

## **ROCK: CULTURA POLÍTICA E MOVIMENTOS SOCIAIS<sup>1</sup>**

### *ROCK: POLITICAL CULTURE AND SOCIAL MOVEMENTS*

**Luane Nunes Trindade<sup>2</sup> e Carlos Roberto da Rosa Rangel<sup>3</sup>**

#### **RESUMO**

Neste artigo, demonstram-se as ligações entre a cultura de massa, os movimentos sociais e cultura política. O objeto de estudo foram algumas músicas do gênero Rock produzidas nos anos 1980, quando o Brasil passou pelo processo de redemocratização associado a uma grave crise econômica. Esse contexto de grande mobilização e sacrifícios sociais foi interpretado pelas letras das músicas de rock, fazendo circular representações sobre a sociedade brasileira desse período. Nihilismo em relação ao futuro, desencanto com as instituições políticas, denúncia das desigualdades sociais e questionamento das ideologias revolucionárias ou utópicas das décadas anteriores foram alguns dos posicionamentos encontrados nas músicas estudadas.

**Palavras-chave:** música, cultura de massa, rock, democratização.

#### **ABSTRACT**

*The article demonstrates the links between mass culture, social movements and political culture. It was studied some rock songs produced in the 1980s, when Brazil went through the process of democratization associated with a severe economic crisis. This context of great social mobilization and sacrifice was interpreted in the lyrics of the rock songs, which proclaimed some representations of the Brazilian society of that period. Nihilism about the future, disenchantment with political institutions, social inequality denouncing and complaints on the utopian or revolutionary ideologies of the previous decades are some the ideas studied in the selected songs.*

**Keywords:** music, mass culture, rock, democratization.

## **INTRODUÇÃO**

Em que medida cultura de massa, politização e movimentos sociais são categorias capazes de se articular dentro de um “corpus” passível de análise? Essa pergunta suscita várias dificuldades que se pretende avaliar por meio de um estudo de caso, ou seja, estudando-se a difusão e o consumo do rock nacional em relação aos fenômenos da politização e mobilização da juventude brasileira diante do quadro de redemocratização política dos anos 1980.

De acordo com Fideli (2008, p. 1), *cultura de massa* é um termo controverso e que se tornou demasiadamente elástico nos estudos que envolvem todas as manifestações culturais populares, desde

---

<sup>1</sup> Trabalho de Iniciação Científica - UNIFRA.

<sup>2</sup> Acadêmica do Curso de História - UNIFRA. E-mail: luanenunes@hotmail.com.br

<sup>3</sup> Orientador - UNIFRA. E-mail: carlos.rangel40@gmail.com

o carnaval até o rock, das novelas de televisão até as revistas em quadrinhos. Contudo, algumas características conceituais convergem para a ideia de “passividade” e “alienação” coletivas ou a hegemonia de referências em comum que nivelam culturas genuínas - espaciais, sociais e historicamente distintas - a uma mesma plataforma de gostos e atitudes como ressalta Bosi (2000, p. 102).

Nesse sentido, a verdadeira cultura popular, emanada dos povos dentro de um contexto histórico e social específico, teria uma autenticidade que não se submeteria a “standardização” imposta pelos meios de comunicação de massa. Pois, para Demo (2005), esse posicionamento enquadra-se na escola de pensamento que entende a cultura de massa como um produto artificial produzido pela indústria, o qual seria exterior e manipulador das sensibilidades e inteligências.

O reconhecimento da subjetividade como elemento constitutivo da realidade social e base da mobilização coletiva foi bastante comprometido nas abordagens sociológicas anteriores a década de 1960, quando teóricos como Adorno e Horkheimer (1985) defenderam a tese que os indivíduos voltaram às costas para a política em virtude da exacerbação de personalidades narcisísticas dedicadas ao consumo e a individuação. Contudo, autores como Riesman (1995) fizeram concessões à dimensão psíquica dos movimentos sociais, especialmente em sociedades altamente industrializadas que exigiam constantes adaptações dos indivíduos, mas destacando que tais movimentos coletivos eram mais o resultado de frustrações acumuladas e não mediadas por instituições sociais.

Os nexos entre cultura popular (ou de massa) e movimentos sociais ficam menos visíveis quando se adota uma visão estática de cultura, restrita a um conjunto de textos, artefatos e crenças canônicas. No entanto, teóricos da cultura como Certeau (1974), Fiske (1997) e Williams (2011) destacam o caráter dinâmico e coletivo da cultura como uma constante produção de significados que tanto afetam a ordem material da sociedade quanto dela retiram seus significantes.

Nessa perspectiva, ao longo da década de 1960, a compreensão um tanto sombria sobre a hegemonia da indústria cultural e sobre a baixa autonomia dos sujeitos no interior dos movimentos coletivos teve de ser atualizada diante das multidões que foram às ruas em defesa de causas que pouco ou nada tinham a ver com a conquista do poder ou com as instituições formais da política. Questões étnicas associadas aos direitos civis, reivindicações ou protestos ligados às discriminações de gênero e a defesa de novos estilos de vida, como os propostos pelos ambientalistas e pacifistas, ocuparam a pauta das mais abrangentes mobilizações.

Paralelamente a essa mobilização social, entre os intelectuais ocorreu a valorização da cultura associada à mobilização política. Isso se deveu, em parte, ao reconhecimento do papel central da linguagem como instrumento e suporte das representações que tornam possível o entendimento do mundo e a interferência nele por meio da ação coletiva. Quando se destaca a linguagem não se está fazendo referência ao texto ou aos atos de fala por si mesmos. Embora os estudos linguísticos do discurso e dos textos tenham revelado a importância crucial da linguagem para a compreensão da cultura, existe o consenso de que há outras questões que não podem ser recuperadas apenas pela textualidade.

