensamento e, enfim, violentar seus inimigos” (OLIVEIRA, 2014, p. 57). Essas canções trariam novos “culpados” para qualquer problema, atribuindo “a esses ‘culpados’, minorias, em grande parte, características vilanescas que buscam torná-los opressores, enquanto neofascistas se posicionam convenientemente como vítimas” (OLIVEIRA, 2017a, p. 76).

⁴³ São Paulo também tem uma muçulmana do heavy metal, Gisele Rocha. Ela é guitarrista da banda *Eden Seeds*, que, segunda ela, é composta por uma muçulmana, um umbandista, um espírita e um católico. DEL, Felipe. Gisele Rocha, a guitarrista brasileira muçulmana, está de banda nova. **Noisey**. 29 jun. 2016. Disponível em: <https://noisey.vice.com/pt_br/article/rznagy/gisele-rocha-guitarrista-brasileira-muculmana-eden-seeds>. Acesso em 10 dez 2018. SANCHEZ, Giovana. Muçulmana vira guitarrista de banda de heavy metal em São Paulo. **G1**. 24 maio 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/05/muculmana-vira-guitarrista-de-banda-de-heavy-metal-em-sao-paulo.html>>. Acesso em 10 dez 2018. Se o exemplo acima representa uma possibilidade de diálogo e convivência tolerante com as diferenças, durante as pesquisas foram encontradas diversas matérias falando da aproximação de grupos do metal com o nazismo ou grupos de ódio, o que não quer dizer que toda contestação seja rumo a mais direitos.

⁴⁴ O artigo comenta sobre a “Dezembrada”, evento marcado para 12 dez 2015, em Curitiba-PR, organizado pela “Rádio Combate”, apoiado pelo Partido Renovador Trabalhista Brasileiro (PRTB), que objetivava ser congresso de fundação da Frente Nacionalista. Frente a inúmeras manifestações e pressões contrárias ao evento, ele foi adiado e o PRTB, depois das polêmicas, disse não ter apoiado o evento.

⁴⁵ “O White Rock é uma das vertentes da hate music. Ele é formado por bandas *skinheads* de extrema-direita que aliam o pensamento e práticas fascistas e supremacistas ao rock. Embora tenha sido criado na Europa no final dos anos 1970, o subgênero ganhou o mundo nas décadas seguintes. No Brasil, ele assumiu uma cara própria, voltada ao contexto do país e exerceu a propaganda de ideias radicais como a adesão ao Nacional-Socialismo. Trata-se de um gênero musical de rápida execução, com músicas curtas, que na maioria das vezes são produções caseiras, de baixo custo e gravações ruidosas. A agressividade do som é consoante às letras, que ditam ideais fascistas e, na grande maioria das vezes, incentivam a intolerância aos que não compactuam com estes pensamentos ou, simplesmente, não se encaixam no ideal de sociedade que almejam.” (OLIVEIRA, 2014, p. 54)

Num sentido oposto, o Festival João Rock, que acontece desde 2002 em Ribeirão Preto-SP, apoia, respeita e fortalece “a cena do rock brasileiro, em um mundo de música, paz e diversão”⁴⁶. A importância desse festival está no fato de ser grande, talvez o maior do país (em 2018 reuniu cerca de 60 mil pessoas⁴⁷), porque opera na valorização e promoção do rock nacional e dos valores de uma cultura de paz.

Durante o João Rock de 2018, o Palco Brasil comemorou 50 anos de Tropicália com *Os Mutantes*, *Tom Zé*, *Refavela 40* e *Ofertório*. No palco principal Pitty, Planet Hemp, Criolo, Gabriel O Pensador, entre outros, pronunciaram discursos de paz e críticas a situação política e social brasileira. Durante as apresentações, CSNZ e CBJR foram representadas tendo suas músicas tocadas como forma de tributo. Também foi um show com diversas manifestações críticas dos artistas a figuras do poder a às condições políticas e sociais do país, e a reação do público foi predominantemente ao encontro das críticas dos artistas⁴⁸.

Embora fora do período proposto pela marcação temporal, Gustavo da Lua (2016), integrante da NZ e da *Senzala Hi Tech* faz uma fala (2:12) para os *Jornalistas Livres* em 16/04/2016 que merece atenção; por ser integrante da banda estudada e por revelar seu entendimento sobre a democracia. Era o momento em que de dava o impeachment da presidenta Dilma Rousseff (PT). Para ele, o impeachment da presidenta foi um golpe tramado por um grupo fascista, o julgamento se deu por pessoas que são réus de crimes, que lesaram a nação com imensos roubos, “descarados”. A democracia ainda estaria em uma fase inicial, como se estivesse engatinhando (expressão minha), mas já repleta de vícios e, naquele momento, marcada por um forte discurso [falso] moralista, hipócrita e mentiroso. Em suas palavras: “eu luto pela cidadania, pelo não preconceito, seja ele

⁴⁶ JOÃO ROCK. **O JR**. Disponível em: <<https://www.joaorock.com.br/o-jr>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

⁴⁷ TERRA. **João Rock 2018 celebra a Tropicália para 60 mil pessoas**. 11 jun. 2018. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/joa-rock-2018-celebra-a-tropicalia-com-60-mil-pessoas,2fd4c2745a8cf4982bd74368dcf2e904xvkc88ol.html>. Acesso em: 13 jan. 2019.

⁴⁸ Utilizo a liberdade de falar em primeira pessoa nessa nota por não haver outra maneira. Essas observações com relação as reações do público foram feitas *in loco*, pois estava presente no festival, e ainda que não de modo sistematizado em caderno de campo, fiz diversas observações dessa natureza ao longo do trabalho, ou seja, observando a atuação dos artistas e do público. Ademais, pesquisei em diversos jornais, blogs sobre situações de vaias e rejeição do público às posições e críticas dos artistas nesse Festival João Rock, como já ocorreu em diversos shows (Rock in Rio e na turnê do Roger Waters no Brasil em 2018), mas nada foi encontrado.

homofóbico, xenofóbico, de que espécie for”. O caminho para a superação estaria numa renovação política, eleger a juventude, com pessoas que quisessem trabalhar pela cidadania, em prol do povo. “Vai aí meu salve, minha reivindicação. O Brasil, quem faz o Brasil é o povo. Não existe cultura sem democracia” (DA LUA, 2016).

De acordo com Carvalho (2014), a compreensão do “*ethos* crítico do rock” perpassa pelo entendimento de dois pontos: a profunda crise do pensamento crítico nas décadas de 1980 e 1990, inaugurando o “fim das utopias”; e a fragmentação do rock em movimentos descontínuos.

Como todo movimento na globalização parece estar acompanhando de um paradoxo, com o rock brasileiro não foi diferente. Mas o elemento de crítica e engajamento que une as bandas pode ser revelado nas contínuas denúncias das desigualdades alimentadas por um padrão excludente que se acomoda as transformações políticas e sociais. Ademais, tratam sobre situações vivenciadas direta e indiretamente pelos integrantes, mas partilhadas por milhões de pessoas, fazendo da música uma forma de dar visibilidade e publicizar situações de violações aos direitos humanos no Brasil, que muitas vezes não são noticiados pela mídia, ou não recebem a merecida atenção da sociedade. E do Estado.

Essa mudança no rock refletia as mudanças sociais e políticas local, nacional, mas também globais; era fruto de transformações dos meios técnicos de produção e transmissão musical, de incremento e modificação da indústria cultural que impactaram no modo de se produzir e receber a arte, e a música em específico. Trata-se de um momento de mundialização da cultura.

Duas considerações. A primeira está em que durante décadas discutiu-se no Brasil sobre a influência de fora sobre nossa produção cultural, ou seja, sobre os imperialismos. Aqui temos o movimento também inverso, de se tornar o Brasil um exportador de cultura. Daí a segunda consideração.

Essa década é marcada pela mundialização da indústria fonográfica e por transformações nas relações produção-transmissão-recepção, que não estão diretamente relacionadas ao conteúdo artístico, mas às relações de mercado. Nos anos de 1994 e 1995 o mercado fonográfico brasileiro registrou um crescimento de 69% comparado aos últimos 5 anos, impulsionados pelas trilhas de novela, pelo sertanejo e pelo pagode (DIAS, 2008).

Em tempos de mundialização, nunca se consumiu tantos produtos da música brasileira. Mas esse alto consumo, com propriedade, não expressa o dinamismo e a intensificação de práticas culturais, nem tampouco aponta para a ocorrência de um movimento cultural e dota o cenário de efervescência e criatividade musicais, ou ainda, para a flexibilização das condições de competição no mercado. Ao reiterar e repetir, insistentemente, as fórmulas consagradas, o ritmo que embala os movimentos globais parece definir uma trilha sonora para esse final de século em que os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção (DIAS, 2008, P.174).

As considerações de Dias indicam para o fato de que, ainda que inicialmente tenha havido uma “democratização” quanto à produção e ao acesso da música e da cultura, de forma geral, permitida pelos equipamentos tecnológicos, as relações mercadológicas dadas pela mundialização teriam promovido uma padronização do gosto e um esvaziamento do elemento crítico do cenário *maisntream*, que historicamente esteve presente no Brasil, marcando a singularidade da Indústria Cultural *tupiniquin*, ainda que oscilando ou convivendo com a acomodação e a exaltação de valores dominantes.

Se até os anos 1980 essa indústria tinha singularidades quanto ao caráter integrador, massificante e alienante da cultura de massa como proposto por Adorno (1984), os anos 1990 indicam que esse processo chegava pra valer, com o sertanejo, o axé, e posteriormente com o funk carioca, exilando da grande mídia todo e qualquer conteúdo contestador, não só no conteúdo das canções, mas também na simbolização do gênero – como o rock significa(va), sentido que passa a se aproximar do rap e do samba.

O cenário musical indicava que quanto mais (tempo de) democracia, mais o debate público pautado pelas canções se esvaziava. Se enquanto formador da sociabilidade juvenil o rock cresceu nos anos 1970, teve seu auge nos 1980, e declinava das paradas de sucesso nos anos 1990 com as bandas selecionadas para esse estudo (ainda que não fossem as únicas). Isso não significava a morte do rock, nem necessariamente seu papel contestador, mas sua transformação quanto ao lugar que ocupa na sociedade.

Essa impressão é demonstrada também por Digão (2018), hoje vocalista da banda Raimundos. Para ele, seria ignorância achar que o rock brasileiro acabou. Em suas palavras,

“eles” estão tentando ‘matar’ o rock há anos. E o rock não morreu. O que acontece é que sempre aparecem estes ritmos, as modas, fazendo com que o rock volte para onde é a sua essência: o underground. O som está ali, rolando a todo momento. Prova disso é o Rock in Rio, por exemplo. Quais são as datas (do festival) em que os ingressos esgotam primeiro? É a do rock. Essa história de que o rock morreu é algo que tentam colocar na cabeça da galera, mas o estilo está vivo porque é contestador e bota o dedo na ferida. Isso é algo que os "comandantes" não querem, uma música contestadora, porque querem todos alienados. É só uma questão de tempo. Quem está mal é o Brasil, não o rock (DIGÃO, 2018).

2.5 AS BANDAS SELECIONADAS PARA A ANÁLISE DAS LETRAS

As bandas selecionadas são Planet Hemp (PH), Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ, posterior a 2000 passa a ser *Nação Zumbi - NZ*), e O Rappa (OR). As três bandas surgem na década de 1990, momento em que o rock brasileiro deixava de ser o grande ícone jovem, e reposicionam o rock no *mainstream* entre as décadas de 1990, 2000 e 2010. A seleção das bandas se dá em função de elementos comuns e, sem dúvida, singularidades. Inicialmente pontuaremos os elementos comuns e, posteriormente, apresentar-se-á uma brevíssima trajetória e singularidades de cada uma.

Diversas justificativas podem ser apresentadas para a escolha dessas bandas. São elas: emplacam suas músicas e carreiras, tornando-as sólidas, entre altos e baixos, resistindo às variações e transformações do mercado rock, e continuam fazendo música; possuem uma sonoridade original, *miscigenada, plural, híbrida*; destacam-se por uma postura crítica⁴⁹; e por representarem *novos atores* no rock brasileiro (e de certa forma na política brasileira). Nas diversas leituras e vídeos

⁴⁹ Aqui o foco são as canções voltadas às questões políticas e sociais, e a escolha dessas bandas se deve justamente a esse fato. Não se trata de considerar que toda a arte deva ser política, engajada, e que é uma bobagem falar de amor. A arte é também para esquecer, não no sentido de alienar e dominar, mas no de poder “viajar”, de escapar da realidade, remeter a outros mundos possíveis, de ser leveza, beleza, liberdade, um fazer emotivo, tudo isso. Como a expressão genial de Friedrich Nietzsche “temos a arte a fim de não morrer de verdade”, com todas as interpretações que ela possa suscitar. Talvez falar de amor em tempos de ódio seja o maior ato político, e essa ideia está presente no trabalho solo de Marcelo D2, *Amar é para os fortes* (2018).

que atravessaram essa pesquisa, notou-se que as bandas se influenciaram reciprocamente, e que tinham uns aos outros como referências musicais.

O período de análise histórica corresponde ao início da Nova República (1985) até 2002, com a instauração de um novo regime político, a promulgação da CF88, desenrolar-se por três mandatos presidenciais eleitos a partir de 1989. No entanto, as primeiras canções analisadas datam de 1994, ano em que são lançados os primeiros álbuns de CSNZ e OR, até 2002, ano em que se encerra o período histórico em questão. O que essas bandas, consideradas *críticas*, cantavam sobre a sociedade, tendo em vista as propostas de transformação política e social em curso no país?

Para além do conteúdo “crítico”⁵⁰, as bandas escolhidas não expressam “a classe média branca”, como as bandas dos anos 1980, mas falam *sobre*, falam *por* e falam *como* grupos excluídos (negros, trabalhadores, marginalizados e pobres, principalmente) vivendo nas grandes cidades (Recife e Rio de Janeiro), compondo canções a partir de suas análises do mundo e de suas vivências. Essa visibilidade, dada a segmentos marginalizados, pode ser interpretada como uma forma de disputa pela memória desses grupos, tanto no campo da mídia, com relação aos problemas noticiados, quanto num contexto onde a música comercial se torna cada vez mais dócil e conformista, ressaltando valores hedonistas e de consumo.

Esses elementos constroem uma identidade partilhada por esses grupos, tanto na forma, *híbrida, miscigenada e plural* de se fazer rock; como no conteúdo de suas letras, nesse período em questão (1994-2002), unindo-os em torno de uma fala dos *excluídos, marginalizados, subalternos* no *mainstream*. Essa identidade é importante na medida em que contribui para a legitimidade dos discursos e das mensagens contidas nas canções.

Elucidar a identidade do autor possibilita, portanto, avaliar melhor a credibilidade de um texto, a interpretação que é dada de alguns fatos, a tomada de posição transparece de uma descrição, as

⁵⁰ “Crítico” entre aspas pelo cuidado conceitual. As bandas são conhecidas popularmente por terem essa característica de contestação, de crítica às desigualdades, aos valores, de representarem um certo engajamento, um ativismo com suas músicas. No entanto, se partir da ideia de crítica como subversão, então as aspas se explicam por um caráter introdutório, que deverá ser revelado nas análises que seguem, considerando forma e conteúdo, uma vez que o modo como são produzidas as canções deve ser analisado.

deformações que puderem sobrevir na reconstituição de um acontecimento. (...) é preciso, então, poder ler nas entrelinhas, para poder compreender o que os outros viviam, senão nossas interpretações correm o risco de ser, grosseiramente, falseadas” (CELLARD, 2012, p. 300).

Essa *identidade* das bandas também se faz pelo enquadramento em um gênero musical que, como citado acima, segundo Janotti Jr (2003), direciona os produtos a potenciais consumidores por meio de julgamentos que permeiam esse consumo, construindo o sentido estabelecido via canções. Em qualquer busca feita na internet em blogs ou sites de música, as bandas selecionadas são classificadas em um ou mais subgêneros *rock*, mas sem dúvida como referências do rock dos anos 1990.

Ao digitar o nome das bandas em um buscador, o primeiro link que aparece é da Wikipédia. A tendência é que as pessoas o acessem. E curiosamente é onde encontrarão a maior quantidade de informações reunidas a respeito das bandas, com história, discografia etc. Mais até do que nos sites oficiais das bandas⁵¹. Ainda que não seja considerada referência acadêmica, grande parte das pessoas que buscam informações da banda tendem a iniciar por ali, e ali (mas não só) as bandas são todas classificadas como *rock*, ou como aqui foi adotado, como *roque enrow*, gênero híbrido e brasileiro que as caracteriza.

A título de ilustração (em itálico o termo pesquisado): *Chico Science*: Manguebeat, rap rock, funk rock, funk metal, metal alternativo; *Nação Zumbi*: manguebeat e art rock (psicodelia, eletrônico); *Manguebeat*: Origens estilísticas: Rock alternativo, Maracatu Nação, Frevo, Coco, Forró, Funk, Hip-hop, Eletrônica; *O Rappa*: Reggae fusion, Rap rock, Samba-rock, Funk rock, Hip hop alternativo; *Planet hemp*: *Rap rock*, *Funk rock*, *Ragga*, *Samba-rock*.

Com o afirma Planet Hemp na canção *Contexto* (2000) acontecia uma “*revolução no rap, revolução no rock*”⁵², fruto dessa miscelânea de influências e

⁵¹ Esse dado é curioso porque, embora as bandas tenham perfis em diversas redes sociais, como Facebook, Instagram e canal do Youtube, reúnem pouca ou nenhuma informação sobre suas trajetórias, o que fica a cargo dos diversos sites e artigos divulgados na grande imprensa e nas especializadas. Outro dado é o fato de paradoxalmente, não ter conseguido fazer contato com as bandas. Foram enviadas mensagens nos perfis, e-mails para as produtoras, mas não houve resposta. Diz-se um paradoxo porque na era da informação e da comunicação pressupõe-se que esses contatos sejam mais fáceis e acessíveis, o que não ocorreu.

⁵² Contexto. PH, 2000.

um produto também híbrido: raprockandrollpsicodeliahardcoreeragga. Esse é o *roque enrow*, o rock brasileiro dos anos 1990. A mistura, portanto, é a marca de autenticidade do rock brasileiro, desde o final de 1960, com o processo de mpbzação que ditava um critério de qualidade. Como a maioria das bandas dos anos 1990 vinham do circuito alternativo, utilizaram estratégias de circulação desse meio, mesclando seus ritmos a outros menos comerciais ou mesmo regionais e folclóricos, como o maracatu, o rap, ritmos caribenhos, embolada, que, ainda que alguns não sejam brasileiros, “não são considerados exóticos por sua herança africana” (DANTAS, 2007, p.146).

Embora não compreendam um movimento, as bandas estavam ligadas umas às outras. Juntas fizeram shows, parcerias em discos como intérpretes e como compositores. Era comum tocarem as músicas uns dos outros em shows, como acontece ainda hoje, não só, mas principalmente na forma de tributo⁵³ a Chico Science.

Essa união entre as bandas remete ao modo como se dá a valorização das formas simbólicas nos campos de interação. O modo como atuam juntos, cantando as músicas dos outros, fazendo parceiras em álbuns ou em shows pode ser pensado a partir da capacidade recursiva dos artistas a partir de uma estratégia de valorização simbólica e econômica, não só enquanto fortalecimento do rock e da música, mas dos próprios grupos e dos significados simbólicos que pretendiam construir em torno da identidade enquanto relação do local com o global. O sentido e o valor dessa música se dão pela interação entre canção e ouvinte, definidas por aspectos contextuais.

⁵³ Seriam inúmeras referências para mostrar. É fácil encontrar essas referências em shows. Uma banda importante de mencionar é Charlie Brown Jr, que também surge nessa década, considerada “crítica” pelo público, e era “parceira” das bandas selecionadas. Ela estoura em 1999 e é uma das bandas de rock nacional mais lembradas até hoje. Dois exemplos: em fev. 2014 O Rappa cantou duas músicas do Charlie Brown Jr, Zóio de Lula e Céu azul. MULTISHOW. **Com homenagem ao Charlie Brown Jr., O Rappa levanta o Planeta com show curto e certo**. 02 fev. 2014. Disponível em: <http://multishow.globo.com/especiais/planeta-atlantida/materias/fotos-com-homenagem-ao-charlie-brown-jr-o-rappa-levanta-o-planeta-com-show-curto-e-certo.htm#galeria_1390=0>. Acesso em: 02 dez. 2018. No João Rock 2018 ambos foram representados em apresentação do Planet Hemp, tocando Samba Makossa, composta por Chico Science. Uma versão dessa canção foi gravada pelo PH em 1998 e também está no álbum Acústico MTV – Charlie Brown Jr (2003) gravada com Marcelo D2. Respectivamente: PLANET HEMP – Samba Makossa. 4:56 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gIsGu4-UUUU>>.

em termos virtuais, os gêneros e suas configurações nas canções, descrevem não somente quem são os consumidores, mas também a possibilidade de significação de um determinado tipo de música para um determinado público, na rotulação, esta presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical (JANOTTI, 2006, p.9).

Essa consideração se faz relevante na medida em que a relação entre arte e poder perpassa pelas tutelas artísticas, que historicamente tiveram a dupla função de habilitar e constranger, censurar e inovar (CONDE, 2009, p. 8). No entanto, essas relações devem ser pensadas hoje a partir de um mercado globalizado, sem um centro regulador, mas a partir de um “xadrez complexo de atores” e poderes, donde o mercado permanece primordial,

mas é um mercado segmentado e hierarquizado por geografias de poder que restringem a liderança artística internacional a poucos países, (...) que assim contraria o próprio conceito de globalização, pelo menos na vertente comercial das artes. (...) as relações entre arte e poder inscrevem-se, hoje, num cenário multilateral de *governance* em várias escalas, da local a global, que articula Estado e políticas culturais com vários agentes da sociedade civil, e um terceiro setor híbrido, combinadamente privado e público. Um setor com rearranjos institucionais, bem como economias mistas, que também pluralizam os poderes intermédios e as esferas/lógicas de legitimidade política, econômica, cultural (CONDE, 2009, p.10-11).

De acordo com Conde (2009), o poder⁵⁴, ou poderes, são relações sociais estabelecidas entre atores e ações, a partir da troca e dos recursos assimétricos disponíveis pelo contexto e, a partir do seu exercício, é que a realidade e eficácia dos poderes são dadas, traduzindo a assimetria de recursos em ação social. Nesse sentido, o poder “é instrumental, porque orientado por finalidades, projetos e objetivos, e é cooperativo, com a possibilidade, mas não inevitabilidade de

Acesso em: 02 dez. 2018. CHARLIE BROWM JR E MARCELO D2 - Makossa. 4:26 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q8lvPRt1C10>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

⁵⁴ Idalina Conde (2009) apresenta em nota de rodapé n. 32 a definição de poder proposta por Erhard Friedberg, em *O Poder e a Regra: Dinâmicas da Ação Organizada* (1995, p.120) que norteia suas reflexões. “O poder pode e deve ser definido como a capacidade de um actor estruturar processos de troca mais ou menos duráveis a seu favor, explorando constrangimentos e oportunidades da situação para impor os termos de troca favoráveis aos seus interesses. É uma troca negociada de comportamentos estruturada de tal sorte que todos os participantes dela retiram qualquer coisa,

conflito no elo da (inter)dependência que mostra a ‘natureza pelo menos bilateral e o mais das vezes multilateral do poder’” (CONDE, 2009, p.12).

A canção *Malungo* (1998) foi composta e interpretada em homenagem a Chico Science por um grupo de artistas para além da NZ, incluindo nomes como Marcelo D2 (PH), Falcão (OR) e Jorge Ben Jor. *Malungo* significa companheiro, parceiro. Nesse sentido, pode revelar a centralidade da figura de Chico Science para esse momento e para os artistas aqui selecionados. A canção chama a atenção também para os elementos regionais (expressos por batuque, maracatu, lamaçal, ciranda, mangue, mar), para os globais (bits, vibrations) e para o modo de fazer música, “uma rajada de notas viradas, /equilibradas, partidas”, e reúne para sua interpretação os vocalistas das bandas aqui estudadas. A arte de Chico Science está na canção como uma herança, um legado de criatividade e desse caráter híbrido, ou tropicalista, ou antropofágico, mas talvez genuinamente brasileiro de produzir a partir da junção de muitas influências. O próprio nome artístico *Chico Science* representa relação local-global⁵⁵. Sobre ele, diz-se na canção:

A ciência conseguiu juntar
 O mangue com o mundo
 E de lá saiu
 Um Mangue boy Malungo
 Antenado, camarada, Malungo
 Sangue bom
 Francisco de Assis,
 Malungo sangue bom

permitindo ao mesmo tempo que algum (ou alguns) dela retirem mais do que os outros” (CONDE, 2009, p.11).

⁵⁵ Ariano Suassuna era um dos principais críticos do movimento por considerar ser necessário a não fusão com esses elementos globais na valorização da cultura local. Para ele, Chico Science deveria adotar a palavra Ciência, no português. CARTA CAPITAL. O grito do mangue ainda ecoa em Chico Science. **Carta Capital**, 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-grito-do-mangue-ainda-ecoa-em-chico-science/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Arrisca-se, assim, uma relação a partir da contribuição de Maria Isaura Pereira de Queiroz, não sem a devida cautela⁵⁶, para analisar essa mudança na produção do rock. Ela estuda a *mudança* a partir dos grupos pobres e dominados, e considera que todos, letrados e não letrados, poderiam influir nos acontecimentos. Sua hipótese é a de que os grupos dominados têm capacidade de se organizar para melhorar suas condições de vida.

Ao apostar nessa hipótese, a autora inverte a crença comum de que aqueles grupos são incapazes de ação em benefício próprio uma vez que se acredita que estejam naturalmente presos ao imobilismo, à espera de um movimento que os retire das duras condições em que vivem, iluminando suas mentes (VILLAS BÔAS, 2010, p. 38).

Com relação às mudanças do rock, pode-se pensar: o rock brasileiro sempre foi predominantemente branco, elitizado, *mainstream*, se politizou, consagrou-se em 1980 e entra em declínio já no final desta década. Surgem as bandas selecionadas na década de 1990, representando os negros e marginalizados (jovens da periferia, mas também a classe média, skatistas, “maconheiros”) com discursos diretamente das ruas, mantém-se por mais de duas décadas, em sua maioria no *mainstream*, acompanham as transformações do mercado em vista das tecnologias.

Diante dessas considerações e da ideia de mudança⁵⁷, proposta por Maria Isaura Pereira Queiroz, esse rock das 3 bandas pode ser analisado como grupo “dominado”, dos negros e/ou da periferia, dotado de consciência e capacidade de mobilizar-se em prol da melhoria de seu grupo (enquanto banda e enquanto cidadão, pelo menos intencionalmente via canções). No caso das bandas, esse

⁵⁶ A definição de processo de Queiroz “visa ao que se passa no âmbito das estruturas e das organizações sociais, e não o que tem lugar interindividualmente, ou culturalmente. (...) a sociedade porém é um todo que ora se modifica ora se mantém, segundo a ação interna e externa dos processos sociais; tanto sua permanência quanto sua transformação dependem destes” (QUEIROZ, 1976 *apud* VILLAS BÔAS, 2010, p. 38). Suas análises em nada se assemelham ao modo como está sendo utilizada aqui, para pensar em uma banda e um gênero musical como “os de baixo”, por isso se trata de uma aproximação cautelosa.

⁵⁷ De acordo com Villas Bôas (2010), a noção de tempo e história em Queiroz é de que há um contínuo processo, com fluxo e refluxo, definido por interpretações, acomodações, desaparecimentos, inovações. Nesse sentido, Queiroz não se pauta em um modelo ideal, mas afasta dessas explicações, uma vez que as singularidades devem ser pensadas também a luz das escolhas e liberdade dos indivíduos ou grupos. Essas escolhas podem ser consideradas limitadas em determinados contextos, mas a autora confere aos mesmos capacidade de compreensão, discernimento e ação.

“correr atrás” aparece em diversas canções que relatam as dificuldades do trabalhador brasileiro, as condições precárias de vida da população, mas também o impacto da falta de cultura no país, aqui entendida como acesso ao conhecimento formal, histórico e a manifestações de caráter formador de identidade e de uma consciência social.

Outro elemento é a crítica que tecem em relação à mídia e sua atuação junto a setores econômicos e políticos na promoção de um “apagamento da cultura” que alimenta a apatia, a descrença e a corrupção. A questão da mídia se torna essencial para a democracia, que pressupõe um governo transparente e uma população informada para que possa participar, cobrar os governantes. Ademais apontam para a canção como uma arma, uma forma de agir politicamente na sociedade. Qual seria, então, o sentido dessa ação?

Ainda de acordo com Queiroz (1976), sua ideia de mudança buscava compreender o modo de agir dos grupos em favor de mudanças, que serve para refletir sobre as transformações no rock e no surgimento dessas bandas, bem como para refletir sobre os acontecimentos políticos. Segundo Villas Bôas (2010, p. 40-1), interessava à Maria Isaura

saber se as ações e movimentos sociais provinham da insatisfação de indivíduos e grupos pela precariedade de suas condições de vida imposta por um sistema de dominação ou se resultavam da quebra das regras que organizam a vida social de uma coletividade; ou, ainda, se, aquelas ações e movimentos tinham origem em uma crise provocada pelo entrecruzamento de diferentes maneiras de agir, sentir e pensar existentes no interior de um grupo social ou sociedade global. A socióloga indagava se as mudanças eram conservadoras, reformistas ou revolucionárias (VILLAS BÔAS, 2010, p. 40-1).

Considerando que as bandas aqui analisadas tomam a arte, a música, como um ato de reflexão e ação no mundo, suas composições parecem revelar as insatisfações e precariedades, apontando para as mudanças na política como conservadoras. O rock dessas bandas também foi resultado de uma “quebra de regras” no modo de organizar a política (transição e redemocratização, e sua influência na música como o fim da censura – discursos diretos, uso de palavrões) e a música (novas tecnologias, transformações no mercado, internet; selos e independentes; novas estéticas).

O terceiro elemento da citação acima, “crise provocada pelo entrecruzamento de diferentes maneiras de agir, sentir e pensar existentes no interior de um grupo social ou sociedade global” (VILLAS BÔAS, 2010, p. 41), não deixa de estar presente nesse contexto considerando as transformações na cultura e nos processos interacionais em vista das novas tecnologias de comunicação, assim como as questões políticas e econômicas globais, neoliberais, que trazem uma nova acomodação de grupos poderosos.

Quanto à forma, as bandas são consideradas rock, misturam diversos gêneros musicais, criando uma linguagem singular em cada uma. A valorização do nacional e do regional também entra na questão da disputa pelo campo da memória como forma de resgate e valorização da identidade e resistência, em vista dos processos homogeneizantes também presentes na globalização e na indústria cultural. É *no que* cantam e a maneira *como* cantam que a música e a política se encontram.

O modo de produzir o rock dessas bandas é autenticamente brasileiro. Antropofágico. Pega o que vem de fora, soma o que está dentro, experimenta novas linguagens, busca novas experiências, reflete sobre a realidade em seus aspectos negativos e positivos, busca valorizar elementos locais em busca de uma identidade, plural e miscigenada do começo ao fim e exporta essa música. É rock e rap, e hip-hop, e maracatu, e samba, e psicodelia, e, e, somando, não excluindo. É por essa especificidade que se referiu a ele, no tópico 2.3, como *roque enrow*, o rock brasileiro.

Ainda que se possa dizer, em vista desse ecletismo, que as bandas identificam dentro desse gênero, sempre considerando não um purismo, mas a grande pulverização de subgêneros que o marcam.

As bandas causaram um grande impacto, mesclando uma certa agressividade característica do rock, com outras influências globais, nacionais e regionais; eruditas, populares e de massa. A performance se tornou um elemento importante não somente pelos shows, mas pela chegada da MTV no Brasil. Aliás, talvez tenha sido esse o canal privilegiado de espaço para as bandas, especialmente para o rock, durante a década de 1990, alimentando-o. Acrescentava-se o elemento videoclipe, ampliando os campos de interações da

produção, transmissão e recepção musical, bem como as revistas especializadas e posteriormente, com a internet, os blogs e sites.

As bandas selecionadas sempre tiveram contratos com as grandes gravadoras, com uma exceção, *Nação Zumbi*. *Planet Hemp* gravou 5 discos⁵⁸ pela Sony (3 com inéditas); *Chico Science e Nação Zumbi* 3 álbuns⁵⁹ pela Sony; e continuando ao longo dos anos 2000 com gravadoras menores e independentes; *O Rappa* com todos os 13 pela Warner (sem contar os singles e dvds).

O fato de serem muito conhecidas é um dado relevante, na medida em que ampliam sua capacidade de comunicação. Embora não se trate de estudar a recepção das músicas, olhar para o público é importante pois dimensiona o alcance *possível* de suas mensagens. Desde já se atenta para o fato de que a recepção não se dá de modo homogêneo, e cada pessoa ou grupo pode ter uma interpretação diferente. No entanto, dependendo da clareza e amplitude da mensagem, assim como o fato de gostar do artista, pressupõe um *possível* partilhar de visões de mundo, de opiniões.

As transformações no mercado musical nessa década deram espaço a novos artistas, como as bandas selecionadas. Apresentam um som mais eclético, com diversas nuances locais e globais, e conquistam espaço então inexistente na música e na mídia. São fruto de uma história de *rock resistência*, mas também de reflexões estéticas. Buscam aliar forma, conteúdo e mercado.

As três bandas passam por transformações internas a partir de 2000. NZ e OR perdem seus principais compositores e “líderes” das bandas, alterando, junto às transformações externas, parte de sua forma e conteúdo. PH tem seu último álbum de inéditas em 2000, pára em 2001, voltam pouco a pouco a partir de 2010, definitivamente em 2015, e anunciam disco novo para 2019, quase 20 anos depois. Embora já tivessem anunciado em 2015 a possibilidade de novas canções, a justificativa para esse retorno estaria (não somente na aceitação do público desde a volta) na atual conjuntura política e social brasileira.

⁵⁸ 1995 Usuário; 1996 Hemp New Year; 1997 Os Cães Ladram Mas a Caravana Não Pára; 2000 A Invasão do Sagaz Homem Fumaça e 2001 MTV Ao Vivo Planet Hemp.

⁵⁹ 1994 Da lama ao caos, 1996 Afrociberdelia, 1998 C.S.N.Z, composto por dois álbuns, cantados por Chico Science e por Jorge Du Peixe, que assume o vocal após a morte de Chico em 1997.

No entanto, embora a análise dessa pesquisa não vá percorrer toda a produção das bandas, esse percurso foi feito no processo de delimitação do objeto. Não se pôde deixar de perceber que, a partir dos anos 2000, o discurso “crítico” se torna cada vez mais pasteurizado, as palavras mais suaves e indiretas, e se a NZ continua mais coesa, com um propósito mais bem definido, ainda que com canções cada vez mais universais, a história de OR foi repleta de desavenças, dando a impressão de que o elo de permanência do grupo seria mais comercial (principalmente na década de 2010 em diante), perdendo o caráter de engajamento político-cultural que tinha no início na fase Yuka (década de 1990).

O surgimento dessas bandas representa novos atores, reconhecimento e abertura para grupos minoritários até então excluídos dessas relações do rock e da política (no Brasil). Mas também representa a lógica de cooptação da revolta e da crítica a da capacidade constante da indústria cultural, e que perpassa toda a história do rock, de transformar rebeldia em acomodação, de pasteurizar discursos como forma de lançar novos produtos. Assim foi com o movimento hippie, com o punk, todos eles ligados diretamente ao rock em suas diferentes vertentes.

