



Rock dos anos 80 e 90: dos filhos da revolução aos filhos revolucionários¹

Rogério Pelizzari de Andrade²

Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP

Resumo

Para Marx a arte e a cultura oferecem ao homem a oportunidade de encontro com a sua totalidade e. A partir de ideias presentes nos *Manuscritos econômicos-filosóficos* e na obra de autores como Adorno e Gramsci, sob a luz do conceito de arte como encontro, analisamos as características do rock nacional de protesto nas décadas de 80 e 90. Nosso entendimento é de que as músicas produzidas nos últimos anos do século passado dialogam de forma mais efetiva com as classes subalternas, porque se serviram de elementos de constituição de sentido mais afeito a esses estratos sociais.

Palavras-chave: Arte; rock nacional; consumo; autonomia.

Introdução

“O olho se converteu em olho *humano*, do mesmo modo que seu *objeto* se converteu em objeto social, *humano*, que provém do homem para o homem. Os sentidos se fizeram, portanto, *teóricos* em sua práxis imediata.” (Karl Marx)

O nosso ponto de partida são as ideias de Marx sobre arte e cultura, especialmente apresentadas em seus *Manuscritos econômicos-filosóficos*: forjadas pela mão do homem, que lhe atribui sentido, historicamente determinadas, permitem que este mesmo homem se afaste da sua porção alienada ao colaborarem para que ele recupere a consciência de si mesmo, da vida como totalidade.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Educação e Consumo, do 5º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2015.

² Doutorando e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, especialista em Gestão da Comunicação pela ECA/USP, graduado em Publicidade e Propaganda e em Jornalismo pela Universidade São Judas Tadeu, é consultor e professor da FIAM-FAAM. Email: rpelizzari@usp.br.



Considerando esta perspectiva, retomada por outros autores de orientação marxista ao longo do século XX - ainda que nem todos tenham se inspirado na obra de juventude do pensador alemão -, pretendemos refletir a respeito da contribuição do rock nacional de protesto das décadas de 80 e 90. Nossa hipótese é de que, utilizando a expressão de Gramsci, as músicas produzidas nos últimos dez anos do milênio refletiriam melhor os anseios e a realidade das *classes subalternas*, sobretudo por terem sido criadas por expoentes destes estratos sociais e incorporarem elementos característicos da sua cultura.

No trajeto que pretendemos traçar para dar conta de nossas inquietudes, parece-nos devido tratar com um pouco mais de acuidade o conceito e o papel da arte, admitindo os olhares de Hegel e Feurbach, mestres do autor de *O Capital*. Também pretendemos defender o rock como manifestação artística, apesar das valiosas críticas feitas por Adorno em relação ao que ele e Horkheimer denominaram indústria cultural.

As colaborações a serem consideradas devem se estender ainda a Ribeiro, que, em seu artigo *O Brasil e a democracia de protesto* tratou das mudanças ocorridas no País nos últimos 30 anos, afirmando que nossa história recente teria sido marcada por três ciclos. Apenas para cumprir sua função nestas considerações introdutórias, poderíamos sintetizá-los nos seguintes enunciados: retomada da democracia, estabilização econômica e investimentos sociais.

Interessa-nos, de forma particular, o rock de protesto, porque ele é um produto cultural direcionado ao público jovem, que, como argumenta Martin-Barbero, está exposto aos meios de comunicação e tem suas experiências educativas mediadas por eles. E na medida em que tais experiências mediadas podem se converter em caminhos mais autônomos, nos quais o *olho humano* – ou seria o ouvido? - despe sua existência da condição alienada pela via da crítica social e do inconformismo frente à condição de subalternidade, acreditamos que estariam aí criadas oportunidades de ver valer a função na arte segundo a concepção de Karl Marx.



Arte como objetivação humana

O homem, para Marx, se distingue dos outros animais pelo trabalho. É por intermédio deste último, que o primeiro tem consciência de si e dos outros. O próprio processo de humanização estaria diretamente associado ao desenvolvimento das forças produtivas, meio que permite à espécie guardar distanciamento em relação à natureza, inclusive, em sua pretensão de domesticá-la, dominá-la, *humanizá-la*.