Hall (1980) está entre os pesquisadores que mais destaca a cultura não como um espaço limitado ao estudo ou apreciação, mas como um lugar crítico de intervenção e ação social, em que as relações de poder são igualmente estabelecidas ou empregadas. Para esse sociólogo da cultura, existe uma constante tensão entre o textual e o que lhe é subjacente, entre as representações e suas expressões concretas, entre práticas e seus sentidos, entre os atores sociais e suas narrativas, entre o discurso e o poder. Em síntese, há sempre algo além da cultura que não se apresenta completamente nos textos ou nos discursos, mas se realiza na práxis social.

Nisso reside uma das grandes dificuldades metodológicas dos pesquisadores que buscam compreender vetores de transformação social nas relações entre as práticas artístico-culturais (como a música) e o poder. Em parte porque se referem às lutas incorpóreas pelos significados possíveis e pelas representações, nas quais, por vezes, o que está em jogo para os atores sociais é difícil discernir.

Entretanto, a ação subjetiva de sujeitos que definem significados e promovem identificações tem um vínculo claro com o poder (ou com a resistência a ele), ainda que afastados das instituições formais da política ou da estrutura burocrática do Estado. Contudo, é necessário lembrar que essa ação nem sempre se apresenta como uma estratégia mobilizadora com fins políticos explícitos, mas suscitam novas identidades e novas formas de fazer política e de constituir os valores políticos.

Alvarez, Dagnino e Escobar (2000) procuram definir cultura política e sua relação com os movimentos sociais destacando os engajamentos que implicam em práticas e instituições, retiradas da realidade social, que, amiúde, tendem a desafiar ou desestabilizar as estruturas políticas dominantes, na medida em que afetam as fronteiras da representação política e cultural, bem como a prática social, pondo em questão o que pode e o que não pode ser considerado político.

Dessa maneira, pode-se entender as implicações existentes entre cultura de massa, politização e movimentos sociais a partir das relações de poder que fogem das atividades específicas do formalismo político (votar, fazer campanha ou lobby) e dos espaços claramente delimitados como políticos (partidos, parlamento e estruturas operativas do Estado), mas que implicam na luta por definições, identificações e valorizações que balizam a vigência da plena cidadania e o exercício da ação coletiva, bem como localizam as relações legítimas e representativas que se estabelecem entre o Estado e a sociedade civil.

Essa aproximação entre cultura, política e mobilizações, ainda que por vezes de forma provisória e controversa, esteve inserida nas mudanças socioeconômicas das sociedades industriais avançadas, especialmente a partir dos anos 1950 (INGLEHART,1990). Essa interligação irradiou suas demandas e mobilizações para as regiões periféricas do capitalismo, a exemplo do Brasil, onde a derrocada econômica do Estado nos anos 1980 deixou marcas profundas em uma geração que foi injustamente denominada de “os jovens da década perdida”.

Injustamente porque, no final dos anos 1970 e ao longo da década seguinte, essa massa de jovens construiu suas vidas e a de seus países com uma cota de sacrifício só comparável com aquele

sustentado pela geração que viveu os efeitos mais perversos da II Guerra Mundial. Em 1984, 61,2% dos brasileiros recebiam até dois salários-mínimos e estavam incluídos na linha de pobreza. No final da “década perdida”, Santagada (1990) demonstra que esse contingente diminuiu um pouco, mas a maior parte da população (52,8%) ainda não havia ultrapassado a linha da pobreza e a indigência chegava ao índice alarmante de um terço da população.

A rápida urbanização<sup>4</sup>, a diminuição da massa salarial pela perda do valor real dos salários<sup>5</sup>, a baixa escolaridade dos jovens que ingressavam no mercado de trabalho formal<sup>6</sup> agravaram ainda mais a aguda crise no mundo do trabalho que ocorria na década de 1980. Tal crise deveu-se, de maneira geral, às novas formas de inserção na estrutura produtiva e de representação sindical, as quais experimentaram os efeitos da incorporação massiva de novas tecnologias na cadeia produtiva.

Os homens e mulheres que estão à frente das famílias dos atuais jovens foram a juventude das décadas de 1980 e 1990 e trazem todo um repertório de experiências que implicam em uma visão de mundo que é compartilhada ou confrontada com o que pensam os integrantes dessa geração que agora ingressa na vida adulta. A clareza dessas implicações é fundamental quando nos defrontamos com pesquisas recentes, Abramo (2005) acrescenta que a juventude que Zaneti (2001) reforça ao afirmar que o ideal revolucionário nos moldes dos anos 1960-1970 já não se encontra presente na cultura política desses jovens.

Em termos de América Latina, igualmente, o formalismo democrático de instituições associadas ao Estado tem sofrido um alarmante decréscimo de credibilidade (BAQUERO, 1999; ALVAREZ et al., 2000) tornando-se urgente identificar os novos padrões de cultura política que circulam na sociedade civil e o quanto estão próximos ou afastados das práticas institucionais vigentes, sob o risco de se perder as referências de legitimidade e representatividade que são inerentes a qualquer regime político democrático.

Nesse sentido, rever historicamente o percurso das representações criadas sobre o universo político, especialmente naquela conjuntura de redemocratização e crise econômica dos anos 1980 (comumente definida como a “década perdida”), permite localizar os diferentes sujeitos agentes no interior dos movimentos sociais e as relações que mantiveram com o aparato estatal ou as organizações políticas formais.

## **A MÚSICA DURANTE AS “DÉCADAS VENCIDAS”**

No contexto brasileiro, a união entre cultura de massa, mobilização social e politização alcançou notoriedade em fins dos anos 1960, quando a indústria fonográfica procurou explorar as experiências poético-musicais do tropicalismo bem-sucedido nas apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* no Festival Internacional da Canção de 1967 e lançou o LP *Tropicália* ou *Panis*

---

<sup>4</sup> 56% da população brasileira em 1970 e 67,6% em 1980.

<sup>5</sup> No ano de 1987, por exemplo, a queda do valor real do salário chegou aos 18,3%.