As bandas selecionadas estiveram sempre no meio do caminho. *Mainstream* demais para os *undergrounds*, embora todas tenham se originado dele. Essas denominações marcam tanto a relação com o público e as gravadoras, quanto a qualidade e autenticidade da música. Esse debate acompanha a relação música e política no Brasil. Inclusive no rock.

É possível afirmar que, de modo geral, na década de 1990, ainda que as bandas estivessem nas grandes gravadoras, conseguiram manter relativa autonomia, produzindo trabalhos autorais, mais independentes das fórmulas de mercado. As estratégias de divulgação então utilizadas pelas gravadoras eram mescladas, entre grande público e nichos. Mas é fato que as canções mais críticas estavam cada vez mais *fora do ar*.

Isso se modifica rapidamente nas décadas de 2000 e 2010, fazendo do *mainstream* brasileiro uma sequência de *mais do mesmo*. Com relação às bandas aqui estudadas, somente OR permanece nas grandes gravadoras, com canções cada vez mais distantes do trabalho produzido na década de 1990 com

Yuka. PH para de tocar (integrantes com carreiras independentes) e NZ migra de vez para o *underground*.

Mas independente das trajetórias a partir de 2002, marco estabelecido nesta pesquisa, essas bandas foram escolhidas porque marcaram uma geração do rock crítico, e original, autêntico, denunciando as dificuldades da democracia brasileira naquele período; porque conseguiram inovar esteticamente e se comunicar com ampla parcela da sociedade.

2.5.1 A banda Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ)

A banda CSNZ ganha destaque pelo papel importante que exerceu durante as décadas de 1990 e 2000 no cenário nacional ao recolocar o nordeste de volta ao circuito roqueiro e, principalmente, pelo engajamento artístico-político via movimento Manguebeat. Direto de Recife, capital de Pernambuco, composta por Chico Science (vocal), Jorge du Peixe (tambor), Lucio Maia (guitarra), Dengue (baixo), Gilmar Bola 8 (tambor), Toca Ogam (percussão), Gira (tambor), Marquinho (tambor) e Canhoto (caixa), substituído depois por Pupilo, a banda lança seu primeiro álbum em 1994, numa carreira meteórica do *underground* ao *mainstream*, alcançando sucesso internacional.

De acordo com o site oficial, “o segundo disco *Afrociberdelia* marcou o encontro entre as músicas brasileira e africana, o rock, o rap e as revoluções digitais que deram nova cara ao mundo nos anos 1990” (NAÇÃO ZUMBI, 2019). A banda mesclava “cultura popular nordestina e rock com vigora percussão” (PICCOLI, 2008, p.141). Fazendo referência à Zumbi dos Palmares, o nome já sugere uma postura de resistência e da voz “dos de baixo”, bem como uma ideia de coletivo trazida pela palavra *nação*.

A morte prematura de Chico Science em um acidente de carro (02/02/1997) sem dúvida afetou a banda, que passa por diversas transformações não só nas canções, mas também com relação às produtoras. Após o último disco lançado com Chico Science (em 1998, postumamente, que contém canções gravadas ao vivo com ele e que traz Jorge du Peixe no vocal), a banda passa a se chamar Nação Zumbi e parte para produtoras menores, acompanhando o

movimento de transformação no rock em vista dos novos recursos tecnológicos de produção e transmissão musical.

A banda segue sem Chico, e parece perder aquele caráter mais regionalista nas letras, as referências locais mais diretas e com relação aos problemas sociais, perceptível no vocabulário escolhido. A partir da década de 2000, assume uma linguagem mais universal, sem deixar a fusão dos batuques com a guitarra, e adotando uma crítica mais sutil (como na canção *Nunca te vi*, álbum *Nação Zumbi*, 2014). Esses elementos se tornaram perceptíveis quando da análise da trajetória para a escolha das canções que percorreu toda a produção das bandas. A banda passa por transformações na forma musical que são próprias à sua concepção de música, mantendo a junção entre o regional, o nacional e o global, expressos na forma e no conteúdo. Em movimento, fundindo sons, ritmos e contextos, “atravessando os agoras, dançando as novas auroras”⁶⁰, a banda permanece em atividade até o momento (2019).

Fato importante para destacar é que o Mangubeat conviveu na década de 1990 com o Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna em 1970, que buscava a preservação da cultura popular. Esse movimento teceu críticas ao Tropicalismo, antropofágico e desiludido (BEZERRA, 2009), como também ao Mangubeat pela mesma relação antropofágica com o que vem “de fora”. Embora criticasse a cultura de massa, Suassuna reconheceu a possibilidade de a televisão exigir bons programas, como suas obras que foram adaptadas. Segundo Bezerra (2009), para Suassuna, isso dependeria “de uma rígida postura política do intelectual e do artista que, lutando contra o vetor massificante, teria como missão defender os valores ligados à sua arte e ao que ele considera a arte de seu povo” (BEZERRA, 2009, p.9).

Fora das rádios e da televisão aberta, como quase todo o rock nacional, e com o último álbum de inéditas lançado em 2014 (intitulado *Nação Zumbi*), a banda segue fazendo shows resistindo às transformações do mercado ao longo dos anos 2000 produzindo músicas de qualidade, em busca da valorização da cultura nacional.

⁶⁰ Música *Novas auroras*, Nação Zumbi, 2014.

2.5.2 A Banda O Rappa (OR)

A banda O Rappa surgiu em 1993 no Rio de Janeiro de uma maneira bem peculiar. Um grupo de músicos profissionais foi chamado para acompanhar a turnê pelo Brasil do cantor jamaicano Papa Winnie. A experiência levou-os a formar uma banda, que, sem vocalista, foi recrutada por um aviso no jornal *O Globo*. Com Marcelo Yuka na bateria, Xandão na guitarra, Nelson Meireles no contrabaixo, Marcelo Lobato no teclado e, posteriormente, Falcão na voz, surgiu O Rappa. Em 1994 Nelson Meireles abandona a banda, assumindo Lauro Farias.

O nome da banda faz referência à figura do policial que intercepta os camelôs. Relaciona-se com a voz das ruas, com o cotidiano das grandes cidades. O primeiro álbum *O Rappa* (1994) não teve tanta repercussão, diferente o *Rappa Mundi* (1996), que emplacou diversos sucessos como *A Feira*, *Pescador de Ilusões* e *Hey Joe*. O álbum *Lado B Lado A* (1999) consagra a banda com diversas canções criticando a violação dos direitos humanos baseados em casos reais (Vigário Geral, Caso favela Naval), e com videoclipes que impactaram a sociedade.

O engajamento da banda esteve mais ligado à figura de Marcelo Yuka, principal letrista e “líder” da banda, ativista social que buscava por meio da arte comunicar e sensibilizar as pessoas para os problemas que impactavam a sociedade brasileira, com ênfase nas desigualdades e violência.

A violência denunciada pela banda fez de Yuka uma vítima. Baleado em 2000, ficou paraplégico e sua função de baterista foi assumida por Lobato. Em 2000, o álbum *Instinto Coletivo* é lançado com três inéditas, ainda com a participação de Yuka, que deixa o grupo em 2001, expulso pelos demais integrantes por discordar dos rumos que a banda então seguia.

A banda seguiu até 2018, quando fez seu último show (do álbum lançado em 2016 *Acústico Oficina Francisco Brennand*⁶¹), encerrando uma carreira de 25 anos. Com altos e baixos, idas e vindas e diversas desavenças entre os

⁶¹ Tomo a liberdade de falar em primeira pessoa nessa nota por não haver outra maneira de fazer esse relato. Em show realizado em Londrina-PR no dia 11/11/2017, estive presente nos bastidores e a banda não se falou. Chegaram em carros separados, minutos antes de entrar no palco, e durante a apresentação o clima não era animador. Falcão cantou diversas músicas sentado e a expressão dos

integrantes, o conteúdo das canções sem Yuka ficaram mais suavizadas, menos diretas, sem perder a capacidade de emocionar o público, mas sem a capacidade de fazê-lo de fato questionar. O som continua envolvente e levantando plateias ao longo dessa trajetória, entretendo, embora um pouco repetitivo.

O último show da banda foi em 14/04/2018. Em 15/04/2018 foi divulgado um comunicado oficial na página do Facebook assinado por Lauro, Lobato e Xandão anunciando o fim da carreira de 25 anos. Agradecendo ao carinho e respeito do público, disseram (sem mencionar o nome) que as diferenças entre os integrantes da banda estavam inviabilizando a sua continuidade em vista das atitudes antiprofissionais do vocalista Marcelo Falcão. Atrasos nos shows e ofensas proferidas aos músicos e empresários publicamente são atitudes que, segundo os demais músicos, “não condizem com as nossas letras, postura e modo de vida. RESPEITO, HUMILDADE, AMIZADE e FAMÍLIA são palavras que têm que ser praticadas diariamente com todos e não apenas escritas em letras de música” (O RAPPÀ, 2018).

Em 19/01/2019 Marcelo Yuka faleceu. A comoção dos fãs e colegas foi grande, revelando o legado do trabalho dele. BNegão, também vocalista do PH, publicou em seu Instagram: “Seguiremos na missão, meu irmão. E em cada pessoa que estiver em ação física, mental, ou espiritualmente, em favor do COLETIVO, sua presença se fará sentir, se fará presente. Em cada luta. ‘Família não é sangue, família é sintonia’” (BNEGÃO, 2019).

2.5.3 A Banda Planet Hemp (PH)

Planet Hemp, ou Planeta Maconha. A primeira coisa ao pensar no título: um nome em inglês, que soa realmente mais atraente, global, e um tema tabu na sociedade. Fundada em 1993, a banda lança seu primeiro álbum *Usuário* em

artistas era de tédio e descontentamento. Era um ano de clima político tenso, diversas bandas se posicionaram politicamente, mas nenhum comentário relacionado ao então contexto político foi feito.

1995, 10 anos após o início da “Nova” República, e dedica-se, aparentemente, ao tema da maconha. Pertinente observar que, mais do que falar sobre maconha, tabu, trata-se da liberdade de expressão, um direito constitucional e fundamental à democracia, apontada pela banda como “propaganda enganosa”⁶². Ao falar de maconha⁶³, problematiza o acesso às liberdades individuais, questões relacionadas à violência policial e ao crescimento da criminalidade, à manutenção histórica das desigualdades que entravam as mudanças efetivas.

A banda nasce da amizade entre Marcelo D2 e Skunk⁶⁴ e teve mais de 18 formações ao longo da sua trajetória. Estourou quando surgiu e causou grandes polêmicas. Foram acusados e presos de fazerem apologia às drogas, tiveram diversos shows cancelados pela justiça, produtos apreendidos, mas pautaram o debate público acerca do fracasso do combate às drogas e ao tráfico no país, da violência policial, e da falta de liberdade de expressão, abrindo um espaço público para se falar sobre formas alternativas de contenção da violência, como a legalização.

A maconha seria um símbolo de questionamento da hipocrisia da sociedade brasileira diante da crescente violência e desigualdade. Outro tema central nesse álbum é o modo de atuar da polícia, considerada violenta, racista e classista.

A banda nunca anunciou seu fim, mas o último disco de inéditas produzido foi em 2000 e após *Acústico MTV* (2001) parou por motivo de desentendimentos. Seus integrantes seguiram carreiras independentes, os vocalistas D2 em solo, e BNegão⁶⁵ com a banda *Seletores de Frequência*. Em 2010 a banda se reúne para um show de 20 anos da MTV⁶⁶, em 2012 para celebrar os 30

⁶² *Não compre plante*. Usuário 1995.

⁶³ A dissertação de mestrado de Pedro Santos Mundim (UFMG, 2004) se dedicou a analisar o discurso de legalização nas canções da banda, fazendo um amplo levantamento de documentos jornalísticas para pensar no modo como a atuação da banda pauta o debate na esfera pública. Em seu trabalho, discute criticamente a relação entre falar de maconha como defesa das liberdades de expressão e do uso, ainda que a banda negue, sempre, que faça apologia ao uso, como foi acusada e inclusive presa sob essa alegação.

⁶⁴ Skunk morre em 1994 vítima da Aids.

⁶⁵ BNegão entra na banda após a morte de Skunk em 1994.

⁶⁶ G1. Planet Hemp volta aos palcos após 10 anos. **G1**. 21 out. 2010. Pop e Arte. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/planet-hemp-volta-aos-palcos-apos-10-anos.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

anos do Circo Voador. O público ficou eufórico e a repercussão nas redes sociais fez a banda criar uma turnê (se estende até julho de 2013) que ganha dvd⁶⁷ “Planet Hemp – 10 anos depois”. Seguem nova turnê em 2013 com o dvd *O Ritmo e a Raiva*⁶⁸. Em 2015 anunciam retorno definitivo, chama que acendera em 2012, quando pensavam em novas músicas.

Em 18/10/2018 foi lançado nos cinemas uma cinebiografia intitulada *Legalize Já – Amizade nunca morre*, que conta a história da amizade entre Marcelo D2 e Skunk⁶⁹. Nesse mesmo ano, em dezembro, foi lançada a biografia da banda com o título *Planet Hemp: Mantenha o respeito*, escrita pelo jornalista Pedro de Luna (editora Belas Letras).

O livro foi alvo de polêmica que envolveu a produtora do PH, a *Na Moral Produções*, dirigida por Marcello Lobatto, que disse ser o livro “uma colcha de retalhos de inverdades” e uma perda de tempo⁷⁰. De Luna e a editora Belas Letras respondem, dizendo que a banda discorda da versão da produtora, uma vez que vários integrantes da banda o apoiaram e estiveram presentes em eventos do livro, que a história não pertence a ninguém, que essa reclamação vem de alguém que não gostou do papel que ocupou no livro e, talvez o mais importante, indica uma grande contradição de uma banda e de uma produtora que sempre levantaram a bandeira da liberdade de expressão.

MIRANDA, Michele. Marcelo D2 fala sobre o retorno do Planet Hemp, que não faz shows há quase 10 anos. **O Globo**. 20 ago. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/marcelo-d2-fala-sobre-retorno-do-planet-hemp-que-nao-faz-shows-ha-quase-10-anos-5835221>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

⁶⁷ REDUTO DO ROCK. **Planet Hemp: novo DVD e anúncio de retorno definitivo**. 17 dez. 2015. Disponível em: <<http://redutodorock.com.br/redutodorock/site/2015/12/17/planet-hemp-novo-dvd-e-anuncio-de-retorno-definitivo-da-banda/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

⁶⁸ REDUTO DO ROCK. **Planet Hemp faz shows da turnê “O Ritmo e A Raiva”, em dezembro**. 14 nov. 2013. Disponível em: <<http://redutodorock.com.br/redutodorock/site/2013/11/14/planet-hemp-faz-shows-da-turne-o-ritmo-e-a-raiva-em-dezembro/>>. Acesso em: 10 dez 2018.

⁶⁹ Trailer oficial: LEGALIZE JÁ – O filme – Trailer oficial. 2018. (2min.). Postado pelo canal Imagens Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE_Ma-1GdUc&list=PLQbLSvOnP1VzFIkuR1YE14OomMgHimKR-&index=2>. Acesso em: 10 dez 2018.

⁷⁰ HAHNE, Stephanie. Planet Hemp fala sobre biografia e afirma: “não perca seu tempo”. 28 dez. 2018. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/12/28/planet-hemp-critica-biografia/>>. Acesso em: 10 dez 2018.

Em 19/07/2019 foi publicado no perfil oficial no facebook uma foto da banda reunida em um estúdio de gravação. O novo álbum promete canções inéditas de Skunk.

Um fato a considerar sobre as canções e atuação do Planet Hemp: embora datem as produções inéditas de 1995-2000, mostram-se muito atuais, revelando uma persistência dos problemas apontados. Chama-se a atenção para essa banda, como para NZ, por atualmente se mostrarem atuantes e engajadas em seus shows, entrevistas, fazendo de suas apresentações uma pauta para debates em torno da violação dos direitos humanos, denunciando a violência e a falta de liberdade de expressão e as ameaças à democracia em curso no país. A atuação das bandas se destaca entre a seleção porque se coloca como resistência, subversão, denúncia, consciência, reafirmando o que diziam de ser a arte uma ferramenta de luta e transformação da realidade. *“Esperem sentados a rendição, nossa vitória não será por acidente”*⁷¹.

A banda sempre teve uma atuação política com uma pauta mais específica: a legalização da maconha. Mais do que a defesa da legalização, trata-se da defesa da liberdade de expressão. No entanto, essa pauta mobiliza diversas questões problemáticas, como a atuação da polícia, o tráfico de drogas, o crescimento da criminalidade, a corrupção e a impunidade, que acabam por alimentar a violência petrificando as múltiplas desigualdades denunciadas nas canções.

Outro lado é a questão da banalização da maconha, que aparece como algo que não pode prejudicar à saúde, que promove maior consciência, como se levasse às pessoas a serem mais inteligentes, o que não é necessariamente verdadeiro.

Essa postura de “louco consciente” não está disponível para todos, inclusive sendo o uso prejudicial à diversas pessoas que podem desenvolver outros transtornos quando pré-dispostas, e por envolver questões de ilegalidade. Ademais, a banalização pode esvaziar o significado político, tornando-se algo a mais para se

⁷¹ Stab. PH, 2000.

consumir na prateleira de produtos tão variados à disposição dos consumidores no mundo de hoje.

No entanto, é inegável a contribuição da banda ao abrir espaço para a discussão, o que tem levado, seja para o uso medicinal ou recreativo, a um número maior de pesquisas e a diminuição do preconceito, que não é somente com relação à substância e a sua eficácia em tratamentos médicos, mas um preconceito que historicamente acompanha a população negra e pobre do país. Por essa perspectiva, a “banalização”, enquanto tema recorrente, pode ser interpretada como estratégica para popularizar e abrir para a temática, rompendo barreiras e preconceitos culturais ao desnaturalizar uma visão estereotipada, questionando valores.

3 ANÁLISE DAS NARRATIVAS DAS CANÇÕES SELECIONADAS: EM BUSCA DO SIGNIFICADO POLÍTICO E SOCIAL DAS LETRAS MUSICAIS

Numa perspectiva histórico-documental, partindo do referencial teórico-metodológico da Hermenêutica de Profundidade proposta por John B. Thompson (1995), a análise das narrativas musicais busca refletir sobre aspectos sociais e políticos que impactam na dificuldade de se construir a democracia no Brasil. No texto que segue serão abordados os aspectos epistemológicos e, em seguida, a análise das canções como proposta por Paul Ricoeur em busca de seus significados sociais e políticos.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS – A HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE (HP)

Dentre as inúmeras possibilidades teórico-metodológicas para investigações nas ciências sociais, a hermenêutica⁷² se apresenta como um caminho para a análise dessa pesquisa. A hermenêutica pode ser definida como um processo de “interpretação orientada para textos” (RICOEUR, 1976, p. 37) e constitui um campo de diferentes teorias. Em sua origem, está ligada aos debates literários da Grécia Clássica e aos estudos de textos bíblicos, mas transforma-se ao longo da história.

Wilhelm Dilthey (1999) considera que a hermenêutica científica ganha fundamentação com Friedrich Schleiermacher (1768-1834)⁷³, que estabeleceu as regras da arte de interpretação ao considerá-la a partir da interpretação gramatical e psicológica, “concebendo a compreensão como uma

⁷² Não é objetivo revelar o amplo debate de aproximações e distanciamentos entre esses hermeneutas, mas uma breve introdução ao tema, ressaltando o caráter interpretativo dos estudos sobre cultura, atrelados à análise do contexto, bem como as aproximações, como o próprio Thompson faz, para aquilo que interessa a seus objetivos para a Hermenêutica de Profundidade.

⁷³ Os esforços anteriores teriam contribuído com as regras para a interpretação, mas mantiveram-se fragmentadas quanto ao processo de análise (histórica, gramatical, estético-retórica e de conteúdo). Schleiermacher dedicou-se a pensar o significado de *interpretar* e *compreender* e empenhou-se em desenvolver uma hermenêutica geral para ser aplicada em qualquer obra, contribuindo como precursor desses estudos.

possibilidade concreta de se conhecer *todas* dimensões da vida humana” (BENTIVOGLIO, 2007, p. 77). Segundo Dilthey, a primeira debruça-se sobre as ligações do texto para estabelecer conexões mais amplas. A segunda

parte da transposição do intérprete para o processo criativo interno do autor e avança até a forma externa e interna da obra, mas dela segue adiante para a compreensão da unidade das obras em relação à personalidade e ao desenvolvimento do seu autor. (...) O alvo final do procedimento hermenêutico é compreender o autor melhor do que ele mesmo se compreendeu (DILTHEY, 1999, p. 31).

Considerado por Ricouer (2013) como o principal teórico hermeneuta depois de Schleiermacher, Dilthey define compreensão como “o processo em que, a partir dos sinais dados pelos sentidos, nós reconhecemos uma realidade psíquica da qual eles são expressão” (DILTHEY, 1999, p. 14). Essa preocupação pela subjetividade nas ciências sociais, bem como o modo de estudá-las, rendeu inúmeras divergências teóricas e metodológicas e tentativas de respostas que levassem a um melhor entendimento da sociedade.

Quando se trata da análise hermenêutica, e aqui pensando nas canções selecionadas para esse estudo, a interpretação gramatical, embora importante, por si só seria insuficiente, assim como não se prende ao aspecto psicologizante, ou não se prende à intencionalidade do autor na busca de entendê-lo melhor que a si mesmo. Todos esses elementos são considerados para a construção do sentido e do significado, o que ocorre a partir da relação com o contexto.

Essas ideias estabelecem uma relação de possível (e parcial) aproximação com a sociologia do conhecimento proposta por Karl Mannheim (WELLER *et al*, 2002, p. 377-379). Na construção de um método interpretativo de pesquisa, propôs-se a repensar a maneira como se estudam os objetos culturais a partir da análise documentária de experiências *ateóricas*. Essas experiências (e aqui especificamente o conteúdo e/ou o sentido das canções) revelam *visões de mundo*, interpretações pré-teóricas do contexto social, construídas por ações práticas (o compor, o cantar, etc) a partir desse conhecimento *ateórico*. Por meio da conceitualização teórica desse conhecimento *ateórico*, e da contextualização, os objetos culturais adquirem validade para a investigação científica.

As manifestações culturais são passíveis de serem tomadas como experiências pré-teóricas, sujeitas a várias operações de abstração, e formadas por diferentes pontos de vista teóricos. Entendemos que a própria maneira como o cientista aborda o objeto – isoladamente – faz com que o objeto/produto cultural se apresente como ateórico. Assim, o esforço de Mannheim consiste em considerar que todo produto ou manifestação cultural deva ser compreendido em sua totalidade, cujas experiências diárias, imediatas, não são partes de um todo claro/racional, mas são constitutivos do real/racional (WELLER *et al*, 2002, p. 382).

Essa possível aproximação se dá pelo fato dos objetos culturais constituírem uma interpretação do mundo, produzidas em um contexto específico, portanto, um documento, passíveis de compreensão teórica e metodológica, bem como são parte constitutivas do real. Ademais, a intencionalidade expressa nas letras acerca do fazer artístico aponta para a música como uma forma de ação no mundo, de exteriorização de ideias. Segundo Susan Hekman (1990 *apud* WELLER, 2007, p. 6), Mannheim, embora não a chame de hermenêutica, desenvolve uma teoria da interpretação que se aproxima de suas versões contemporâneas, principalmente de Gadamer⁷⁴, ao negar a ideia de verdade postulada nas ciências naturais, bem como por reconhecer ser inevitável os “preconceitos” por parte do intérprete e do interpretado.

Mas a hermenêutica adotada aqui é a de Profundidade⁷⁵, proposta por John B. Thompson (1995). A Hermenêutica de Profundidade (HP) propõe não o

⁷⁴ Para Gadamer há dificuldade de se alcançar uma objetividade pura pelo fato de estamos imersos em uma cultura, o que nos faz pertencer à história e nos fornece uma grade de leitura do mundo. A leitura acurada de um texto, leva o intérprete não só a ampliar seu conhecimento sobre determinado assunto, mas também a reconhecer seus próprios preconceitos e predisposições. Trata-se, nesse momento, de uma fusão de horizontes, algo como ler e ser lido pelo texto, levando a um enriquecimento do intérprete. Na obra *Verdade e Método* (1997) Gadamer busca uma nova compreensão sobre a problemática filosófica da verdade, ancorado em Heidegger, lembrando que antes mesmo “de ser neutra, metódica ou verificável, a verdade é um existencial fundamental do ser-no-mundo, o pressuposto irrecusável de que este parte (antecipação da perfeição), algo que, no entanto, apenas se revela em situação ou de um modo mais concreto perante a experiência da fundamental caducidade de todo o existir” (SILVA, 1992) Nesse sentido, a tarefa da hermenêutica seria mostrar a relação com a temporalidade do existir. Essa fusão de horizontes está além de um “encontro isolado de mentes” (THOMPSON, 1995, p.360), mas se trata de evidenciar o caráter histórico da experiência humana. Essa ideia está presente em Ricoeur: “O tempo devém tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p.300) e em Thompson para quem a contextualização da produção simbólica é essencial para seu entendimento: texto e contexto.

⁷⁵ Na base teórica do pensamento de Thompson destacam-se os filósofos hermeneutas Wilhelm Dilthey (1833-1911), Martin Heidegger (1889-1976), Hans Georg Gadamer (1900-2002) e Paul Ricoeur (1913-2005). No entanto, Thompson procura ir além, combinando métodos objetivantes e

rompimento, mas o diálogo entre aspectos psicológicos, filosóficos, sociológicos. Aplica-se à análise cultural e à análise da ideologia, ambas relacionadas à construção de sentidos pelas formas simbólicas, produzidas, transmitidas e recebidas em contextos estruturados.

Essa metodologia vai ao encontro das problemáticas propostas pelos sociólogos da arte na medida em que busca analisar a relação arte e sociedade considerando a obra, o conteúdo, o contexto, bem como as condições de transmissão e recepção, as transformações nas interações e experiências modernas fruto da presença cada vez maior dos meios de comunicação de massa.

Quando os indivíduos usam os meios de comunicação (...) são capazes de agir em favor de outros fisicamente ausentes, ou responder a outros situados em locais distantes. De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento local comum (THOMPSON, 2002, p. 14).

Ao considerarmos a natureza das ciências sociais, destacam-se duas grandes perspectivas, a objetivista e a subjetivista, que podem ser organizados da seguinte maneira:

Figura 1 – Pressupostos sobre a natureza das ciências sociais

Pressupostos sobre a natureza das ciências sociais

<i>Pressupostos metateóricos</i>	<i>A perspectiva objetivista</i>	<i>A perspectiva subjetivista</i>
Ontológicos	Concepção realista	Concepção nominalista
Epistemológicos	Concepção positivista	Concepção antipositivista
De natureza humana	Concepção determinista	Concepção voluntarista
Metodológico	Concepção nomotética	Concepção ideográfica

Fonte: BURREL e MORGAN, 1979 *apud* LOPES e VASCONCELLOS, 2010. Quadro extraído na íntegra da obra referida.

interpretativos, e busca escapar da “autonomia semântica do texto” proposta por Ricoeur (THOMPSON, 1995, p.362) a partir da contextualização. A relação texto e contexto assume centralidade.

Para Lopes e Vasconcelos (2010), a HP estaria, em partes, na subjetivista. Partindo do quadro acima, em Thompson (1995) o pressuposto ontológico parte de uma concepção nominalista, na qual ao pesquisador cabe a interpretação do mundo, e não a descoberta de verdades. Ao assumir essa postura, Thompson não rompe inteiramente com a análise formal, estatística e objetiva, mas considera-a parcial para o entendimento das formas simbólicas. Mas, sendo a interpretação do mundo possível em vista da análise do contexto, o que se busca é uma combinação entre objetividade e subjetividade, e não uma exclusão, haja vista que, combinadas, levam a um melhor entendimento dos fenômenos a serem estudados.

Epistemologicamente, não se busca explicações causais, mas a postura antipositivista procura entender as *intenções* e *significações* das formas simbólicas. Nessa linha de raciocínio, a investigação hermenêutica tem como ponto de partida que

o objeto de nossas investigações é, ele mesmo, um território pré-interpretado. O mundo sócio-histórico (...) ele é também um campo-sujeito que é construído, em parte, por sujeitos que, no curso rotineiro de suas vidas cotidianas, estão constantemente preocupados em compreender a si mesmo e aos outros, e em interpretar as ações, falas e acontecimentos que se dão ao seu redor (THOMPSON, 1995, p. 358).

Como campo-sujeito-objeto, a hermenêutica toma os sujeitos como “capazes de compreender, de refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão” (THOMPSON, 1995, p. 359). Isso abre para a possibilidade da incorporação dos resultados das pesquisas sociais pelos sujeitos que constituem o mundo social, porque agem e refletem, transformando-se no momento da apropriação. Essa relação não é uma necessidade, mas uma possibilidade, e constitui particularidade das ciências sociais e humanas.

Ao partir de uma concepção voluntarista da natureza humana, Thompson recusa a ideia determinista que toma as pessoas como “bitoladas culturais”, ou concepções onde a estrutura exerce tamanha coerção que não há espaços para a ação. Para Thompson, os “sujeitos que constituem parte do mundo social estão sempre inseridos em tradições históricas” (1995, p.360), mas as pessoas são partícipes, e não meras espectadoras do mundo. As tradições são transmitidas a cada geração, novos elementos podem ser incorporados, e isso

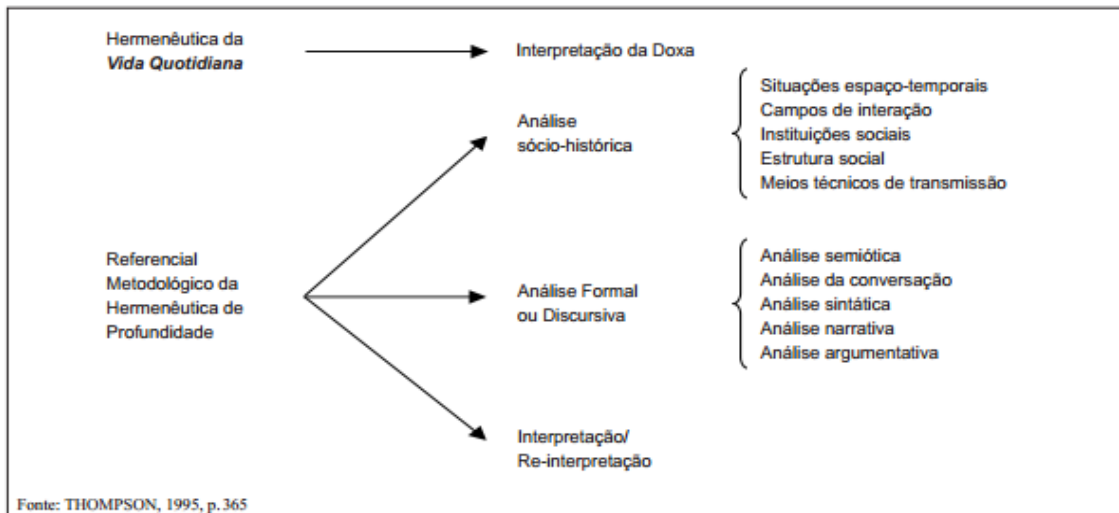
constitui o que as pessoas são, formando em cada um uma grade de leitura para o mundo.

Nesse sentido, toda experiência é histórica. A ideia de novidade indica relação com algo passado, e a percepção de algo como novo é a consciência da historicidade. Esses resíduos do passado, alerta Thompson (1995, p. 361), podem servir para escamotear o presente e assegurar uma continuidade. O processo analítico e interpretativo é que revelará os usos a que servem as formas simbólicas.

De acordo com a proposta de Thompson, o estudo das formas simbólicas no contexto da comunicação de massa exige um “enfoque tríplice”: a produção e transmissão, a construção de mensagens comunicativas e a recepção das mensagens da mídia (THOMPSON, 1995, p.36). Isso quer dizer que, quando se analisa a recepção das mensagens da mídia, não se pode supor que o público é absolutamente, ou em sua totalidade, passivo ou que seu efeito seja tão homogêneo. A apropriação é ativa, envolve um esforço de entender, atribuir sentido, responder a elas e compartilhá-las. Nesse processo, “as pessoas reformulam os limites de suas experiências e revisam sua compreensão do mundo e de si mesmas” (THOMPSON, 1995, p. 37). Participam, refletem, constituem, reproduzem e transformam o mundo (THOMPSON, 1995, p. 40). A postura metodológica ideográfica compreende “o mundo social através (...) dos sentidos que os agentes sociais atribuem a si mesmos e ao mundo que os rodeia” (LOPES; VASCONCELLOS, 2010, p.71)

O percurso analítico pode ser descrito pelo seguinte esquema:

Figura 2 – Formas de investigação hermenêutica



Fonte: THOMPSON, 1995, p. 365. Quadro extraído na íntegra.

O referencial metodológico da HP parte da interpretação da *doxa*⁷⁶, da vida cotidiana, da maneira como as formas simbólicas são interpretadas por quem as produz e as recebe. No entanto, essa fase é inicial e insuficiente, e o enfoque da HP compreende 3 fases principais: análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação ou reinterpretação. Trata-se de propor sentidos e verdades possíveis, não isentas de conflitos. Para a fase da análise discursiva, adotar-se-á a análise narrativa proposta por Paul Ricoeur (1976, 1990, 1994, 1996, 2013, explicitada no item 2.1.2).

Esse referencial apresenta-se como um roteiro, não rígido, que integra sistematicamente diferentes tipos de análise. A combinação dos métodos visa evitar o que Thompson denomina como falácia do reducionismo ou a falácia do internalismo. A primeira se dá quando se estuda as formas simbólicas “exaustivamente em função das condições sóciohistóricas de sua produção e recepção” (THOMPSON, 1995, p. 377) e a segunda quando se negligência o

⁷⁶ Entende-se aqui como possibilidade de pensar a *doxa* a partir das observações feitas ao longo do trabalho, ainda que não sistematizadas, em bares, shows, comentários postados nas redes sociais, nas matérias a respeito das bandas e shows, nas letras das canções, bem como conversas informais com pessoas que se denominam roqueiras, as que gostam, e os que não gostam, sejam músicos ou público. Esses comentários ajudaram a compor a compreensão do modo como as canções são produzidas e recebidas pelo público. No entanto, essas impressões não foram registradas em caderno de campo em vista do foco da pesquisa ser outro, e não um estudo sobre recepção. Como a HP propõe, é parte inicial, mas a pesquisa de fato se dá com as outras etapas.

contexto, explicando as características e consequências das formas simbólicas por elas mesmas, exclusivamente pela estrutura e conteúdo das mensagens.

A análise sócio-histórica visa a reconstrução das condições de produção, transmissão e recepção das formas simbólicas, haja vista que não se reproduzem no vácuo (THOMPSON, 1995). A reconstrução das situações espaço-temporais, destacando os campos de interação, as instituições sociais e a estrutura social buscam revelar assimetrias de poder e recursos a partir de temas como classe, trabalho, gênero, política. A identificação das regras que compõem e sustentam as instituições, bem como a produção e recepção em um contexto específico possibilitam fundamentar as implicações das formas simbólicas (VERONESE; GUARESCHI, 2006, p. 88).

