

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CULTURA E VIDA SOCIAL

DISCURSO E CRÍTICA SOCIAL NAS MÚSICAS *HARDCORE*
(BRASIL, 1990-2005)

ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA

ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA

CULTURA E VIDA SOCIAL

DISCURSO E CRÍTICA SOCIAL NAS MÚSICAS *HARDCORE*

(BRASIL, 1990-2005)

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para a obtenção do título de bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos

Uberlândia, Dezembro de 2008

ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA

CULTURA E VIDA SOCIAL

DISCURSO E CRÍTICA SOCIAL NAS MÚSICAS *HARDCORE*

(BRASIL, 1990-2005)

Banca examinadora

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (orientador)

Prof. Dr. Edilson José Graciolli

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior

AGRADECIMENTOS

Ao meu compreensivo e provocativo orientador, Adalberto Paranhos, que topou a empreitada de ser o interlocutor no desenvolvimento deste trabalho, contribuindo com suas refinadas reflexões acerca da música popular. Agradeço a confiança depositada e o respeito à autonomia que tentei ter.

Aos professores do Instituto de História, que, por meio de suas aulas, proporcionaram um espaço de debate que envolveu, de maneira direta ou não, assuntos e abordagens que aqui sustento. Em especial às simpáticas e doces professoras Kátia Paranhos e Luciene Lehmkuhl, pois seria injusto não mencioná-las nominalmente.

À Lígia, grande companheira, colaboradora e leitora daquilo que me atrevo a escrever.

À minha família, que sempre esteve presente e disposta a ajudar.

Aos poucos e bons companheiros que encontrei na UFU: Timóteo, Wanderlei, Geanne, Cidão, Élcio, Renia, Renata, Andréa, Poliana. Àqueles que sempre estiveram abertos a conversas sobre variados assuntos e disponíveis, a partir de sua experiência, a dar dicas e sugestões referentes à vida acadêmica, como a Roberta, a Luciana, o Tadeu...

Aos trabalhadores do Instituto de História, João Batista, Gaspar e Luciana, sempre solícitos e com boa vontade quanto ao encaminhamento e resolução de questões burocráticas.

Àqueles com que convivo, graças ao *hardcore*, nas ruas, nos shows, na banda.

À Fapemig, pela concessão de uma bolsa de estudos que tornou possível iniciar um trabalho mais sistemático de pesquisa que pretendo levar adiante.

Aos professores Florisvaldo Ribeiro e Edilson Gracioli, por aceitarem fazer a leitura desta monografia e participar da banca montada para sua defesa.

R E S U M O

Tomando como referência canções engajadas do gênero *hardcore* que tematizam problemas sociais da sociedade brasileira entre 1990 e 2005, pretende-se evidenciar como as contradições políticas, econômicas, sociais e culturais são encaradas num momento histórico marcado pela hegemonia do discurso e de práticas neoliberais.

S U M Á R I O

Introdução	10
Capítulo 1	
História e música: reflexões sobre a historiografia e o <i>hardcore</i>	22
Pelos caminhos da história cultural	24
Por uma história vista de baixo	33
O <i>hardcore</i> e a cena alternativa	36
Capítulo 2	
Cultura e vida social: as músicas <i>hardcore</i> no contexto brasileiro dos anos 1990 em diante	51
A política vista com outros olhos	52
O mergulho do <i>hardcore</i> na política	58
O que é ser engajado?	66
O engajamento <i>hardcore</i>	71
Considerações finais	83

Bibliografia	87
Discografia	95
Vídeos	97

I M A G E N S

Introdução:

Good Intentions. Sem indicações. Mauricio Santana.

Capítulo 1:

Bandanos, no Inferno Club, em dezembro de 2007. Mauricio Santana.

Capítulo 2:

Out of season. Sem indicações.

Considerações finais:

Trust, Verdurada de janeiro de 2006. Daigo Oliva/Mateus Mondini.

Bibliografia:

Morto pela escola, Verdurada de 2007. Daigo Oliva/Mateus Mondini.

Discografia:

Colligere, no Hangar 110, em 2007. Mauricio Santana.

Vídeos:

Point of no return, Verdurada de novembro de 2006. Daigo Oliva/Mateus Mondini.

I N T R O D U Ç Ã O



Iniciei o curso de graduação em História em 2004. Tempos depois, talvez em 2006, tive os primeiros contatos com textos que abordavam as relações entre história, cultura e música popular. Esses textos me chamaram a atenção e comecei a pensar na possibilidade de levar adiante um trabalho que se ocupasse dessas questões. Nesse momento, aconteceu o primeiro contato com o professor Adalberto Paranhos, que já se dedicava ao estudo da música popular urbana no Brasil e, portanto, poderia me ajudar.