Ainda que outras espécies também ocupem suas existências com *tarefas*, elas jamais terão finalidade outra senão a de se perpetuarem. A *atividade* garante a subsistência e é desprovida da intenção do acúmulo, o que, de certa forma, explicaria porque dificilmente ele sofre aperfeiçoamentos técnicos e tecnológicos ao longo da história. Exceção feita ao homem, ganhos de produtividade que transcendam o imediato e que visem *benefícios* não estão no horizonte de qualquer outro ser que compõem nosso ecossistema.

Marx pôde entender o trabalho como atividade material que media a relação entre o homem e a natureza, como uma mediação que permitiu criar o mundo dos **objetos humanos**, aqueles objetos extraídos da natureza, modificados e trazidos para o contexto dos significados humanos. (FREDERICO, 2005, p. 49)

Compreender a história da humanidade seria, em primeiro lugar, compreender a história do trabalho. As transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas no decorrer de um intervalo de tempo estariam diretamente associadas com as mudanças das forças produtivas, com a relação existente entre o homem e elas, suas causas e conseqüências.

No universo marxiano, a arte seria uma das conseqüências da transformação do trabalho. O aprimoramento, o aperfeiçoamento, a diversificação da técnica e, em estágio mais avançado, a dissociação de seu sentido original, acabaram por transformar o trabalho em arte. E a arte, como parte e como resultado (e síntese) da totalidade humana, cumpre a função de mediar o encontro deste mesmo homem com sua totalidade.



Como Frederico revela, os *Manuscritos econômicos-filosóficos*, escritos em 1844, apresentam um homem isento das determinações imateriais e, por esta razão, representam um momento de superação do jovem Karl Marx, até então fortemente influenciado pelas ideias de Hegel e Feurbach, que, convém reforçar, estruturaram seu pensamento a partir de perspectivas bastante diferentes. Enquanto o primeiro, em suas reflexões de inspiração teológicas se apóia na dialética como forma de valorização do *espírito humano*, o segundo defende o papel da *natureza* e dos sentidos como caminho para o conhecimento.

Hegel considera a arte manifestação do espírito, que desperta a consciência e permite ao homem transcender a vida cotidiana. Tal movimento ocorre intuitivamente e indica caminho inverso ao proposto por Marx. Aqui não é o homem agente determinante da arte. Ela não seria o resultado, nem traduziria os anseios, as expectativas, a vida, um tempo determinado na história humana. Ao contrário, é percurso que se realiza de dentro pra fora, como uma pista dada pelo espírito sobre o que está em vias de ser descoberto, no qual ocorre um processo de elevação do sentimento e da consciência.

De um modo geral, o fim da arte consiste em pôr ao alcance da intuição o que existe no *espírito do homem, a verdade que o homem guarda no seu espírito, o que revolve o peito e agita o espírito humano*. Isso é o que compete à arte representar, e fá-lo ela mediante a aparência que, como tal, nos é indiferente desde o momento em que sirva para acordar em nós o sentimento e a consciência de algo de mais elevado. [*grifo nosso*] (HEGEL, 1999, p. 49)

Feurbach, ainda que não tenha feito longas digressões, também abordou o tema. Para ele, “a arte exprime diretamente a essência humana ao torná-la reconhecível para o homem”, que graças a essa experiência se “liberta da alienação.” (FREDERICO, 2005, p. 46)

O homem natural, parte da natureza, não poderia deixar a essência se perder da sua porção naturalista. Por esta razão, ele também pode *descobrir-se* no exercício contemplativo do mundo que o cerca: o mar, o rio e a cachoeira; o céu, a lua, as



estrelas; as florestas, os animais, a fauna. A captura do sensível pelos sentidos enobrece o homem, ilumina sua porção conhecimento.

Como se vê, os dois mestres de Marx, ainda que por caminhos diversos, não se aproximam das correntes de pensamento mais afeitas ao idealismo, que, influenciadas por Kant, cultivavam o entendimento de que o pensamento precede o mundo. Neste contexto, a arte seria o estrito resultado da consciência humana, sem qualquer interferência exterior.

Mais do que se juntar a Hegel e Feurbach no ponto em que ambos convergem, Marx ousou superar a dialética teológica de um e a essência naturalista de outro. Transferiu a finalidade da arte para as mãos do homem, que, por meio da sua capacidade de objetivação do mundo, acaba por humanizá-lo e, com isso, se liberta da condição alienada.