Partindo dessas discussões, a análise inicial das canções permite identificar a persistência de problemas sociais, econômicos e políticos não solucionados com a Nova República, como o racismo, violência, abuso de autoridade, corrupção, exclusão. Em seguida, são analisadas as narrativas musicais internamente e externamente à luz das interpretações sóciohistóricas sobre cultura e política brasileira. Esta análise externalista estará em busca das condições da situação política do país em vista das mudanças que se processavam (ou não) quanto à construção de procedimentos democráticos e da condição de cidadania. Por fim, o processo de reinterpretação representa uma síntese dessas análises, dialogando com as premissas democráticas para pensar sobre as (im)possibilidades de mudança no Brasil a partir das ações e práticas sugeridas nas canções, assim como com a sociologia da arte e da cultura como forma de pensar o modo de agir no mundo a partir da atuação e comunicação estabelecida via canções.

Entende-se as letras das canções como produtos culturais que estabelecem uma comunicação com o público por partilharem de um universo comum de significados. Constituem, dessa maneira, um testemunho do passado (CELLARD, 2012, p. 296), do presente e, portanto, um documento histórico (público) e uma interpretação de um contexto específico. A análise do contexto dá subsídios para a compreensão da produção documental, uma vez que aquilo que se decide registrar está relacionado ao contexto. “(...) podem ser interessantes pelo que deixam de fora, assim como pelo que contêm. Eles não refletem simplesmente, mas constroem a realidade social e as versões para os eventos” (MAY, 2004, p. 213).

Os documentos são ainda vistos como expressões do poder social, porque, como no caso das canções, são dotadas de intencionalidade, podem também ser pensadas como tentativas de persuadir o público com suas mensagens, de forma mais ou menos consciente (tanto em sua produção como em sua recepção).

O exame do contexto social global, no qual foi produzido o documento e no qual mergulhava seu autor e aqueles a quem ele foi destinado, é primordial, (...) o analista não poderia prescindir de conhecer satisfatoriamente a conjuntura política, econômica social, cultural, que propiciou a produção de um documento determinado. Tal conhecimento possibilita apreender os esquemas conceituais de seu ou de seus autores, compreender sua reação, identificar as pessoas, grupos sociais, locais, fatos aos quais se faz alusão, etc. Pela análise do contexto, o pesquisador se coloca em excelentes condições até para compreender as particularidades da forma, da organização (...) (CELLARD, 2012, p. 299-300)

3.1.1 Cultura e Ideologia: Conceitos Revistos

Sendo a música a manifestação artística que se pretende estudar, especificamente o rock brasileiro, o termo mais apropriado para o tratamento do objeto de estudo seria canção, junção entre melodia e letra, música e voz. “A canção popular brasileira sempre foi um dos principais indicativos e agentes transformadores dos costumes e práticas sociais do país” (BARROS e MASSENO, 2001, p. 2).

As canções como documentos para análise são parte constitutivas da cultura. Assim, o conceito de cultura se torna central. Thompson parte da concepção simbólica proposta por Geertz definindo amplamente cultura como “padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças” (THOMPSON, 1995, p.176).

No entanto, ele vai além, propondo uma concepção estrutural de cultura: os fenômenos culturais “devem ser entendidos como *formas simbólicas em contextos estruturados*; e a análise cultural (...) deve ser vista como *estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas*” (THOMPSON, 1995, p. 181).

Por formas simbólicas Thompson entende diversos fenômenos significativos, “desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (THOMPSON, 1995, p. 183). O estudo das formas simbólicas é fundamentalmente e inevitavelmente um problema de compreensão e interpretação. Assim, sendo as formas simbólicas construções significativas, podem ser compreendidas (THOMPSON, 1995, p. 357).

As formas simbólicas de modo geral, e as canções selecionadas para a pesquisa em particular, são tomados como relevantes para a compreensão do momento histórico em estudo por expressarem intencionalidades, expectativas, motivações, perspectivas, visões de mundo, comunicadas via música, num processo de interação mediada por tecnologias e múltiplos agentes, e recebidas por um vasto público, eclético e heterogêneo.

As formas simbólicas são caracterizadas por Thompson (1995, p. 182-192) como sendo *intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais*⁷⁷. As quatro primeiras características relacionam-se ao *significado, ao sentido e a significação*.

O caráter *intencional* refere-se ao fato de ser a expressão de um artista para sujeitos, que tenciona dizer algo, e que é percebida *como* tal pelos sujeitos que a recebem. No entanto, seu significado pode não ser idêntico ao que tencionou o produtor, ou seja, a construção do significado depende de diversos fatores, não sendo exclusivamente um produto da intenção do artista (THOMPSON, 1995, p. 183-5).

O aspecto *convencional* significa que a produção e a interpretação por aqueles que a recebem dependem de processos relacionados a “aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos”. (THOMPSON, 1995, p. 185). Essas regras e convenções, nem sempre utilizadas de forma consciente, geralmente aplicam-se a situações práticas, estão contidas na geração e interpretação das formas simbólicas e são parte do conhecimento que o indivíduo utiliza no seu cotidiano, formando expressões significativas e significando expressões criadas por

⁷⁷ Para explicar as características, leva-se em conta o produtor e os sujeitos que recebem essa forma simbólica. De modo a tornar a leitura mais fluída, e porque a forma simbólica estudada aqui pertence ao campo da arte, ao invés de usar produtor, utilizar-se-á a palavra artista.

outros. As regras de *codificação* ligam-se à produção das formas simbólicas e as de *decodificação* à recepção das mesmas. Elas podem não coincidir uma vez que podem ser aplicadas regras para a *codificação* e outras para a *decodificação*. “Uma ação pode ser interpretada como um ato de resistência ou uma ameaça para a ordem social, como um sinal de exaustão ou um sintoma de doença mental, mesmo que essa ação tenha sido codificada de acordo com qualquer regra ou convenção particular” (THOMPSON, 1995, p. 187).

O caráter *estrutural* remete ao fato de as formas simbólicas serem construções que exprimem uma estrutura articulada, numa inter-relação de elementos. Essa estrutura pode ser formalmente analisada, apreendendo suas expressões verbais ou textuais. Thompson (1995, p. 187) ainda distingue a estrutura das formas simbólicas dos *sistemas simbólicos*, que existem independentemente de qualquer forma simbólica, mas que se materializa em formas particulares. Essa análise é importante, mas insuficiente se descolada dos aspectos referenciais e contextuais das formas simbólicas, sendo necessária uma interpretação criativa que busque explicações do que está sendo dito para além dos elementos internos.

O elemento *referencial* liga-se ao fato de que as formas simbólicas representam algo, ou dizem algo sobre alguma coisa (THOMPSON, 1995, p. 190). Por fim, o aspecto *contextual* pressupõe que as formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas em processos e contextos específicos.

O que essas formas simbólicas são, a maneira como são construídas, circulam e são recebidas no mundo social, bem como o sentido e o valor que elas têm para aqueles que as recebem, tudo depende, em certa medida dos contextos e instituições que as geram, medeiam e mantêm. Assim, a maneira como um discurso é interpretado por indivíduos particulares, sua percepção como um ‘discurso’ e o peso a ele atribuído estão condicionados ao fato de que essas palavras foram expressas por esse indivíduo, nessa ocasião, nesse ambiente, e de que são transmitidas por esse meio (um microfone, uma câmera de televisão, um satélite); mudando os elementos desse ambiente (...), as mesmas palavras adquirirão um sentido e um valor diferente para aqueles que as recebem (THOMPSON, 1995, p. 192).

A questão fundamental é que a contextualização das formas simbólicas leva a percebê-las como implicadas em relações de poder. As ações cotidianas ou manifestações mais elaboradas (rituais, obras de arte, etc.) se dão em circunstâncias sócio históricas singulares, por indivíduos dotados de diferentes

recursos e graus de autoridade; como fenômenos significativos, são produzidos, postos em circulação, recebidos e interpretados por outros indivíduos, também inseridos em contextos singulares, dotados de certa capacidade recursiva que lhe confere uma grade de leitura do sentido do fenômeno em questão.

Entendidos dessa maneira, os fenômenos culturais podem ser vistos como expressão das relações de poder, servindo, em circunstâncias específicas, para manter ou romper relações de poder e estando sujeitas a múltiplas, talvez divergentes e conflitivas, interpretações dos indivíduos que os recebem e os percebem no curso de suas vidas cotidianas (THOMPSON, 1995, p. 180).

Se as formas simbólicas estão ligadas a relações de poder, Thompson reelabora o conceito de ideologia para analisar esse entrecruzamento. O conceito de ideologia serve à fase da reinterpretação: se o sentido “construído e usados pelas formas simbólicas, serve ou não para manter relações de poder sistematicamente assimétricas” (THOMPSON, 1995, p. 16). Essa etapa, somada à análise das narrativas musicais, poderão apontar a qual sentido as canções servem: contestação, subversão, transformação, ou imobilismo e manutenção.

Em suas palavras, “estudar a ideologia é estudar a maneira como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação” (THOMPSON, 1995, p. 76). Uma forma simbólica só pode ser caracterizada como ideológica em vista da relação com a produção, circulação e recepção da mesma. Somente a análise das singularidades históricas revelarão o caráter de dominação ou de contestação das formas simbólicas.

São ideológicas as formas simbólicas que criam e sustentam relações de dominação. Importante destacar que Thompson analisa a sociedade tomando o conflito como intrínseco à vida social, e ao reformular o conceito de ideologia, mantém seu aspecto negativo, mas não como algo necessariamente ilusório e enganador; e extrapola a dominação como somente econômica e de classe, ampliando para outros tipos de dominação que entrecruzam sentido e poder, “tais como as relações sociais estruturadas entre homens e mulheres, entre um grupo étnico e outro, ou entre estados-nação hegemônicos e outros estados-nação localizados à margem dos sistema global” (THOMPSON, 1995, p. 78).

As formas simbólicas podem ainda assumir um caráter contestador, ou especificamente formas incipientes da crítica da ideologia. São intervenções que

desafiam o status quo, que pretendem transformá-lo, e que podem ser pensadas como fruto da existência da ideologia. Trata-se da não aceitação das formas ideológicas que sustentam a dominação. Segundo Thompson, essas pessoas estariam “se engajando numa versão incipiente de uma forma de crítica, que pode ser levada a efeito de uma forma mais sistemática, dentro de um marco referencial de uma metodologia interpretativo-compreensiva” (THOMPSON, 1995, p. 91).

Sendo que as formas simbólicas não são ideológicas ou contestatórias em si mesmas, mas devem ser contextualizadas, “ela pode, por exemplo, sustentar relações de dominação de gênero ao mesmo tempo que mina relações de dominação de classe” (LOPES, 2014). A construção do sentido para além do texto, mas incluindo a *forma* rock, é importante para a compreensão na medida em que esses estilos globalizados são apropriados e ressignificados. Nesse sentido, a análise das canções somadas à análise sócio-histórica revelará seu significado. A reinterpretação feita pelo pesquisador pode divergir do significado construído pelos sujeitos, abrindo espaço para discussões e conflitos de interpretações. Vale a ressaltar que todo trabalho produzido a partir desse referencial é inédito, por ser uma interpretação possível, plausível, com sua validade conferida pelos processos teórico-metodológicos.

3.1.2 As Narrativas Musicais e a Análise a partir de Paul Ricoeur

Se geralmente as narrativas trabalhadas nas ciências sociais partem de entrevistas biográficas, é possível considerar as canções como narrativas porque contam sobre um contexto específico, ou ao menos são produzidas em um. São entendidas como práticas discursivas. Esses trabalhos tiveram início no século XX como forma de obter impressões sobre os fenômenos que se queria estudar via sujeitos que os vivenciam, aprofundando a compreensão dos múltiplos aspectos da realidade. “Contando histórias, os indivíduos organizam sua experiência de vida e constroem sentido sobre si mesmos; analisando histórias, podemos alcançar e aprofundar inteligibilidades sobre o que acontece na vida social” (BASTOS; BIAR, 2015, p. 98).

Corine Squire⁷⁸ (2014) apresenta uma definição ampla de narrativa como

cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais. (...) podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, casualmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com particularidade e não com generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias (SQUIRE, 2014, p.273) (...) é o fato de as narrativas estarem arraigadas no particular que lhes permite trazer para a pesquisa fenômenos que são novos, ignorados ou recalcitrantes devido à sua complexidade e opacidade. É essa particularidade arraigada que permite à pesquisa das narrativas tornar-se mais ou diferentemente transferível, construir heurísticas melhores (SQUIRE, 2014, p.277).

Mas toda narrativa é válida como documento histórico, no sentido de contribuir para a compreensão das singularidades do contexto? As relações entre narrativa e realidade exigem do pesquisador um cuidado analítico e metodológico. As narrativas constituem uma interpretação dos fenômenos, dotadas de uma capacidade expressiva que deve ser considerada, mas que pode levar a distorções da realidade. No entanto, “as próprias narrativas, mesmo quando produzem distorção, são parte de um mundo de fatos; elas são factuais como narrativas e assim devem ser consideradas. Mesmo narrações fantásticas são exemplos disso” (BAUER; JOVCHELOVITCH, 2002, p. 109).

Algumas considerações são relevantes: a narrativa relata a experiência do narrador; não são cópias da realidade, mas interpretações e representações singulares; não cabem a elas o critério de verdadeiras ou falsas porque expressam um ponto de vista circunscrito a um tempo-espaço; narrativas se formulam em referência a um contexto sócio-político (BAUER; JOVCHELOVITCH, 2002, p. 110). Se não informam fundamentalmente um “real”, sua contribuição está em relacionar-se à vivência cotidiana, “à construção de sociabilidade, à conformação

⁷⁸ Se a temporalidade assume posição central para a maioria das abordagens de análise de narrativas, a proposta de Squire desloca essa centralidade para outros elementos como a espacialidade, as progressões conceituais e para as construções interpessoais. Cita Laura Mulvey que considera para além de textos, imagens paradas ou em movimento como narrativas, que podem ser lidas de forma fragmentada, aberta, em vista das tecnologias visuais contemporâneas que podem levar a reconfigurações de significados (uma imagem em movimento pode ser pausada e editada, etc.). (SQUIRE, 2014, p. 275)

da experiência em padrões públicos de aceitação e à construção de um sentido de quem somos e do mundo que nos cerca” (BASTOS; BIAR, 2015, p.100).

É preciso atenção à delimitação do sentido das palavras e dos conceitos trazidos pelas canções uma vez que são utilizados gírias, regionalismos, linguagem popular, etc. Igualmente os conceitos-chave do texto devem ser avaliados a partir da sua importância e sentido da comunicação que se pretende estabelecer, da maneira como se desenvolve a argumentação relacionado ao contexto em que foi produzido. “Essa contextualização pode ser, efetivamente, um precioso apoio, quando, por exemplo, comparam-se vários documentos da mesma natureza” (CELLARD, 2012, p. 303), como é o caso das canções. Ademais, pesquisas dessa natureza analisam “práticas de linguagem que fundam os encontros sociais, onde se constroem as definições da situação e as negociações identitárias de toda a ordem” (BASTOS; BIAR, 2013, p. 103).

Paul Ricoeur contribui para a análise narrativa ao explorar a relação entre linguagem e tempo vivido, entre consciência e experiência, partindo de conceitos interpretativos como distanciamento, apropriação, explicação e compreensão. Tomando a hermenêutica como uma ferramenta para interpretação de texto, define texto como

as formas articuladas ou estruturadas do discurso capturado em um suporte material e transmitido por uma cadeia de operações de leitura. (...) Por seu caráter estruturado em conjuntos significantes, os sistemas simbólicos apresentam uma forma (textura) comparável a um texto (RICOEUR, 2013, p.59;65).

A noção de texto, como fixação da língua falada em escrita, afasta-se da intenção do autor na medida em que pode produzir diferentes interpretações. Mais do que uma sequência frasal, o texto representa uma “totalidade estruturada que pode ser construída de diversas maneiras” (RICOEUR, 2013, p. 63), fazendo da pluralidade de interpretações uma característica da compreensão.

Esse distanciamento gera objetivação do texto oferecendo-lhe certa autonomia, “mas no interior da historicidade da experiência humana” (RICOEUR, 1990, p. 11) considerando as possíveis interpretações para além das intenções do autor. O conceito de apropriação refere-se à atitude de tomar como próprio o significado de um texto, de familiarizar-se (CAPRARA; VERAS, 2005). A tarefa não está em decifrar a intencionalidade do autor, mas o que vale da apropriação “nada

mais é do que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto” (RICOEUR, 1976, p. 104). Por fim, esse apropriar-se refere-se ao projeto de um mundo, do *ser no mundo*, que o texto expõe por meio de suas referências, alargando a capacidade de autoprojeção do leitor “ao receber do próprio texto um novo modo de ser” (RICOEUR, 1976, p. 106). Nesse sentido, o texto é a mediação para a interpretação de si mesmo e do mundo por meio de uma possível transferência de consciência, da apropriação de sentidos que leva a superação temporal entre o leitor e o texto.

Ricoeur (2013, p. 60) define compreensão como um fenômeno de transferência de consciência, algo que difere da minha, e que está baseada em marcas exteriores, enquanto a interpretação refere-se à compreensão aplicada dos signos escritos. Compreensão e explicação, que por tempo foi estabelecida uma dicotomia, é superada no pensamento de Ricoeur, uma vez que a interpretação não pode prescindir de um momento explicativo, e a explicação não substitui o *núcleo irreduzível da compreensão*, cerne da interpretação textual (RICOEUR, 2013). “A compreensão contém a explicação na medida em que a explicação desenvolve a compreensão. Essa dupla relação pode ser resumida na expressão que tenho o prazer de citar com frequência: explicar mais para compreender melhor” (RICOEUR, 2013, p. 63). O processo interpretativo pode ser representado nas vivências expressas por meio da linguagem, registradas nas letras das canções, mas nas possibilidades que o texto abre. Nos fragmentos dos discursos encontram-se as unidades de significação, expressas por meio de metáforas e recursos narrativos, referências a eventos, situações e pessoas, numa relação entre particular e geral, geral e particular (CAPRARA; VERAS, 2005).

3.2 AS CANÇÕES PRODUZIDAS ENTRE 1994-2002: EM BUSCA DO SIGNIFICADO POLÍTICO DAS MENSAGENS CONTIDAS NAS LETRAS

Selecionar as canções em meio a uma produção intensa das bandas não foi um caminho fácil. A dificuldade para a seleção das mais significativas se deu não só em vista do grande número de canções ao considerar as 3 bandas, mas pelo número de canções relacionadas às categorias prévias. Esse dado é relevante para

a compreensão da produção musical porque, se há a queixa de que o rock perdeu seu caráter contestador, questionador, esses elementos se mostraram presentes nas bandas, com particularidades e oscilações, indicando que, nesse sentido, *o rock não morreu*, embora tenham se transformado (mas sua característica básica não é a mudança, o movimento?). Ademais, diante de um contexto de perda de espaço para o rock no *mainstream* (ainda que estas bandas estivessem sempre lá), a permanência das bandas indicava uma certa resistência do rock frente às transformações no mercado musical, assim como atendia a indústria fonográfica quanto à necessidade por novidades.

O contexto histórico compreende o início da Nova República (1985) até o final do mandato de Fernando Henrique Cardoso (01/01/2003), mas os documentos (canções) analisados datam de 1994-2002. A opção do retorno histórico, discutidos nos tópicos 4.2.1 e 4.2.2 adiante, comparado a data das letras se justifica em reconstruir de que modo estavam se dando as mudanças para um novo regime. Isto posto, as canções, compostas quase 10 anos após o início do novo período, poderiam indicar avanços e retrocessos.

As canções foram escolhidas partindo de uma categoria prévia de análise: a democracia. Desse modo, para averiguar o que cantam sobre esse período, busca-se por noções de participação, de cidadania, de mudança, autoritarismo, inicialmente de modo mais explícito nos discursos, mas também de modo mais implícito.

Democracia é pensada aqui a partir do conceito de Elias, como distribuição de poder, pautada, portanto, no diálogo, na transparência, na tolerância e na consideração do outro. Por meio das análises históricas e das canções como fonte documental, é possível averiguar de que modo se processavam as mudanças anunciadas pelo regime democrático e pela CF88.

Foram escolhidas as canções consideradas semanticamente mais significativas, e não necessariamente as mais famosas. Inicialmente buscou-se por um número amostral de canções (10) para cada banda para considerá-las igualmente. No entanto, o processo de investigação e seleção indicou particularidades no modo de compor das três bandas, o que tornou essa amostra

absolutamente igual difícil, tanto na quantidade de canções, como na quantidade de versos⁷⁹. Ao todo, totalizaram 33 canções.

O racismo, as desigualdades em suas múltiplas faces, a miserabilidade, a violência, a criminalidade, o autoritarismo, a corrupção são temáticas recorrentes e marcantes, de diferentes modos, nas três bandas. Essas temáticas importam para a análise na medida em que revelam situações que impactam na construção de um Estado Democrático de Direito, uma vez que indicam a violação de direitos assegurados pela carta constitucional. Considerando a distância entre a lei e a realidade, as denúncias trazidas pelas canções indicavam a dificuldade dessa transposição.

Outra temática que permeia as canções é a arte, no caso a música, mais especificamente a canção, como uma ferramenta de conhecimento, reflexão e intervenção no mundo. Cantar como uma forma de participar politicamente, construindo outros espaços de ação também em vista de grande descrença com as instituições e formas políticas tradicionais. Vale lembrar que esse período, ainda que timidamente, marca o surgimento de novos atores sociais na política, mas também em outros espaços, como é o caso das bandas no *rock*.

As canções foram retiradas dos álbuns inéditos, desconsiderando coletâneas, especiais etc. Buscou-se selecionar canções de todos os álbuns referentes ao marco temporal, numa espécie de acompanhamento da trajetória, para perceber como as bandas cantavam a democracia e as mudanças propostas pela CF88, e se mantinham o caráter contestador associado ao *rock*.

A década de 1990 passa a operar com uma confluência de linguagens que compõe o sentido para além das letras: vídeos, performances, artes gráficas, parcerias em shows e discos, etc., também alimentadas pela chegada da MTV ao Brasil. Os videoclipes somariam a construção dos sentidos e significados, criando imagens e roteiros para as mensagens transmitidas nas canções, bem como se tornaram uma estratégia de divulgação.

⁷⁹ O conteúdo das letras do PH eram predominantemente, senão exclusivamente, de críticas à sociedade e ao Estado. Apresentavam letras mais longas, num tom de *ataque verbal*, com críticas diretas à diversos elementos numa mesma canção. Isso fez de suas amostras textuais mais volumosas com relação às outras bandas.

Considerando que as primeiras canções são lançadas em 1994, (CSNZ e OR), quase uma década após o início da redemocratização (1985), tem-se um recorte na produção musical de quase uma década (1994-2002). As canções foram agrupadas de modo a investigar as noções cantadas referentes à democracia naquele momento, sendo elas: contexto, direitos, participação, instituições. Outra questão de ordem prática e para fluência do texto, os fragmentos serão referenciados em notas de rodapé, indicando a qual canção pertencem, e por vezes utilizadas suas expressões do corpo do texto (em itálico) como fazem os artistas em suas canções (sample). A tentativa do item seguinte é construir uma narrativa para recriar a situação do país a partir das canções.

A escolha das palavras, dos temas, somados à questão da forma (rock) e seus significados, contextualizados, revelam (parcialmente) o mundo de cada um desses grupos, *possivelmente*⁸⁰ compartilhado pelos fãs (pelo menos em partes), em torno do entendimento sobre as (im)possibilidades da democracia a partir da década de 1990.

A análise das canções sobre o contexto parte de questões motivadoras formuladas a partir das categorias relacionadas à democracia: que noção de país mostravam? Que noções de direitos aventavam? Que noções de participação apontavam? Que noções de democracia discutiam? Que noções de instituições demonstravam? Essas perguntas foram como guias *a priori*, considerando que essas categorias podem aparecer não somente de modo explícito e direto, mas também implícito e subjetivo.

De acordo com Joaquim Alves Aguiar, as décadas de 1970 e 1980 demonstram uma regressão no rock quanto ao engajamento, revertido em “queixume, onde desembocam tanto a nostalgia, francamente forjada e aproveitada pela mídia, cuja marca é a perda de utopias, dando na angústia e no dilaceramento sem rebeldia. (...) no exterior, quando a mensagem falha, a força da técnica supera a canção” (AGUIAR, 1994, p. 166).

⁸⁰ Em 2018 houve um caso que mostrou esse mundo em parte compartilhado entre fãs e artista. Durante o primeiro show da turnê de Roger Waters em São Paulo, período que antecedia as eleições presidenciais no Brasil, a artista fez uma crítica a um dos candidatos, junto a outros líderes mundiais, e foi vaiado pelo público, que ficou dividido entre a aprovação e a reprovação de seu protesto. Esse

Mas o caso brasileiro mostrava singularidades. As décadas de 1970 e 1980 foram acompanhadas de politização na música, e no rock especificamente. A força da técnica, o aperfeiçoamento das tecnologias chegaria na passagem de 1980 para 1990. “Onde a técnica é mais humilde, os músicos debatem, questionam a etiqueta, procuram um caminho, querem algo mais, embora não consigam divisar um projeto” (AGUIAR, 1994, P.166) (como parece ser o caso dos artistas e bandas selecionados para a pesquisa). O Movimento Mangue talvez use a expressão musical para discutir um projeto, por se propor um movimento.

Talvez aqui o esvaziamento do engajamento no rock visto fora do país, e até mesmo do *queixume sem rebeldia*, como mencionado acima por Aguiar (1994), tenha ocorrido com maior intensidade na década de 1990. Queda na qualidade e na quantidade com a invasão do axé e do sertanejo. E por esse contexto as bandas se destacaram.

Na política, a década se iniciava com o primeiro governo eleito depois de décadas de promessas de *modernização* do país. Com uma imagem jovem, inovadora, “porta-voz” da nova política e da caça aos marajás, o novo governo era a representação de uma elite conservadora que, aparelhando-se do Estado, pretendia anulá-lo. De novo não tinha nada. Essas análises, tecidas por Faoro (Rezende, 2006a) durante aquele período, indicavam inovações, não necessariamente mudanças. Inovar não é reformar, nem mudar. “Quando se desencadeiam inovações, o objetivo é, na verdade, manter as coisas como estão, e não as mudar. No caso do Governo Collor, tentavam-se algumas inovações, muitas delas catastróficas e trágicas pelo que representavam enquanto ruptura constitucional” (Rezende, 2006a, p.2019).

A canção abaixo, embora lançada em 2003, fugindo ao marco estabelecido, deve ser mencionada pela importância no cenário musical e por fazer referência específica ao governo Collor, cantada 10 anos após o fim do seu governo.

fato revela que parte do público, embora fã, desconhecia a trajetória e atuação do artista, bem como as mensagens transmitidas nas canções por ele cantadas.

Trata-se de *O Salto*, de O Rappa. É o primeiro álbum sem Yuka como compositor principal.

As ondas de vaidades
 Inundaram os vilarejos
 E minha casa se foi
 Como fome em banquete
 Então sentei sobre as ruínas
 E as dores como o ferro
 A brasa e a pele ardiam
 Como o fogo dos novos tempos
 Ardiam
 Como o fogo dos novos tempos
 E regaram as flores no deserto
 E regaram as flores com chuva de insetos⁸¹

A música teve grande sucesso pelo impacto sonoro, letra, mas especialmente pelo clipe. Fruto das transformações dos meios técnicos e das relações de mercado da década de 1990, como a MTV, a *música* enquanto arte era também mercadoria que se diversificava em todas as etapas: produção, transmissão e recepção e tipos de produtos. Transformações que alteravam as interações e as sensibilidades.

O clipe⁸² é impactante ao mostrar a história de um brasileiro que se suicida saltando de um prédio com uma filha no colo, numa atitude desesperada diante do colapso econômico produzido *pelos novos tempos* anunciados pelas modernizações de Collor. Desempregado, sem moradia e faminto, perde todas as expectativas e se vê sem saída diante do contexto, gerado e alimentado pela *vaidade*, pela ganância. O refrão “*E regaram as flores no deserto / E regaram as*

⁸¹ O salto. OR, 2003.

⁸² Essa referência ao momento histórico específico fica evidente no clipe ao mostrar o então presidente Fernando Collor numa cena; e não na letra. Assim, o sucesso e sentido produzido por essa canção não estava somente na letra e som, mas também no visual. Mas a letra não faz referência específica, e poderia ser encaixada em qualquer contexto onde as propostas de mudança levaram a “piorias” para a população.

flores com chuva de insetos” mostra que as poucas (deserto) possibilidades (flores) de nascer algo novo e criar uma mudança foram aniquiladas com as ações implementadas pelo Governo Collor.

A ideia de *mudança* é uma característica comum presente no *rock* e na *política* na década de 1990. Surgiram novos atores na sociedade e na música, expressando demandas das minorias – negros, periferia, nordeste, trabalhadores: as bandas, como exemplo de novos atores e da mudança no rock (perde em espaço e surgem novas bandas); e na política um sistema de governo com representantes eleitos via sufrágio universal, o que ampliava a participação política (organização sindical, pluripartidarismo, movimentos sociais, ongs, entre outras), bem como o Estado assumia o compromisso com a promoção e defesa das liberdades individuais e direitos sociais como fixados na CF88.

Para pensar nas canções, a busca por uma identidade e renovação musical que articula local (regional e nacional) e global, podem ser vistas em *Da lama ao caos*, *Monólogo ao pé do ouvido*, *Malungo*, *Etnia* e *Enquanto o mundo explode* de CSNZ.

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru⁸³

Modernizar o passado é uma evolução musical⁸⁴
 Cadê as notas que estavam aqui
 Não preciso delas!
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos

A ciência conseguiu juntar
 O mangue com o mundo
 E de lá saiu

⁸³ Da lama ao caos. CSNZ, 1994.

⁸⁴ Monólogo ao pé do ouvido (vinheta) / Banditismo por uma questão de classe. CSNZ, 1994.

Um Mangue boy Malungo⁸⁵

Somos todos juntos uma miscigenação
 E não podemos fugir da nossa etnia
 Índios, brancos, negros e mestiços
 Nada de errado em seus princípios
 O seu e o meu são iguais
 Corre nas veias sem parar
 Costumes, é folclore é tradição
 Capoeira que rasga o chão
 Samba que sai da favela acabada
 É hip hop na minha embolada⁸⁶

Um curupira já tem seu tênis importado
 Não conseguimos acompanhar o motor da história
 Mas somos batizados pelo batuque
 E apreciamos a agricultura celeste⁸⁷

Chié, aratu, caranguejo, mangue e o sotaque adotado na canção são aspectos de valorização e representação da identidade local (Recife). Samba, curupira, embolada, capoeira, a miscigenação e também o atraso representam os aspectos singulares nacionais, ligados à elementos globais, como *Mangue Boy, tênis importado*. Como sugere o título da canção do PH, *Raprockandrollpsicodeliahardcoragga*, um hibridismo caracterizava o trabalho dos grupos. Para além do título, alguns fragmentos:

⁸⁵ Malungo. NZ, 1998. Nessa canção, *ciência* se refere a Chico Science.

⁸⁶ Etnia. CSNZ, 1996.

⁸⁷ Enquanto o mundo explode. CSNZ, 1996.

Sou cidadão do mundo, e carioca com orgulho
é o novo estilo carioca invadindo o mundo⁸⁸.

Cada qual com seu James Brown
Salve o samba, hip-hop, reggae ou carnaval
Cada qual com seu Jorge Ben
Salve o jazz, baião e os toques da macumba também⁸⁹

(...) Velhos sonhos, novos nomes, velhos sonhos,
novos nomes na avenida
O folclore é hardcore, e ataca o nosso momento
Abre a roda quem tá fora e quem tá dentro participa
O folclore é hardcore, instiga alegria
Em respeito do homem ao tambor
Do ritmo que domina com louvor
Do fato de estarmos juntos sem pavor
Pois o instinto é coletivo meu senhor
(...) O Rappa from Brazil
Third World posses on the Hill
O Rappa from Brazil
Essa dança não faz seleção
Para o homem do samba, para o homem do funk,
para o homem do branço
Baile da furacão, Folia de Reis, Kuarup e o Boi Mamão
Nossa identidade é nosso lar⁹⁰

As canções apontam para um movimento dialético que não só
ressignifica as influências de outros países aqui, isto é, não só pega o que vem de

⁸⁸ Phunky Buddha. PH, 1995. Esse trecho chamou a atenção não só pela relação local-global, pela projeção do Brasil nas relações globalizantes, incluindo a dos artistas, mas porque “cidadão do mundo” foi a denominação dada a Josué de Castro, que ganha um documentário com esse título acerca de sua vida e obra, já mencionado anteriormente.

⁸⁹ Brixton ou Bronx ou Baixada. OR, 1994.

fora, mas também manda para fora, para outros países. Essas bandas, em específico CSNZ desde o início da carreira, fizeram sucesso internacional.

A importância do rock mainstream nesse cenário está no fato de esse gênero abrir um debate político na década de 1980, ainda que pasteurizado, e que agora, sem a censura (formalmente), os discursos estariam livres para reivindicações mais diretas.

Competindo espaço com o sertanejo, o axé e as canções internacionais, os grupos utilizaram de estratégias de valorização e reforço mútuo para consolidação das bandas e do rock nacional. Os atores, no caso os artistas das bandas, pertencem ou estavam diretamente relacionados à periferia. Suas canções refletem suas vivências, suas experiências, e retratam a vida e o cotidiano nas grandes cidades.

Esse período, no entanto, indicava para algumas não mudanças, ou persistências na sociedade e na política, como o autoritarismo e as desigualdades. O crescimento desordenado das cidades gerara situações caóticas e precárias para uma grande quantidade de pessoas, como apontam as canções ao descrevê-las. *Ser cidadão do mundo*, viver nas cidades no mundo globalizado significava partilhar de elementos comuns. A relação entre pobreza e crescimento da criminalidade, por exemplo, seria um desses elementos.

Mas o leite suado é tão ingrato
Que as gangues vão ganhando cada dia mais espaço
Tudo, tudo, tudo, tudo igual
Brixton ou Bronx ou Baixada⁹¹

Os três lugares acima mencionados são bairros periféricos, amplamente compostos por negros (nos dois primeiros destaques também para os latinos), caracterizados pela diversidade cultural, pelo crescimento da população no

⁹⁰ Instinto coletivo. OR, 2001.

⁹¹ Brixton, Bronx ou Baixada. OR, 1994.

período destacado, e pela pobreza e violência. Localizam-se, respectivamente em Londres, Nova York e Rio de Janeiro.

Enquanto as canções procuravam estabelecer um diálogo local-global de modo a valorizar a cultura brasileira, as modernizações de Collor desvalorizavam toda a potência da indústria nacional, colocando a economia numa posição ainda mais subalterna, o que pode ser visto a partir das privatizações iniciadas por ele, e a abertura às montadoras internacionais, desvalorizando e não promovendo o investimento na indústria nacional, chamando nossos carros de “carroças”⁹².

3.2.1 Que País Mostravam? Qual Seria o *Futuro do País*?

“Políticos cruzam os braços e o país está uma merda”⁹³. Em meio a uma profunda crise econômica, com promessas de “progresso” anunciadas pelo governo Collor, bem como as expectativas (frustradas) com relação aos direitos garantidos na Constituição, iniciava-se a década de 1990. O horizonte estava nebuloso e ainda trazia a herança da Ditadura Militar, uma “síndrome da estagnação”, que intensificava os problemas em Recife.