<sup>6</sup> Segundo Patrícia Monteiro Lacerda (2012, p. 1), o ensino fundamental apresentava em 1981 as seguintes taxas: promoção 58%, repetência 36% e a de evasão em 6%. Já em 1995 estas taxas foram: promoção 65%, repetência 31% e evasão 4%.

*et Circencis* em agosto de 1968 como uma fórmula reconhecível dos *novos baianos* “no limite de se tornar mais que um estilo, um gênero de mercado” (NAPOLITANO, 2008, p. 70).

A visão crítica do cotidiano, dos meios de comunicação de massa e dos traços culturais identificados com a cultura nacional-popular, perceptíveis nas composições de Gil, Caetano, Torquato Neto, Guilherme Araújo e Capinam foram vistos com reservas por críticos filiados às ideologias de esquerda que denunciavam o caráter comercial desse som pretensiosamente universal, “que apenas divertia a burguesia ao invés de chocá-la, perdendo-se no deboche e no individualismo vazio” (NAPOLITANO, 2008, p. 70).

Foi no final do Festival Internacional da Canção de 1968, dois meses antes de ser editado o AI-5, que a fusão entre cultura popular, conscientização política e mobilização social mostrou um dos seus momentos mais esclarecedores. A música *Para não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré foi classificada em segundo lugar e convocava a população para mudar a realidade brasileira, pois “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Suas palavras dirigidas contra os militares eram mais que revolucionárias era a crítica explícita à ditadura militar que mantinha no interior dos quartéis “soldados armados, amados ou não, quase todos perdidos de arma na mão”. Ao final do evento, trinta mil pessoas cantaram no Maracanãzinho essa música que se tornou o hino revolucionário juvenil nas passeatas, nas guerrilhas e nos protestos, a mesma juventude que virou as costas e vaiou Caetano e os Mutantes durante a execução da música *É proibido proibir*, chamando-os de *hippies alienados*.

A repressão militar que veio a seguir afundou o Brasil na ditadura que protagonizou torturas e desaparecimentos políticos e levou setores dos partidos revolucionários a aprofundar os preparativos da luta armada, que já vinham se desenvolvendo desde meados de 1967, quando ocorreu a cisão interna do PCB. Esse clima de censura e repressão estendeu-se até o ano de 1974, quando tímidas medidas de abertura política começaram a se esboçar no governo do General Ernesto Geisel e do seu assessor Golbery de Couto e Silva.

Isso ocorreu devido ao contexto desfavorável ao qual o Brasil enfrentava durante o regime militar brasileiro, e como desafio tinha de superar a crise econômica agravada por uma dura restrição de crédito internacional e dificuldades na compra do petróleo; pelo descontentamento de vastos setores sociais, inclusive os de médio poder aquisitivo que tinham de enfrentar a inflação ligeiramente crescente e a perda do valor real dos salários; pela derrota surpreendente do partido do governo nas eleições legislativas de 1974; pelo fim das guerrilhas que já não podiam justificar as medidas mais repressivas do regime e pela proliferação das denúncias dos crimes de Estado, cada vez mais visíveis em instrumentos de opinião pública que se evadiam da censura, como foi o caso da larga divulgação do assassinato do jornalista Vladimir Herzog no interior do QG do II Exército em 1975.

Tal quadro de fragilidade institucional favoreceu uma política de aproximação do governo com o meio intelectual e artístico nacional. Essa complexa e contraditória aproximação foi conduzida pelo Ministro Ney Braga do MEC e sua *Política Nacional de Cultura* coordenada por Afonso Arinos de Melo Franco, que defendia a proteção da cultura nacional do “colonialismo” disseminado pela

indústria cultural, empregando-se capital estatal e privados angariados por meio de instrumentos como a *Funarte*. Essa crítica ao caráter alienante da cultura de massa e a adoção do protecionismo às expressões artísticas nacionais impressionou alguns intelectuais e artistas brasileiros como Glauber Rocha e Jards Macalé e gerou uma ambivalente relação na qual o Estado mantinha os instrumentos de censura, ao mesmo tempo em que “a cultura passou a ser o território de rearticulação política, uma espécie de esfera pública da oposição civil ao regime militar” (NAPOLITANO, 2008, p. 107).

Autores como Gasperi, Hollanda e Venturi (2000) sintetizaram a implicação da música com a politização e movimentos sociais no Brasil, dividindo a década de 1970 em três momentos: entre 1971 e 1973, a censura, a autoacomodação dos intelectuais e artistas e certa indefinição das tendências estético-musicais levaram à estagnação da produção musical. Entre 1974 e 1979, a arte experimentou forte diálogo com diferentes setores sociais, apostou na liberdade de expressão, buscou uma sociedade alternativa e rejeitou esquemas ideológicos rígidos. Entre 1980 e 1983, teria ocorrido uma correção de rumos quando a produção cultural procurou redefinir seu espaço e papel na sociedade com forte experimentação, busca pelo novo, atuação grupal e interativa voltada para uma memória coletiva e estaria aberta ao grande diálogo e não mais aos assuntos voltados ao cotidiano e ao indivíduo, como nos anos 1970.

Efetivamente, na segunda metade da década de 1970, a MPB (Música Popular Brasileira) apresentou-se como um “complexo cultural” (e não exatamente um gênero específico) que serviu como fonte de mensagens sutis e persistentes em favor da redemocratização do país. Sua forte vinculação ao mercado fonográfico, seus limites temáticos voltados ao cotidiano e ao indivíduo e a ação efetiva da censura impossibilitaram uma relação mais visível entre a música (e seus músicos) e as grandes mobilizações sociais daquele período, como as greves em São Paulo no final da década. Na verdade, a MPB institucionalizou-se como setor artístico-cultural dinâmico, rentável, sinônimo de bom gosto, com público de maior renda garantido, bem-sucedido na produção de *shows* e que garantia à indústria fonográfica “consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada” (NAPOLITANO, 2002, p. 4).