A dialética idealista de Hegel é posta com os pés no chão: a arte não é manifestação do Espírito e sim criação material dos homens. O materialismo empirista de Feuerbach, por sua vez, é deixado para trás: a beleza não reside nos objetos, na natureza; ela, ao contrário, é o resultado da atividade humana. Na concepção materialista e dialética de Marx superam-se, conseqüentemente, as antinomias que mantinham separados o sujeito e o objeto da criação artística. O iner-relacionamento dos opostos tornou-se possível pela existência de uma mediação material ativa interposta entre os extremos. (FREDERICO, 2005, p. 54)

Se o jovem pensador, ao tratar da arte, se manteve coerente à sua formulação acerca da função e do papel do trabalho no processo de humanização do homem, parece correto imaginarmos que a mesma coerência deveria ser aplicada quando da análise do Capitalismo. A alienação é resultado da divisão do trabalho, que não permite mais ao homem apreendê-lo em sua totalidade. O que antes libertava hoje seria instrumento de domesticação e controle.

Em tempos de mercantilização, a arte teria se transformado em produto e deixou de ser *objeto de fruição*. Como produto artístico, ela adquiriu a função de *bem de consumo* e agregou todas as qualidades que marcam o tempo em que o trabalho humano serve à coisificação do mundo e ao fetichismo da mercadoria.



COMUNICON 2015

congresso internacional
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

Acompanhando este raciocínio, a arte burguesa seria vazia, simplista, pobre na forma e no conteúdo, descartável, padronizada e, por esses e outros motivos, não poderia mais realizar o encontro do homem com ele mesmo.

Ao contrário, é um dos meios pelos quais as elites controlam as massas ao entorpecerem suas mentes com produtos culturais que não se prestam ao pensamento e à autonomia dos indivíduos. E o rock, como legítimo produto da indústria cultural, não estaria isento deste diagnóstico sombrio. Surgido em meados dos anos 50, é considerado por muitos o momento de consolidação do universo pop, modelo para o surgimento de outros gêneros, que também se pautariam pelos arranjos e letras simples, pelos refrões que se repetem à exaustão e se fixam como *slogans* nos cérebros dos consumidores, pela efemeridade e pelo modismo, que trabalham mais o corpo que a mente, e pela fusão de ritmos e de tendências não necessariamente originárias no universo da música: roupas, sapatos, acessórios, carros, cigarros, bebidas, comidas, filmes...

O que defenderemos nas próximas páginas é que, apesar de ser um indiscutível representante da indústria cultural, o rock cujas letras e arranjos se direcionam à crítica social e ao protesto podem colaborar com o processo de conscientização.

Antes, julgamos oportuno refletir sobre seus impactos e aderência no interior das sociedades capitalistas a partir do olhar de Adorno.

Arte, mercadoria, alienação

Em *História social do jazz*, Hobsbawm credita ao rock uma das responsabilidades pelo quase desaparecimento do jazz, que simplesmente se tornou desinteressante para o público, especialmente o jovem, entre as décadas de 50 e 70. Para ele, “(...) a música que quase matou o jazz tinha a mesma origem e mesmas raízes do jazz: o rock-and-roll era e é, muito claramente, uma derivação do blues negro americano.” (HOBSBAWN, 2012, p. 14)



Com arranjos mais sofisticados – ainda que marcados pelo improviso -, o jazz à época se caracterizava pelo conjunto de instrumentos variados, em geral acústicos, e por músicos virtuosos, que se revezavam nos solos quase sempre dançantes, que progrediam da bateria para o baixo, passando para o piano, guitarra e conjunto de metais. O rock, por sua vez, “foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos em lugar de instrumentos acústicos e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa.” Na esteira da revolução eletrônica que se intensificou depois da Segunda Guerra Mundial, o novo ritmo inaugurou nova forma de fazer música, que tornava “técnicos de som e profissionais de estúdio parceiros em termos equalitários na criação de um número musical.” (HOBBSAWN, 2012, p. 22)

As composições foram simplificadas, de maneira a se tornarem mais digeríveis aos consumidores, mais rápida para se produzir em série e muito menos exigente em relação à sua reprodução ao vivo. Qualquer músico amador, incorporando o espírito vigente do *do it yourself* poderia postular um espaço como ídolo *pop*, ainda que nas circunstanciais rodas de festas, em que um violão é compartilhado no intervalo de três minutos.