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver (ZERO QUATRO, 1992).

É fato que a cidade grande sempre atraiu pessoas de outros lugares em busca de melhores condições, condições estas por vezes ilusória, construídas às

⁹² O caso do Gurgel ilustra essa situação. “A década de 90, que tinha tudo para alavancar a Gurgel, na verdade, teve efeito oposto. O governo do presidente Fernando Collor abriu o mercado e isentou todos os carros com motor menos que 1.0 de IPI – e provocou a vinda de uma enxurrada de fabricantes com modelos mais baratos que o BR800 e, claro com mais dinheiro para investir.” A empresa fecha em 1993.

⁹³ A culpa é de quem. PH, 1995.

custas da exploração do trabalhador *suicida* (ou seja, que se mata de trabalhar) diante da ambição e ganância dos mais poderosos, mas não só deles.

O sol nasce e ilumina
 As pedras evoluídas
 Que cresceram com a força
 De pedreiros suicidas
 E a cidade se apresenta
 Centro das ambições
 Para mendigos ou ricos
 E outras armações⁹⁴

Se Recife estava entre as quatro piores cidades para se viver, onde a situação estava “sempre mais ou menos, sempre um com mais, e outros com menos”⁹⁵, a situação do Rio de Janeiro (021) não estava melhor. Comparada a um cenário de guerra, de desespero e de crescimento da criminalidade, a atuação da polícia passava a ser abertamente questionada.

Rio, cidade-desespero
 A vida é boa mas só vive quem não tem medo
 Olho aberto malandragem não tem dó
 Rio de Janeiro, cidade hardcore.
 Arrastão na praia não tem problema algum
 Chacina de menores é aqui 021
 Polícia, cocaína, Comando Vermelho
 Sarajevo é brincadeira, aqui é o Rio de Janeiro
 (...) segurança, é subjetiva
 (...) Aqui fazem sua segurança assassinando menor⁹⁶

⁹⁴ A cidade. CSNZ, 1994.

⁹⁵ A cidade. CSNZ, 1994.

⁹⁶ Zerovinteum. PH, 1997.

A criminalidade é problematizada a partir das condições miseráveis e de injustiças sofridas pela população. São denunciadas como reflexo das desigualdades sociais, econômicas e políticas, que levam os indivíduos a se tornarem *bandidos por necessidade*. A referência a bandidos conhecidos em *Banditismo por necessidade de CSNZ*, como Galeguinho do Coque, Biu do Olho Verde⁹⁷, remete a uma identidade e a problemáticas locais. Segundo matéria divulgada no jornal Diário de Pernambuco (16/03/2015)⁹⁸, as histórias dessas personagens são repletas de injustiças sociais e violação dos direitos humanos.

Nos versos abaixo ficam expostas as razões pelas quais diversas pessoas se envolviam com a criminalidade.

(...) E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade

Segundo a letra, não só por maldade, mas por necessidade, o crime crescia. Numa antítese semântica, a fome alimentava o crescimento da criminalidade e da violência, como apontam esses trechos abaixo:

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
la passando uma véia, pegou a minha cenoura
"Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir"⁹⁹

⁹⁷ "Biu do Olho Verde não tinha medo da perna cabeluda". Perna Cabiluda é uma lenda urbana que ganhou habitou o imaginário popular do Recife na década de 1970. A história é contada no documentário *A Perna Cabiluda* (1997) que tem Chico Science, Fred 04 e Regina Casé no elenco. A PERNA CABILUDA. 2015. (16min.) Postado pelo canal Acervo Chico Science. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZeRjCvL9k5Q>>. Acesso em: 11 mar 2019.

⁹⁸ A matéria ainda traz outras personagens, anexados vídeos que contam suas histórias. Bandidos famosos do estado inspiram produções artísticas. DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Bandidos famosos do estado inspiram produções artísticas. **Diário de Pernambuco**, 16 mar. 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/03/16/internas_viver,566412/bandidos-famosos-do-estado-inspiram-producoes-artisticas.shtml>. Acesso em: 11 mar 2019.

⁹⁹ Banditismo por uma questão de classe. CSNZ, 1994.

(...) Acorda com tiro, dorme com tiro
 Hey joe
 O que o teu filho vai pensar
 Quando a fumaça baixar
 Fumaça de fumo
 Fogo de revólver
 E é assim que eu faço, eu faço a minha história
 Meu irmão, aqui estou por causa dele
 E eu vou te dizer
 Talvez eu não tenha vida
 Mas é assim que vai ser
 (...) Também morre quem atira¹⁰⁰

Esse trecho mostra o diálogo entre duas pessoas e a tentativa de alertar sobre a “vida no crime”: *também morre quem atira*. A ausência de perspectivas e a necessidade de sustento da família teria empurrado o personagem para a criminalidade. A família está como elemento fundamental, mas em situações diversas: a necessidade de ser um exemplo moral, e a necessidade prática de se fazer qualquer coisa para o sustento.

A fome é, um esperma
 por entre as pernas
 da violência
 E o egoísmo que excitou
 as diferenças em que merece
 um aborto imediato¹⁰¹.

Por meio da letra acima, a fome como *esperma* gera a violência e alimenta a ignorância e a apatia. O trecho acima ainda aponta para a necessidade,

¹⁰⁰ Hey Joe. OR, 1996.

¹⁰¹ Catequese do Medo. OR, 1994.

fundamental à democracia, de romper com o egoísmo que estimula as desigualdades.

Se as crianças são “a geração do futuro”, qual futuro esperar em meio à pobreza? Nessa década, a quantidade crianças abandonadas que perambulavam pelas ruas chamava a atenção. Esses “filhos bastardos da mesma nação¹⁰²” seriam reflexo de um “país que jamais repartiu”.

De dia à procura de comida
a noite um lugar pra dormir
carrega no corpo feridas
e ainda consegue sorrir
dizem que o nosso país não vai mal
porque o povo ainda faz carnaval
mas os pequenos e mal amados
não compartilham da mesma visão
há tristeza no seu coração
vivem à margem do nosso país
assaltando e ferindo quem passa
tentam gritar do seu jeito infeliz

Pobres, abandonadas pelo Estado, pessoas que não são filhas da pátria (mãe gentil?), também sofrem com a indiferença da sociedade. Essa condição empurra crianças marginalizadas para a criminalidade que, vitimizadas, passam a vitimar a sociedade. As crianças sim são vítimas porque estão vulneráveis e incapazes de garantirem seu sustento e educação.

Pelas esquinas e praças estão
desleixados e até mal trapilhos
filhos bastardos da mesma nação
são crianças, porém não são filhos

¹⁰² Futuro do país. PH, 1995.

mas eu queria somente lembrar
que milhões de crianças sem lar
são frutos de um mal que floriu
num país que jamais repartiu

No Nordeste, a relação com o meio teria gerado o homem gabiru, homens de baixa estatura, mirrados pela fome. Superada a fome, sendo o alimento uma condição vital básica, criar-se-ia possibilidades de refletir sobre suas próprias condições e de buscar saídas. O castigo da fome e da pobreza é apontado como um roubo, interpreta-se para além da fala, porque o alimento é abundante, não falta, inclusive há um imenso desperdício. Todas essas condições fazem dessa situação de privação um roubo. Quanto mais miséria, mais exploradores à espreita (urubus), não só na manutenção da privação, mas como esta pode ser revertida em situações precárias das relações de trabalho, levando os indivíduos, sem escolha, a se sujeitarem a qualquer condição que garanta minimamente sua existência. Essa ideia parece ir ao encontro com as discussões propostas por Josué de Castro, mencionado na canção, para quem a fome era um problema político. A garantia do direito básico ao alimento possibilita melhores condições para haver o enfrentamento das dificuldades. A possibilidade de organização social para propiciar a desorganização de poderes estabelecidos fica sugerida na letra. No último verso indica que, embora submetidos à uma condição de privação, as pessoas são capazes de perceberem sua condição e de refletirem sobre possibilidades de mudança, ou seja, explorados, mas não enganados.

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
(...) E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar
Da lama ao caos, do caos à lama

Um homem roubado nunca se engana¹⁰³

Em *Futuro do país* (PH, 1995), ao indicar o individualismo e indiferença presentes na sociedade (“diz que a culpa não é sua”, “você pisa neles”, “dar esmola”), defendem uma solução coletiva, que perpassa instituições governamentais por meio de políticas públicas no combate a fome, de incentivo à educação, cultura, e não somente uma *esmola*. Aqui a crítica é feita também à sociedade, ao modo de agir das pessoas. A cultura e a educação seriam possibilidades de romper a situação de pobreza e miséria (condições objetivas) e fomentar a liberdade de pensamento e expressão (condições subjetivas) para combate às estruturas conservadoras de poder. Isso exigiria políticas públicas, portanto, a atuação do Estado. Mas não só dele. Na canção, os cantores se colocam como preocupados com a situação (“me dá insônia”) que estaria nos levando ao passado e/ou a morte do país¹⁰⁴. Em 1995, o *país que jamais repartiu* indicava que o futuro era um *país sem futuro*.

Pra poder comer eles te pedem dinheiro na rua
 você vira as costas
 e diz que a culpa não é sua
 esse é o futuro do país
 você pisa neles hoje, amanhã é a sua vida que está por um triz
 mas dar uma esmola não é a solução
 eles precisam de cultura e boa alimentação
 porque um povo sem cultura me dá insônia
 qualquer dia desses
 voltaremos a ser colônia¹⁰⁵

¹⁰³ Da lama ao caos. CSNZ, 1994.

¹⁰⁴ A música começa com um samba que canta a primeira estrofe, que se rompe com um som pesado de guitarra e bateria, um vocal mais agressivo, rápido, e ao final da música um ritmo acelerado, com tom fúnebre, sinos e uma explosão.

¹⁰⁵ Futuro do país. PH, 1995.

A possibilidade superação das desigualdades e da violência por meio da educação e da cultura também ficam evidentes na canção *Brixton, Bronx ou Baixada* (OR, 1994). Ao “regar os lírios”, ao dar oportunidades de acesso ao conhecimento aos mais pobres (guetos), *florescem* talentos (“Beethoven negro”), condições para superação. A comparação com a *flor* e *Beethoven* sugerem uma valorização da periferia e do negro, de sua capacidade, se sua potência.

É só regar os lírios do gueto
 Que o Beethoven negro vem pra se mostrar
 Mas o leite suado é tão ingrato
 Que as gangues vão ganhando cada dia mais espaço¹⁰⁶

Esse cenário de intensa violência instaurado nas grandes cidades, de miséria, desemprego, fruto *de um país que nunca repartiu*, cria uma situação de apatia e medo que afasta as pessoas das esferas de decisões políticas. As condições precárias de moradia e desemprego indicavam a distância entre um país formal, garantido na Constituição, e um país real. Impunidade para políticos corruptos, violência institucionalizada e crescimento da criminalidade apontavam para as fragilidades do Poder Judiciário que deveria garantir o Estado Democrático de Direito.

O ano de 1999 marcava uma década completa da CF88 que idealizava um país democrático, onde a atuação do Estado poderia e/ou deveria se dar em direção à consolidação dos direitos garantidos pelo novo documento, pautado na soberania popular. Era o início do segundo mandato do reeleito presidente Fernando Henrique Cardoso. Na canção *Tempo amarelo a cor amarelo* não remete à luz e alegria, mas ao desgaste causado pelo do tempo nas pessoas, *tempo* que não se altera mesmo transcorrendo tanto tempo.

Amarelo do papel que embrulha a viagem
 Amarelo, amarelo, amarelo

¹⁰⁶ Brixton, Bronx ou Baixada. OR, 1994.

Amarelo como o canário do antigo império
 Amarelo, amarelo
 Amarelo do cabo da enxada
 Vivendo no chão já cansado e antigo
 De cara rachada
 Do sorriso encardido
 No rosto do povo fudido e sofrido
 Com a carapaça cansada
 (...) Amarelo que todos os dias
 Fazem da poeira
 O calo do tempo, em vão
 Amarelo do fosfato
 Que aduba a cana de açúcar no chão
 Que até a cegueira enxerga
 De longe ou de perto
 No claro ou na escuridão
 Amarelo, amarelo
 Amarelo da Oxum
 Amarelo da guia de Oxum¹⁰⁷

Se inicialmente *amarelo* indicava desgaste e persistência de arcaísmos, a relação com Oxum surge como um apelo e/ou esperança no futuro. Na Umbanda e no Candomblé, Oxum é orixá da beleza, da prosperidade (amarelo=ouro)¹⁰⁸. Talvez haja uma relação com os acontecimentos políticos daquele ano, que elegeria Luis Inácio Lula da Silva, liderança ligada à classe trabalhadora, que gerou grandes expectativas de mudanças para melhor em toda a população. Disputando as eleições presidenciais desde 1989, Lula fez em 2002 a maior e mais cara campanha desde então: mudou seu discurso mais enfático, e adotou uma postura de “paz e amor”. O Lula da conciliação propunha diálogo com diversos segmentos da sociedade, migrou mais ao centro no espectro ideológico e

¹⁰⁷ Tempo amarelo. NZ, 2002.

¹⁰⁸ <https://www.raizesespirituais.com.br/orixas/oxum/> . Acesso em: 10 out. 2019.

ganhou apoio de figurões importantes, o que ajudou a garantir sua vitória. “Lula é o primeiro líder de um partido de esquerda eleito presidente e, no cargo, o primeiro operário, o primeiro civil sem diploma universitário e o primeiro natural de Pernambuco a exercê-lo como titular” (FOLHA ONLINE, 2002). Naquele momento, os tempos pareciam indicar novas possibilidades ou uma pequena abertura no poder. Os desdobramentos desse governo demandariam uma outra pesquisa.

3.2.2 Que Tipo de Direitos Poderiam Ser Aventandos?

Uma condição de não direitos e não cidadania, de violação aos Direitos Humanos. Garantidos pela Constituição, as condições de miséria como a fome e a moradia não foram resolvidas, mesmo com a relativa estabilidade econômica no controle da inflação trazida pelo Plano Real (fev. 1994).

As reformas econômicas iniciadas por Collor e aprofundadas por FHC falavam em progresso, modernização, mas fizeram da economia brasileira ainda mais submissa aos interesses internacionais e aos grupos mais poderosos brasileiros. Como gerar desenvolvimento econômico desatrelado do desenvolvimento social? Como fazer a economia “girar” incentivando um consumo para quem nada pode comprar? Mesmo uma noção rasa de cidadania, a de consumidores, se mostrava difícil, quem dirá a de direitos.

Há um tempo atrás se falava em bandidos

Há um tempo atrás se falava em solução

Há um tempo atrás se falava em progresso

Há um tempo atrás que eu via televisão¹⁰⁹

A resolução dos problemas, promessas feitas a partir da “Nova” República e tão expostas pela mídia e por políticos, segundo o trecho acima, parece ter sido esquecida - falava-se, *há um tempo atrás*, não se fala mais. E a promessa

¹⁰⁹ Banditismo por uma questão de classe. CSNZ, 1994.

não foi cumprida. O que se viu ao longo da década de 1990 foi o crescimento da precariedade, impactando nas dificuldades de garantia da dignidade humana. Modernização, progresso, crescimento são sempre palavras adotadas em campanhas, mas não se traduzem em políticas públicas eficientes, e/ou num mercado nacional mais sustentável.

A falta de água e saneamento básico acompanhou o crescimento urbano. Em condições precárias de vida, com pouca água, com esgoto a céu aberto, as pessoas estariam prontas para explodir a qualquer momento (homem bomba).

A comunidade não aguenta mais tanto tempo
tanto tempo sem água¹¹⁰

Requebrando a consciência
Na fumaça das vaidades
humilhadas envenena as conclusões
como meu sangue nunca vai
nunca vai, vai virar vinho
no final do mês se acende o pavio
então
bum, bum, bum, o homem bomba
ataque

Essa pobreza é uma forma de violência que pode gerar formas também violentas de sociabilidade e diversos tipos de reivindicações. Os tumultos são criados como forma de repercutir demandas e denúncias e ganhar visibilidade. Uma situação de abuso cometido pela polícia, que aparentemente mata o bandido no caminho da delegacia, gera indignação e revolta, uma vez que a função da polícia é prender e não julgar e sentenciar¹¹¹, muito menos aplicar a pena de morte.

Panela batendo, toca fogo no pneu,
põe barricada

¹¹⁰ Tumulto. OR, 1996

¹¹¹ Relação com a canção Tribunal de rua. OR, 1999.

velhos, senhoras e crianças
 a molecada pula debocha e dá risada
 parece brincadeira, mas não é
 (...)

tudo bem ele era o bicho,
 mas saiu daqui inteiro
 e até chegar no hospital
 ganhou três tiros no peito
 e a galera daqui fez igual
 fizeram em Vigário Geral
 todo mundo pra rua aumentar o som
 pra causar algum tipo de repercussão¹¹²

Os versos “a molecada pula, debocha e dá risada / parece brincadeira, mas não é” indicam a violência como um traço da sociabilidade brasileira, assim como aparece em *O homem bomba*:

Em meio a salmos, alvos e contas
 o homem bomba se esconde como um terrorista
 sem uma reivindicação verbal
 pronto para explodir ao menor sinal
 então toca a buzina, toca baile funk,
 toca o bumbo na garganta do
 maracanã, eh!
 incendiando um coração impregnado
 que não divide violência e diversão
 violência e diversão, violência

Uma sociedade que *não divide violência e diversão* reforça aspectos culturais de desprezo pelo outro, alimentando a indiferença e a tendência ao não

¹¹² Tumulto. OR, 1996.

diálogo. Parece também escapar dos enfrentamentos. É como quando se vê atitudes agressivas e violentas e dá-se a desculpa “é brincadeira”. Essa expressão do senso comum mais os versos traduzem essa dificuldade, e parece ser possível associar ao caráter cordial discutido por Holanda (1995), caráter emotivo que “bagunça” as relações público-privado no Brasil, fazendo da democracia, diante das (im)possibilidades de reformas (que já seriam revolucionárias diante de estruturas oligárquicas), uma *lamentável mal-entendido*.

A democracia, no conceito, no ideal e na prática pressupõe a participação popular. Esta depende de diversos fatores para se realizar para que deixe de ser um princípio formal e se torne uma prática. Ainda que fundante da CF88, mais de uma década transcorrida, colocava seus limites.

Eu acreditava que o mundo caminhasse rumo ao progresso,
positividade

Morpheus de Matrix me mostrou toda a verdade

Olhar de um cidadão urbano, urbanoide, grandes cidades
acostumadas a conviver com a miséria, mas nunca com a maldade.

Corrupção, ganância, violência, impunidade,

banalização da cultura à tal falta de liberdade,

abandono da população, do mundo inteiro pelas autoridades,

manutenção do analfabetismo e do desemprego, desigualdade.

Tá na hora de acordar, e manter a cabeça em pé

Vou sair pra trabalhar, receber o meu qualquer¹¹³ ...

3.2.3 Quais Noções de Participação as Canções Apontam?

A liberdade de expressão, condição para a participação, não estava totalmente aberta, nem mesmo para a música. A banda Planet Hemp considerava-a uma *propaganda enganosa*, pois perseguida e proibida de fazer shows e vender

¹¹³ O sagaz homem fumaça. PH, 2000.

discos, incluindo uma prisão em Brasília¹¹⁴. O motivo: apologia às drogas. Fato curioso que revela a hipocrisia das instituições, especialmente do Judiciário nesse caso, ocorre que, em 2013, o juiz que mandara prender PH e proibira circular qualquer material da banda no Distrito Federal foi aposentado compulsoriamente, na época, com salário de quase de R\$ 29 mil, por suspeita de receber R\$ 40 mil para soltar um traficante (O GLOBO, 24/05/2013)¹¹⁵. A prisão da banda gerou publicidade, e na semana que saíram da prisão, o álbum *Os cães ladram e a caravana não pára* (1997) atinge a vendagem de 300 mil cópias¹¹⁶.

A liberdade de expressão é, para o PH, simbolizada na *maconha*, no direito de falar sobre o que quiser, ter acesso a informações e de fumar:

Não faço apologia às drogas e nem quero fazer
 Faça o que você quer e o que te dá prazer
 E os que te censuram você manda se fuder
 Todos têm o direito de pensar e acontecer
 Não seja escravo de si mesmo, seja você
 Muitos não vão gostar, outros vão criticar
 Mas eu faço o que eu quero
 Eu não vou te prejudicar¹¹⁷

Utilizando uma linguagem direta, coloquial e das ruas, os palavrões dão ênfase à revolta, ao questionamento. Mais do que o uso da substância, a maconha estava relacionada a uma *atitude* de romper barreiras, abrir a mente, pensar por si mesmo, agir com autonomia. Estava ligado a um conflito de gerações e de costumes. É uma defesa de liberdades individuais e coletivas.

¹¹⁴ MELO, Fabiana. Planet Hemp é preso por apologia da droga. **Folha de São Paulo**, 10 nov. 1997. Cotidiana. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/10/cotidiano/19.html>.

¹¹⁵ O GLOBO. Juiz que mandou prender Planet Hemp é afastado por suspeita de receber propina de traficante. **O Globo**, 25 maio 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/juiz-que-mandou-prender-planet-hemp-afastado-por-suspeita-de-receber-propina-de-trafficante-8485309>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

¹¹⁶ PLANET HEMP. Planet Hemp - A Vitória Não Virá por Acidente (Documentário). 2017. (5 min.). Postado pelo canal PlanetHempVEVO. Disponível em: <<https://youtu.be/sXpqViDEYs8>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

¹¹⁷ Phunky Buddha. PH, 1995.

As manifestações pró legalização pipocam no mundo, diversos países legalizam e a *Marcha Para a Maconha* acontece pela primeira vez no Brasil em 2002. A canção *Legalize Já* (1995) virou o hino desse movimento e ajudou a abrir uma agenda política. As manifestações não foram isentas de confusão com a polícia, que historicamente persegue ativistas das mais diversas causas. A polêmica chegou até o Supremo Tribunal Federal (2011), que decide estar dentro da constitucionalidade, como direito de livre expressão artística e de pensamento, tanto a *Marcha*, como as letras.

Essa questão é central na banda e pauta uma agenda política sobre a legalização no país. No ano da prisão (1997), a Califórnia (EUA) começa a regulamentar a maconha medicinal. Mais do que o uso recreativo, entrava na cena uma questão de saúde pública. O sucesso em tratamentos em inúmeros casos gravíssimos de saúde, ineficientes com outras drogas, exerceu pressão por meio de diversos grupos para a regulamentação no país, prometida pela Anvisa em 2018, mas até o momento (2019) não regulamentada.

Para além dos direitos civis e do acesso à saúde, a questão ainda toca uma ferida da sociedade: o tráfico e a violência. O controle do tráfico por diferentes facções fez disparar as estatísticas de mortes intencionais, principalmente entre pobres, jovens e negros. A resposta do Estado foi mais violência. À herança racista e classista não superada, acrescentou-se o estereótipo do “maconheiro vagabundo”. Muitas pessoas foram presas por serem usuárias. Aqui, a questão não era tratada como de saúde pública, mas como criminalização do dependente, do pobre e esteriotipação.

Na tentativa de romper com o estereótipo de improdutivo, vagabundo, burro, ou qualquer conotação pejorativa associada aos usuários, PH fez de seu primeiro álbum um convite para falar do assunto. Lembra-se que tratava de um contexto recém-saído da censura. O álbum afrontava valores falando abertamente sobre um tabu. O incomodo foi enorme. Em *A culpa é de quem* (PH), falam como “maconheiros” e como “trabalhadores”, e questionam o privilégio de políticos, que cometeriam crimes mais graves sem serem punidos. Criminalização da pobreza, abuso de autoridade e impunidade:

Trabalho oito horas sete dias por semana
 Só por fumar uma erva eu vou entrar em cana?
 Deputados cheiram, bebem e não vão para prisão
 Por que é ilegal?
 Eles que lesam a pátria e sou eu o marginal¹¹⁸

Ainda nessa canção, a defesa da liberdade de pensamento e expressão, bem como a manipulação midiática por certos grupos estão expressas nos seguintes versos:

Eles pegam a palmatória e você estende a mão
 Desde pequeno você é induzido a fumar
 Induzido a beber e vendo a tv falar
 (...) O que você tem na cabeça?
 Tudo que eles te falam você acha uma beleza
 Aprenda a dizer não
 Pense um pouco meu irmão
 Você tem medo de quem?¹¹⁹

Daí o problema da cultura aparece. A falta de referência promovida por um escamoteamento das singularidades leva as pessoas ao imobilismo, acrescido pela ignorância (precariedade na educação e no acesso ao lazer), pela manipulação, pela obediência cega e pelo medo. Esses fatores ainda contribuem para a impunidade e exclusão que se perpetuam na história brasileira.

A culpa é de quem?
 Portugueses escravizaram e mataram nosso irmão
 Militares torturam e não foram pra prisão
 Eu fumo minha erva e me chamam de ladrão
 Os negros já fumavam erva antes da África deixar

¹¹⁸ A culpa é de quem. PH, 1995.

¹¹⁹ A culpa é de quem. PH, 1995.

Mas os senhores proibiram por não querer nos libertar
 E os senhores de hoje em dia estão proibindo também
 se o pobre começa a pensar
 Parece que incomoda alguém
 Crianças crescem nas ruas não confiam em ninguém
 escondem nossa cultura referência ninguém tem¹²⁰

Esse trecho chama a atenção para a dominação histórica e impune, promovida desde os colonizadores até os militares, por meio da perseguição ao negro e ao pobre, excluídos de processos educacionais e culturais que poderiam representar uma forma de afronta aos poderes estabelecidos, expressos no incomodo que o pobre causa ao deixar de assumir uma postura de submissão, bem como, mais uma vez, uma referência à liberdade de pensamento.

Por de trás de algo que se esconde
 Há sempre uma grande mina de conhecimentos
 e sentimentos¹²¹

A consciência do modo de operar da dominação contemporânea, alicerçada na fome e no medo, que culpabiliza o indivíduo por um problema estrutural, aparece no refrão de *Catequese do medo* (OR, 1994).

Catequese do medo
 num buraco negro
 no fim do terceiro mundo.
 Um sorriso assustado.
 Uma mãe desesperada.
 Um pai mal pago, operário e mudo.
 Reuniões oficiais escurecendo
 outras salas

¹²⁰ A culpa é de quem. PH, 1995.

¹²¹ Etnia. CSNZ, 1994.

onde a tortura faz filho
na pele de um jovem afro-brasileiro
Na pele de um jovem fudido e sem dinheiro.
Podem falar o que for
que eu sei que não sou culpado.

A espetacularização da violência pela mídia, a atuação policial e dos criminosos espalhavam medo e calavam as pessoas. Mesmo indignadas, prontas a explodir, em condições de vida precárias, se escondem “sem uma reivindicação verbal”¹²². Haveria no Brasil uma “catequese do medo”, onde parece ser o ódio e a violência aprendidos de forma quase doutrinária. O medo como um *modo de fazer censura*.

(...) Um apartheid econômico
contamina, machuca
e não nos deixa gritar
quando o carro preto passa¹²³

Essa percepção está em *A minha alma (a paz que eu não quero)* (OR, 1999). Paz sem voz é medo. É o medo que cala, que gera apatia e passividade. A tentativa de ser feliz estaria ligada ao rompimento desta atitude, e a conservação de atitudes pacíficas. A letra brinca com a palavra *paz*, ora indicando pacífico, ora passivo, apático. Imobilismo este alimentado pela grande mídia, representada pelos programas dominicais como *drogas de aluguel*, *vídeo coagido*. A construção de uma cultura de paz, do rompimento com a violência e de uma disposição para agir fica evidente no último verso. Não dava mais para admitir, para consentir com a situação de violência. Era preciso agir.

A minha alma tá armada
E apontada para a cara
Do sossego

¹²² Homem bomba. OR, 1996.

¹²³ Catequese do medo. OR, 1994.

Pois paz sem voz, paz sem voz
 Não é paz é medo
 Às vezes eu falo com a vida
 Às vezes é ela quem diz
 Qual a paz que eu não quero
 Conservar
 Para tentar ser feliz
 (...) Me abrace e me dê um beijo
 Faça um filho comigo
 Mas não me deixe sentar na poltrona no dia de domingo,
 Domingo
 Procurando novas drogas de aluguel
 Nesse vídeo coagido
 É pela paz que eu não quero seguir admitindo

As canções indicam que os canais de participação ainda estavam fechados. Mas “como já dizia o Samuca do Patrulha na Cidade: ‘quem não reage, rasteja!’”.

De modo geral, esses canais estavam bloqueados pelas instituições políticas, que relegam ao cidadão a participação política somente como a obrigatoriedade ao sufrágio, mantendo-o apático, num modelo de democracia representativa que, até o momento, não havia criado representatividade de modo a diminuir o fosso entre Estado e sociedade. E bloqueados pelas estruturais desiguais que impactam na formação de um pensamento livre, autônomo, na criação de uma identidade que nos permita lutar causas coletivas. As referências revolucionárias na canção abaixo, e que permeiam o trabalho das três bandas, indicam esse *instinto coletivo* de luta contra as desigualdades. E que tem nos elementos regionais e nacionais uma forma de incluir as pessoas, e não as excluir.

É domingo e só temos uma opção
 As caixas são grandes
 O som tem que ser alto
 Pra tocar a multidão

Essa dança não faz seleção
 Pro homem do samba, o homem do funk, o homem do branga
 Baile da Furacão, Folia de Reis
 Kuarup o Boi Mamão
 Nossa identidade é nosso lar
 E dentro de uma área de exclusão
 Comandante Marcos, Afrika Bambaata, padre Cícero e Lampião
 Contra a mente de exclusão, sempre souberam
 Que o instinto é coletivo meu irmão
 Éé
 Eu represento o instinto coletivo¹²⁴

3.2.4 Quais Noções de Instituições as Canções Apontam?

De acordo com as letras, diversos preconceitos presentes na sociedade são alimentados pelas instituições de segurança e justiça.

São ensinados a proteger uma minoria rica
 Da maioria pobre que paga com a vida
 E se você é um trabalhador cê tem o padrão ideal
 Pra cair na malha do esquadrão da morte oficial
 (...) Na academia os ensinam como é o marginal padrão
 "É o favelado, é o paraíba, é o negão"¹²⁵

A figura de um “marginal padrão” associado às questões geográficas, de raça e classe social aparecem de modo explícito. Esses elementos impactam no grau de participação política, de representatividade e de impossibilidade, ao menos dificuldade, de se fazer respeitar a imparcialidade necessária à Justiça. Sem ela, não há igualdade perante a lei.

¹²⁴ Instinto Coletivo. OR, 2001.

¹²⁵ Porcos Fardados. PH, 1994.

É como se independente da ação, o indivíduo já fosse culpado. Esse modo estereotipado e seletivo de atuação da segurança pública “escolhe sempre o primeiro negro pra passar na revista”¹²⁶. Se a polícia é chamado por PH de “porcos fardados”, na canção *Todo camburão em um pouco de navio negreiro* de OR a polícia é comparada ao feitor “quem segurava com força a chibata / agora usa farda / engatilha a macaca”¹²⁷. A instituição “polícia”, ou seja, o próprio Estado, perpetuaria relações racistas e classistas. A atuação desproporcional e corrupta da polícia também aparece na letra abaixo:

Invadem sua casa sem um mandado oficial
 Levam o pouco que você tem te chamam de marginal
 (...) Vestem farda para conseguir propina¹²⁸

A polícia brasileira é uma das que mais mata, e também a que mais morre no mundo. O sucateamento das instituições, a precariedade do preparo e do trabalho do policial e os vícios petrificados nas estruturas brasileiras exigiriam, segundo Garisto (2002)¹²⁹, uma revolução na Polícia Federal. Não faltaria poder, mas cumprimento das atribuições legais. “No modelo atual, o juiz faz o que bem entende, o delegado também faz o que bem entende. Enquanto isso, a Polícia Federal (PF) está sem dinheiro para telefone, para gasolina. O sistema está todo errado porque propicia a corrupção” (GARISTO, 2002).

Nessa mesma entrevista, Garisto comenta o “uso político” da PF durante aquele período, que coincide com o final do segundo mandato de FHC. Mas este não seria somente um problema de governo, mas estrutural e estruturante das relações de poder no Brasil. A relação entre politicagem e polícia blindava algumas pessoas, revelando uma lógica de impunidade e naturalização do abuso do poder.

¹²⁶ *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*. OR, 1994.

¹²⁷ *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*. OR, 1994.

¹²⁸ *Porcos Fardados*. PH, 1994.

¹²⁹

O grande problema de tudo isso é o controle do Executivo sobre a Polícia Federal. A nossa estrutura de poderes é arcaica. As polícias, tanto a federal quanto a estadual – são imperiais. É mais um dos braços do governo. A polícia militar, por exemplo, não é um órgão que se preocupa exclusivamente com a segurança da população. Se o governador mandar a PM fazer tal coisa, eles vão lá e fazem. Já houve várias denúncias de escândalos envolvendo o Executivo. Aqui no Brasil, esse tipo de acusação não dá em nada: o assunto é tratado como se apenas mais um copo fosse quebrado. Se fosse em outros países, muita gente já teria caído.

Abuso de poder e impunidade alimentam uma lógica perversa de que o crime compensa, para aqueles que estão no poder (político e econômico), para aqueles que estão envolvidos com atividades criminosas e até mesmo para o cidadão. A fragilidade das instituições e as relações capitalistas de aparência e consumo impactam na subjetividade das pessoas, levando-as, algumas vezes, a legitimar a ilegalidade (salário suspeito) e a impunidade como forma de se obter “respeito”. Essa situação fica explícita na canção *Tribunal de rua* (OR, 1999), ao cantar mais uma abordagem violenta:

A viatura foi chegando devagar
 E de repente, de repente resolveu me parar
 Um dos caras saiu de lá de dentro
 Já dizendo, aí compadre, você perdeu
 Se eu tiver que procurar você tá fudido
 Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
 No início eram três, depois vieram mais quatro
 Agora eram sete samurais da extorsão
 Vasculhando meu carro
 Metendo a mão no meu bolso
 Cheirando a minha mão.
 De geração em geração
 Todos no bairro já conhecem essa lição
 O cano do fuzil, refletiu o lado ruim do Brasil
 Nos olhos de quem quer
 E me viu o único civil rodeado de soldados
 Como seu eu fosse o culpado

No fundo querendo estar
 A margem do seu pesadelo
 Estar acima do biotipo suspeito
 Nem que seja dentro de um carro importado
 Com um salário suspeito
 Endossando a impunidade à procura de respeito¹³⁰.

Mas a polícia não atuava sozinha. O modo como as favelas são representadas na mídia leva as pessoas a uma associação direta de pobreza com crime, como se todos que fossem pobres, fossem criminosos. A espetacularização da violência fomenta essa generalização. Com o rosto coberto, pistola-metralhadora e imaginário do senso comum (árabes) de “terroristas” impressionam. Geram medo e imobilismo. Ainda segundo Garisto, criminosos estariam por toda a parte, não somente esses que aparecem nos jornais, mas nos três poderes e nas empresas.

O espaço e o destaque dado pela mídia à violência nos grandes centros urbanos servem para acobertar as ações da “alta cúpula” do crime. A violência sem medida é uma característica da sociedade em que vivemos. (GARISTO, 2002).

Em *Jornal da morte (uma edição extra)* (NZ, 2000) é feita uma crítica ao modo como a mídia espetaculariza a violência. É tanta violência que se *espremer o jornal, sai sangue*.