É importante entender essa atuação do mercado fonográfico dentro da crise que se iniciou na metade da década de 1970, pressionando a abertura do regime militar e o abrandamento da censura. Tratava-se de uma crise estrutural que se agravou nos anos 1980, justamente quando o contexto socioeconômico do Brasil mostrou o colapso do modelo de desenvolvimento do país perseguido nas décadas de 1950-70, em outras palavras o modelo que exigia intensa participação do Estado como investidor e regulador dos investimentos na infraestrutura e na industrialização acelerada do país. Essa industrialização, que segundo economistas de projeção da época, como Delfim Netto, Ministro do Planejamento do Governo Figueiredo, teria de ocorrer à custa da exportação de produtos primários, captação de recursos externos e controle dos gastos públicos.

Entretanto, como Sallum Jr. e Kugelmas (1991) lembraram, o Estado Desenvolvimentista entrou em crise nas décadas 1970-80 em virtude da nova articulação que se estabeleceu entre capitais

locais e internacionais; das novas exigências de agregação e representação de interesses econômicos e sociais gerados por uma sociedade cada vez mais complexa e dos novos parâmetros que se impunham na relação entre o setor público e o privado.

Economicamente cercados e fragilizado na sua estrutura de poder que dependia de um forte consenso entre os setores da elite política e econômica nacional e destes com o mercado internacional, o regime político autoritário desmoronou sobre si mesmo. Pode-se dizer que a redemocratização aconteceu tanto pelo processo de amadurecimento político da sociedade civil que buscava maior índice de autonomia quanto pelo fracasso do Estado que não pode fazer frente às demandas emergentes, manipulando suas empresas públicas ou de capitais mistos.

No Brasil, em 1985, os juros da dívida interna e externa alcançaram 10% do PIB e se não fossem a emissão de títulos teria consumido 50% de todo o capital estatal (SALLUM Jr.; KUGELMAS, 1991, p. 151). O país, entre 1979 e 1987, pagou US\$ 82,5 bilhões de juros aos credores externos. Nesse quadro de endividamento, em 1988, a dívida externa total do Brasil era de US\$ 114,6 bilhões que correspondia a quase um terço de toda a dívida externa latino-americana (US\$ 401,5 bilhões) (SANTAGADA, 1990), o Brasil teve a maior dívida externa do mundo durante a década de 1980.

No contexto histórico brasileiro, a década de 1980 registrou intensas mobilizações políticas e esforços organizativos como a formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) entre os anos 1981 e 1982; a vitória eleitoral de um histórico exilado político, Leonel Brisola, no Estado do Rio de Janeiro em 1982; a atuação paradigmática do sociólogo e ativista político Herbert José de Souza - o Betinho - que ajudou a fundar o Instituto Brasileiro de Estudos da Religião e o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas; o surgimento de um partido de massa impulsionado por organizações associadas ao mundo do trabalho, o Partido dos Trabalhadores, entre os anos 1982 e 1986; a organização do Movimento Social dos Trabalhadores sem Terra em 1984; o surgimento de movimentos grevistas e de mobilização popular pela redemocratização adotando lemas como anistia, “eleições diretas já”, fim da ditadura militar, a favor da moratória da dívida externa, contra o Fundo Monetário Internacional (FMI) etc.

Entretanto, os anos 1980-90 também testemunharam o triunfo do neoliberalismo com suas diferentes roupagens, dependendo da forma como foi aplicado a cada realidade nacional latino-americana. Preocupados com a expansão do “mau exemplo” mexicano e sua moratória de 1982 e tomando como referência as estratégias macroeconômicas bem-sucedidas da Inglaterra, Estados Unidos da América e Chile, o FMI associado com outras instituições financeiras internacionais estrangularam as frágeis economias latino-americanas com uma sistemática pressão econômica e imposição de programas ortodoxos de um liberalismo econômico que tinha o nítido propósito de: abrir os mercados internos dos países periféricos; desestruturar as organizações de classe laboral criando um exército de mão de obra barata e dócil; afastar o Estado dos compromissos sociais possibilitando o pagamento em dia das dívidas externa e interna; liberar os mercados nacionais da

presença competitiva estatal e desonerar o capital especulativo.

Foi nesse contexto que a sociedade brasileira experimentou a conjugação de movimentos de ordem cultural, a exemplo da expansão do gênero musical “rock”, o processo de abertura política diante do regime militar e o enfrentamento da grave crise econômica. Não foram dimensões isoladas ou incomunicáveis, mas apresentaram interdependências que precisam ser destacadas por uma abordagem histórica que integre a dimensões cultural, política e econômica, como se pode observar no próximo subtítulo.

## **O ROCK CONTESTADOR: ENTRE A CRÍTICA E A DESILUSÃO**

As pesquisas que se dedicam à investigação dos meios de comunicação de massa e sua relação com movimentos sociais e a cultura política, normalmente assumem o processo de produção difusão e consumo a um circuito centrado na linearidade emissor-mensagem-receptor. Entretanto, como lembrou Hall (1980), os significados possíveis da mensagem dependem tanto das normas complexas por meio das quais a linguagem significa, quanto das relações sociais que operam essas mensagens, assim como dos meios concretos de difusão existentes.

A forma como a música chega até o público ouvinte depende do aparato técnico das gravadoras e dos meios igualmente técnicos da comunicação de massa como as redes de rádio e televisão e, mais recentemente, da rede internacional de computadores. Igualmente importante é lembrar que os signos presentes nas letras das músicas são arbitrários, pois a significação das palavras depende das convenções sociais de cada época histórica, o que conduz para a percepção de que a codificação das músicas, ou seja, a criação do arranjo musical e sua articulação com a linguagem verbal (quando existe a letra da música) dependem das possibilidades de decodificação.

Tais possibilidades não são limitadas a sentidos exclusivos como sugere o conceito de “denotação”, mas da permanente possibilidade de conotação dos signos, uma vez apropriados socialmente, por diferentes processos de decodificação. Considerando-se a natureza poética das letras das músicas, admite-se que os compositores buscam alargar o campo semântico das expressões utilizadas, buscando o estranhamento (especialmente nos refrãos) e a fixação da música como um todo no gosto dos ouvintes.