Tratamos de estabelecer esta comparação entre o rock e o jazz, não apenas para que pudéssemos refletir a respeito da industrialização da arte no transcorrer do século XX e demonstrar que os mesmos procedimentos adotados nas fábricas, que investiam na redução dos custos e maximização dos lucros, se repetiam no âmbito cultural. Interessa-nos também estabelecer relação com a crítica de Adorno e ao que ele chamou de *música ligeira*. Ao formular sua teoria em torno da expressão indústria cultural, criada em parceria com Horkheimer, o pensador alemão elegia o jazz como uma das referências para a regressão da qualidade e da função *educadora da arte*, assim como da sensibilidade musical do público.

Contudo, assim como não se pode qualificar de dionisíaca a consciência musical contemporânea das massas, da mesma forma pouco têm a ver com o gosto artístico em geral as mais recentes modificações desta consciência musical. O próprio conceito de gosto está ultrapassado.(...) Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato da canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. (ADORNO, 1999, p. 65-66)



Cabe reforçar uma vez mais que Adorno tratou de analisar o jazz, que, como diz Hobsbawm, se comparado ao rock, conta com arranjos mais sofisticados, exige maior habilidade dos músicos e sensibilidade musical superior dos apreciadores. Se não coube na obra de Adorno uma reflexão específica do rock, muito provavelmente foi porque ele não teve tempo, em vida, de acompanhar o seu *progresso*. Mas arriscamos afirmar, que ele não seria poupado, considerando as críticas do expoente da Escola de Frankfurt à música que tem sua origem datada da metade do século XIX até os dias atuais, e sua preocupação com ouvintes contemporâneos, “que não reparam na música de modo muito acurado e, se for permitido extrapolar, também não a compreendem tão acuradamente assim.” (ADORNO, 1986, p. 150)

O estudo de Adorno não se limitava aos aspectos mais aparentes e, portanto, captáveis com maior facilidade pelo novo apreciador, que na acepção atualizada, foi rebaixado para o simples monossílabo *fã*. Como músico, ele denunciava a apropriação feita pelas novas músicas dos “chamados bens culturais elevados”, adaptados “com ou sem novos arranjos” e as repetições indiscriminadas, que só contribuem para o empobrecimento melódico e, por consequência, da própria música, que não mais tem o propósito de fazer pensar e sim de fazer sentir e, assim mesmo, de forma superficial.

A consciência burguesa, pelo contrário, sempre pensa em juntar, a partir de um mínimo de elementos, o máximo possível, de acordo com o modelo dos processos de trabalho desde o período manufatureiro. A esse procedimento liga-se um prazer teimoso, ainda que não confesso: o da repetição regressiva. (ADORNO, 1986, p. 154)

Quando lemos o que o filósofo escreveu sobre o jazz, temos a sensação de que as críticas seriam ainda mais adequadas se o objeto de estudo fosse rock. Como já foi dito, ele se popularizou principalmente pela simplicidade. Letras curtas, com termos simples e reconhecíveis, trechos exaustivamente repetidos. Aliás, sequer despertam no público a exigência de serem inteligíveis, isto é, que façam sentido. Basta pensarmos em canções como *Tutti-Frutti* para validar o nosso argumento.

Ao lado das letras, os arranjos, sobretudo se pensarmos no período inicial do gênero e outras tendências como o *punk* e o *grunge*, são igualmente simples,



comportando, não raro, três, quatro notas, perfeitamente sonorizadas por um pequeno grupo, que ao longo do tempo recebeu denominações como banda, conjunto, grupo, *garage band*, *power trio*...

Somos forçados a reconhecer o caráter alienador do rock, sua inserção no contexto do Capitalismo moderno e a colaboração no descolamento da arte para o campo do entretenimento. Em sentido oposto, somos tentados também a admitir que o rock não é apenas consequência das imposições do mercado, que determina o que é bom e o que é ruim, o que serve e não serve, assim como estabelece prazo de validade.