Vejam só este jornal
 Verdadeiro hospital
 Porta voz do banguê-banguê
 Da polícia central
 Treslocada, semi-nua
 Jogou-se do oitavo andar
 Porque o noivo não comprava
 Maconha pra ela fumar

¹³⁰ Tribunal de rua. OR, 1999

Um escândalo amoroso
 Com retratos do casal
 Um bicheiro assassinado
 Em decúbito dorsal
 Cada página é um grito
 Um homem caiu no mangue
 Só falta alguém espremer o jornal
 Para sair
 Sangue, sangue, sangue.

As “estatísticas” da canção abaixo mostram uma realidade distinta daquilo que a mídia enfatizava com relação à população mais pobre. A questão é que, embora nas periferias haja de fato violência, a estigmatização piora a visão de quem não conhece, gerando um afastamento social, afetivo e simbólico muito maior. Isso alimenta o preconceito de todo o tipo na sociedade.

Menos de 5% dos caras do local,
 São dedicados a alguma atividade marginal
 E impressionam quando aparecem no jornal
 Tapando a cara com trapos
 Com uma uzi na mão
 Parecendo árabes, árabes, árabes do caos
 Sinto muito cumpadi
 Mas é burrice pensar
 Que esses caras
 É que são os donos da biografia
 Já que a grande maioria
 Daria um livro por dia
 Sobre arte, honestidade e sacrifício
 Sacrifício...
 Arte, honestidade e sacrifício...

A visibilidade de grupos marginalizados é importante porque o que não é visto não é pautado como relevante. Mas devem ser vistos não de qualquer modo. Por um lado, de modo negativo, esses grupos apareciam nos noticiários como *árabes do caos*. Por outro, as bandas tentavam reverter essa imagem por meio das letras e dos conteúdos abordados, e do que eles próprios representavam.

As instituições são retratadas como corruptas, atrasadas, hipócritas, ineficientes e mantenedoras das desigualdades. Têm os grandes meios de comunicação como aliadas e/ou instrumentos de dominação, por meio da seletividade e da pouca transparência com que são expostos os problemas, esvaziando os conteúdos e alimentando cada vez mais uma alienação consumista que se deixa levar pela pouca capacidade de refletir sobre as coisas. O modo como as instituições são retratadas diz sobre a pouca credibilidade de que dispunham naquele momento.

Diferente do Brock, que antecipa direitos, essas bandas, umas em maior ou menor quantidade, denunciam a violação dos direitos estabelecidos ou positivados na CF88 e o fracasso ou ineficiência das políticas implementadas desde a abertura política em 1985. Segundo essas bandas, também por meio dessas mesmas políticas é que haveria possibilidades de mudança.

Digo foda-se às leis e todas as regras
 Eu não me agrego a nenhuma delas
 (...) E por que não legalizar ? e por que não legalizar ?
 Estão ganhando dinheiro e vendo o povo se matar
 (...) É mais que seguro, proibir que é um absurdo
 Aí provoca um tráfico que te mata em um segundo
 A polícia de um lado e o usuário do outro

Me contem, me contem aonde eles se escondem
 Atrás de leis que não favorecem vocês
 Então por que não resolvem de uma vez
 Ponham as cartas na mesa e discutam essas leis
 Planet Hemp, meu irmão, os criminosos?
 Porque eu luto pelos direitos dos nossos, não!

Pessoas inocentes morrem e vão “pruma” gelada
 Eu ouço " bang bang " e não vou fazer nada?
 Tem que parar com isso acabar com essa matança¹³¹

Mesmo que PH diga *foda-se às leis e a todas as regras*, o debate sobre a legalização, por exemplo, exige que se *colocasse as cartas na mesa* e se discutisse as leis, como eles mesmo afirmam. Segurança pública, saúde, educação, trabalho justo, oportunidades, justiça imparcial, tudo isso envolvia e envolve o debate da legalização. Muito além das liberdades individuais e do direito de “ficar chapado”, a maconha se tornou um signo da simbolização da luta pela liberdade de expressão, da redução das desigualdades e da violência no país por meio da revisão das instituições públicas, mas também da mentalidade dos indivíduos. Abrir a mente não se consegue fumando, mas sim estudando, buscando conhecimento, tendo acesso à cultura e lazer, aprendendo com as diferenças. Mais uma vez, educação, saúde, lazer, segurança são questões políticas decididas no âmbito das instituições. De modo geral, a mesma ideia é encontrada em OR, que não tem na maconha uma pauta direta, mas sim no combate ao racismo e à violência.

3.2.5 Quais Noções de Democracia Cantam?

A valorização do diálogo como característico de um regime democrático aparece de forma direta em *Tribunal de rua* (OR, 1999). A canção aponta, mais uma vez, um conjunto de violências física, psicológica e simbólica a que estavam submetidos grupos periféricos. Ao dizer que *os cavalos corredores ainda estão na banca* indica que o modo de atuar da ditadura militar ainda estava presente. *A dura era resquício de ditadura*. O título ainda remete ao Poder Judiciário (tribunal), a quem compete fazer o julgamento e sentenciar, de modo imparcial. A crítica está no fato de não haver imparcialidade, responsabilidade nem julgamento, mas a sentença já está dada no momento, *na rua*, por alguém a quem não compete

¹³¹ Mantenha o respeito. PH, 1995.

essa responsabilidade, mas que abusa do poder. O diálogo como forma de pautar as relações ainda estava, de fato, bloqueado, destacando o aspecto irracional e emotivo de agir das instituições e dos responsáveis por elas no Brasil.

Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara pra me desmoralizar.
Tapa na cara pra mostrar quem é que manda
Pois os cavalos corredores ainda estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um santo graal
Na mão errada dos homens
Carregada de devoção¹³²
(...) Mas nesta hora só tem sangue quente
E quem tem costa quente
Pois nem sempre é inteligente peitar um fardado alucinado
Que te agride e ofende para te levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício de ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Nesse tribunal de rua.

Como os problemas apontados nas canções até aqui impactam na construção da democracia? Racismo, pobreza, violência, exclusão, cultura colonizada, baixa qualidade na educação, apatia, corrupção, violação dos direitos humanos revelam a não distribuição de poder, a persistência de uma mentalidade conservadora e autoritária que rechaça os mais pobres. Um país que não enfrenta seus problemas estruturais.

¹³² Tribunal de rua. OR, 1999.

Qual é cumpade vamo por parte
 A caravana não para quando o cachorro late
 Sangue escarlate ele quer, pele chocolate
 Ele quer me sequestrar, tirar de mané
 Só porque eu tenho os Dred
 quer me tirar de lock os Dred lock¹³³

As temáticas cantadas estão relacionadas diretamente ao contexto em que foram produzidas, indicando as mazelas de uma transição lenta, gradual e segura, permanências e entraves para a promoção das mudanças formalmente propostas. Mas ao cantar esses problemas mostram uma abertura no rock e na política, justamente por poder expressar mensagens explícitas, abertas, por serem novos atores no rock e na política. Um rock mais plural, eclético, que dialogava com outros ritmos. Uma política que também foi (minimamente) se abrindo para novas formas de participação.

As canções selecionadas apontam um cenário de crise, estagnação, senão *regressão*, não só em termos de procedimentos, mas de mentalidade, de educação da população que não consegue discernir entre as melhores escolhas para si. A eleição de Collor já havia demonstrado essa incoerência, e, ao que parece segunda as canções, FHC também.

Entra Fernando e sai Fernando e quem paga é o povo,
 que pela falta de cultura vota nele de novo.
 E paga caro, com corpo e com a alma,
 e entrega na mão de um pastor, pra ver se salva
 Com a barriga vazia não conseguem pensar.
 Eu peço proteção a Deus e a Oxalá.¹³⁴

Isso não implica em menosprezar a capacidade de entendimento das pessoas, já que “*um homem roubado nunca se engana*”, mas de revelar um

¹³³ Contexto. PH, 2000.

¹³⁴ Stab. PH, 2000.

esquema de operar das instituições que alimentam a ignorância como um projeto político de manutenção do poder.

Brasileiros pós-ditadura
Ainda se encontram em estado de coma semi-profundo
E um dos sintomas mais visíveis é a falta de percepção
Acariciam um lobo
Achando que é o seu animal de estimação
Não conseguem diferenciar
Banqueiros de bancários
Mega traficantes de meros funcionários
E assim permanecem estagnados
Quando não regredindo, enquanto o *Comando Delta*
Tem cada vez mais motivos pra permanecer sorrindo¹³⁵.

O Comando Delta citado acima seria mais do que um grupo, mas uma forma de organização do poder. Na canção *Procedência C.D.* (PH) um trecho resume parte da entrevista dada por Francisco Carlos Garisto em março de 2000 a revista *Caros Amigos*¹³⁶ explicando o que e quais grupos seriam parte desse esquema.

De acordo com o Presidente da Associação Brasileira dos Agentes da Polícia Federal, uma entidade não-oficial denominada de COMANDO DELTA, definida por ele próprio como "fábrica de presidentes", atua no controle total do sistema brasileiro, tendo inclusive realizado uma reunião para a escolha de Fernando Henrique Cardoso. Esta entidade é formada pelos homens mais poderosos do país, como donos de grandes redes de televisão, grandes jornais, instituições financeiras, indústrias farmacêuticas,

¹³⁵ Contexto. PH, 2000.

¹³⁶ A entrevista está disponível em <https://garisto.wordpress.com/revista-caros-amigos/>. Acesso em 08 mai. 2018.

empreiteiras, entre outras áreas de influência, que se perguntados sobre o assunto ironizarão e negarão até o fim a sua existência¹³⁷.

Ao longo da década de 1990 a política anunciava mudanças. No entanto, a canção *Raprockandrollpsicodeliahardcoregga* (PH, 2000) mostrava um começo de século XX, 15 anos iniciado o período de redemocratização, que o povo continuava fora do processo, sem *apitar nada nesse esquema*. As dificuldades de acesso a bens e direitos, como participação política e salário justo, mostram uma estrutura que submete as pessoas a um sistema violento que persiste desde a colônia, num eterno pacto entre as elites.

A Terra já girou o suficiente pra fazer o sol nascer várias vezes
 E você não percebe que não apita nada nesse esquema
 Se não faz parte da solução, então faz parte do problema
 Telefone sempre quebrado por falta de pagamento
 Parabéns, pelo seu novo aumento salarial:
 uma mariola e dois sacos de amendoim nakayama sem sal,
 é cumpadi!
 A riqueza de opções que lhe são dadas é impressionante
 Uma variedade imensa de uma unidade
 Se apaga ou te apagam, se adaptam ou te cagam pra fora da
 panela
 Monocultura é a maior sequela
 Herança Colonial, não entra nessa cartilha, dá processo criminal¹³⁸

Embora não a tratem da democracia de modo direto, mencionando o conceito, cantam o momento em que ela se desenvolvia. Ou não. O racismo, a violência e o *Comando Delta* indicavam uma democracia sequestrada, esvaziada de atitudes e procedimentos mais amplos e efetivos. Isso não significa que nada estava sendo feito. Houve avanço nos direitos civis e políticos se comparados com o

¹³⁷ Procedência. PH, 2000.

¹³⁸ *Raprockandrollpsicodeliahardcoregga*. PH, 2000.

momento anterior. As considerações tecidas até aqui se pautaram naquilo que as canções trouxeram como leitura ou interpretação da realidade, do contexto que vivenciavam. A julgar pelo modo como interpretam o papel da arte, pelo segmento a que representam e pelo conteúdo do que cantam, a noção de democracia das bandas é a de que deve haver mudanças nas instituições de poder, que se faça cumprir a lei e os direitos estabelecidos na CF88. Mas que isso exige também uma mudança de postura nas pessoas. Uma necessidade de romper a apatia e ignorância dos indivíduos por meio da educação e da cultura, do resgate e valorização da identidade nacional, identidade híbrida.

4 MÚSICA E POLÍTICA: INDICAÇÕES ACERCA DAS DIFICULDADES DE CONSTRUÇÃO DAS PRÁTICAS DEMOCRÁTICAS NO BRASIL

Esse capítulo se divide em dois momentos da pesquisa: uma análise sócio-histórica da “Nova República” (4.1 e 4.2), e o da re-interpretação, como proposto pela HP. A partir da análise sócio-histórica e das narrativas, a reinterpretação propõe uma “explicação criativa do que é dito ou representado pela forma simbólica. Analisa a construção significativa de um possível significado” (THOMPSON, 1995, p.34). Sujeitos (bandas) que formam um mundo sócio-histórico (Nova República) elaboram interpretações (canções), que serão agora reinterpretadas.

4.1 O BRASIL E O PROCESSO DE DEMOCRATIZAÇÃO

Os processos de mudanças políticas no Brasil sempre foram marcados por avanços e recuos e pela persistência das desigualdades. O autoritarismo e o conservadorismo são marcas registradas da sociedade e dos diversos governos desde a Proclamação da República (1889), oscilando entre regimes civis e militares. Militares, aparentemente, sempre estiveram ligados ao poder, ora nos bastidores, ora à frente do “espetáculo” (retornando em 2019 via voto), mas sempre aliados a setores empresariais, industriais, midiáticos, ao capital financeiro e a interesses estrangeiros.

A história republicana brasileira, ainda que República signifique *coisa pública*, onde o povo elege os representantes, começou sem povo, e pode ser considerada mais como uma acomodação de interesses, do que propriamente uma mudança nas relações do poder. No mesmo dia em que foi proclamada, o jornalista Aristides Lobo escreveu uma carta publicada em 18/11/1889 no *Diário Popular*

Eu quisera poder dar a esta data a denominação seguinte: 15 de novembro, primeiro ano de República; mas não posso infelizmente fazê-lo. O que se fez é um degrau, talvez nem tanto, para o advento da grande era. (...) O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava. Muitos acreditaram seriamente estar vendo uma parada [militar]. (...). Mas voltemos ao fato da ação ou do papel governamental. Estamos em presença de um esboço, rude, incompleto, completamente amorfo (LOBO, 1889, s/p).

Essa situação mostrava de que modo surgia o Estado republicano: divorciado da sociedade, que era caracterizada por uma apatia alimentada pela não formação de espaços participativos e por atitudes repressoras do Estado quando havia quaisquer participações e mobilizações populares. Tais condições são persistentes ao longo da história do Brasil. O modo como se configuravam as relações “republicanas” leva Lima Barreto¹³⁹ a afirmar, em 1922, que “o Brasil não tem povo, tem público”¹⁴⁰. Espetáculo e público, poder exercido de cima a baixo, excluindo a maior parcela da sociedade.

Segundo Ribeiro (2000), a república é condição para a democracia na medida em que em seu cerne estaria “uma disposição ao sacrifício, proclamando a supremacia do bem comum sobre qualquer desejo particular” (RIBEIRO, 2000, p.22). Ainda que se possa criticar inúmeras repúblicas reais, o ideal carrega a ideia de dever, ou seja, quem manda também deve obedecer às leis, o que, de modo geral, ainda não aconteceu na história brasileira.

Essa ideia pressupõe que para cada governo que se pretenda construir é necessária uma educação que forme os cidadãos, e também os governantes. No caso de uma sociedade democrática, deve-se levar em conta além das questões teóricas e do devir, as condições reais e singulares. No Brasil, um governo republicano e democrático precisa superar os oligarquismos e as desigualdades persistentes, uma vez que estes representam a destruição dos princípios republicanos e democráticos. Essa educação vai ainda além dos muros escolares, e entende a criação de espaços onde se possa fomentar diálogos, expressões, ideias, envolvendo todos os aspectos culturais. Esses espaços seriam formativos do cidadão.

¹³⁹ Afonso Henrique de Lima Barreto (Rio de Janeiro, 13/05/1881 – 01/11/1922) foi um romancista, cronista e jornalista, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros. Autor do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e de artigos e crônicas para periódicos, como *Correio da Manhã* e *A Gazeta da Tarde*. Sua obra foi redescoberta após sua morte, com publicações póstumas como *Diário Íntimo* e *Cemitério dos Vivos*. LIMA BARRETO (ESCRITOR). Mais informações: ITAÚ CULTURAL. **Traga-Me a Cabeça de Lima Barreto**. 24 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/traga-me-a-cabeca-de-lima-barreto>>. Acesso em: 24 out. 2018.

¹⁴⁰ “Certa vez, referindo-se ao futebol da época, em artigo da revista *Careta*, em 3 de junho de 1922, o escritor opina, irônica e lucidamente” (SILVA, 2008, p. 11).

Essa “educação para a democracia” é assunto discutido por Maria Victoria Benevides (1996), em texto com o mesmo título, e compreende duas dimensões:

a formação para os valores republicanos e democráticos e a formação para a tomada de decisões políticas em todos os níveis, pois numa sociedade verdadeiramente democrática ninguém nasce governante ou governado, mas pode vir a ser, alternativamente - e mais de uma vez no curso da vida - um ou outro (BENEVIDES, 1996, s/p).

A questão da educação é essencial à democracia porque a capacidade de exercer pressão no governo por parte da sociedade vem da sua capacidade de saber, entender e agir nesse sentido. Segundo Norberto Bobbio (2000), mesmo uma definição mínima de democracia¹⁴¹, não basta atribuir a um grande número de cidadãos o direito à participação nas decisões coletivas, nem o procedimento da maioria, mas é “preciso que aqueles que são chamados a decidir ou eleger os que deverão decidir sejam colocados diante de alternativas reais e postos em condição de escolher entre uma e outra” (BOBBIO, 2004, p.32).

A ideia de que há uma separação entre sociedade e Estado, onde as decisões são tomadas descoladas da sociedade (porque sem sua participação e/ou por ações que não representam suas necessidades) acompanhou todo o século XX, permanece atual e serve para a problematização das dificuldades e possibilidades de haver participação popular. As condições para essa participação envolvem a formação de indivíduos capazes de agir em prol do outro, o que implica um processo de educação que deve ser considerado em seus aspectos objetivos e subjetivos, que considerem a atuação da sociedade e do Estado por meio da implementação, administração e aperfeiçoamento de políticas públicas afinados com esses objetivos.

No entanto, as características da atualidade nos mostram mais entraves do que possibilidades. A maneira como se socializa para a competição constante, a ideologia do êxito e da autossuficiência, a condição precária do sistema educacional e de saúde, a grande desigualdade persistente, afasta os indivíduos de causas coletivas, levando a uma concentração cada vez maior de poder nas mãos

¹⁴¹ Oposta a autocracia, caracteriza-se por um conjunto de regras que estabelece quem toma as decisões coletivas e quais procedimentos são adotados (BOBBIO, 2000, p.30).

de pequenos grupos, e um afastamento cada vez maior de diversos segmentos da população das esferas de poder e decisão.

O processo desregulamentação, descentralização e de individualização que caracterizam a “modernidade líquida”, de acordo com Bauman (BAUMAN, 2001; PALLARES-BURKE, 2004), tem levado os indivíduos a se culparem por problemas estruturais, buscando, sozinhos, a solução para a sua condição, distanciando-os cada vez mais dos centros de poder. Pensando no Brasil, isso ocorre também pela grande descrença nas instituições enquanto capazes de promover mudanças positivas na superação das imensas desigualdades, bem como da alienação e ignorância das pessoas alimentadas pelas estruturas de poder.

A superação do individualismo exacerbado e a valorização da pluralidade cultural, por meio de seu reconhecimento, do incentivo à busca de soluções pacíficas e dialogadas, são aspectos essenciais na construção desse indivíduo que participa e dessa sociedade que se pretende democrática. Aqui impõe-se, então, a necessidade da transposição da condição de indivíduo para a condição de cidadão (BAUMAN, 2001). Nesse sentido, a democracia extrapola a noção de regras e procedimentos, mas torna-se um valor que deve considerar a defesa dos direitos civis, políticos e sociais porque, mesmo numa concepção liberal de democracia, não pode haver liberdade com miséria, ignorância e medo.

A atuação dos meios de comunicação e das novas tecnologias é de grande importância haja vista o papel que passaram tais meios a assumir nos jogos de poder. Essa importância se dá na medida em que a construção de uma sociedade democrática envolve indivíduos que participam, mas estes devem estar postos em condições de saber e de participar. As liberdades civis como a liberdade de imprensa, de expressão, de pensamento e de reunião são condições para que se possa fomentar a participação democrática, uma vez que se constituem “vias através das quais o cidadão pode dirigir-se aos governantes para solicitar vantagens, benefícios, facilidades, uma mais justa distribuição de recursos” (BOBBIO, 2000, P.48). O modo como as ideias são postas em circulação, como as narrativas são construídas e quais elementos são mais valorizados são aspectos que revelam as assimetrias de poder.

Outro aspecto fundamental é o singular desenvolvimento capitalista que ocorre no Brasil, atrelado aos países desenvolvidos, especialmente aos Estados

Unidos, onde economia, política e cultura estão entrelaçadas numa relação de dependência e subordinação que impacta sob os interesses nacionais e na construção da nossa soberania. Essa subordinação é, em parte, amalgamada por aspectos culturais, a partir de tendências globalizantes de homogeneização e de desvalorização da cultura local típicas desse processo, que ameaçam “apagar elementos distintivos de identidade e práticas locais em favor de um conjunto hegemônico de práticas de consumo e maneiras de pensar a identidade” (FEIXA; NILAN, 2009, p.15). No entanto, as singularidades nacionais devem ser consideradas e serão discutidas ao longo desse estudo.

Sérgio Buarque de Holanda apresenta uma importante discussão histórica sobre democracia em *Raízes do Brasil* (1936) e o faz analisando os aspectos políticos econômicos e sociais do processo colonial, a constituição do Estado nacional, bem como as chances do processo de industrialização e urbanização no início do século XX levarem à construção de uma democracia no Brasil. Para ele, esse processo seria difícilimo em vista da maneira como esses elementos apresentavam-se como desabonadores dessa possibilidade (HOLANDA, 1995).

Segundo Holanda (1995), as maiores dificuldades estão ligadas a persistência do autoritarismo manifesto nos governos, nos procedimentos, mas também nas demais instituições e na cultura política que nos envolve. Cultura está voltada para o âmbito privado e pessoal, dificultando a impessoalidade nos procedimentos relacionados a programas e projetos coletivos, que revigoram o autoritarismo. A isso ele define como cordialidade, que em nada se assemelha à gentileza, mas à resolução de conflitos em âmbito privado, criando uma suposta afetividade entre grupos opostos para dissuadir os questionamentos, para que não aflorem conflitos e enfrentamentos, e que se faça a manutenção do *status quo* (HOLANDA, 1995).

Fernando de Azevedo (1962 *apud* REZENDE, 2008) buscou compreender o padrão de domínio patriarcalista por meio dos processos interacionais que o sustentavam. Essas relações são complexas porque envolvem elementos objetivos e subjetivos e seus conteúdos sociais – valores, tradições, sentimentos, crenças que sedimentam essas interações. Pautado em ideias de diferenciação social, porém, recusando uma evolução linear e comum às diferentes

sociedades, ele observou a organização social, econômica e política na procura dos impedimentos e de indícios da evolução dos indivíduos, dos grupos e das instituições.

Indicativo de progresso (ou avanços) seria “uma classe dirigente voltada para o atendimento dos interesses coletivos e nacionais” (REZENDE, 2008, p.364). O processo brasileiro de industrialização e urbanização trouxe uma contraposição entre dois mundos: o rural e o urbano, representando uma quebra, mas também a reprodução de padrões. Azevedo entendia a mudança como um processo contínuo e descontínuo, e que nesse processo de diferenciação, estaria guardada uma possibilidade do surgimento de novos agentes, de uma elite que pudesse se tornar mais democrática em vista do enfrentamento de forças plurais agora presentes na vida urbana. Em 1962, Azevedo escreve *A evolução política das elites brasileiras no Brasil contemporâneo* e se diz absolutamente descrente dessa transformação da elite, que se renovou, mas perpetua a mentalidade oligárquica. “Teria ocorrido uma expressiva heterogeneidade social, mas esta não eliminou o modo arcaico e personalista de um agir que despreza inteiramente os interesses coletivos e nacionais” (REZENDE, 2006b, p.13).

Seguindo essa trilha, as elites se renovam, e embora possa haver modificações, acabam por reproduzir uma mentalidade autoritária, rechaçando a entrada de novos grupos e agentes sociais. Se entre 1930 e 1964 emergiram novas forças sociais, essa diversificação não teria promovido valores democráticos nas elites, que “pareciam refratárias a quaisquer mudanças tanto que não hesitaram em apoiar, a partir de 1964, a intransigência de uma regime que fechava todos os canais de ação política para diversos segmentos sociais” (REZENDE, 2008, p.373).

Essa apresentação sobre algumas características políticas e sociais brasileiras ilustra parte do nó que precisava ser desatado em busca da democracia no início do século XX e no decorrer do mesmo. O que se verificou ao longo dos momentos de mudança política, econômica e social, assim como na redemocratização, é que, ainda que surjam novos agentes sociais, não se abre espaço para suas reivindicações. A população, o povo, não assume o poder, mas se torna instrumento de dominação (QUEIROZ, 1994 *apud* REZENDE, 2008).

Os processos de modernização econômica brasileira têm singularidades temporais, mas guardam em comum a desvinculação da

modernidade e a não redefinição da vida política nacional ao manter oligarquismos (REZENDE, 2006a, 2006b). Para Faoro (1989a, *apud* REZENDE, 2006a), esse fato liga-se ao tipo de capitalismo que se desenvolveu aqui, politicamente orientado, que mantém o divórcio entre a sociedade e o Estado, as relações patrimonialistas e a indiferença em relação aos mais pobres.

A ditadura civil-militar, que durou 25 anos (1964-1985), foi composta por cinco governos militares. Diferente de muitas ditaduras no mundo, e mesmo daquelas que ocorreram na América Latina, a brasileira foi exercida por um estamento, o militar (embora não composto exclusivamente por eles), e não personificada em um líder. A alternância de poder, via eleições indiretas no mesmo grupo, criava uma aparência democrática que contribuiu para a legitimidade do regime. Esse período pode ser dividido em quatro momentos: 1. Constituição do regime (Castello Branco e Costa e Silva, março de 1964 a dezembro de 1968); 2. Consolidação (Médici: 1969-1974); 3. Transformação (Geisel: 1974-1979); 4. Desagregação e transição (Figueiredo: 1979-1985) (MARENCO, 2007).

O processo de liberalização do regime está ligado a alguns fatores que merecem atenção. O primeiro ponto são as divisões presentes dentro das Forças Armadas, entre aqueles que queriam a distensão, e os que pediam a permanência do regime. O segundo ponto é a legitimidade dada pela fase do milagre econômico (crescimento de 11% entre 1967-73), o que daria maior controle do processo. O terceiro fator é a pouca oposição, consentida, além de fragilizada e controlada com mecanismos anteriores¹⁴². Em quarto lugar, a repressão focalizada (diferente de outros lugares onde a repressão foi ainda mais brutal, como na Argentina entre 1976-1983, com 30 mil desaparecidos políticos) permitia diálogo com a oposição (MARENCO, 2007).

O segundo passo da transição (1974-85) foi o preparo para a instauração de um governo civil. Esse momento foi pendular, ora com mais abertura, ora com maior repressão. O governo manipulou as regras do colégio eleitoral para manter maioria, limitando um número fixo (e não proporcional ao tamanho da população) de pessoas para eleição indireta do presidente, bem como essas

¹⁴² Lei Falcão (1976) restringe propaganda eleitoral; o Pacote de Abril que altera diversas regras para garantir maioria da Arena no Colégio Eleitoral.

pessoas deveriam estar no partido majoritário. O fim do bipartidarismo (1979), mais do que abrir espaços, representou uma forma de fragmentar a oposição (MARENCO, 2007).

O processo de abertura e transição do regime civil-militar para a democratização foi, para usar uma expressão dos próprios militares, *lento, gradual e seguro*, dando sinais de que diversas mudanças esperadas ficariam somente na expectativa. É possível pensar em duas grandes frustrações iniciais: a Anistia geral e irrestrita (1979)¹⁴³ e as eleições indiretas.

Pelo caráter geral e irrestrito, deixou livres os torturadores, para além de outros crimes cometidos durante o regime ditatorial. Não há dúvidas de que a Anistia representou um avanço, uma mudança necessária para o início de uma redemocratização, que não existe sem liberdade de expressão e sem direitos políticos. Mas também foi um retrocesso porque não só os militares envolvidos com os abusos e torturas não foram punidos, como muitos permaneceram em atividade, atuando em diversos cargos. Ou seja, alguns militares que cometeram arbitrariedades permaneceram no governo civil.

As eleições indiretas também desapontaram quanto aos rumos da mudança, não atendendo as manifestações de 1984, as Diretas Já. O povo foi às ruas, mas não foi ouvido. Inicia-se a democracia sem povo. A pressão popular, ainda que tenha influenciado este processo, foi mais influente no ritmo do que no curso dos acontecimentos (CODATO, 2005, p.83). Vale lembrar que havia uma certa expectativa positiva, por parte da sociedade de forma geral e de setores políticos progressistas, que girava em torno da figura de Tancredo Neves, pelo fato de ser um civil após 20 anos de ditadura militar. Nova frustração: Tancredo faleceu antes de ser empossado presidente (São Paulo - SP, 21/04/1985).

¹⁴³ A Lei da Anistia foi promulgada no governo do presidente João Baptista Figueiredo para reverter punições dadas aos brasileiros considerados criminosos políticos pela ditadura entre 1961 e 1979. A lei garantia o retorno dos exilados, o restabelecimento dos direitos políticos e a volta ao serviço de militares e funcionários da administração pública. Em 2002 (Lei 10.559) os direitos dos anistiados foram ampliados por uma nova lei, incluindo pessoas que entre 18/09/1946 até 05/10/1988 foram impedidas ou punidas do exercício de atividades políticas. BRASIL. Justiça e Cidadania. Lei da Anistia Política reverteu punições da época da ditadura. 04 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2009/11/lei-da-anistia-poltica-reverteu-punicoes-da-epoca-da-ditadura>>. Acesso em: 15 dez 2018. Sobre a Lei da Anistia ver também (KOERNER; ASSUMPÇÃO, 2009)

No ano de 1984, Maria Victória Benevides escreve um artigo intitulado *A conversa mole da política* apontando para as palavras mais recorrentes naquele momento: conciliação, consenso, negociação e entendimento. Ela coloca que as palavras eram usadas de acordo com a conveniência e assumia um “sentido mágico”, e, assim, tenta esclarecer o significado que elas tinham no contexto. De início, ela assinala que *negociação e acordo* não podem ser sinônimos de conformismo e domesticação, e que as instituições democráticas deveriam estar aptas à resolução dos conflitos, e não à negação deles. A esperança era de que a transição traria, num futuro breve, a deliberação popular, pela força de seus representantes. A censura acabaria e entraríamos na era da transparência do governo, visível na opacidade da transição (BENEVIDES, 1984).

Falava-se de diálogo, embora o povo continuasse fora dele. “Se elites negociam, se entendem, promovem o consenso, consolidam a conciliação. Pelo visto, o povo que se dane” (BENEVIDES, 1984, p.17). A fala dá a entender que essas palavras estavam vazias de significados democráticos, e que eram utilizadas como uma forma de artificialismo.

O processo de democratização inicia-se com um governo civil eleito indiretamente, assumindo o vice de Tancredo, José Sarney (1985-1989), visto com desconfiança por ser parte de uma cisão da Aliança Renovadora Nacional¹⁴⁴, partido dos militares. Essa configuração dava sinais de que seria “segura” para alguns e de que não seria nova. Quiçá teria alguns traços de democrática. O fim do regime militar também não trouxe uma redefinição do capitalismo politicamente orientado, “fundado nos controles do aparelhamento estatal, da dependência dos setores capitalistas em relação a subsídios, créditos, isenções e na busca de dismantelar quaisquer conflitos entre as diversas forças sociais” (REZENDE, 2006a, p. 229).

Somado ao pluripartidarismo que levou a uma grande fragmentação partidária, sem descartar seus aspectos positivos quanto à ampliação de representatividade, o que se observou quanto à organização dos poderes foi que, segundo Marengo (2007, p.101), houve uma maior concentração no poder

¹⁴⁴ A ARN muda o nome para Partido Democrático Social (PDS) em 1980, depois para Partido da Frente Liberal (PFL), e atualmente se chama Democratas.

Executivo¹⁴⁵ e a sobrevivência de uma direita autoritária, que se transferiu para partidos de centro e esquerda como forma de manutenção em cargos políticos, e participou de todos os gabinetes presidenciais (MARENCO, 2007). “O novo já nasce velho”?

4.2 A “NOVA” REPÚBLICA E A CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988

Partindo dos diversos autores elencados para refletir acerca dos processos de mudança, com divergências e aproximações, é importante ressaltar que não se toma aqui a democracia como algo acabado, mas como um processo contínuo de construção, dotado de avanços e recuos. De modo geral, essa ideia perpassa os autores que são referências para essa pesquisa. O reestabelecimento do governo civil deu abertura a novas organizações políticas, sindicatos, movimentos sociais com ideologias distintas, bem como incorporou partidos de esquerda¹⁴⁶, fazendo do jogo partidário mais competitivo, o que pode ser considerado como avanços. O surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT)¹⁴⁷ é significativo nesse sentido, assumindo uma identidade criada a partir de trabalhadores e organizações da sociedade civil (KINZO, 2004).

Uma “Nova” República que se pretendia democrática precisava de uma nova Constituição Federal, com distintos ordenamentos, princípios e práticas para que de fato se construísse uma nova sociedade. No processo de elaboração, realizado pela Assembleia Nacional Constituinte (ANC - 01/02/1987-22/09/1988), participaram forças progressistas e conservadoras. Segundo Fábio Sasaki (2018), as forças progressistas conseguiram incluir na Constituição importantes garantias de direitos relacionadas às políticas sociais, deixando a redação final mais afinada com essas ideias. No entanto, descontentes com os rumos da ANC, os setores conservadores se reúnem no denominado Centrão, uma coalizão suprapartidária

¹⁴⁵ Sobre esse assunto, ver também: (FIGUEIREDO; LIMONGI, 2012).

¹⁴⁶ Foram legalizados partidos antes considerados clandestinos como o PSB, o PCB e o PCdoB.

¹⁴⁷ Esse partido ganha importância ao governar o país por quase 4 mandatos (2003-2016), protagonizar diversos avanços sociais, mas também escândalos de corrupção, alimentando uma polarização política que se instaurou no país de forma mais intensa a partir do Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff (2011-2016). No entanto, este trabalho limitar-se-á ao recorte temporal que finda com o primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010).

comandada pelo então presidente José Sarney, alterando o regimento interno, que mantinha os poderes do Executivo, e atendendo às diversas reivindicações dos militares, como a responsabilidade da manutenção da lei e da ordem pelas Forças Armadas (SASAKI, 2018, p.21)¹⁴⁸. Desde sua elaboração, a Constituição teve 99¹⁴⁹ alterações feitas por meio das Emendas Constitucionais. Considerando o recorte temporal desta pesquisa, durante 1992 e 2002 foram feitas 39 emendas¹⁵⁰, sendo 6 de revisão (em 1994) (SASAKI, 2018, p.23), que podem refletir a incompletude da Carta, o avanço de direitos, as transformações sociais e políticas, bem como retrocessos institucionalizados em diferentes momentos.