Entretanto, não se trata de um caos semântico, em que os signos carregam uma infinidade de significados e sim a circulação de bens culturais que significam dentro de limites discursivos que, por sua vez, estão associados às ideologias e às condições concretas de produção desses mesmos discursos. Assim, o nível de conotação presente na referência contextual e sua posição em meio a diversos significados e associações é o ponto onde acontece o cruzamento dos sinais já codificados com os códigos semânticos considerados profundos de uma cultura.

Esses códigos que estão presentes nas letras das músicas são os meios usados para disseminar

ideologias, passando pela codificação dos compositores e pela interpretação de cunho pessoal de cada ouvinte. Segundo Barthes (1988), os níveis conotativos dos significantes “tem uma estreita relação com a cultura, o conhecimento e a história”. É através deles que o contexto invade o sistema linguístico e semântico e favorece a possibilidade de um sistema cultural inteligível.

Essa inteligibilidade buscada no rock nacional dos anos 80 é favorecida quando se lembra das profundas transformações políticas e sociais que a sociedade brasileira passava neste período. De outra maneira, pode-se afirmar que não foi uma mudança conjuntural restrita a realidade desse país, pois desde meados da década de 1960, a sociedade industrial começou a abrir espaço para uma sociedade na qual os conflitos do trabalho se diluíram, diminuindo a centralidade do trabalho operário em favor de formas difusas de produção e circulação das riquezas.

Como destacou Touraine (1996), os movimentos sociais próprios da sociedade industrial divergem daqueles existentes na sociedade pós-industrial, na medida em que nos primeiros vigoraria a divisão rígida entre produção e reprodução, entre técnica e cultura. Já nos movimentos mais contemporâneos, a dominação teria se tornado predominantemente cultural, exercida pelo controle e manipulação das informações. Nesse novo contexto, técnica e cultura estariam imbricadas e as distinções entre a esfera pública e a privada teriam sido diluídas de tal maneira que os conflitos perderiam a identidade nitidamente de classe para se tornarem confronto entre diferentes estilos de vida, bem como entre diversos segmentos sociais identificados por critérios como raça, etnia, gênero, idade, religião, etc.

O propósito maior desses “novos movimentos sociais” não seria combater o Estado ou conquistá-lo, mas atuar na sociedade civil pela ação direta, persuadindo e influenciando as opiniões, no sentido de resolver problemas sociais. Logo, os movimentos surgem como novos *atores coletivos* portadores de projetos culturais que ultrapassam a reivindicação pela democratização política<sup>7</sup>, mas alçam o patamar da democratização social.

Deve-se entender o sentido contestador e problematizador das letras de algumas músicas do gênero rock, criadas e difundidas na década de 1980, dentro dessa nova configuração dos movimentos sociais e da cultura política. Ainda que vários segmentos da sociedade brasileira tenham se mobilizado de maneira particularmente intensa em campanhas políticas, o sistema partidário-eleitoral passou por um desgaste crescente diante das denúncias de corrupção e de clientelismo político, assim como pela dominância de uma elite oligárquica que não apenas permaneceu à frente dos principais partidos, mas dominou a estrutura burocrática do Estado e as esferas do parlamento.

Todo esse contexto colaborou para o descrédito nas doutrinas políticas e nos políticos profissionais que vinham do período da ditadura, fazendo com que houvesse dúvidas sobre o processo de redemocratização. A dúvida não se limitava às questões institucionais, mas também às identidades que haviam recebido especial atenção dos governos militares, como a nacional, por exemplo. Esse

---

<sup>7</sup> No Brasil, razoavelmente atendida com o fim da ditadura e a consolidação da política partidário-eleitoral com base em um Estado de Direito definido na Constituição de 1988.

questionamento é bastante visível na música *Lugar Nenhum* da Banda Titãs, do álbum do *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987). Nela observamos que há uma negação do sentido de identidade coletiva enquanto expressão do nacional, mas não se coloca outra identidade no lugar. Na verdade, há uma total negação dos pertencimentos, como expressão de uma liberdade radical.

Tome-se o seguinte extrato da música: “Não sou brasileiro/ Não sou estrangeiro/ Não sou de nenhum lugar/Sou de lugar nenhum/ Não sou de São Paulo, não sou japonês/ Não sou carioca, não sou português/ Não sou de Brasília, não sou do Brasil/ Nenhuma pátria me pariu/ Eu não tô nem aí/ Eu não tô nem aqui.”

Percebe-se que os vocábulos referentes às nacionalidades, etnias e pertencimentos regionais, que teriam um sentido limitado e ideologicamente situados em discursos de pertencimento, são desnaturalizados pelo sentido dado pela letra da música, provocando o estranhamento junto aos receptores que passam a rever seus vínculos de pertencimento (brasileiro, brasiliense, paulista, japonês ou português).

Negar o lugar de pertencimento também é negar as relações que se estabelecem entre as pessoas do “lugar”. Ou seja, trata-se de negar todas as relações de poder que amarram o indivíduo à sua condição social. A música *Inútil* de Roger Moreira, presente no álbum *Nós vamos invadir sua praia* destaca essa “inadequação”, para além das questões de pertencimento, abrangendo igualmente as competências que se espera de um cidadão perfeitamente situado na cultura política democrática (“nós não sabemos eleger presidente”) e capaz de gerir sua saúde básica (não sabemos escovar os dentes/ tem gringo pensando que *nós é indigente*) ou ainda como um consumidor plenamente inserido na sociedade de consumo (a gente faz carro, mas não sabe guia/ a gente pede grana mas não consegue pagar) ou como produtor de bens culturais (a gente escreve livro e não consegue publicar/ a gente faz música e não consegue gravar) no mercado de bens simbólicos.