Apoiado em autores como Gramsci e Stuart Hall, pretendemos argumentar que o rock também é parte da cultura das classes subalternas, que não apenas o consomem passivamente, mas também dele se apropriam, o transformam e lhe atribuem sentido.

Cultura e contra hegemonia

O pensador italiano e de orientação marxista, Antonio Gramsci, também acreditava que a arte e a cultura desempenham papéis fundamentais na construção e na manutenção de uma sociedade. Em suas reflexões sobre a relação entre a infraestrutura e a superestrutura, ele concluiu que, mais do que as forças econômicas, a dominação das chamadas classes hegemônicas seria exercido por meio de aspectos culturais. A condição de subalternidade estaria garantida na disseminação de ideais, pensamentos, gostos, padrões de comportamento e religiosos estabelecidos pelos grupos dominantes.

E se a cultura ocupa, de fato, papel de centralidade neste processo, Gramsci entende que o caminho para a ruptura da relação hegemônica seria a construção e consolidação de um novo projeto de cultura, forjado com a participação dos demais estratos sociais, especialmente das classes subalternas. Prevaleceriam, portanto, os interesses destes grupos, que ajudariam não apenas a criar, mas principalmente preservar elementos que pertencem à sua realidade imediata, daqueles que os cercam,



que os antecederam e dos que os sucederão na história; na história social; na história do cotidiano.

A transformação do *sensu comum* em uma concepção de mundo independente e autônoma só poderá ocorrer, segundo Gramsci (1999 p. 103), mediante a formação de uma nova cultura que possibilite realizar crítica às ideias, valores e práticas impostos às classes subalternas, especialmente pela chamada 'alta cultura'. [grifo nosso] (SIMIONATTO, 2014, p. 101)

A proposta de Gramsci retoma as ideias de Marx sobre a arte como objetivação humana, do homem que encontra com si mesmo e recupera sua totalidade. Ao participar e se reconhecer na sua cultura, o indivíduo também colabora para “manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar.” (GRAMSCI, 1982, p. 8)

A construção de um novo modelo social em tempos de globalização, especialmente no contexto da América Latina, cuja história é marcada por mais de cinco séculos de dominação, passa também pela cultura *pop* - ou a indústria cultural, ou cultura de massa, ou... Isto porque os produtos por ela disseminados constituem sentido para gerações de consumidores/audiências, que se reconhecem neles e – o que é mais importante – de alguma forma, se apropriaram, transformam, os adéquam à sua realidade.

Neste ponto achamos conveniente retomar o objeto do nosso interesse, isto é, o rock, a partir do entendimento de que ele pode ser um potencial *mediador* de relações, pode colaborar para o reconhecimento do mundo que nos cerca e, neste sentido, permitir ao homem o distanciamento de sua condição de alienação. Na interação com o rock, o consumidor/audiência promove o descentramento de suas características originais ao promover fusões de linguagem e incorporar elementos que pertencem ao seu universo de significados. Vê se concretizar a possibilidade de fazer ecoar sua voz, suas expectativas e anseios como indivíduo e como classe social.

Stuart Hall discorre sobre a necessidade de se olhar com cuidado para essa questão, sobretudo os efeitos da globalização, bem como o alcance e a extensão da cultura de massa. Para ele, a despeito dos impactos negativos nas culturais locais, que



têm suas tradições fragmentadas e, não raro, para sempre perdidas, há também outro aspecto a ser considerado. Não se dá exclusivamente a contaminação do local pelo global, mas, muitas vezes, ocorre a transformação do que é dado, como um forma de resistência, uma esperança de que o homem não se afasta de sua reivindicação por autonomia.

(...) parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 1999, p. 87)

O rock, portanto, além de meio de expressão dos interesses das classes dominantes, pode ser também espaço de diálogo e de disseminação de sentidos mais vinculados aos dominados. Como pretendemos verificar, é possível que nas décadas mais recentes, boa parte das produções advindas do gênero corresponde às expectativas e aos anseios dos grupos sociais subalternos.