A Constituição de 1988¹⁵¹ inclui no inciso III artigo 1º como fundamento do Estado Democrático de Direito o princípio da dignidade da pessoa humana. Numa democracia, as leis são criadas pelo povo e para o povo. Essa Constituição, conhecida como Constituição Cidadã, marca a luta contra o autoritarismo e o militarismo e a busca por direitos individuais e coletivos no campo social, econômico e político. Numa visão ontológica, esse princípio é inerente ao indivíduo, mas também fruto de um processo social e histórico, anterior ao Direito ou à sua expressão, cabendo ao Direito a promoção e concretização da dignidade (RIVABEM, 2005).

Ter como fundamento a defesa da dignidade implica afirmar que cabe ao Estado a promoção e preservação dos direitos que garantem igualdade aos cidadãos, ou seja, a finalidade do Estado é o *ser humano*, e não o mercado. A dignidade humana está posta, então, como princípio e regra. O conceito de

¹⁴⁸ Essa reivindicação teria sido atenuada, na apresentação final do texto, mas contemplada no artigo 142 da CF, que segue: “Art. 142. As Forças Armadas, constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, são instituições nacionais permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do Presidente da República, e destinam-se à defesa da Pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem” (BRASIL, 1988).

¹⁴⁹ BRASIL, Casa Civil. **Emenda constitucionais**. BRASIL. Planalto. **Quadro de Emendas**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/quadro_emc.htm>. Acesso em: 03 mar. 2019.

¹⁵⁰ A matéria divulgada em 05/10/2018 no jornal Nexo apresenta um histórico detalhado em gráficos das mudanças constitucionais desde 1988 até 2017, apontando para os itens alterados em cada temática. ALMEIDA, Rodolfo; ZANLORENSSI. 30 anos: o quanto a Constituição preserva de seu texto original. **NEXO Jornal**. 05 out. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/grafico/2018/10/05/30-anos-o-quanto-a-Constituicao-preserva-de-seu-texto-original>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

dignidade humana é de difícil definição por ser aberto e não-taxativo, produzindo diversos significados e efeitos, sendo necessária a interpretação jurídica, não só do texto, mas do contexto (RIVABEM, 2005).

Há que se considerar que, embora imperfeita, a Constituição tem grande valor para a construção democrática. Foram estabelecidos mecanismos para a democracia representativa, incluindo plebiscito e referendo¹⁵², ligados à democracia direta; maior liberdade para organização político partidária; avanços em direitos trabalhistas; modelos de proteção social universalista; penalidades a discriminações contra negros e mulheres, entre outros.

No entanto, o modo como se processou a reconstitucionalização do país mostrava que, em diversos aspectos, o *novo já nascia velho*. A questão agrária, por exemplo, teria permanecido praticamente intocada, e aos militares ficou a prerrogativa de intervir, pelo chamado de um dos três poderes, “na eventualidade de uma grave crise política” (KINZO, 2001, p.8). Talvez os reflexos dessas medidas apareceriam após 2010, com o crescimento de pedidos de intervenção militar¹⁵³, pedido atendido em 2018 no caso do Rio de Janeiro.

Quando a Constituição foi promulgada (1988), o país estava próximo da hiperinflação. O conhecimento das quatro operações matemáticas seria suficiente, diz Faoro (1988a), para se prever o que estava por vir. “Seria possível dizer ao povo que ele tem uma Constituição, a maravilha das maravilhas, numa mesa onde há fome?” (FAORO, 1988a, p.25). Faltaram adjetivos para caracterizar a

¹⁵¹ A discussão para elaboração da Constituição durou aproximadamente 20 meses, dividida em 8 comissões e 24 subcomissões.

¹⁵² Por dois momentos foram utilizados esses mecanismos para definição de políticas nacionais, que ficam a cargo do Legislativo se perguntam e o que perguntam à população. O plebiscito em 21/04/1993 para definição entre presidencialismo e parlamentarismo, prevalecendo o primeiro; e o referendo do desarmamento em 2005, quando ficou estabelecido a proibição da comercialização de armas de fogo e munições, restringindo seu acesso.

¹⁵³ ALESSI, Gil *et al.* Manifestações contra Dilma voltam às ruas com menos fôlego que antes. **El país**. 16 dez. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/13/politica/1450031651_773967.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Manifestação por intervenção militar bloqueia via em SP**. 13 mar. 2017. Poder. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/03/1866022-manifestacao-por-intervencao-militar-bloqueia-via-em-sp.shtml>>. Acesso em: 19 out. 2018.

inflação do governo Sarney, de 17.903%, com uma média anual de 312,2% (FAORO, 1988b). O Plano Verão, mais uma manobra política do que um plano econômico, revelava os problemas na nova Constituição e de sua aplicação.

Segundo Faoro (1988b), após os infortúnios de uma Constituição amarrada dentro do Congresso Nacional, no texto quase final, os políticos pareciam descobrir as vantagens de elogiá-la. Ela seria o remédio para as mazelas da transição nas eleições de 1989. Nesse período, a esperança dos políticos era reviver 1984, no sentido de mobilizar as pessoas. Mas, entre o povo e o poder, para o autor, a opção foi pelas mordomias. Temas como direitos individuais e trabalhistas predominavam nos comícios como tentativa de “perdoar seus pecados”.

A eleição presidencial de 1989 teve 22 candidatos¹⁵⁴ no primeiro turno, mas ficou polarizada entre Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Fernando Collor de Melo (PRN), figura praticamente desconhecida que surge com promessas de “acabar com os marajás e privilégios”, explorando sua imagem jovem como reflexo do novo momento, amplamente amparado por setores conservadores e midiáticos. A presença cada vez mais intensa da mídia e dos meios de comunicação faz das campanhas eleitorais cada vez mais espetacularizadas e as tornam as mais caras do mundo¹⁵⁵.

A importância da mídia nas eleições ficou clara em 1989, tendo a Rede Globo como principal ator na definição do vencedor. A popularidade de Lula passou a preocupar a equipe de Collor, que, na véspera, achou que perderia as eleições¹⁵⁶ (SEREZA, 2009). Em 2011, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni,

¹⁵⁴ PERNAMBUCO. Tribunal Regional Eleitoral de Pernambuco. **Candidatos das eleições 1989**. Disponível em: <<http://www.tre-pe.jus.br/eleicoes/eleicoes-anteriores/eleicoes-1899/candidatos-1989>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

¹⁵⁵ O custo elevado das eleições brasileiras estaria relacionado ao modo de organização do sistema eleitoral, que obrigaria o candidato a uma disputa de votos numa área grande, bem como a “fragilidade de boa parte do eleitorado, suscetível à influência do poder econômico e das máquinas administrativas, combinada a instrução formal e política limitadas”. BRASIL. Senado notícias. **Eleições no Brasil são as mais caras do mundo**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/09/15/eleiassau-es-no-brasil-sapso-as-mais-caras-do-mundo>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

No entanto, as eleições de 2018, em vista das novas interações promovidas pelas tecnologias, alteraram a configuração das campanhas. Se a televisão era o principal meio formador de opinião e de informação, o candidato eleito, Jair Bolsonaro, utilizou as redes sociais (Facebook e WhatsApp) como meio para sua campanha, o que teria diminuído, em partes, o volume de recursos necessários.

¹⁵⁶ SEREZA, Haroldo Ceravolo. Relação com a Globo 'ajudou bastante', lembra Collor; senador diz ter pensado, na véspera, que perderia a eleição. **UOL Notícias**, 15 nov. 2009. Especial Eleições de

um dos maiores executivos das organizações Globo, admitiu a manipulação na participação do candidato Collor à Presidência¹⁵⁷. Outro episódio que complementou esse cenário foi o sequestro do empresário Abílio Diniz, as vésperas do 2º turno, divulgado pela mídia responsabilizando a militância do PT¹⁵⁸ (REMÍGIO, 2015).

O momento histórico analisado nesta pesquisa (1990-2002) é denominado por Cavlak (2016) de neoliberal. Nesse período estiveram à frente do executivo Fernando Collor de Melo, Itamar Franco (1993-1994, vice de Collor, que assume após aberto o processo de impeachment e a renúncia do presidente), e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) que governara por dois mandatos¹⁵⁹.

A década de 1990 se inicia com o primeiro presidente eleito diretamente desde 1960. Esta década é marcada pela onda globalizante neoliberal, que passa a cumprir as orientações do *Consenso de Washington (1989)*, coordenadas pelo FMI e pelo Banco Mundial, que “abre sua economia comercial e financeiramente, provocando a desnacionalização e nos faz retornar economicamente aos anos 30” (ROMÃO, 2003, p.3), relegando ao segundo plano as políticas sociais.

Em 1990 foi criado o Programa Nacional de Desestatização (PND), que inicialmente incluía 68 empresas pertencentes a setores considerados estratégicos, e por isso estatais. Durante o processo, algumas empresas saíram da lista, entraram outras, mas até janeiro de 2002 68 empresas haviam sido privatizadas (LACERDA, 2005, p.215).

1989. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/especiais/eleicoes-1989/ultnot/2009/11/15/ult9005u10.jhtm>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

¹⁵⁷ R7 Entretenimento. Maior diretor da Rede Globo confirma que houve manipulação nas eleições de 89. **R7 Entretenimento**, 04 dez. 2011. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/major-diretor-da-rede-globo-confirma-que-houve-manipulacao-nas-eleicoes-de-89-20111204.html>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

¹⁵⁸ REMÍGIO, Marcelo. Sequestro do empresário Abílio Diniz agitou campanha presidencial em 1989. **O Globo**, 31 mar. 2015. Capa. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sequestro-do-empresario-abilio-diniz-agitou-campanha-presidencial-em-1989-15745169>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

¹⁵⁹ Foi durante o primeiro mandato de FHC, em 1997, que a Constituição foi alterada, incluindo a possibilidade de reeleição para cargos do executivo (presidente, governadores e prefeitos).

É com muitas dificuldades que o país inicia essa década. Para além dos números das pesquisas eleitorais, ficou expresso o caráter irracional daquela eleição. “Os mais pobres manifestavam a preferência por candidatos e programas contrários aos seus interesses” (FAORO, 1989b, p.31). O que estava à espera era a decepção de um governo irrealizável, tragédia para toda a sociedade.

Na sequência, Collor persiste com o autoritarismo, rasgando a recém Constituição, sequestrando o rendimento da população, contando com o Judiciário e com o Legislativo que passam a fazer a política do governo. Para Faoro (REZENDE, 2006a, 2006b) os procedimentos adotados por Sarney e Collor eram muito parecidos com os da ditadura, uma vez que reproduziam padrões de domínio autoritários. Sequer a direita teria se renovado, mas essas duas figuras expressavam a velha direita, “curtidos” no coronelismo.

Uma nova direita poderia ser o início, segundo Faoro, de algumas mudanças que iriam desafiar também a esquerda. Ele, certamente, estava pensado na emergência de uma direita menos dependente do Estado, ou melhor, menos parasitária do Estado, que assumisse os riscos do mercado e possibilitasse que o Estado fosse direcionado para aquilo que ele deveria fazer: política para a população, principalmente, para os mais necessitados. De acordo com Rezende (2006c), Faoro estava sendo bastante otimista ao imaginar a possibilidade de emergir no Brasil uma direita defensora de um Estado Democrático de Direito e inclusivo.

Os entraves na década de 1990 eram muitos. Não havia substancialidade na democracia, mas a continuidade da conciliação, do patrimonialismo, dos oligarquismos. Fica ainda evidente um grande problema posto desde o nascimento do Estado nacional: o divórcio entre Estado e sociedade. Havia um abismo entre a formalidade da lei e a realidade. As mudanças para diversos segmentos sociais foram muito tímidas, muitos direitos não se universalizaram, e continuam restritos e insuficientes.

O conceito de patrimonialismo discutido por Faoro é um tipo de domínio assentado no tradicionalismo, fruto de um tipo de capitalismo específico, politicamente orientado, desde a colonização até os dias atuais, de maneira que

a comunidade política conduz, comanda, supervisiona os negócios, como negócios privados seus, na origem, como negócios públicos depois, em linhas que se demarcam gradualmente. (...) a realidade

histórica brasileira demonstrou a persistência secular da estrutura patrimonial, resistindo galhardamente, inviolavelmente, à repetição, em fase progressiva, da experiência capitalista. Adotou do capitalismo a técnica, as máquinas, as empresas, sem aceitar-lhe a alma ansiosa de transmigrar (FAORO, 2001, p. 819, 822).

Característica desse patrimonialismo seria a capacidade de se adequar às transformações, sem que de fato se transforme as estruturas em uma nova ordem de coisas, promovendo uma transformação de fachada, dotada de artificialismos. A esse respeito, Faoro comenta:

Sobre a sociedade, acima das classes, o aparelhamento político – uma camada social, comunitária embora nem sempre articulada, amorfa muitas vezes – impera, rege e governa, em nome próprio, num círculo impermeável de comando. Esta camada muda e se renova, mas não representa a nação, senão que, forçada pela lei do tempo, substitui moços por velhos, aptos por inaptos, num processo que cunha e nobilita os recém-vindos, imprimindo-lhes seus valores (FAORO, 2001, p. 824).

Nesse sentido, Faoro sugere que existe uma dificuldade enorme de transformações substanciais dentro das instituições políticas devido ao fato de que aqueles que se aproximam do poder acabam por se acomodar ao “esquema”, sendo cooptados ou corrompidos de inúmeras formas. Assim, grande revolução seria o surgimento de uma classe política menos dependente e parasitária do Estado, um grupo dirigente que não ficasse “encastelado” no interior deste, gerando uma nova política. O que não ocorreu. Ao adotar essa linha de raciocínio, a denominação de Cavlak (2016) para esse período como neoliberal pode ser repensado, uma vez que as privatizações não promoveram um “livre mercado”, mas ocorreram de modo a beneficiar determinados grupos nacionais e internacionais a partir de uma estrutura patrimonialista, que se mantinha.

De acordo com Rezende (2005), para Furtado era necessário quebrar essa estrutura concentracionista por meio do enfrentamento dos diversos setores da sociedade, em espaços criados como canais de comunicação para debater os interesses de cada grupo, e que se chegasse a entendimentos/saídas por meio desse enfrentamento.

Estando a sociedade colonizada pelo Estado, orientada de acordo com suas diretrizes e margens de ação, não se criou canais expressivos de comunicação entre essas partes. O Estado, assim, favorece o desenvolvimento

econômico, com rendimentos concentrados, sem necessariamente promover o desenvolvimento social.

O Plano Real lançado em 1994 trouxe uma relativa estabilidade econômica controlando a inflação, e ampliando a política de desregulamentação da economia e das finanças. É nesse contexto em que são implementadas as principais medidas econômicas propostas pelo Consenso de Washington, a citar: responsabilidade fiscal, redução dos gastos públicos, reforma tributária, juros e câmbio de mercado, abertura comercial, investimento estrangeiro direto, privatização das estatais, afrouxamento das leis trabalhistas (BANDEIRA, 2003 *apud* CAVLAK, 2016, p. 335).

Esse Plano trouxe relativa estabilidade econômica e deu forças a projeção do então Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso às eleições presidenciais daquele ano, sendo eleito com 34 milhões de votos. Seu principal oponente foi Lula, que obteve 17 milhões de votos. Naquele momento, estavam postos dois planos diferentes de Brasil, vencendo aquele ligado às novas exigências do capitalismo. Professor universitário, vinculado a movimentos de esquerda que lutaram pela democracia, FHC surpreende ao costurar “uma aliança com os principais políticos conservadores do Brasil, com a velha e a nova direita e com o conjunto das classes proprietárias. (...) [unindo] todos os interesses das elites nacionais e internacionais” (CAVLAK, 2016, p. 335). “entra Fernando e sai Fernando e quem paga é o povo, que pela falta de cultura vota nele de novo, e paga caro, com o corpo e com a alma (...)”.

O título do texto escrito por Paulo Sérgio Pinheiro em 1995 (publicado em 1996) também vai ao encontro dessas ideias: *o passado não está morto, nem passado é ainda*. A democracia inaugura um processo formal, mas não real porque, ainda que houvesse maior liberdade de se manifestar, havia uma porção de práticas arbitrárias que coíbiam a autonomia da sociedade. As prisões políticas não aconteciam mais, no entanto a discriminação às minorias, crianças, jovens e idosos criavam uma situação de violação aos direitos humanos. A sociedade possui importante papel na construção do Estado Democrático de Direito, mas assegurá-lo é papel do Estado nacional. O que se vê aqui é uma tolerância à violência por parte da omissão, quando não da promoção, das instituições

responsáveis pelo seu controle. A falta de controle da violência dificulta a legitimidade do governo democrático e a promoção da cidadania (PINHEIRO, 1996).

O que acompanhou a democratização foi a violação dos direitos humanos, o clientelismo, o coronelismo, a não transparência, a impunidade, o autoritarismo das elites, somados a grandes disparidades de acesso à moradia, saúde, educação, renda, informação, participação e representação política e à justiça. As instituições se “abriram”, mas não se democratizaram, uma vez que falar em democracia é falar em direitos. Além do divórcio entre Estado e sociedade, esta não consegue se fortalecer para pressionar o governo para o atendimento de demandas, quando não é intimidada pela maneira de se organizar tanto da política, como da polícia (PINHEIRO, 1996).

A imensa disparidade econômica e social, ainda que a década de 1980 tenha trazido um aumento na renda per capita de onze vezes, permanecia, como destacado por Pinheiro na época: “em 1990, os 10% mais ricos detêm 49,7% da renda nacional e os 5% mais ricos, 35,5%” (PINHEIRO, 1996, p. 25). Esses dados apontam para o baixo índice de desenvolvimento humano, enfraquecendo a possibilidade de alteração dessa situação “pois afeta as condições de mobilização e de participação capazes de construir a solidariedade entre os cidadãos” (PINHEIRO, 1996, p. 25).

Peralva (2000) também chama a atenção para o fato de a abertura vir acompanhada do crescimento da violência, gerando novas segregações e o combate da violência com mais violência. Uma questão relevante para a discussão da violência e do *modus operandi* para sua contenção é o fato da Constituição de 1988 inaugurar “a segurança pública como um bem coletivo distinto da segurança nacional” (SAPORI *et al*, 2018, p. 102). São responsáveis pela segurança pública as polícias civis e militares estaduais e federais. No entanto, de acordo com Sapori *et al*. (2018, p.103-4), o sistema policial estabelecido pela CF não trouxe inovação institucional, mantendo não só intocadas as estruturas e atribuições do período militar, como ratificando-as¹⁶⁰. O reflexo disto é a incompatibilidade entre uma forma

¹⁶⁰ O ARTIGO CITADO APRESENTA UM ESTUDO DETALHADO ACERCA DOS ORDENAMENTOS JURÍDICOS QUE ORIENTAM AS ATIVIDADES DE SEGURANÇA PÚBLICA E NACIONAL, O CRESCIMENTO DA CRIMINALIDADE VIOLENTA NO PERÍODO PÓS CF88, ANALISANDO CRITICAMENTE AS PERMANÊNCIAS DAS PROBLEMÁTICAS DA SEGURANÇA

de operar a segurança pública e um regime democrático que se pretendia construir. “Em função disso, o debate sobre segurança pública acaba permeado por vieses ideológicos que contribuem para inviabilizar consensos mínimos na delimitação de políticas eficientes para o controle da criminalidade” (SAPORI *et al*, 2018).

Ainda segundo a discussão proposta pelo estudo acima citado, um ponto que se apresenta como problemático não é o fato da polícia apresentar-se como auxiliar do Exército, mas o fato de manter sua estrutura militarizada para a atividade de patrulhamento consagrada pela CF88, bem como constantes ações das Forças Armadas na segurança pública via Garantia da Lei e da Ordem (GLO), não estarem deixando clara a distinção entre segurança pública e defesa nacional (SAPORI *et al*, 2018).

A produção e reprodução de preconceitos também alimentam essa lógica excludente. Pesquisas revelam o grande número de homicídios da polícia em periferias, bem como o alto índice de negros que lotam as cadeias. Pobreza e cor da pele aparecem como elementos “criminalizadores”, e portadores dessas características, criminalizados. As pessoas passam a ser suspeitas simplesmente por morarem em determinadas regiões. Quando do julgamento jurídico, a desigualdade se estabelece por um viés racial ao atribuir sentenças, “extremamente mais pesadas para os réus não brancos do que para os réus brancos”¹⁶¹ (PINHEIRO, 1996, p. 36).

Ademais, a década de 1990 ficou marcada por uma série de acontecimentos violentos¹⁶² envolvendo a polícia e as forças armadas, como as

PÚBLICA NO PERÍODO 1988-2018. O ESTUDO TAMBÉM REVELA UM CRESCIMENTO NOS ESTUDOS ACADÊMICOS E NA FORMAÇÃO DE DIVERSOS ESPECIALISTAS NA ÁREA, EMBORA HAJA UM ABISMO QUE MUITAS VEZES SEPARA O CONHECIMENTO PRODUZIDO PELOS ESPECIALISTAS E AS AÇÕES EMPREENDIDAS PELOS TOMADORES DE DECISÃO (SAPORI *ET AL*, 2018, P. 127).

¹⁶¹ Pinheiro cita pesquisa realizada naquele contexto por Sergio Adorno.

¹⁶² Nos links a seguir estão notícias que revelam parte desses acontecimentos. BARRUCHO, Luís Guilherme. SP: Chacinas já matam mais do que em 2014 e acendem alerta. **BBC Brasil**, Londres, 16 ago. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150815_chacina_mortos_sp_lgb>. Acesso em: 07 fev. 2019.

CARVALHO, Camilla; PONSO, Fábio. Chacinas que abalaram São Paulo: do Carandiru à matança de Osasco e Barueri. **O Globo**, 19 dez. 2016. Destaques. Disponível em:

chacinas, o conluio com o crime organizado (para além dos estudos acadêmicos, tal situação foi também denunciada por escritos diversos e filmes, tais como os *Tropa de Elite 1 e 2* e *Cidade de Deus*); bem como o modo imprevisível e violento de resolução de conflitos diante da ineficiência do Estado, como os linchamentos e a formação de grupos de extermínio e justiceiros¹⁶³, situações agravadas pela morosidade da justiça e impunidade perante a diversos crimes (PINHEIRO, 1999). Outro ponto a ser considerado é que a população teria sido incentivada a se armar, o que levou a índices alarmantes de violência (PINHEIRO, 1999). O questionamento dessa situação leva a mobilização de diversos setores da sociedade, que culminam na proposta e no refendo do desarmamento (2005).

Essa situação de sociabilidade violenta adentra a década de 2000 e, somada a uma desigualdade econômica e social, elevam os indicadores de criminalidade violenta a índices assustadores. A análise das estáticas de Mortes Violentas Intencionais (MVI) entre 1985 e 2016¹⁶⁴ no Brasil revela um crescimento de

<<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/chacinas-que-abalaram-sao-paulo-do-carandiru-matanca-de-osasco-barueri-20672087>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

NOGUEIRA, Ítalo. Chacina de Acari prescreve sem a identificação dos culpados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2010. Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2707201025.htm>. Acesso em: 07 fev. 2019.

MANSO, Bruno Paes. Chacina e crack revelam ápice da desordem nos anos 1990. **O Estadão**, 16 out. 2012. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,chacina-e-crack-revelam-apice-da-desordem-nos-anos-1990,946145>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

O GLOBO. Chacina de Vigário Geral deixou 21 mortos e chocou o Brasil na década de 90. **O Globo**, 04 jul. 2013. Rio de Histórias. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/chacina-de-vigario-geral-deixou-21-mortose-chocou-brasil-na-decada-de-90-8916848>>.

Acesso em: 07 fev. 2019.

JANSEN, Roberta. MP reinvestigará chacinas feitas policiais no Rio há 23 anos. **Terra**, 10 jul. 2018. Cidades. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/mp-reabre-investigacoes-de-chacinas-ocorridas-nos-anos-90-em-favela-do-rio,87ba82698204d74d473f1b027773652au5821srh.html>>.

Acesso em: 07 fev. 2019.

¹⁶³ O relatório traz uma série de estudos que revelam e discutem essa problemática. PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Continuidade Autoritária e Construção da Democracia**. São Paulo: USP, 1999. Disponível em: <<http://www.nevusp.org/downloads/down000.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

¹⁶⁴ Os dados foram analisados pelo estudo já citado de SAPORI *et al*, (2018) *A segurança pública no Brasil a partir da Constituição federal de 1988*, e são retirados do Sistema de Informações sobre Mortalidade/DATASUS e do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2017). Os dados foram coletados e organizados em gráficos a partir da média nacional e de cada região do país, permitindo melhor compreensão de como se deu o crescimento da violência em cada uma delas. No Anuário estão disponíveis dados por Estado, detalhando o tipo de crime, a vitimização e a letalidade policial, bem como dados relacionados a gênero e raça. Revela ainda os gastos com segurança pública e a

quase 100% na criminalidade violenta – de 19.747 para 61.619 vítimas (SAPORI *et al*, 2018). Compõe a estatística de MVI homicídios, latrocínios, lesões corporais com morte, e mortes derivadas de confrontos policiais.

Na década de 1990 o crescimento é mais acelerado, com uma inflexão entre 2003 a 2008, quando volta a crescer. Essa diminuição no ritmo de crescimento da violência é atribuída à diminuição das MVI na região sudeste, especialmente a partir do estado de São Paulo, que reduziu em 60% sua taxa de MVI entre 2001 e 2016. Em todas as demais regiões, o crescimento foi contínuo e acentuado. Em agosto de 2018, a divulgação do 12º Anuário Brasileiro de Segurança Pública revelou recorde de mortes violentas em 2017: 63.880, sete a cada hora¹⁶⁵.

Esses dados e estudos são importantes para a composição da pesquisa uma vez que as canções refletem sobre essa situação de violência, de exclusão e como o Estado responde a essas questões, historicamente marcado por atitudes autoritárias, que acabam por produzir ainda mais violência como resposta. A violência, como um traço estruturante das relações sociais, políticas e econômicas brasileiras, caracteriza as ações do Estado contra os setores mais empobrecidos; mas também atua como uma moralidade legitimadora da força física na resolução de conflitos do dia a dia.

apreensão das armas de fogo. O estudo é muito instigante e o modo de apresentação dos dados promove uma leitura dinâmica e de fácil compreensão.

¹⁶⁵ Matéria divulgada pelo portal G1 em 09/08/2018 ainda destaca em sua manchete o crescimento em 20% das mortes provocadas por policiais e a diminuição de 4,9% para o número de policiais mortos em 2017. ACAYBA; PAULO. Número de mortos pela polícia aumenta 20,5% no Brasil em 2017; mortes de policiais caem 4,9%. **G1 SP**, 08 ago. 2018. Disponível: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/09/numero-de-mortos-pela-policia-aumenta-205-no-brasil-em-2017-mortes-de-policiais-caem-49.ghtml>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Para além do traço histórico e geral, nota-se que há uma nítida associação de mortes violentas, em especial os homicídios, com processos de urbanização desordenada, segregação espacial, e exclusão social. Além disso, não se deve ignorar o fato de que parte relevante dos homicídios está relacionada a conflitos engendrados no mercado de drogas ilícitas. Jovens residentes um território de maior vulnerabilidade social, agrupados em gangues ou em facções criminosas, tornaram-se protagonistas da violência resultante desse mercado ilegal. E a tática de confronto adotado pelas organizações policiais para lidar com essa situação alimenta o ciclo vicioso da violência. (SAPORI *et al*, 2018, p. 111)

Nesse sentido, ao se fazer um balanço dos 30 anos da CF88 quanto à segurança pública, pode-se afirmar que ela não se torna um bem coletivo. “Experimentamos nessas três últimas décadas um verdadeiro processo descivilizador que afeta profundamente a qualidade da democracia e os valores que a sustentam”. O medo da violência tende a gerar menor apreço pela democracia, na medida em que a garantia da segurança pessoal e patrimonial gera no senso comum a ideia de que vale a pena renunciar as liberdades em nome de um governo ditatorial (SAPORI *et al*, 2018).

A manutenção da exclusão pela ineficiência de políticas públicas de educação e cultura também é visível. Em muitos estados, por exemplo, democratizou-se o acesso à educação, mas não ao conhecimento. Dessa maneira, não se configura como possibilidade de mobilidade social, e seus “louros” são mais discursivos do que práticos. O problema da educação é central porque é a possibilidade de consciência e de conhecimento para a ação, ou para a manutenção do imobilismo. É a possibilidade do desenvolvimento de criatividade e tecnologias para superação do atraso. O que parece haver, no Brasil, é que a manutenção do privilégio ao conhecimento é um projeto político de manutenção do *status quo*.

Com a reorganização dos setores conservadores, contrários aos avanços propostos pela CF88, Gilberto Velho (1994) considerava que esses grupos acenavam para um populismo de direita

que atende a certas expectativas, a certas ansiedades, e a certos buracos, a certas ausências, e é extremamente assustador. (...) a situação da sociedade brasileira pensada enquanto cultura, cultura no sentido antropológico, é grave, porque ela não dá indícios, ela não dá sinais, ela não dá caminhos de viabilizar soluções político-econômicas (VELHO, 1994, p. 39-40).

As expressões artísticas conferem identidade um povo, a uma nação. A possibilidade da construção de um projeto coletivo perpassa a identificação de um povo com sua cultura, produzindo e recriando formas de expressão e reflexão a respeito de suas vivências, expectativas para a vida, particularidades, fatores que dão significados à existência para além da satisfação das necessidades mais imediatas. E que inclusive refletem sobre elas. Isso não quer dizer pender para o nacionalismo de modo a rechaçar a diversidade, mas a cultura necessita do seu oposto, com a valorização e o reconhecimento da pluralidade.

Essa discussão se faz relevante na medida em que as transformações econômicas e políticas impactaram nos aspectos culturais. O processo de abertura de mercados veio acompanhado da incorporação de novos comportamentos, vinculados à disseminação em quantidade e velocidade dos modos de viver e pensar típicos da cultura estadunidense (predominantemente). Associados a uma subordinação econômica que marca as relações do Brasil com outros países, esse em particular, há que se considerar os efeitos desse processo enquanto “apagamentos” da cultura local, legitimando grupos hegemônicos que em nada se preocupam com as necessidades locais.

Deve-se considerar que muitas dessas questões sobre exclusão, pobreza, corrupção, violência, miserabilidade, preconceitos, discriminações diversas, relações culturais, entre outras, foram abordadas pelas canções de diversas bandas de rock. Pode-se notar que as letras eram utilizadas, muitas vezes, como meio de denunciar um processo de transição política e de liberalização que tinha muita dificuldade de avançar rumo à inclusão social e política da grande maioria da população.

Mais uma vez, nossa posição no mundo globalizado importa. A CF88 prometia um conjunto de direitos, atribuindo ao Estado responsabilidades no tocante a promoção da dignidade humana. Essa formalização teve grande importância e obteve conquistas significativas, mas veio acompanhada de aspectos políticos e econômicos opostos.

A adoção de uma agenda neoliberal (1990-2002) seria, de certo modo, um entrave para a efetivação das propostas sociais prometidas para a “Nova” República, mesmo para uma carta liberal, dada a posição que o Brasil ocupa na produção e economia global. O principal reflexo dessa assimetria de poder é a não

superação das disparidades de renda e da pobreza disseminada ao longo do século XX (CASTRO; CARVALHO, 2002, p.126).

Em declaração feita no ano 2000, em resposta ao baixo desempenho do governo brasileiro na proteção dos direitos humanos e promoção da justiça social, em relatório publicado pelo governo estadunidense, FHC diz que nossa condição de vida e de emprego estavam diretamente ligadas às políticas comerciais estadunidenses, que impunham tarifas sobre as importações de modo a manter a precariedade e pobreza no país (CASTRO; CARVALHO, 2002, p.109), revelando uma situação de exploração.

As propostas em curso desde 1990 dão sinais de radicalização no momento presente, ampliando a perda de direitos trabalhistas e flexibilização aproximando, cada vez mais, os trabalhadores da informalidade (insegurança sociais e econômica); de criminalização e perseguição a movimentos sociais; sucateamento, esvaziamento e privatização da educação pública; recrudescimento nas políticas de repressão a criminalidade. Entre inúmeros *outros problemas* anunciados como *tentativa de superação dos problemas*, o que parece estar anunciado nesse final da década de 2010 é um imenso retrocesso, dificultando a efetivação dos direitos garantidos na CF88.

As artimanhas conservadoras se mostram, de tempos em tempos, eficientes na manutenção dos oligarquismos. A descrença nas instituições políticas, o sentimento de não representatividade gerou maior organização de grupos sociais em busca da satisfação de suas demandas. Acompanhados pela abertura, inúmeros movimentos passaram a se organizar, no entanto, com uma tendência à fragmentação dessas causas. Lutas pelo reconhecimento foram marcantes e inúmeras conquistas significativas efetivadas, mas ainda há muito o que se fazer dada a pouca abertura e direitos garantidos aos grupos minoritários.

Houve uma relativa estabilidade econômica promovida pelo Plano Real em 1994, acompanhada da ampliação de políticas públicas e consumo durante a década de 2000, e a ampliação de liberdades individuais. O acesso à bens de consumo criou uma classe média “integrada” a padrões internacionais, fenômeno típico da expansão globalizante deste período.

As transformações nos processos interacionais promovidos pelas novas tecnologias alteraram a correlação de forças e criaram novas formas de

participação e expressão que devem ser levadas em conta, bem como sua capacidade em exercer pressão ou possibilidade de mudanças.

Ao mesmo tempo (e este é o paradoxo dos meios de comunicação), essa condição, alimentada pelo individualismo e hedonismo, parece também alimentar uma grande apatia e afastamento das causas coletivas. Em busca da sobrevivência diante dos problemas estruturais e coletivos, as pessoas acabam por buscar soluções individuais.

4.3 CANTAR A LIBERDADE E ENFRENTAR AS DESIGUALDADES

Como registro histórico, as canções têm valor de informação e se configuram num campo de disputa pela memória. *O que, quem e como* se registram os acontecimentos em determinado momento aponta condições sociais importantes, seja no modo como se produz, se consome, seja no conteúdo; seja por tecer críticas ou não; de não criticar por impossibilidades (censura) ou opção. As canções de protesto que foram censuradas durante o Regime Civil-Militar, por exemplo, se utilizaram de um repertório linguístico criativo para driblar a censura. As canções analisadas estão num outro contexto, sem um órgão de censura e numa intensa fragmentação dos gêneros musicais.

A relação entre a música e a política no período delimitado está na emergência de debates e atores num momento pós ditadura. Por saírem de um período violento, os artistas pareciam querer romper com essas ideias, e satisfeitos em falar de assuntos por vezes polêmicos, tabus da sociedade, tecendo questionamentos abertos e diretos, indicando a defesa da liberdade de expressão, que é condição para a democracia. Havia uma expectativa em torno da canção em *poder falar*.

As temáticas cantadas estão relacionadas diretamente a este contexto, indicando as mazelas de uma transição *lenta, gradual e segura*, permanências e entraves para a promoção das mudanças formalmente propostas. O racismo foi um tema pungente, principalmente em PH e OR, bandas cariocas. Ao cantar esses problemas, mostram uma abertura no rock e na política, justamente por

poder expressar mensagens explícitas, abertas, por serem novos atores no rock e na política.

Sendo a arte considerada uma forma de ação no mundo, aqui pensada em relação ao contexto social e político no país, qual é o significado político contido nas canções? Conservadoras, reformistas ou revolucionárias? A insatisfação que as canções apresentam, possivelmente partilhadas com o público, motiva a ação transformadora ou ao imobilismo? Indicam haver saídas ou soluções para os problemas denunciados? As bandas apelam para quais elementos para a construção de suas narrativas? Que mudanças almejavam?