Uma das características marcantes da cultura política veiculada no rock nacional dos anos 80 foi essa recusa de pertencimento aos estereótipos, ideologias, doutrinas ou organizações socialmente identificadoras. A música *Nasci em 62* da banda Ira! destaca esse descolamento com um passado heroico e idealizado sobre a juventude da década de 1960:

Eu não vi Kennedy morrer/ Eu não conheci Martin Luther King/ Eu não tenho muito para dizer... ?/  
Nasci em 62, nasci em 62 eu não conheci os políticos /Mas conheci a mentira/ Li tudo nos livros/  
Aprendi na escola/ Eu não vi Kennedy morrer/ Eu não conheci Martin Luther King/ Eu não tenho  
muito para dizer... ?/ Nasci em 62, nasci em 62/ Eu posso morrer hoje/ Meu dinheiro nada vale/ Eu  
não quero segurança/ Eu não vi Kennedy morrer/ Eu não conheci Martin Luther King/ Eu não tenho  
muito para dizer... ? /Nasci em 62, nasci em 62.

A canção é um ato de protesto contra a imagem de *alienados* que setores da crítica musical especializada conferiam ao rock e seus músicos, como destacou Souza (1994) ao examinar a opinião de críticos como José Ramos Tinhorão e Tarik de Souza que criticavam os roqueiros como artistas

colonizados por modismos e técnicas estrangeiras. Esse autor destaca que tais críticas chegaram ao extremo de caracterizar o rock nacional como “subproduto” europeu e americano ou como a “SIDA da música dos anos 80”, como explanou o maestro Júlio Madaglia (SOUZA, 1994, p. 70).

Cumprir destacar que tais críticas não eram contra o gênero rock, mas contra o rock que se fazia no Brasil. Segundo os críticos, haveria uma queda de qualidade musical nas composições, quando comparadas com a produção de bandas como Pink Floyd, The Nice, Mahavishnu ou Lake and Palmer, pois os músicos locais dedicar-se-iam ao entretenimento vazio, ao atendimento das demandas massivas da indústria cultural e a reprodução pobre de estilos mal compreendidos.

Contudo, a maior crítica não se limitava às questões artísticas. A mais dura ressalva era direcionada contra toda a geração de jovens daquela época por sua suposta alienação política. Os argumentos lembravam que os “filhos da ditadura” não participaram da resistência juvenil ao regime militar, não se filiaram aos grupos revolucionários, não participaram dos festivais e mobilizações culturais da contracultura, não experimentaram momentos criativos e inovadores como os da Bossa Nova, da MPB, dos Mutantes ou da tropicália e tão pouco foram testemunhas das grandes mobilizações sociais como as lideradas por Martin Luther King. Ter nascido depois, durante a ditadura, e ter sido vítima de um sistema de ensino alienante desqualificava aqueles jovens, apresentando-os como um grupo sem causa e sem referências.

A banda Titãs reagiu energeticamente contra essa visão estereotipada, recusando qualquer filiação às ideologias da geração de 68, ao mesmo tempo em que se mostravam descrentes com o processo de redemocratização brasileiro. O mesmo ocorreu com Paralamas do Sucesso em músicas como *Homem* do LP *Selvagem* (1986) - que marcou época devido à incorporação dos ritmos *reggae* e *dub* jamaicanos, com inusitados timbres de guitarra e baixo muito presente - em que se percebe o descrédito nas doutrinas políticas: “nenhuma doutrina mais me satisfaz/ nenhuma mais.” Na mesma tendência, três anos antes, a banda *Camisa de Vênus* destacava na canção *Metástase* do álbum homônimo: “Max sacou um dia que estava confuso/ mas havia milhares para ele fazer uso/ (...) mais uma esquerda, outra direita/ mais um ideal e mais uma mutreta.”

A banda *Engenheiros do Hawaii* não deixaram dúvida sobre o desencanto com o futuro, com o engajamento político e com o exercício do poder por meio do Estado nas canções como *Toda a forma de poder* e *Fé nenhuma* do álbum *Longe demais das capitais* (1986) com versos perturbadores como: “Fidel e Pinochet tiram o sarro de você que não faz nada/ e eu começo a achar normal que um boçal atire bombas na embaixada.” Ou então: “Mas ninguém tem o direito/ de me achar reacionário/ não acredito no teu jeito/ revolucionário/ (...) por incrível que pareça/ teu discurso é tão seguro/ talvez você esqueça:/ você também não tem futuro/ (...) você que me por no agito/ no movimento estudantil/ mas eu não acredito/ no futuro do Brasil.”

Como aponta Encarnação (2009, p. 140), em termos quantitativos, as letras do rock brasileiro até 1985 destacavam preponderantemente bebedeiras, noitadas e relacionamentos amorosos, mas a partir

de 1985 temas sociais e políticos ganharam projeção na voz de bandas como Ira!, Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Plebe Rude, Titãs (com o oncológico *Cabeça de Dinossauro* de 1986) e Engenheiros do Hawaii (sem esquecer Camisa de Vênus que desde 1983 já se destacava por essas temáticas políticas).

Essa reorientação foi influenciada pelo contexto das grandes mobilizações políticas como a campanha “Diretas Já”, assim como pela atenção dada às questões políticas palpitantes daquele período como a morte de Tancredo Neves - primeiro presidente civil eleito (indiretamente) após a ditadura – e a atuação do governo que se seguiu (o do Vice-Presidente, José Sarney) no seu esforço para combater a inflação com o congelamento de preços. O fracasso dos planos econômicos, a hegemonia da oligarquia política que existia antes e durante a ditadura militar, o futuro sombrio que se apresentava aos jovens em relação aos empregos e às oportunidades de estudo, a falência dos modelos socialistas como o da União Soviética e a derrocada do Estado como o protagonista do desenvolvimento econômico nacional alimentaram uma visão niilista sobre a realidade social brasileira e seu comportamento político.