Dos filhos da revolução aos filhos revolucionários

No artigo *O Brasil e a democracia de protesto*, Ribeiro dividiu nossa história recente, considerando os anos 80 como ponto inicial, em três ciclos:

A primeira grande *ação democrática* foi em 1984, com o movimento das Diretas-Já, que conduziu à queda da ditadura militar. Em 1994, *a inflação foi finalmente derrotada* pelo Plano Real, um plano apoiado pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) que daria a Fernando Henrique Cardoso seus dois sucessivos mandatos presidenciais. Em 2002, a eleição presidencial de Lula abriu o caminho para que a *inclusão social* e a luta contra a pobreza se tornassem políticas de Estado. (RIBEIRO, 2014, p. 109)

Depois de vinte anos de ditadura, o processo de abertura política iniciado com a anistia, em 1979, entrou em uma fase de intensificação das manifestações políticas e adesão popular, com as Diretas Já! A eleição indireta para a Presidência da República, com a posse do vice José Sarney, após a morte de Tancredo Neves, representou a



COMUNICON 2015

congresso internacional
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

vitória parcial do movimento, que, se ainda teria de esperar outros cinco anos para que houvesse eleições diretas, ao menos via o Brasil livre dos generais presidentes.

O período, em certo sentido, se estendeu por toda a década de 80 e invadiu os primeiros anos da de 90, com o desdobramento do pleito que deu a vitória a Fernando Collor. Obrigado a deixar o cargo depois de ter sido alvo de denúncias de corrupção, o caçador de marajás deu lugar a Itamar Franco. Paralelamente, os inúmeros e fracassados planos econômicos e o incômodo título de “Década Perdida”, com direito a duas moratórias, inflação galopante e crescimento de zero por cento.

Além do movimento Diretas Já!, outro símbolo do *ciclo da redemocratização* foi a Assembléia Constituinte, de 1988, que representou a ampliação dos direitos civis.

A abertura política também colaborou com o surgimento de bandas de rock nacionais, que compunham suas canções com letras em português, eram fortemente influenciadas pelo movimento punk e pós-punk e que se originavam nos grandes centros urbanos, como São Paulo, Rio de Janeiro e principalmente Brasília. Jovens, muitos deles filhos de diplomatas e de profissionais liberais, seus líderes não poderiam ser enquadrados no perfil sócio-demográfico da maioria dos outros brasileiros da sua idade³: estudavam em colégios particulares ou faziam curso universitário, sabiam mais de uma língua, muitos tinham vivência internacional e eram brancos⁴.

Em tempos de inflação alta⁵, a moeda nacional era fraca e o mercado fonográfico limitado aos artistas internacionais mais populares. Os altos custos de

³ A taxa de analfabetismo entre pessoas com mais de 15 anos era de 25% da população. Fonte: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000403.pdf>. Consultado em 30/07/2015.

⁴ Exceção feita ao baixista da Legião Urbana, Renato Rocha, todas as outras bandas que fizeram músicas de protesto e venderam mais de um milhão de discos no período, não contavam com integrantes negros. São elas: Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Plebe Rude e Capital Inicial.

⁵ Em 1984, por exemplo, ela atingiu a inflação anual fechou em 224%. Fonte: http://www.febraban.org.br/7rof7swg6qmyvwjcfwf7i0asdf9jyv/sitefebraban/3a_tendencias.pdf. Consultado em 30/07/2015.



importação ou de prensagem de discos, cujos artistas eram desconhecidos em território nacional, inviabilizavam a disseminação de estilos que poderíamos classificar na época como alternativos. Por fim, os instrumentos musicais elétricos eram caros, além de não existirem opções viáveis entre os fabricantes nacionais.

O cenário apresentado revela que estes jovens músicos estavam em posição privilegiada. A condição sócio-econômica possibilitava o acesso a referências e a instrumentos. A formação intelectual, ao mesmo tempo em que os permitia refletir sobre os problemas sociais existentes no País, eram facilitadores no processo de elaboração de letras mais bem elaboradas e de tom contestatório.