O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama (ZERO QUATRO, 1992).

Não só as denúncias e referências diretas aos problemas da sociedade se configuram num ato político, mas também o modo como sugerem um comportamento diante da vida, da miséria, dos preconceitos instituídos. Essas condições acabam por trazer aos indivíduos, inevitavelmente, uma necessidade por se rebelar um pouco.

Desemprego, fome, criminalidade, abusos de autoridade, violência policial, falta de infraestrutura marcavam o cotidiano das cidades na década de 1990. Como sobreviver e viver diante dessas condições? Aí a arte se torna uma forma de resistir, existir e agir.

Os “novos” tempos trouxeram novos atores, convivendo com velhos políticos e problemas. As tecnologias e a globalização deram ainda mais poder à mídia e criaram novos processos interacionais, dando visibilidade a novas demandas sociais e aumentando o acesso à informação. “Não é possível pensar a democracia moderna sem as redes midiáticas, na medida em que, através da mídia, a sociedade se vê, se reconhece e se processa” (STEFFEN, 2010, p.182).

Novos satélites nos aproximam mais e mais
Então a gente se vê nos telejornais

Agora mesmo pedras estão voando
Na direção certa¹⁶⁶

As pedras voando podem ser interpretadas como sendo as canções, que denunciavam e estavam na mídia. Essa afirmação é possível pelo traz o refrão: “Confie nisso ‘véio’ / Ritmos, Ações e Manifestos”. O verbo *confie* no interativo expressa uma certeza e uma forma de convencimento de que a ação vale a pena, individual ou coletiva, e que *ritmos, ações e manifestos* são capazes de criar outra mentalidade, necessária à democracia. Essa forma de atuar poderia mudar as pessoas, mudar a realidade local e estas mudam podem mudar o mundo, fazendo a diferença, urgente em vista do *fascismo* que crescia, de acordo com a letra.

Atirados em passeatas
Ou em casos solitários
Como batuques diferentes
Numa mesma pulsação
Que não vão mudar o mundo
Mas fazem diferença
Ao fascismo que cresce com a crise
Fazem nossa diferença
Na maneira de encarar
Cidadania, ruas e microfones¹⁶⁷

O Movimento Mangue, por exemplo, surge como parte da cultura de periferia e do esforço em recriar uma situação criativa como alternativa ao caos (desemprego, violência, fome) instaurado na cidade. Esse manifesto é o registro do início de uma transformação estética, social e política, que deu voz e possibilidades a jovens da periferia. A música proposta por Chico Science e Nação Zumbi exerceu uma influência sem precedentes no rock nacional, e de modo direto nas demais bandas selecionadas aqui.

¹⁶⁶ R.A.M. OR, 1994.

¹⁶⁷ R.A.M. OR, 1994.

Chico Science tinha como princípio em sua arte aliar diversão e pensamento. Por que não aliar forma, conteúdo e diversão, como forma de potencializar as possibilidades da arte e do pensamento? É como se as duas dimensões aliadas pudessem promover uma transformação por meio de uma sensibilidade que nos leve a uma consciência crítica, ao reconhecimento do que somos, e a necessidade de recriar uma outra sociabilidade que rompa com o conservadorismo e a violência latente na sociedade brasileira. A diversão também nos deixa mais feliz. Em busca desse projeto é que pareciam atuar essas bandas.

Possível pensar na figura de Chico Science como determinante no movimento, e sua morte prematura deixou um vácuo na história, e um motivo para mantê-lo vivo (sempre homenageado em shows); vácuo que, no entanto, é “preenchido” pelas bandas que permanecem ativas, e pelas muitas que ele e a NZ continuam influenciando¹⁶⁸, denominadas pós-mangue.

O medo dá origem ao mal
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar
 O orgulho, a arrogância, a glória
 Enche a imaginação de domínio
 São demônios, os que destroem o poder bravo da humanidade
 Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi!
 Antônio Conselheiro!
 Todos os Panteras Negras
 Lampião, sua imagem e semelhança

¹⁶⁸ Em 19/02/2002, matéria do Estadão comenta: “O som de Science continua fazendo escola. Dez anos depois de seu nascimento, o mangue beat cresceu, criou raízes profundas e hoje assiste ao surgimento de uma surpreendente terceira geração de frutos musicais.” AGÊNCIA ESTADO. Nova geração revitaliza o mangue beat. **O Estadão**, 19 fev. 2002. Cultura. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,nova-geracao-revitaliza-o-mangue-beat,20020219p3120>>. Acesso em: 09 mar 2019.

Em 2016 a revista Arte Brasileira fez matéria com os principais álbuns, construindo a trajetória do movimento, que se mantém até os dias atuais. REVISTA ARTE BRASILEIRA. Manguebeat: lista dos mais marcantes álbuns do movimento. **Revista Arte Brasileira**. 2 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaartebrasileira.com.br/manguebeat-o-movimento-que-conquistou-o-brasil-completa-25-anos/>>. Acesso em: 09 mar 2019.

CAMPOS, Cynthia. Manguebeat. Fundação Joaquim Nabuco. Biblioteca Central Blanche Knopf em: em:

Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia¹⁶⁹

O trecho acima é de *Monólogo ao pé do ouvido*. Vinheta que abre o disco e antecipa a faixa *Banditismo por uma questão de classe*, liga-se às ideias presentes no Manifesto Mangue acerca da necessidade de ações para mudanças sociais. Ao dizer “o medo dá origem ao mal / o homem coletivo sente a necessidade de lutar”, indica uma inclinação para agir em prol do coletivo, portanto, de si e do outro. Essa *luta* contra o *mal* seria a luta contra o medo, a opressão, a arrogância dos poderosos, a violência e a ignorância que mantém as pessoas apáticas e imóveis, destruindo o *poder bravio da humanidade*. Romper o medo teria como *arma* a canção, que poderia comunicar e sensibilizar para problemas e ações.

Essa relação está expressa nas figuras históricas revolucionárias citadas com o último verso, numa ideia entre lutar-cantar. Zapata, Zumbi, Antonio Conselheiro, Lampião e Panteras Negras estão ligados à resistência aos padrões de domínio conservadores e ao questionamento das desigualdades, cada um com suas especificidades, em tempos e espaços distintos. Essas ideias aparecem em outras canções das três bandas. Mandela, Malcom X somam-se às figuras acima no enfrentamento político pela expansão de direitos.

Take 2, recomeçou o ataque verbal,
de um mc com o controle total
Sofisticado como Tom Jobim
Revolucionário como Zumbi foi pra mim, fantástico
Como Mandela soube se impor, fantástico
Como Malcolm X foi preto, fantástico
Como Grande Otello, fantástico
Como Pelé jogando provou, que porra é essa
Que chega na pressão, 100% groove e atitude no solo, segura

Planet Hemp é o nome da minha quadrilha¹⁷⁰

Eu tenho muita rima

Pra te xingar em estoque

Toco seu terror, Alfred Hitchcock

Revolução no rap, revolução no rock¹⁷¹

Cada qual com seu James Brown

Salve o samba, hip-hop, reggae ou carnaval

Cada qual com seu Jorge Ben

Salve o jazz, baião e os toques da macumba também¹⁷²

O folclore é hardcore, e ataca o nosso momento

Abre a roda quem tá fora e quem tá dentro participa

O folclore é hardcore, instiga alegria

Tom Jobim, Grande Otello, Pelé, Alfred Hitchcock, James Brown, Jorge Ben são grandes nomes da cultura brasileira e da cultura mundial, dizendo, desse modo, que a luta por direitos também se dá pela cultura, assim como as bandas buscam fazer por meio de seus trabalhos. Sempre como uma cultura híbrida, miscigenada, valorizando o local e dialogando com o global; com a cultura popular e erudita, ao fazerem inúmeras referências e reflexões históricas. A exaltação a negritude e a periferia também marcam o trabalho como formas de visibilidade e resistência.

O rap teve papel importante na visibilidade do negro e dos problemas da periferia, assim como as bandas selecionadas. De certo modo, o modo de compor a narrativa nas três bandas esteve muito próxima do hip-hop, em

¹⁶⁹ Monólogo ao pé do ouvido. CSNZ, 1994.

¹⁷⁰ Raprockandrollpsicodeliahardcoreragga. PH, 2000.

¹⁷¹ Contexto. PH, 2000.

algumas bandas e canções mais, e em outras menos. Em PH há uma autodenominação como *hip-hop*, mas a referência direta ao considerado precursor do movimento, Afrika Bambaataa, aparece nas canções *Instinto coletivo* (OR, 2001), *Zumbi X Zulu* (NZ, 2014).

Essa junção rap-rock teve mais aceitação no rock, que tem na mistura sua característica, do que no rap, em vista da relação das bandas com o *mainstream*. A oposição entre *underground* e *mainstream*, entre autenticidade e mercadoria estava presente na década de 1990. Ao que parece, da ótica do hip-hop, o rock era pop, e pop era alienação. Os versos abaixo mostram, no discurso, uma autonomia frente às regras do mercado e suas fórmulas, representados pelo *pop*, criticando o efeito nocivo (“paranoia delirante”) dos artistas fabricados.

Represento o hip-hop pesadelo do pop
 Eu quero mais é que se foda
 Não me importo com ibope
 Querem me controlar, mas são todos descontrolados
 Vou te bombardear com rima por todos os lados
 Eu rimo na esquerda, eu rimo na direita
 A coisa certa “rapá” é que tem que ser feita
 (...) Marcelo D2 sinônimo subversão, de novo abalando geral
 Com meu cumpadi B-negão.¹⁷³

Com microfone na mão, eu faço a minha arte
 Respeito os verdadeiros não-xerox de Mcs
 Paranoias delirantes, como diz Denti X¹⁷⁴

¹⁷² Instinto coletivo. OR, 2001.

¹⁷³ Contexto. PH, 2000.

¹⁷⁴ É isso que eu tenho no sangue. PH, 2000.

A canção como arma contra os valores autoritários, subversão, para a construção da liberdade de pensamento e expressão e para a criação de uma outra sociabilidade, a favor da paz, atravessa a obra dessas bandas no período analisado. Para *bombardear* os valores autoritários e suas formas de controle, que inclui a mídia, rimava *na esquerda e na direita*, o que pressupõe diálogo, mas, acima de tudo, necessidade de *fazer a coisa certa*.

As referências a personalidades históricas de resistência, conhecidas por lutarem contra as desigualdades e quase sempre ligados aos negros, e o modo de compor com ritmos associados simbolicamente a protestos, bem como as denúncias tecidas indicam uma postura das bandas que visa uma sociabilidade calcada em valores de liberdade e de solidariedade. Indicam a necessidade de agir, de não ficar parado nem calado, seja individual ou coletivamente, e que essa luta era por efetivação de direitos formalmente garantidos, mas não efetivados. A paz deve ser a construção de atitudes pacíficas, e não passivas. Romper a passividade para a pacificação era uma urgência.

Negô pisou no topo do morro
Pegou sua viola e tocou pro povo
E o povo do crime
Foi chegando e colocando as suas armas
Devagar no chão
O mesmo chão que guardou o sangue
O mesmo chão de correrias
O mesmo chão de tantas famílias
Que hoje batucam ao mesmo som
Na palma da mão pra aliviar (refrão)
O negô brilhou e ajudou
Aquelas almas distorcidas pela guerra
Só com a viola, só com a voz
Só com a viola e suas ideias
O nêgo falou e falou alto
E inspirou uma calma misteriosamente alegre
Sufocando pior que o bandido

E em troca deixou
 Lágrimas nos olhos do artista
 E em troca deixou
 Lágrimas nos olhos do artista
 Hoje, mesmo hoje, quando o barulho dos tiros
 Sinaliza o que acontece lá
 O que acontece lá
 Uma comunicação silenciosa se faz
 Com a memória das armas no chão
 Por algum momento ganhando outra missão
 Uma comunicação silenciosa se faz
 Com a memória das armas no chão
 Por algum momento ganhando outra missão¹⁷⁵

Essa canção aparece na íntegra e expressa diversas ideias contidas nesse trabalho. A capacidade de comunicação da arte para fomentar uma sensibilidade democrática, que *toque as almas distorcidas pela guerra e inspire* “uma calma misteriosamente alegre” promovendo a diminuição da violência. A canção também indica os limites dessa ação sensível, que dura um momento, e que não altera milagrosamente toda uma estrutura.

Sou Black Alien, sangue bom
 Do Rio de Janeiro
 Terra do samba, do reggae, do rap, do rock, do ragga e
 do pandeiro
 Eu canto o que eu falo,
 Eu falo o que eu quero,
 Qual é o problema?
 Me contem, me contem, me contem, me contem
 (...) Paz, pa-pa-Paz, Planet Hemp

¹⁷⁵ Na palma da mão. OR, 1999.

Paz, pa-pa-Paz, The Funk Fuckers

Paz, pa-pa-Paz, O Rappa

Paz, pa-pa-Paz, Black Alien¹⁷⁶

Cantavam a liberdade, que é uma ideia e um ideal que necessita de condições econômicas, políticas sociais, culturais para se realizar, que naquele momento pareciam difíceis.

Os elementos impedidores para a liberdade de pensamento e superação das desigualdades não estariam somente na violência e na atuação do Estado, mas no modo como a mídia operava como mecanismo de controle da sociedade. Duas considerações a esse respeito.

A primeira é que a espetacularização e a banalização da violência nos meios de comunicação, como aparece em *Jornal da morte* (NZ, 2000) e em outras canções do OR e PH, considerando o papel que a mídia têm em formar opiniões e pautar debates, pode gerar uma

comunicação destrutiva, isto é, toda nova unidade informação tem um efeito multiplicador de desorganização social, gerando temores, sensação de insegurança e incerteza sem proporção com o fato em si (possivelmente o terrorismo seja o fenômeno extremo de comunicação destrutiva). Em todos os casos, a sensação de descontrole e desproteção tende a prevalecer, gerando uma ansiedade que favorece qualquer medida visando pôr fim à situação existente, mesmo que implique em violar direitos humanos normalmente considerados fundamentais (SORJ, 2006, p.136).

Essa situação gera uma legitimação da atuação violenta da polícia por determinados grupos sociais, alimentando a ideia do “bandido bom é bandido morto”. No entanto, a classificação desses bandidos tende, segundo as críticas, a serem estereotipadas, reforçando preconceitos com as populações negras e periféricas.

Uma segunda consideração a respeito da mídia é o estímulo ao consumismo. É possível afirmar que o incessante estímulo ao consumo de bens

supérfluos aumenta ainda mais as desigualdades, em seus aspectos objetivos e subjetivos, distorcendo a percepção da realidade. O apelo emotivo é a ferramenta das propagandas, sejam elas de produtos ou de políticos.

Comprando o que parece ser,
Procurando o que parece ser
O melhor pra você
Proteja-se do que você
Proteja-se do que você vai querer
Para as poses, lentes, espelhos, retrovisores
Vendo tudo reluzente
Como pingente da vaidade
Enchendo a vista, ardendo os olhos
O poder ainda viciando cofres
Revirando bolsos
Rendendo paraísos nada artificiais
Agitando a feira das vontades
E lançando bombas de efeito imoral
Gás de pimenta para temperar a ordem
Gás de pimenta para temperar
(...) Como pode a propaganda ser a alma do negócio
Se esse negócio que engana não tem alma
Vendam, comprem
Você é a alma do negócio
Necessidades adquiridas na sessão da tarde¹⁷⁷

Segundo a canção *Propaganda* (NZ, 2002), as necessidades das pessoas vão sendo distorcidas por falsas promessas de felicidade, que transformam

¹⁷⁶ Deisdazseis. PH, 1995

¹⁷⁷ Propaganda. NZ, 2002.

vontades em necessidades, alimentam a *vaidade* e o individualismo. Enquanto isso, poderosos lucram, “revirando bolsos / rendendo paraísos nada artificiais”, numa aliança entre capital econômico e político, utilizando-se das forças repressivas como aparato para exercício do controle. O *tempero da ordem* com gás de pimenta sugere o modo autoritário e violento como se responde às manifestações populares. O controle da ordem também seria exercido com apelo ao (falso) moralismo (“bombas de efeito imoral”), tão marcante em sociedades conservadoras como a brasileira.

Essas condições alienam as pessoas, impedindo-as de perceberem suas necessidades. As condições para a transformação da sociedade (revolução) estariam longe dessas *propagandas*, que mantêm as pessoas presas a um imediatismo, a um consumismo que não as permite *viver*, mas somente *sobreviver*. A canção mais uma vez aparece como uma arma contra essa situação, aqui biológica (vírus), com uma grande capacidade de dispersão (talvez pelos canais de comunicação disponíveis naquele momento), capaz de comunicar essa situação e conscientizar as pessoas da dominação a que estariam submetidas (“como nesse instante, eu tô tentando lhe dizer”). Ser “a favor da melô do camelô” sugere uma aproximação com as classes populares, que revelariam a real situação e necessidade das pessoas.

A revolução não vai passar na tv, é verdade
 Sou a favor da melô do camelô, ambulante
 Mas 100% anti anúncio alienante
 Corro e lanço um vírus no ar
 Sua propaganda não vai me enganar
 (...) Como nesse instante, eu tô tentando lhe dizer
 Que é melhor viver do que sobreviver
 O tempo todo atento pro otário não ser você
 Você é a alma do negócio, a alma do negócio é você¹⁷⁸

¹⁷⁸ Propaganda. NZ, 2002.

Que revolução é essa, então? Como fazê-la? A canção *Stab* (PH, 2000) parece resumir esse espírito *revolucionário* que perpassa as bandas no seu modo de fazer artístico. Uma atuação combativa, ativa, expressa pelas seguintes ideias:

Revolução eu vou fazer de maneira diferente:
 tiro o ódio do coração e tento usar mais a mente.
 Botam barreiras no caminho mas sou persistente.
 Posso cair, mas me levanto e sigo em frente.
 (...) Revolução? Quem sabe faz na hora e fica antenado.
 Nem tudo o que reluz é ouro, nem televisionado.
 Eu tô aqui de passagem, mas não vim à passeio.
 De ciclos em ciclos percorro o meu caminho sem receio.
 O meu discurso tem recheio, acerto em cheio
 e creio que o nosso destino final é estar em paz
 no seio do universo, campo de visão aberto.
 Minha serenidade eu conservo com versos.
 Converso com meus netos,
 como preto velho que sou, sei da onde vim e sei pra onde vou.
 Na moral! Com papel e caneta te forneço o material
 pra feitura do seu alvará de soltura espiritual.
 Não cesse suas preces.
 Pensamentos negativos são como fezes: infestam todo o lugar,
 à procura de alguém que os considere, que os preze.
 Por isso delete informações desse naipe do seu leque.
 E siga para o alto, ao som hipnótico do stab!¹⁷⁹

O uso da palavra *revolução* indica a necessidade de uma transformação profunda, de uma ruptura com os padrões de domínio vigente na sociedade, nas atitudes das pessoas, individuais e coletivas, e do Estado, que são

¹⁷⁹ Stab. PH, 2000.

causa e consequência de uma educação ruim, da alienação, da exploração e passividade da população. “Gafanhotos nunca tomam de quem tem, / predadores, senhores que mentem”. Conhecimento, serenidade, arte aparecem na canção como ferramentas para a transformação social em busca de uma sociedade menos violenta e desigual. “Esperem sentados a rendição / Nossa vitória não será por acidente”.

Vários irmãos se recolhem, vão em frente.

Vários também escravizam sua mente.

Eu sei bem, quebro a corrente, e onde passo planto a minha semente.

Gafanhotos nunca tomam de quem tem,
predadores, senhores que mentem.

Esperem sentados a rendição.

Nossa vitória não será por acidente.

Represento o que sou, com quem ando, onde vou.

Traço bem meu caminho, Hip Hop Rio¹⁸⁰.

As denúncias feitas pelas canções impactam sobremaneira no processo de construção da democracia. Ao revelar um país muito desigual, conservador e autoritário, apontar as mazelas sociais e buscar uma saída por meio da valorização da cultura e da identidade, que voltem o olhar para os dilemas nacionais (mas dialogando com elementos globais e “exportando” cultura), as canções expressam um significado político senão revolucionário (dado as figuras inspiradoras para que apelam e as vezes em que essa palavra é mencionada em algumas canções), ao menos progressista, indicando aspectos urgentes a serem melhorados e numa postura de combate ao conservadorismo, expresso no desprezo ao mais pobres, no Estado oligárquico e patrimonialista, defendendo as premissas estabelecidas na CF88.

¹⁸⁰ Stab. PH, 2000.

4.3.1 Democracia à Brasileira: Um Lamentável Mal Entendido?

A construção de uma sociedade democrática envolve elementos objetivos e subjetivos, perpassa a construção de políticas no âmbito do Estado, mas também da transformação das atitudes no âmbito da sociedade. Isso nos leva a pensar que a existência de uma sociedade mais democrática no Brasil depende, para além das mudanças estruturais, de uma mudança de mentalidade, capaz de romper com oligarquismos, de fazer com que se cumpram as leis e que não sejam violadas e manipuladas em favor de poucos, bem como um esforço conjunto para superar as imensas desigualdades que afetam a realidade brasileira.

Se partirmos do pressuposto que a história é um processo aberto, os atores e as ações ganham uma imensa importância para refletir sobre a questão da mudança social, porque fazem escolhas dentro de contextos específicos que impactam nas estruturas, mudando-as (ainda que lentamente) ou mantendo-as. A permanência das estruturas depende de manutenção, o que implica também a ação. Mudança e permanência, objetividade e subjetividade, poder, dominação e resistência ocupam espaço central nos debates nas ciências sociais e permeiam as discussões propostas aqui.

Como os problemas apontados nas canções impactam na construção da democracia? Esse momento da pesquisa incide na transposição do indivíduo para a sociedade. Racismo, pobreza, violência, exclusão, cultura colonizada, baixa qualidade na educação, apatia, corrupção, violação dos direitos humanos revelam a não distribuição de poder, a persistência de uma mentalidade conservadora e autoritária que rechaça os mais pobres. Essas dificuldades estavam no modo de agir do Estado, no âmbito dos três poderes, por meio da persistência de procedimentos autoritários, da manutenção de oligarquismos e do patrimonialismo. Mas também das pessoas, da sociedade como um todo.

O racismo e a pobreza foram temas pungentes no *roque enrow* em 1990. Herança histórica que deixou um legado de preconceitos, de uma carga simbólica distinta aos negros e aos pobres que impactou em demasia a violência nesse período. Falar desses grupos é essencial porque constituem parcela significativa da população.

A importância do debate entre música e política para *sensibilidade democrática* está no fato de que o *roque enrow* gerava essa possibilidade reflexiva sobre as problemáticas nacionais, ainda que com inúmeros limites. Como interpretações da realidade, por estarem presentes no *mainstream*, a capacidade de comunicar e envolver dessas canções aumenta as possibilidades de alertar para a situação, pautando debates fundamentais.

Se a democracia pressupõe que as pessoas estejam diante de condições reais para fazer escolhas, essas condições demandam informações. Diante de uma característica histórica de ocultismo, de situação desfavorável na área da educação, da participação e da informação, sabidamente manipulada em favor de grupos de interesse, a possibilidade de as canções contribuírem para a formação de uma sensibilidade democrática está na *capacidade* de comunicação das músicas e da socialidade pelo seu conteúdo e forma.

Em vista das mudanças políticas, sociais, tecnológicas, é possível pensar hoje em algumas manifestações culturais como movimentos sociais e culturais, não a luz das temáticas e práticas tradicionais (capital-trabalho, sindicalismo), mas como forma de atuação em diferentes espaços públicos, utilizando-se de diversas linguagens, problematizando, para além das questões de classe, temas ligados à diversidade sexual, gênero, religião, meio ambiente, etnia, etc. “Os novos movimentos sociais e culturais defendem causas em torno do reconhecimento de identidades, afirmação de cidadanias culturais, mudanças de comportamento e de estilos de vida de grupos culturais juvenis” (SANTOS, 2017, p. 3).

Esses novos movimentos atuam por meio de performances e comportamentos expressivos, para além dos arranjos institucionais do Estado Moderno, trazendo à tona outras formas de poder, como o simbólico. A questão aqui é pensar numa relação de “saberes partilhados” (SANTOS, 2017, p. 3) entre arte, sociedade e política; pensar em outras formas de expressão, ação e participação que surgiram e/ou se transformaram ao longo do tempo.

Mas *nem tudo são flores*. As condições mercadológicas em que estão inseridas também reduzem o alcance “transformador e consciente” das canções, que tem suas críticas pasteurizadas, dirigidas a um público cada vez mais segmentado, em relações de consumo supérfluo e entretenimento, mesclados a

índices altíssimos de analfabetismo funcional. Ademais, a experiência subjetiva de cada indivíduo com a música e com o contexto, para além das suas condições de gêneros, raça, classe ou de identidade roqueira, mas também a partir delas, forma uma lente pelo qual vemos, pensamos e agimos no mundo, criando múltiplas interpretações do(s) público(s).

Em artigo intitulado *Transformações da sensibilidade musical contemporânea* (1999), José Jorge de Carvalho enumera diversos dilemas para pensar a música popular comercial, a pensar: o surgimento de aparelhos eletrônicos como o walkman, gerando uma escuta privatizada; músicos sem talentos as habilidades musicais, desmusicalizando a música, a partir da simplificação estilística. Suas análises consideram que as tecnologias promoveram uma situação paradoxal, de democratização do acesso. e de um pluralismo, com poder para “expressar as contradições ocasionadas pela globalização cada vez mais crescente nas comunicações e, conseqüentemente, das formas de arte, tradicionais e inovadoras” (CARVALHO, 1999, p.86). Pode o ouvinte ressignificar sua experiência a partir de uma canção comercial, ainda que empobrecida, a partir de uma fusão de horizontes; ou impactar de modo negativo na sensibilidade estética quando essa forma de arte é a única a que se tem acesso, eivadas de acesso à educação formal de qualidade ou outras expressões artísticas.

Há também que se ponderar aspectos contidos nas canções como desabonadores da construção de uma sensibilidade democrática. Em inúmeras canções a relação entre pobreza e violência parece vitimizar a sociedade, gerando uma situação de mão única, como se não houvesse outra saída. Para ilustrar, o trecho de *Porcos Fardados* (PH, 1995): “Fodem tua mente, te tratam como indigente” assim como de um tipo de mentalidade corrupta na polícia que não abre espaço para nenhum outro modo de pensar e agir também ao estereotipá-la (“homens da lei são todos marginais, matam pessoas inocentes e continuam em paz”). Presos ao fatalismo e ao imobilismo, quais mudanças viriam? Poucas ou nenhuma.

A atuação policial por meio da esteriotipação do *marginal padrão* inviabilizava qualquer possibilidade de democracia. Mas a esteriotipação do policial, demonizando-o ou exaltando-o como herói também era prejudicial (legítima a violência direcionada a certos grupos), como ressalta Orlando Zaccone (2019, s/p).

Na esteira da visibilidade dos problemas e das propostas pautada na agenda pública a partir da década de 1990 sobre a questão da segurança e das drogas é que surgiu o grupo Policiais Antifascismos¹⁸¹ e a Associação dos Agentes da Lei Contra a Proibição (Leap Brasil), que defendem, entre outras coisas, a legalização das drogas, a desmilitarização da polícia e a humanização de policiais e bandidos. É Zaccone quem explica o grupo:

Seguimos a ideia de que o nosso inimigo é o fascismo. Também tivemos o cuidado de não dar a entender que estamos chamando os outros policiais de fascistas. A gente não acredita nisso. Temos instituições policiais que reproduzem o fascismo por conta de uma política de Estado. Essa grande quantidade de pessoas mortas em operações policiais é uma política de Estado. Não é uma decisão daqueles que estão na ponta. Se colocarmos anjos e querubins na polícia não vai mudar nada. Como política existe toda uma estratégia para fazer com que as polícias atuem dessa forma. Então... Policiais Antifascismo é um nome amplo que tenta agregar não apenas pessoas de esquerda, mas todos aqueles que acreditam em uma polícia garantidora de direitos. Em especial os Direitos Humanos (ZACCONI, 2019).

Esses grupos consideram ser a letalidade policial uma prática do Estado, e não exatamente dos agentes, pois estes seguiriam um procedimento padrão. Aqui parece também haver um fatalismo, como se não houvesse escolha por parte do indivíduo.

Nos dois casos, na relação entre pobreza e violência, e na polícia e violência, para além de uma interpretação fatalista, é possível considerar o esforço em dar visibilidade a um problema que merece discussão coletiva. E nos dois casos, os artistas e esses grupos mostram saídas, individuais e coletivas, para o problema da violência, cada um no seu campo, se organizando para discutir outras formas de viver e conter a violência.

A elaboração de uma Constituição representa um projeto de nação, um ideal de sociedade, como também estabelece princípios normativos para reger

¹⁸¹ Para maiores informações, consultar: <http://policiaisantifascismo.blogspot.com/>; <https://esquerdaonline.com.br/2018/10/30/policiais-antifascistas-nao-ha-qualquer-espaco-de-flerte-com-o-conservadorismo/>; <https://revistatrip.uol.com.br/trip/orlando-zaccone-um-delegado-harekrishna-favoravel-a-legalizacao-das-drogas-e-a-humanizacao-de-policias-e-bandidos> Acesso em: 20 nov 2019.

as ações do Estado e da sociedade em busca desse ideal. Embora haja um abismo entre a cidadania formal e a real, a posituação dos direitos é uma conquista e um avanço na construção da democracia em vista do reconhecimento institucional e formal de um conjunto de direitos então excluídos das responsabilidades do Estado e da sociedade. Pode-se afirmar que, pela primeira vez na história brasileira, estavam previstos na Constituição direitos civis, políticos e sociais, como Direitos Humanos.

No entanto, a garantia dos direitos sociais apresentava uma dificuldade, senão uma contradição: como conciliar a promoção da dignidade humana, a expansão de direitos, com políticas econômicas globalizantes neoliberais, com cortes de gastos sociais, privatizações (o que retira fontes de riqueza do país) e direcionamento econômico para salvaguardar o mercado? Como expandir direitos e distribuir riqueza e poder em uma sociedade racista, muito desigual, conservadora, que rechaça os mais pobres?

A efetivação dos direitos humanos está associada ao desenvolvimento da economia e da democracia de modo a distribuir riqueza e oportunidades de participação política. Depende da superação da pobreza, que deve ser pensada sob dois aspectos: como violação aos direitos econômicos e sociais básicos, conforme definido em acordos internacionais; e como reflexo da marginalização de pessoas gerando barreiras aos direitos civis e políticos, “na medida em que as privações enfraquecem os laços de solidariedade e a marginalização econômica e social dificulta a participação política” (PINHEIRO, POPPOVIC, KAHN, 1994, p.194).

o que falta hoje não são alimentos ou recursos em nível planetário, mas a solidariedade entre todos que conseguiram realizar a liberdade de opressão da necessidade. O *apartheid* entre aqueles que são descartáveis e aqueles que tem sempre tomado as decisões sobre a vida precisa ser desmantelado dentro das nações e entre elas. (PINHEIRO, POPPOVIC, KAHN, 1994, p.208)

O crescimento dos movimentos sociais na década de 1990 por redistribuição, mas principalmente por reconhecimento, mostram uma atuação da “sociedade civil” no espaço público para além da economia e do Estado, e que novas formas de fazer política estavam surgindo. Por outro lado,

o modelo de cidadania institucionalizado no Brasil (definido mais pela autoridade do que pela solidariedade) e as persistentes desigualdades da sua estrutura social parece estar se mostrando potente o suficiente para manter a esfera pública estreita e a participação democrática reduzida na atualidade. E a participação cívica é componente fundamental da democracia, responsável pela sua expansão e consolidação (BOTELHO, 2012, p.58).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar que o Brasil é um país fundado na diversidade e na miscigenação cultural, mas também na desigualdade e na violência, em razão do modelo de exploração que se implantou aqui desde a colonização, com a escravização de indígenas e de africanos, até a especificidade do seu capitalismo, marcado pelo subdesenvolvimento.

Embora haja inúmeros aspectos positivos dessa imensa mistura de povos, a convivência entre os “diferentes” esteve pautada em uma distribuição muito desigual de poder, ainda não superada, como demonstram os preconceitos de raça, classe, gênero e religião marcantes na sociedade brasileira. Em 1994, ou seja, quase 10 anos após o início da Nova República, Velho (1994) dizia:

Impressiona muito na sociedade brasileira de hoje o fato de a heterogeneidade e a complexidade, infelizmente, não se traduzirem, necessariamente, em riqueza social e cultural, mas em, eventualmente, fragmentação, dificuldade de entendimento, dificuldade de estabelecer pactos, dificuldade de estabelecer acordos, dificuldade de se ter um código que permita a continuidade dessa sociedade. (...) como é que uma sociedade continua, como é que uma sociedade tem estabilidade, se reproduz, quando existe tanta fragmentação e tanta diferença, e que, no caso, não está sendo capitalizada para virar riqueza, mas está sendo uma razão para empobrecimento. Que tipo de pacto político-econômico pode ser criado numa sociedade dessa natureza? (VELHO, 1994, p.38)

Os estudos sobre o Brasil se deparam com uma característica latente da nossa realidade: as múltiplas faces da desigualdade. Entendê-las e buscar caminhos de superá-las coloca-se como tarefa para as ciências sociais que, não obrigatoriamente, mas historicamente, estiveram ligadas a essas temáticas desde sua origem.

A desigualdade social e política é um fenômeno que afeta todos os países, inclusive o Brasil, em diferentes proporções e com distintos desdobramentos face as suas singularidades históricas. Essas desigualdades impactam nas dificuldades de se construir um país democrático, na lógica da garantia real de direitos fundamentais a seus cidadãos, distribuindo, além de bens, poder. Uma definição geral de desigualdade parte da má distribuição de riqueza e poder em uma sociedade gerando concentração de riquezas nas mãos de poucos, e uma situação de exclusão e precariedade a muitas pessoas. Sua face mais visível é a pobreza,

criadora de uma infinidade de outras desigualdades que impactam sobre os direitos (civis, sociais, políticos e humanos) e sobre a dignidade das pessoas.

Por outro lado, se pensada a partir da diversidade, formada pelo caráter miscigenado da cultura brasileira, e não somente pelas desigualdades e conflitos, representa uma riqueza de estilos e criatividade que se expressa nas manifestações culturais e na maneira como o brasileiro vivencia sua cultura, em grande parte numa relação antropofágica, ressignificando símbolos culturais em face das problemáticas e situações locais.

As manifestações culturais podem ser entendidas como formas de expressão humana veiculadas por diferentes linguagens, fruto de um contexto específico, imbricadas em relações de poder. Elas representam uma importante fonte de conhecimento acerca de nós mesmos e é tida por inúmeros pensadores como elemento central para o entendimento dos problemas sociais e da busca por soluções.

Nesse sentido, compreender o contexto de produção das canções foi importante, bem como a análise histórica das transformações políticas em curso para podermos interpretar seus possíveis sentidos e significados.

Por ser o objeto um campo já interpretado, e diante dos inúmeros referenciais e metodologias que poderiam ter sido combinados para interpretar as mesmas canções, essa pesquisa não se propôs a certezas, mas a uma tentativa de “elucidar as condições sob as quais podemos fazer juízos razoáveis sobre plausibilidade, ou a implausibilidade, de uma interpretação, ou sobre a legitimidade ou não de uma instituição” (THOMPSON, 1995, p.39). Sem dúvida, as análises apresentadas aqui não se esgotam nas considerações tecidas.