Mesmo diante de uma postura não propositiva e ainda que se reconheça que a maior parte das composições do rock nacional não tenham ultrapassado o sentido da negação e da denúncia, é necessário destacar que não se tratava de uma tendência alienada ou descompromissada com as questões sociais brasileiras. Retornando ao que se afirmou nas páginas anteriores, a vanguarda estético-musical brasileira, sobretudo depois de 1985, foi protagonizada pelos roqueiros e a relação que se estabeleceu com os movimentos sociais e com a cultura política não deve ser medida por meio de parâmetros das décadas anteriores.

Isso porque a natureza dos movimentos sociais era de outra ordem, como já foi destacado anteriormente. Igualmente, a cultura política assumiu outro direcionamento que esteve mais afeto às proposições de Gramsci, enfaticamente defendidas pela intelectualidade da esquerda nacional, a exemplo de Francisco Weffort e Carlos Nelson Coutinho, que propunham a construção desde baixo de uma vontade coletiva capaz de reunir a diversidade social dentro de um projeto político que era essencialmente antiautoritário. Essa pluralidade também se direcionava para as alternativas metodológicas e teóricas de entendimento do sistema político e ia desde Foucault até Cornelius Castoriadis, de Agnes Heller até Jürgen Habermas, sem esquecer as contribuições de Norberto Bobbio e Hannah Arendt.

Dentro dessa perspectiva, os sujeitos históricos já não atendiam aos modelos pré-configurados, mas constituíam-se nas múltiplas interações existentes na sociedade civil, entendida como arena da política e como terreno privilegiado da reforma intelectual e moral. De certa maneira, os roqueiros do Brasil, especialmente na segunda metade da década de 1980, encarnaram a radicalidade com que se procurou distinguir o Estado e a sociedade civil, conferindo a esta última dimensão o papel de construir uma cultura política resistente a toda forma de autoritarismo.

Deve-se igualmente ao rock nacional dos anos 80 a relativização do estatuto negativo conferido à cultura popular, substituída por uma visão positiva que destaca a autonomia criativa

e a capacidade de resignificação e negociação dos agentes culturais que não se mobilizaram para assaltar o poder e tomar o Estado, como pretendiam os jovens guerrilheiros, mas difundiram posições antitéticas, polarizando debates, forçando posicionamentos públicos das autoridades, reforçando práticas articuladoras entre a ação das forças políticas institucionalizadas e a imensa diversidade de atores sociais promotores de uma polifonia que, equivocadamente, foi entendida por alguns políticos oportunistas como “celebração da voz do povo”.

A ligação da música com a cultura política e, de maneira difusa, com as mobilizações sociais, não pode ser entendida sem levar em conta a indústria fonográfica e os meios de divulgação massiva (*shows*, rádio e televisão). Rostoldo (2006) destaca que especialmente depois de 1985 a cultura ganhou grande projeção quer por incentivos estatais como a Lei Sarney e a criação do Ministério da Cultura, quer pela visualização sem precedentes que o rock conseguiu em megaeventos, a semelhança do Rock'n Rio de 1985 (que levou a profissionalização ao aperfeiçoamento técnico das bandas nacionais).

Nesse mesmo período, a televisão consagrou-se como instrumento preponderante do entretenimento familiar e programas como o do Chacrinha difundiram as bandas de rock que se tornaram fenômenos de venda, a exemplo de Legião Urbana que vendeu mais de um milhão e duzentas mil cópias do seu LP *Dois* - já distanciados da politização *punk* do primeiro LP *Legião Urbana* (DAPIEVE, 1995, p. 132-133).

Esse alcance da música como produto cultural potencializou o rock como instrumento de expressão de uma juventude de classe média que desafiava e contestava a sua maneira a sociedade e as instituições políticas, como fez Plebe Rude com a canção *Proteção* (1984) que denunciava a polícia e o exército como instituições repressoras ou com a música *Até quando esperar* (1986) que apresentava a falta de oportunidades e as desigualdades sociais como um mal endêmico da sociedade brasileira. Na mesma direção, Paralamas do Sucesso na música *Selvagem* (1986) desnudaram a sociedade: a polícia mantendo todos em seus lugares com cassetetes e capacetes reluzentes; o governo também manejando suas armas com os discursos e novidades inconsistentes; as cidades agredindo com seus mendigos e meninos nos sinais; também os negros apresentando suas armas, com suas mãos calejadas, cansados de apanhar.

Mas não se espere a definição de uma identidade perceptível desse público jovem que consome o rock como produto cultural. A semelhança dos movimentos sociais que se diluíam na heterogeneidade ou da cultura política que se distanciava das ideologias identificadoras dos grupos e conflitos sociais, também os jovens não tinham clareza das razões pelas quais constituíam um segmento social com valores e práticas identificadoras da juventude ou como agentes de transformação.

Nessa perspectiva, a banda Legião Urbana em *Tempo Perdido* (1986) entende a juventude como um grupo de pessoas confusas, vivendo em um tempo próprio e alheio ao mundo. A banda Kid Abelha, na música *Uniformes* (1985), evidencia o distanciamento da juventude em relação aos heróis, uniformes e discursos engajados, em favor de uma cultura de consumo sem reflexão crítica. Outra

canção da Legião Urbana, *Quase sem querer* (1986), é especialmente reveladora dessa falência das grandes explicações do mundo e da vigência de grandes identidades que poderiam sintetizar todas as subjetividades (ALVES, 2002, p. 97-98): Quantas chances eu desperdicei/ quando o que eu mais queria/ era mostrar para todo mundo/ que eu não precisava provar nada para ninguém. (...) Já não me preocupo se eu não sei porque/ às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê/ e eu sei que você sabe, quase sem querer/ que eu vejo o mesmo que você.

Nihilismo, negação das ideologias revolucionárias, descrenças nas instituições políticas tradicionais, denúncia das desigualdades sociais, propensão ao intimismo subjetivista, ausência de projetos propositivos para uma sociedade alternativa e baixa expectativa com relação ao futuro foram alguns dos valores expressados nas letras do rock nacional nos anos 1980.