Um dos hits da banda Legião Urbana, “Geração coca-cola”, em certa medida traduz o abismo social existente entre esta que poderíamos chamar de elite musical e os milhares de fãs que lotavam estádios para entoar suas músicas. Na segunda parte da música, Renato Russo canta:

*“Depois de 20 anos na escola/ Não é difícil aprender/ Todas as manhas do seu jogo sujo/ Não é assim que tem que ser/ Vamos fazer nosso dever de casa/ E aí então vocês vão ver/ Suas crianças derrubando reis/ Fazer comédia no cinema com as suas leis/ **Somos os filhos da revolução/ Somos burgueses sem religião/ Somos o futuro da nação/ Geração Coca-Cola.**”*

Parece improvável que um jovem comum, na década de 80, sinta grande identificação com a letra. A relação tende a ser superficial. O rebelde, o *filho da revolução*, diz que estudou vinte anos, quando, no Brasil, ainda hoje educação é um problema a ser resolvido. O mesmo que denomina a si mesmo como burguês, como pertencente à geração coca-coca em um tempo que até tomar um refrigerante era privilégio para poucos.

Itamar Franco cria o Plano Real e o País inicia o segundo ciclo citado por Ribeiro. Nele o vilão a ser vencido é a inflação. O brasileiro inicia, então, a inédita experiência da estabilidade econômica. No mesmo ano, 1994, Fernando Henrique Cardoso se torna Presidente e será o primeiro eleito pelo povo, desde Juscelino Kubitschek, a terminar o mandato.



A década de 90 também será marcada pelo aparecimento de novas bandas de rock que dedicam parte do seu repertório à música contestatória. Originários de camadas sociais que Gramsci classificaria de subalternas, a maior parte destes músicos é pobre, não concluiu sequer o ensino médio e é autodidata.

Aqui já encontramos pardos e negros. Em alguns dos grupos, eles são maioria. Podemos observar também fusões de linguagens, com a valorização das significações e sonoridades locais. Além das gírias, dos temas e expressões, as referências históricas acentuarão a origem destes indivíduos: Chico Science e Nação Zumbi misturam Maracatu e o rock; Planet Hemp faz releitura de sambas de raiz, sem deixar de incorporar sonoridades vindas do rap e do hip hop; e O Charlie Brown Jr. leva para os palcos a cultura do skate.

Poderíamos citar outras referências e não apenas do rock, como do rap e do reggae, que marcaram presença na música nacional ao longo dos últimos vinte anos e que preservam tais características em comum. O tom contestatório, uma forma de se expressar que significa diretamente a certos agrupamentos sociais, que falam sobre eles, sobre anseios e dramas. Músicas que promovem o encontro do homem com sua totalidade.

Últimas palavras

Oito anos de governo FHC e o modelo neoliberal é substituído por outro com viés social. Como aponta Ribeiro, no decorrer dos 12 anos de administração petista, quase 50% da base da pirâmide social brasileira, oriundas das classes D e E ascenderam ao patamar de classe média baixa. Os mais pobres, que correspondiam a 93 milhões caíram para 48 milhões.

Ao estabelecermos co-relação com o rock de protesto elaborados no mesmo período, somos levados a inferir que as músicas de protesto das bandas de rock que se destacaram na redemocratização podem ter sido marcadas por um discurso elitista,



que, apesar de aderente, não corresponde aos anseios e à realidade das classes menos favorecidas à época.

Os trabalhos lançados nos anos 90, em contrapartida, refletem hábitos e comportamentos das classes subalternas. As letras e arranjos funcionam como forma de expressão e de conscientização social, que inclusive podem refletir mudanças ocorridas.

Referências

ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultura, 1999, Pág. 65-108.

_____. **Por que é difícil a nova música?** In: Theodor W. Adorno – Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986. Pág. 147-161.

FREDERICO, C. **Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica**. Rio Grande do Norte: Editora da UFRN, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 3 ed., 1999.

HEGEL, G. W.F. **Estética – A ideia e o ideal**. In: Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultura, 1999. Pág. 25-113.

HOBSBAWM, E.J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e terra, 6 ed., 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4 ed., 1982.

MARTIN-BARBERO, J. **A Comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. O Brasil e a democracia de protesto. In: **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014, pág. 93-117.

SIMONATTO, I. **Sociedade civil, hegemonia e cultura: a dialética gramsciana entre estrutura e superestrutura**. In: BACCEGA, M. A. Comunicação e culturas do consumo. São Paulo: Atlas, 2013, pág. 88-104.