Cada transformação da política brasileira impactou em transformações na música e nos meios técnicos de transmissão. Esses fatores alteraram as interações dentro do campo da produção, transmissão e recepção da canção.

Para pensar como a democracia aparecia nas letras, lançou-se mão de categorias prévias relacionadas à democracia, como direitos, participação, assim como de que modo percebiam aquele momento em que cantavam. Constatou-se que essas categorias não aparecem de modo explícito, referenciado por essas palavras, nas indicam a condição em que se encontravam essas categorias teóricas

na prática. Os direitos aparecem na maneira como são violados, denunciando as condições precárias de vida da população periférica das grandes cidades, condição essa partilhada por outros seres humanos.

A Hermenêutica de Profundidade proposta por Thompson ofereceu caminho para a construção plausível da relação que se propôs nessa pesquisa. Buscar compreender os processos democráticos a partir da relação arte e sociedade, cultura e política permitiu tomar as canções sob duas perspectivas: como documentos históricos e como ações no mundo. Como documentos, são interpretações produzidas no contexto que denunciam diversos elementos que dificultavam, senão impossibilitavam, a construção da democracia, somadas às análises do pensamento social brasileiro e ao conceito de Elias. Uma análise das narrativas, do conteúdo, do contexto e das singularidades históricas.

Em vista do método adotado, a HP, e do conceito de cultura proposto por Thompson, as canções são definidas como formas simbólicas e para entender suas mensagens e seus significados possíveis, foi preciso reconstruir o modo como são produzidas, transmitidas e recebidas. Por isso, contar um pouco sobre rock e caracterizar o rock brasileiro. Forma, conteúdo e contexto constroem os sentidos e os significados aqui propostos para a relação música e política, ou rock e democracia.

Ao conjunto três bandas pesquisadas, CSNZ, OR e PH, denominou-se *roque enrow*. Trouxeram uma renovação estética, tiveram um caráter experimental, buscaram uma identidade local-global, mesclando diversos gêneros, mas ainda rock. Se a característica crítica das bandas está também associada a esse gênero, simbolicamente ligado à contestação, a aproximação com o rap reforça esse caráter. A influência do rap é significativa nas três bandas, somando ao sentido combativo das letras. Segundo Herschmann (2000) o rap é caracterizado pela “‘verborragia’, uma espécie de derrame de palavras e frases ‘quase sempre marcadas pelo tom de protesto, politicamente mais engajadas, dramáticas e agressivas, explicitando uma indignação’” (apud MUNDIM, p.54). Como mencionado na caracterização das bandas, é *no que* cantam e a maneira *como* cantam que a música e a política se encontram.

Para além do rock e do rap, os demais gêneros dos quais as bandas se aproximam também são de contestação, de resistência, e da cultura negra. O

samba, o reggae, o maracatu, a influência da religiosidade africana (mencionada em diversas canções), e a valorização da identidade local, revelam que esses grupos tinham uma postura crítica, criativa, indicando não só uma resistência contra as estruturas desiguais, mas uma resistência *para*, uma busca por reconhecimento ligada às micropolíticas, a uma forma de re-existir e refletir sobre as condições de vida de uma grande parcela da população. Condições que impactam na possibilidade de construir a democracia no Brasil.

É possível afirmar proximidade com o Tropicalismo porque também propõem uma canção híbrida, numa proposta antropofágica que mesclava cultura erudita, popular e de massa. Essa junção musical esteve na base do embate político entre Caetano e Vandré¹⁸², o primeiro considerando positivo, e o segundo não (nacionalista). Outro aspecto que aproxima as bandas do Tropicalismo é a influência de Jorge Ben. Referenciado em diversas canções acima, em *Verdade Tropical* (p.146) Caetano comenta sobre sua importância:

Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós. Gil, que o amara irrestritamente desde o início, tomou seus procedimentos musicais de então como uma das fontes principais de inspiração para suas buscas no violão e nos arranjos; e eu, que desde aquela época repetidas vezes imitei alguma coisa do seu jeito de fazer poesia e de cantar (tendo gravado um bom número de suas canções), uma vez escrevi que, se nós, tropicalistas, tínhamos, em nosso afã de pôr as entranhas do Brasil para fora, efetuado "uma descida aos infernos", "o artista Jorge Benjor é o homem que habita o país utópico transhistórico que temos o dever de construir e que vive em nós". (VELOSO, 1997, p.146)

Se no campo musical brasileiro um embate entre nacional e internacional marcou toda sua trajetória e estabeleceu critério de hierarquização (MORELLI, 2008), nos anos 1990 estava posta outra questão: uma relação entre local e global, não mais de oposição, mas de complementariedade, de valorização

¹⁸² Caetano Veloso narra em seu livro a desavença entre eles num restaurante. Ao chegarem para uma comemoração de canção recém gravada por Gal Costa, *Baby*, com arranjo de Rogério Duprat, Vandré, sentado na mesa ao lado, pede para que Gal cante. Ao ouvi-la, interrompe-a bruscamente e diz "Isso é uma merda!". Gal calou -se assustada e eu, indignado, disse a ele que saísse dali. Ele ainda quis argumentar dizendo que nós estávamos traindo a cultura nacional, mas não permiti que ele concluísse o discurso e, gritando, exigi que nos deixasse (...)" (VELOSO, 1997, p.206).

do nacional, do regional, mas também de ligar-se às influências globais, num movimento de inserção global de lá pra cá, daqui pra lá.

Pode-se afirmar que essa relação (no recorte temporal), no que se refere as bandas aqui selecionadas, é dialética, e não de submissão total a fórmulas. Guardou-se uma relativa autonomia da produção frente aos ditames do mercado global, autonomia conquistada pela legitimidade do público de uma arte reconhecida por ele como autêntica.

Embora dialoguem com o global, valorizam o local. Esse fator interessa porque,

foi no contexto dos anos 1990 que finalmente se abandonou no país o projeto de construção de uma nação moderna, seja porque a transição democrática se completou com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência da República, em 1994, após o percalço do impeachment do presidente Collor, em 1992, seja porque o discurso político e a prática administrativa inaugurados por esses dois presidentes, corroborando a globalização e a flexibilização da economia em curso, reiteraram a fragmentação da unidade que se construía anteriormente no Brasil em volta da ideia de nação (MORELLI, 2008, p.100).

Para Ferreira Gullar (1978), a arte deve ser engajada e não somente uma busca estética da arte-pela-arte. Esse processo criativo das formas e materiais é essencial, mas o conteúdo deve prevalecer sobre as formas. Para ele, a função da arte é fundamentalmente exprimir a realidade, sempre em busca de criatividade. Os problemas da arte seriam, por excelência, os problemas humanos. “A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir da situação concreta, internacional e nacional” (GULLAR, 1978, p. 24).

Outra forma de interpretar as canções é como ação no mundo. Nesse sentido, os artistas são agentes, de renovação ou manutenção. Mas por seu suporte ser a arte, ela guarda *possibilidades* que devem ser consideradas como a capacidade de comunicação e de sensibilização. As canções selecionadas denunciavam uma porção de problemas para a democracia. E ao fazê-los, deram visibilidade a segmentos excluídos, marginalizados, tratados pelo Estado e pela sociedade de modo estereotipado, imagens construídas e divulgadas pela mídia, que reforçavam os preconceitos de raça e classe.

As bandas representam novos atores no rock e na política, dando visibilidade ao negro e a periferia. Contribuíram de modo positivo na representatividade do jovem negro (mas não somente desse grupo), para o reconhecimento de sua identidade, engrossando o caldo da atuação dos diversos movimentos negros nessa valorização. Ademais, a música pauta a sociabilidade juvenil e o consumo também marca a identidade de grupos. Sendo negros cantores, fazendo sucesso, deu uma visibilidade positiva enquanto chance de mobilidade; ao denunciar o racismo presente na sociedade brasileira, podendo, inclusive, falar com propriedade de quem os sofre, as canções pautaram debates e mostravam problemas que ainda há esforços em esconder, em negar. Esse racismo velado, de que falava Florestan Fernandes, precisa ser entendido, mostrado e combatido, uma vez que penaliza um número imenso de pessoas, que têm sua condição de cidadania ainda mais fragilizada pela cor de sua pele.

Estar na mídia é pautar debates no cotidiano das pessoas. Quando se escolhe determinados assuntos, e o modo de abordá-los, indica uma ação no mundo, uma hierarquização dos problemas (ou não) e do modo como podemos superá-los (ou não). Essa forma de abordar importa. “O argumento de que a rebeldia das minorias é facilmente absorvida pela sociedade de consumo não invalida as lutas delas em se fazer ouvir, mesmo diante da mudez da maioria conformista” (RONSINI, 2005, p.127).

Retomando questão colocada no item 2.1, se as obras de arte possuem e despertam um humor específico, que tipo de humor ou de disposição poderia despertar o *roque enrow* dos anos 1990?

As canções não esboçam um projeto social bem definido, mas ao denunciarem a violência, cantavam a paz e faziam da canção uma forma de participação política. Revelam querer influir no processo histórico e construir um outro mundo baseado na não-violência. Ao reconhecerem-se como agentes, reconhecem-se como seres sociais.

A contenção da violência é parte do processo civilizacional como proposto por Elias. A essencialidade da luta pela democracia é a contenção da violência. As bandas não davam uma receita, mas alimentavam uma outra forma de pensar o mundo e a sociedade brasileira, fundado na liberdade e no respeito à diversidade, expresso em seu caráter híbrido de compor a música e no conteúdo

das letras. Ter a capacidade de discutir, refletir é fundamental. Mais do que dar uma receita, os artistas seriam atores em favor da democracia ao cantar a liberdade de expressão e a redução das desigualdades, por meio de uma sensibilidade que *pode brotar* da arte. Comunicam que embora difícil, um outro mundo é possível, desde que, além do Estado, cada um faça a sua parte.

As denúncias feitas nas canções indicam as dificuldades de se processar mudanças efetivas com relação ao racismo, por exemplo, que tem práticas arraigadas no modo de agir das pessoas e das instituições que deveriam promover a segurança, a justiça e o rompimento desse tipo de prática e/ou sentimento.

Somando às análises históricas, as canções e as possíveis interpretações, o Brasil não apontava perspectivas de construção da democracia. Esse espírito de resistência que aparece nas figuras históricas exaltadas pelas bandas é o que parece alimentá-los, e possivelmente ao público, de uma fagulha de esperança nas possibilidades de mudanças, ainda que pequenas e lentas, construindo subjetividades calcadas nos valores da paz e da diversidade, rompendo com a mentalidade autoritária que petrifica a não democracia no Brasil.

No entanto, é preciso cautela para não desconsiderar avanços que ocorreram, ainda que mínimos ou insuficientes. O não reconhecimento deles pode levar ao desprezo e abandono de conquistas arduamente efetivadas, como uma abertura a novos atores no cenário político, econômico e social, bem como a formalização e busca por efetivação de direitos.

Muito intrigante esse movimento histórico da relação entre rock e democracia. Parece que o período democrático foi gerando ainda mais apatia. Possivelmente, alimentada pela escalada de violência, pelo medo, descrença, pela ausência de canais de comunicação e participação. Pela ignorância, analfabetismo, estruturas precárias de saúde, habitação, trabalho etc. mas também pela perda de interesse das gravadoras, e dos grupos de poderosos que estão por trás da mídia.

Considerando as referências teóricas aqui adotadas, todas, de modo geral, compartilham de uma visão histórica processual, que comporta movimentos de avanços e recuos, de conquistas e retrocessos, simultaneamente. Como documento histórico, poder cantar e cantar as denúncias refletia mais liberdade. E indicava uma postura política progressista questionando estruturas de poder

arraigadas, e por vezes veladas. Ao dar visibilidade aos problemas velados, as canções podem contribuir para a formação de uma sensibilidade democrática.

No entanto, ainda que as canções guardem essas possibilidades quanto à geração de uma sensibilidade democrática, quais os canais de participação abertos para que suas vozes sejam ouvidas? As condições extremamente desiguais impactavam de modo veemente sobre o acesso aos direitos, fazendo da democracia, enquanto distribuição de poder, naquele momento, *cronicamente inviável*.

REFERÊNCIAS

- ACAYABA, Cíntia; PAULO, Paula Paiva. Brasil bate novo recorde e tem maior nº de assassinatos da história com 7 mortes por hora em 2017; estupros aumentam 8%. **G1 SP**. 09 ago. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/09/brasil-bate-novo-recorde-e-tem-maior-no-de-assassinatos-da-historia-em-2017.ghtml>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- AGUIAR, Joaquim Alves. Panorama da Música Popular Brasileira. *In*: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 141-174.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALONSO, Gustavo. A MPBzação do rock mainstream no Brasil. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, II, 2015, Cascavel. **Anais [...]**. Cascavel: Unioeste, 2015. p.1-23.
- ALVES JUNIOR, Carlos. **Rock Brasil, o livro: um giro pelos últimos 20 anos do rock verde e amarelo**. São Paulo, Editora Esfera, 2003.
- ANDRADE, João Paulo. **Marcelo Yuka: a parte que sobrevive**. Whiplash. 19 jan. 2019. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/news_759/295837-rappa.html>. Acesso em: 07 fev. 2019.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Josué de Castro: o homem, o cientista e seu tempo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 29, p. 169-194, 1997.
- BAHIANA, A. M. **Nada será como antes**. A música popular brasileira nos anos 70. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- BARROS, T.; MASSENO, A. (orgs.). **Para ouvir uma canção**. Rio de Janeiro, Quintal Rio Produções Artísticas Ltda, 2011. P.2.
- BARROSO, Paulo. Arte e sociedade: comunicação como processo. *In*: Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção, V, 2004, Braga. **Anais [...]**. Braga: Universidade do Minho, 2004. p. 79-86.
- BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. Tradução de Gilda de Mello e Souza. 3 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. *In*: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967. (Coleção textos básicos de ciências sociais). p. 42-53.
- BOTELHO, André. Público e privado no pensamento social brasileiro. *In*: BOTELHO SCHWARCZ, L.M. (org) **Cidadania, um projeto em construção**. Minorias, justiça e direitos. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p.48-59.

BOZZA, Amanda. 21 selos independentes que não podem passar despercebidos. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/12/20/selos-independentes-brasileiros/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MOREIRA, Gastão (direção). **Botinada: A Origem do Punk no Brasil**. Documentário. Brasil, 2006.

BNEGÃO. Nota sobre falecimento de Yuka. Instagram. 19 jan. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BszWLJuAWFh/?utm_source=ig_embed>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. A conversa mole da política. **Revista Lua Nova**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 14-17, jun. 1984.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. Educação para a democracia. **Revista Lua Nova**, São Paulo, n. 38, p. 223-237, 1996

BENTIVOGLIO, Julio. História e Hermenêutica: A compreensão como um fundamento do método histórico – percursos em Droysen, Dilthey, Langlois e Seignobos. **Revista OPSIS**, v. 7, n. 9, p. 67-80, mar. 2010.

BERAS, Cesar. Elementos iniciais para uma sociologia do rock: em busca de um conceito. *In*: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel S. (orgs.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 11-34.

BEZERRA, Amílcar A. Movimento Armorial X Tropicalismo: Dilemas Brasileiros Sobre a Questão Nacional na Cultura Contemporânea. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, V, 2009, Salvador-BA. **[Anais...]**. Salvador: UFBA, 2009.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 29-52.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

BROWN, Mano. Um sobrevivente do inferno. [Entrevista concedida a] Guilherme Henrique, Henrique Santana e Nadine Nascimento. **Le Monde Diplomatique Brasil**. 8 jan. 2018. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>. Acesso em: 07 dez. 2018.

BURNETT, Henry. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**: ensaios de filosofia e música. São Paulo, Editora Unifesp, 2011.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Luis Melo. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 78, p. 71-94, 2007.

CANAL ACERVO CHICO SCIENCE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCzQJocMjZ0kiJ3XNWgMJF2w>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

CANÔNICO, Marco Aurélio. O Rappa encerra a carreira de 25 anos rachado. **Folha de São Paulo**, 17 abr. 2018. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/o-rappa-encerra-a-carreira-de-25-anos-rachado.shtml>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

CAPRARA, A.; VERAS, M. DO S. C. E. Hermenêutica e narrativa: a experiência de mães de crianças com epidermólise bolhosa congênita. **Interface**, Botucatu, v. 9, n. 16, p. 131-146, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 5, n. 11, out. 1999. P.53-91.

CARVALHO, Márcia Aparecida de; REZENDE, Maria José de. Antônio Candido e Raymundo Faoro - mudança ou continuidade: uma análise sobre a mentalidade e os procedimentos políticos no Brasil no período de 1985 a 2002. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM CIÊNCIAS SOCIAIS -SEPECH, VII, 2008, Londrina-PR. **[Anais...]**. Londrina: UEL, 2008.

CARVALHO, Salo de. Prefácio. *In*: SCHWARTZ, G. **Direto & rock: o BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2014. p. 07-14.

CASTRO, Marcus Faro; CARVALHO, Maria Izabel Valladão de. Globalização e transformações políticas recentes no Brasil: os anos 1990. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 18, p. 109-129, jun. 2002.

CAVLAK, Iuri. Política e Economia no Brasil: 1990-2002. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, ano XVIII, v.1, n. 33, p. 325-343, 2016.

CELLARD, André. A análise documental. *In*: POUPART, Jean *et al* (orgs.). **A pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 295-315.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005.

CONDE, Idalina. **Arte e poder**. Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. Relatório da série CIES e-WORKING PAPER n. 62/2009. Lisboa: Editora CIES – ISCTE, 2009.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. São Paulo: Moderna, 2004.

COSTA, Guto. O Rappa em última turnê. **Folha de Londrina**, 11 out. 2017. Folha 2. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/o-rappa-em-ultima-turne-990396.html>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

COSTA, Marcelo. Blog do Editor: Gravadoras, selos e mercado [Entrevista concedida a] Natalia Albertoni. **SCREAM & YELL**. 7 maio 2015. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2015/05/07/blog-do-editor-gravadoras-selos-e-mercado/>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

CRUZ, Ricardo. Rock combina com forró? *In*: PICCOLI, Edgar. **Que rock é esse?** A história do rock contada por alguns de seus ícones. Apresentação Edgard Piccoli; organização Ana Tereza Clemente. São Paulo: Globo, 2008. p.154-171. Entrevista concedida a Edgard Piccoli.

DA LUA, Gustavo. Nação Zumbi e Senzala Hi Tech em defesa da democracia. Publicado pelo canal Jornalistas Livre, em 16 de abr. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=jrza4yuz9go>. Acesso em: 12 set. 2018.

DAPIEVE, Arthur. **BRock, o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

DANTAS, Danilo Fraga. **A prateleira do rock brasileiro**: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas. 216 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIGÃO. Digão: “Quem está mal é o Brasil, não o rock”. [Entrevista concedida a] Flávio Fogueral. **Notícias Botucatu**. 24 de março de 2018. Disponível em: <<http://noticias.botucatu.com.br/2018/03/24/digao-quem-esta-mal-e-o-brasil-nao-o-rock/>>. Acesso em 15 ago. 2019.

DILTHEY, Wilhelm. Surgimento da Hermenêutica. **Numen**: revista de estudos e pesquisas da religião, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p.11-32, 1999.

DOZE. Banda Pavilhão 9 lança primeiro CD após hiato de onze anos. [Entrevista concedida a] Juan Gabriel. **A crítica**. 22 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/banda-pavilhao-9-lanca-primeiro-cd-apos-onze-anos>>. Acesso em: 14 dez 2018.

FALCÃO, Marcelo. NA LATA COM MARCELO FALCÃO. 2017. (30min.). [Entrevista concedida a] Antônia Fontenelle. Publicado pelo canal Na lata com Antônia Fontenelle. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk0lfFB1zVA>>. Acesso em 18 dez. 2018.

FAORO, R. A Constituição à vista. **Isto É/Senhor**, São Paulo, nº. 990, p. 25, set. 1988a

FAORO, R. Uma inflação modelar. **Isto É/ Senhor**, São Paulo, nº. 1006, p. 37, dez. 1988b.

FAORO, R. O reino perdido do eleitor. **Isto É Senhor**, São Paulo, nº. 1047, p. 31, out. 1989a.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 8. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989b.

FEIXA, Carla; NILAN, Pam. Uma juventude global? Identidades híbridas, mundos plurais. **Revista de Ciências Sociais**, n. 31, p. 13-28, 2009.

FIGUEIREDO, Argelina; LIMONGI, Fernando. Que instituições políticas importam e para que importam: lições dos estudos legislativos no Brasil. *In*: GURZA LAVALLE, Adrian (org.). **O horizonte da política: questões emergentes e agendas de pesquisa**. São Paulo: Editora Unesp, Cebrap, CEM, 2012, p. 3-28.

Folha Online. Após três eleições, Lula chega à Presidência da República. 27/10/2002 - 20h44. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u41521.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2019.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública 2014 a 2017**. Edição Especial 2018. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/atividades/anuario/>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

FRANCASTEL, Pierre. Problemas da sociologia da arte. *In*: VELHO, Gilberto (org.) **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967. (Coleção textos básicos de ciências sociais), p. 12-41.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. P.13-28.

GARISTO, Francisco. FHC não resistiria a um ano de investigações. [Entrevista concedida a] HASHIZUME, Maurício. **Carta Maior**. 05/08/2002. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Sem-editoria/Francisco-Garisto-FHC-nao-resistiria-a-um-ano-de-investigacoes-/27/279>. . Acesso em: 25 ago. 2019.

GROPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação de mestrado (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

GULLAR, Ferreira. Arte e linguagem. *In*: GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 7 ed. Rio de Janeiro: Evan, 1999. p. 29-33.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

HEWITT, Paolo. **50 fatos que mudaram a história do rock**. Campinas, SP: Verus, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANOTTI JR., Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 6, n. 2, jun. 2009. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1131/1072>. Acesso em: 10 Fev. 2018.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. P.1-15

KINZO, Maria D'Alva G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 4, p. 3-12, 2001.

KINZO, Maria D'Alva G. Partidos, eleições e democracia pós-1985. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54. p. 23-41, 2004.

KOERNER, Andrei; ASSUMPCAO, San Romanelli. A Lei de Anistia e o Estado democrático de direito no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 194-197, 2009.

LACERDA, Marcos (org.). **Música**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. (Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos).

LACERDA, A. C. de. Et. Al. **Economia brasileira**. 2º ed. São Paulo: Saraiva, 2005. Capítulo 15. P.205-223.

LOBO, Aristides. O povo assistiu àquilo bestializado. **Diário popular**, São Paulo, 15 nov. 1889. Cartas do Rio. Disponível em <<https://imagensehistoria.wordpress.com/tema-1-republica-velha/carta-de-aristides-lobo/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

LOPES, F. T. P. Ideologia e cultura na obra de John B. Thompson. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 158, p. 18-28, 2014.

LOPES, F. T. P.; VASCONCELLOS, E. G. Os alicerces metateóricos da teoria social de John B. Thompson. **PSICO**, v. 41, n. 1, p. 67-75, 2010.

LUCENA, Célia Toledo. Letras musicais registram marcas identitárias no Bixiga (SP). **Cadernos CERU**, v. 28, n. 1, p. 54-66, ago. 2017.

LUNA, Pedro de. Entrevista. [Entrevista concedida a] Bruno Lisboa. 7 jan. 2019. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2019/01/07/entrevista-pedro-de-luna/>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

MACHADO, Mairon. **Os sete pecados do rock nacional** – Parte III: a preguiça. Consultoria do Rock. 28 fev. 2012. Disponível em: <http://consultoriadorock.blogspot.com/2012/02/os-sete-pecados-do-rock-nacional-parte_28.html?q=os+sete+pecados+do+rock+nacional>. Acesso em: fev. 2019.

MADEIRA, Felícia Reicher. Os jovens e as mudanças estruturais na década de 70: questionando pressupostos e sugerindo pistas. **Caderno de Pesquisa**. N 58, agosto de 1986.

MALDONADO, Helder. **O rock morreu porque se tornou conservador e acomodado**. 13 jul. 2017. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/helder-maldonado/2017/07/13/o-rock-morreu-porque-se-tornou-conservador-e-acomodado/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

MARENCO, André. Devagar se vai ao longe? A transição para a democracia no Brasil em perspectiva comparada. *In*: MELO, Carlos Ranulfo; SÁEZ, Manuel Alcântara (orgs.). **A democracia brasileira: balanço e perspectivas para o século XXI**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 73-105.

MARKMAN, Rejane Sá. **Música e simbolização** - Mangubeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

MAY, Tim. Pesquisa documental: escavações e evidências. *In*: MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2004. p. 205-230

MEDINA, Esteban. La polemica internalismo/externalismo em La história y La sociologia. **REIS**, Madrid, v. 23, n. 83, p. 53-75, 1982.

MENDIETA Y NUNEZ, Lucio. Sociologia da arte. *In*: VELHO, Gilberto (org.) **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967. (Coleção textos básicos de ciências sociais.). p. 54-72.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. *In*: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKY, Sául (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo, Edusp, 1994.

MUNDIM, Pedro Santos. **Das rodas de fumo à esfera pública: O discurso de legalização da maconha nas músicas do Planet Hemp**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. 2004 Dissertação de Mestrado.

MORAES, Paulo André. Release do evento Abril por Rock 2019. Disponível em: https://www.sympla.com.br/abril-pro-rock-2019__433995. Acesso em 03 set. 2019.

MORELLI, Rita de Cássia L. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

Morte dos Mamonas Assassinas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/mamonas-assassinadas-morte/mamonas-assassinadas-morte-a-historia.htm>. Acesso em: 18 jul 2019.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In*: Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular, IV, 2002, Ciudad de México. **Anais [...]**. Cidade do México, 2002. p. 01-12.

NAPOLITANO, M. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

NAPOLITANO, M. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

NEY MATOGROSSO cantando PRO DIA NASCER FELIZ Rock in Rio 1985. (4min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8yDwn75ERD4>>. Acesso em 15 jan. 2019.

O RAPPA. Comunicado. 15 abril 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/o-rappa/comunicado/1638472779567109/>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

O RAPPA. Página Facebook oficial. Disponível em: <https://www.facebook.com/orappa/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

O RAPPA. Biografia. Last.fm. Versão 15, editada por Rodolfo Dourado. Disponível em; <<https://www.last.fm/pt/music/O+Rappa/+wiki>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Carvalho. O ódio aos nordestinos e as identidades neofascistas brasileiras no White rock (1990-2010). **Boletim historiar**, n. 3, p. 53-62, 2014.

OLIVEIRA, Pedro Carvalho. As origens e o desenvolvimento do Hate Rock: uma breve história política dos neofascismos por meio de sua música. **Boletim historiar**, n. 19, p. 66-83, abr./jun. 2017a.

OLIVEIRA, Pedro Carvalho. O hate rock e os neofascismos em meio à atual crise política brasileira: o caso da “dezembrada” (2015). **Religación**, v. II, n. 7, p. 182-197, set. 2017b.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Entrevista com Zigmunt Bauman. **Tempo Social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 301-325, jun. 2004.

PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. Gravadoras apostam no rock onanista. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo, sábado, 26 de outubro de 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/26/ilustrada/31.html>>. Acesso em: 01 set. 2019.

PANARO, Raphael. Gurgel: o sonho de um fabricante brasileiro de automóveis se tornou realidade há 50 anos **Revista Auto Esporte**. 06/09/2019. Disponível em: <<https://revistaautoesporte.globo.com/noticias/noticia/2019/09/gurgel-o-sonho-de-um-fabricante-brasileiro-de-automoveis-se-tornou-realidade-ha-50-anos.html>>. Acesso em 19 out, 2019.

PERALVA, A. **Violência e democracia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. O passado não está morto, nem passado é ainda. *In*: DIMENSTEIN, Gilberto. **Democracia em Pedacos**. Direitos humanos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.7-45.

PINHEIRO, P.S; POPPOVIC, M; KAHN, T. Pobreza, violência e direitos humanos. **Novos estudos – Cebrap**. N. 39. 1994, p.189-208.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

RANCIARO, Juliana. Para Yuka, expulsão do Rappa foi crime, futilidade e pequenez humana. **Terra**. 27 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/para-yuka-expulsao-do-rappa-foi-crime-futilidade-e-pequenez-humana,e7bb49ee7914b310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>>.. Acesso em: 08 set. 2018.

REZENDE, Maria José de. As dificuldades de efetivação da democracia: os desafios da resistência a mudança política no Brasil na obra de Celso Furtado. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 38, p. 223-244, out. 2005.

REZENDE, Maria José. de. O capitalismo brasileiro e as modernizações desvinculadas da modernidade. **Ensaio FEE**, v. 27, n. 1, p. 207-231, 2006a.

REZENDE, Maria José de. O arcaísmo político no Brasil: as contribuições de Maria Isaura Pereira de Queiroz lidas à luz do pensamento social brasileiro. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 4, p. 1-23, 2006b.

REZENDE, Maria José de. A interpretação de Raymundo Faoro acerca dos procedimentos não-democráticos do governo Collor: uma análise da transição política brasileira nos anos de 1991 e 1992. **Iberoamericana**, v. 6, n. 23, p. 35-54, 2006c.

REZENDE, Maria José de. As dificuldades de construção de uma sociedade democrática no Brasil: os elementos extrapolíticos nas análises dos processos sociais em Fernando de Azevedo. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2, p. 363 a 374, jul./dez. 2008.

REZENDE, Maria José de. A história da democracia ainda não começou" no Brasil, afirmava o jurista Raymundo Faoro no início da década de 2000. **Nómadas, Critical Journal of Social and Juridical Sciences**, Roma, v. 24, n. 4, jul./dez. 2009.

REZENDE, Maria José de. A simultaneidade de processos civilizacionais e descivilizacionais no Brasil após a década 1950. **Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas**, Madrid, n. 27, 2010.

REZENDE, Maria José de. A democracia como transformação global da sociedade e dos indivíduos em Norbert Elias. **Polis**, n. 32, p.1-20, 2012a.

REZENDE, Maria José de. A democratização como um processo de distribuição, deslocamento e equilíbrio de poder em Norbert Elias. **Reflexión política**, ano 14, n. 27, jun. 2012b.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: Repressão e pretensão de legitimidade**. Londrina: EdUel, 2013.

RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do "rock brasileiro nos anos 80". São Paulo: Annablume, 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. Democracia versus República: a questão do desejo nas lutas sociais. *In*: BIGNOTTO, N. (org.) **Pensar a República**. Belo Horizonte, UFMG, 2000. p. 13-26.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Biblioteca de filosofia contemporânea. Edições 70, Rio de Janeiro, 1976.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas – SP: Papyrus, 1994. T. 1

RICOEUR, Paul. Arte, linguagem e hermenêutica estética. [Entrevista concedida a] Jean-Marie Brohm e Magali Uhl. 1996. Disponível em: www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/arte_linguagem_hermeneutica_estetica. Acesso em 04 jun. 2018.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. Traduzido por João Batista Botton. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 125, p.299-310, jun./2010.

RICOEUR, Paul. La hermenéutica y el método de las ciencias sociales. **Cuadernos de Filosofía Latinoamericana**, v. 34, n. 109, p. 57–70, 2013.

RIVABEM, Fernanda Schaefer. A dignidade da pessoa humana como valor-fonte do sistema constitucional brasileiro. **Revista da Faculdade de Direito UFPR**, Curitiba, v. 43, p.1-19, dez. 2005.

Rock dos anos 90. Disponível em: <<http://www.bandaderocknacional.com.br/rock-anos-90.php>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

ROMÃO, Frederico Lisboa. Brasil década de 90: a recorrência das desigualdades sociais em meio a muitas transformações. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, XI, 2003, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 01-23.

RONSONI, Veneza Mayora. Identidades culturais: do global ao local. *In*: ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO.(2005), v. II. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 17 set. 2019.

SANCHES, Pedro Alexandre. O Rappa resiste à saída de Yuka e morte de Waly Salomão com CD novo. **Folha de São Paulo**, 20 nov. 2013. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39000.shtml>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

SANTOS, Andrea Paula dos. **Movimentos sociais, movimentos culturais**: saberes partilhados entre arte, corpo, oralidade e os estudos de performance e política. Disponível em: <<https://abcdasdiversidades.files.wordpress.com/2013/06/andrea-paula-dos-santos-artigo-movimentos-sociais-culturais.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”. **Baleia na Rede**. v. 1, n. 6, ano VI, P. 488-505, dez. 2009.

SAPORI, Luis Flavio *et al.* A segurança pública no Brasil a partir da Constituição Federal de 1988. *In*: HOLLANDA, C. B.; VEIGA, L. F.; AMARAL, O. E. de. (orgs.) **A Constituição de 88 trinta anos depois**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. p.101-135.

SASAKI, Fábio. Arquitetura da constituição. **Revista Pesquisa Fapesp**, edição 274, p. 18-27, dez. 2018.

SCHWARTZ, Germano. **Direito & Rock**: o BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do junho de 2013. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2014.

SILVA, Luísa P. F. Da "Fusão de Horizontes" ao "Conflito De Interpretações": a hermenêutica entre H. G. Gadamer e P. Ricoeur, **Revista Filosófica de Coimbra**, v. 1, p.127-153, 1992.

STEFFEN, César. Midiocracia, a nova face das democracias contemporâneas. *In*: STEFFEN, C.; POZENATO, K.M.M. (org) **Mídia, cultura e contemporaneidade**: análises e angulações. Caxias do Sul, RS: Educus, 2010. p.181-196.

TAVARES, Maria da Conceição. A política econômica do autoritarismo. *In*: SCHARTZ, J.; SOSNOWKI, S. **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.19-30.

THOMPSON, John B. **Cultura e ideologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

THOMPSON. **A mídia e modernidade**: uma teoria social da mídia. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Treze bandas brasileiras mais ouvidas no exterior. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2015/07/16/deezer-revela-as-13-bandas-brasileiras-mais-ouvidas-no-exterior/>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

VAGALUME. **Biografia, O Rappa**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/o-rappa/biografia/>>. Acesso em 10 fev. 2019.

VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. *In*: SCHWARTZ, J; SOSNOWSKY, S. (org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo, Editora da USP, 1994. p. 29-40.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tropicália. P.135-146.

VILLAS BÔAS, Gláucia. Para ler a sociologia política de Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Revista Estudos Políticos**, número 0, p. 37-44, 2010/1.

VIVEIROS, Bruno. Rock nacional foi a voz política da geração 80. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/rock-nacional-foi-a-voz-politica-da-geracao-dos-anos-80>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

WELLER, W. *et al.* Karl Mannheim e o método documentário de interpretação: uma forma de análise das visões de mundo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. XVIII, n. 2, p. 375-396, jul./dez. 2002.

WELLER, W. A hermenêutica como método empírico de investigação. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30, 2007, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: UGMF, 2007, p. 7-10.

WHIPLASH. Marcelo Yuka oficialmente fora do grupo O Rappa. 15 nov. 2002. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/news_953/013128-rappa.html>. Acesso em: 09 fev. 2019.

YUKA, Marcelo. Qual tipo de vida queremos ter? 2019 (5min.). Publicado pelo canal Mídia Ninja. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8PtgZLYW2c>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

ZERO QUATRO. **Manifesto Mangue 1**. Manguebeat Fórum. 1992. Disponível em: <<https://manifestofiari.wordpress.com/manifesto-caranguejos-com-cerebro-mangebeat/>>. Acesso em: 08 mar 2019.