O final dessa década e o início dos anos 90 indicaram que, depois de um período de intensas transformações culturais e políticas, a fase mais criativa e crítica do rock nacional chegava ao fim, justamente quando o panorama econômico demonstrava indicadores graves, como o índice de inflação que atingiu patamares de 1.119% ao ano em 1992. As regravações de antigos sucessos e o esgotamento das bandas nas intermináveis turnês davam indícios de que os roqueiros haviam sido “fagocitados” pela sociedade consumista e televisiva denunciada em músicas como *Televisão* dos Titãs.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O rock como gênero musical não pode ser entendido fora dos parâmetros da indústria cultural que o difundiu em escala planetária a partir da década de 1950. Entretanto, os artistas que incorporaram essa tendência o fizeram dentro de uma matriz cultural coerente com o contexto histórico e social das realidades nacionais.

Foi no contexto de cada país que ocorreu o amálgama dessa grande diversidade de ritmos estrangeiros e próprios da cultura local, no formato de um gênero musical que se tornou veículo de expressão da juventude, especialmente dos jovens de média e alta renda. Mas, com o passar do tempo, não se tratou de uma mesma “juventude”. Na década de 1960, a juventude que estava à frente do movimento estudantil e que frequentemente se empolgava ou por doutrinas revolucionárias ou por modelos de sociedades alternativas já não tinha reverberação no pensamento dos jovens da década de 1980.

O rock foi veículo cultural, altamente explorado pela indústria fonográfica e pela mídia de massa, que traduziu as expectativas, frustrações, críticas e denúncias de uma geração de jovens envoltos em um contexto de redemocratização política, mas de aguda crise de democracia social. Os fatores econômicos eram extremamente adversos e a sociedade ou o Estado não apresentavam alternativas ou projetos que pudessem dar conta das demandas por trabalho, educação e vida razoavelmente digna para milhões de jovens que ingressavam na fase adulta sem saber o que seria o seu futuro imediato.

Paradoxalmente, a mesma sociedade capitalista, consumista e individualista que, por meio

de ideologias como a neoliberal, aprofundava as desigualdades sociais, também difundia um gênero musical repleto de mensagens críticas e denúncias contra a precariedade da vida e a ausência de perspectivas positivas para o futuro. É difícil dimensionar o quanto a cultura política recebeu de contribuição da música ou de que maneira os movimentos sociais deixaram-se influenciar pelos imaginários disseminados nas letras do rock produzido e consumido na década de 1980. Entretanto, é possível admitir que os produtos culturais compartilhados por uma dada sociedade, em um contexto histórico específico, estão carregados de significados que expressam um conjunto de valores e práticas sociais e, por essa razão, são objetos de disputa por grupos sociais que procuram veicular sua visão de mundo particular e mudar o sentido das transformações históricas.

A sociedade civil dos anos 80, como arena desses embates e espaço de circulação de bens culturais carregados de significações contestatórias, produziu atores coletivos que foram capazes de tornar inteligível o fim de um período em que o Estado era o protagonista do desenvolvimento econômico e da coesão social e o início de um período em que a diversidade de sujeitos agentes ultrapassou as instituições formais da política e inaugurou uma esfera pública que se constitui continuamente tanto pela subjetividade quanto pelas possibilidades concretas da economia.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Condição juvenil no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Perseu Abramo e Instituto da Cidadania, 2005.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.
- ALVAREZ, Sonia E. et al.. **Cultura Política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte: UFBH, 2000.
- ALVES, João Carneiro. **Flores no deserto**: a Legião Urbana no seu próprio tempo. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2002.
- BAQUERO, Marcello (Org). **Desafios da democratização na América Latina**: debates sobre cultura política, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**, 9ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BOSI, Eclea. **Cultura de massa e cultura popular**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1974.
- DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80, São Paulo: Editora 34, 1995.

- DEMO, Pedro. **Éticas multiculturais: sobre a convivência humana possível**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo de. **Rock nacional, mídia e redemocratização política. (1982-1989)**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Franca, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2009. 198p.
- FIDELI, Orlando. **Cultura popular, cultura de elite e cultura de massa**. São Paulo: Associação Cultural Montfort, 2008.
- FISKE, John. Cultura Popular. **Revista Temas em Educação**, n.6, p. 173-191, 1997.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HALL, Stuart. **Culture, media and language**. London: Taylor Print, 1980.
- INGLEHART, R. **Culture Shift in Advanced Industrial Society**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- LACERDA, Patrícia Monteiro. **Universalização do ensino fundamental, uma etapa concluída?** Estudo sobre crianças/adolescentes (7 a 14 anos) fora da escola, segundo dados da Pesquisa Sobre Padrões De Vida (IBGE). Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/1303t.PDF>>. Acesso em: ago. 2012.
- NAPOLITANO, Marcos “A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. In: IV CONGRESSO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DEL IASPM - **Anais...** International Association for the Study of Popular Music, Cidade do México, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos **Cultura brasileira: utopia e massificação**. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2008.
- RIESMAN, David **A multidão solitária - um estudo da mudança do caráter americano**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, Coleção Ciências Sociais, 1995.
- ROSTOLDO, Jadir Peçanha. Expressões culturais e sociedade: o caso do Brasil nos anos 1980. **HAOL**, n. 10, p. 37-46, 2006.
- SALLUM Jr., Brasílio; KUGELMAS, Eduardo O leviathan declinante: a crise brasileira dos anos 80, **Estudos Avançados**, v. 5, n, 13, p. 145-159, 1991.
- SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. **Indicadores Econômicos FEE**, v. 17, n. 4, p. 121-143, 1990.
- SOUZA, Antonio Marcus A. **Cultura, rock e arte de massa: crítica social e divertimento no rock nacional dos anos 80**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 1994. 175p.

TOURAINE, Alain. **O retorno do actor** - ensaio sobre sociologia. Porto Alegre: Instituto Piaget, Coleção Economia e Política, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Franca: Editora da UNESP, 2011.

ZANETI, Hermes. **Juventude e revolução**. Uma investigação sobre a atitude revolucionária juvenil no Brasil, Brasília: Editora da UNB, 2001.