Logo nas primeiras conversas, propus ao professor Adalberto que tentássemos financiamento para o estudo que eu pretendia desenvolver com o objetivo de investigar as relações entre música e política no Brasil contemporâneo a partir da análise de composições *rap* e *hardcore*. No início de 2007, o plano de trabalho “Vozes destoantes na história recente da música popular brasileira: política, *rap* e *hardcore*”¹ foi aprovado e contemplado com bolsa de pesquisa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Quando da apresentação do plano de trabalho, enfatizei a importância de os pesquisadores da área de ciências humanas estarem atentos para quão significativa é a música (e também outros elementos culturais e artísticos) como objeto de estudo, como uma fonte respeitável para se pensar e analisar os processos sócio-históricos. Minha argumentação estava sintonizada com premissas e postulados teóricos de importantes historiadores, como Marc Bloch, que assevera:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documento, específico para tal emprego (...) Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o

¹ Vinculado ao projeto de PARANHOS, Adalberto de Paula. **História e historiografia da música popular brasileira**. Projeto de pesquisa aprovado pelo Departamento de Ciências Sociais e pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: dez. 2005. Essa pesquisa enfatiza, acima de tudo, a relação entre a história e a historiografia da música popular brasileira no período do “Estado Novo”. Atentando para as vozes que destoam daquilo que é hegemônico, o autor mostra que as relações entre a ditadura estado-novista e o campo da música popular não se limitam à adesão dos compositores e intérpretes ao ideário trabalhista vigente naquela época.

mobiliário dos túmulos, têm tanto para lhe dizer sobre as crenças e sensibilidades mortas quanto muitos escritos.²

Até então eu tinha não propriamente um problema histórico, mas apenas um tema: a música, a canção popular, as relações entre música e sociedade. Seria a ida às fontes que contribuiria para a explicitação dos problemas históricos a enfrentar; seria a partir delas que ganhariam corpo certas inquietações. Mas essas fontes – meus objetos de análise, as músicas *rap* e *hardcore* – não se encontravam depositadas em um arquivo, não estavam esperando por mim em um centro de documentação.

Assim, os primeiros passos desta pesquisa foram direcionados à construção de um *corpus* documental. Para tanto, iniciei uma busca por canções (disponíveis em CDs, K-7s, LPs, MP3), entrevistas, artigos, dissertações, teses, livros e filmes documentários que possibilitassem a realização do trabalho que havia proposto. Nessa empreitada, tive acesso a um considerável número de objetos, relacionados ao *rap* e ao *hardcore*, que seriam meus documentos de pesquisa.

Partindo das produções musicais que consegui reunir, comecei a refletir sobre o discurso (poético e sonoro) que os músicos dos dois referidos gêneros elaboravam em forma de canções e sobre como tal discurso se relacionava com a realidade social e política do Brasil. A hipótese era a de que parte das composições, produzidas e consumidas principalmente por jovens, trazia embutido um certo engajamento social (notadamente como uma espécie de “música de protesto”), materializado numa produção e numa prática cultural.

Para o caso específico desta monografia, optei por um recorte que permitisse a análise apenas da produção musical *hardcore* e tornasse viável investigar a relação de algumas dessas músicas com a ordem, as práticas e os valores sociais hegemônicos. Tomando por referência algumas canções do *corpus* documental que tematizam problemas sociais do Brasil, pretendo evidenciar como as contradições políticas, econômicas e culturais são encaradas em um momento histórico marcado pela hegemonia dos discursos e das práticas neoliberais.

² BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou, o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 80.

Utilizar a música como caminho para chegar às conflituosas articulações da vida social não é muito comum, mas é uma possibilidade rica, considerando que a canção é portadora de vestígios das mais complexas relações sociais e é permeada por discursos oriundos dos mais discrepantes setores da sociedade. A música se integra, assim, às experiências sociais, políticas, culturais e econômicas dos homens, até mesmo quando seus produtores não encontram ressonância em documentos oficiais, institucionalizados e/ou convencionais (se é que podemos falar em documentos convencionais nos dias de hoje³). Como já observou Antônio Alcântara Machado, “toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto.”⁴

Assim, posso dizer que a música tem sido de fundamental importância para discutir questões relativas à vida em sociedade, pois diferentes estilos musicais, diferentes canções de diferentes temporalidades carregam em si um ponto em comum: constituem elementos que possibilitam refletir sobre o meio social da qual a música é um dos vestígios, como testemunho e documento de uma época. Nesse sentido, como diz Marcos Napolitano, “a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história.”⁵

Parto da constatação de que, nas construções discursivas das canções populares, há uma interação entre música e sociedade que aponta para “algumas pistas que possibilitam repensar o Brasil contemporâneo.”⁶ Trata-se, entretanto, de uma tentativa de adentrar no “lado B da história”⁷, levando em conta a preocupação expressa por Josep Fontana, quanto à conveniência de o historiador “dedicar-se a todos os homens e mulheres numa globalidade que abranja tanto a diversidade dos espaços e das culturas como dos grupos

³ Faço este comentário com base na leitura de *idem, ibidem*, esp. cap. II.

⁴ Citado por MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, São Paulo, Anpuh, 2000, p. 203-221, citação da p. 204.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: a história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 11.

⁶ HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: **Abalando os anos 90: funk e hip hop**, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 52-83, citação da p. 57.

⁷ Expressão utilizada por PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no “Estado Novo”. **ArtCultura**, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, jun. 2002, p. 89-97 (o termo aparece na p. 91).

sociais, obrigando, assim, a corrigir boa parte das deficiências das velhas gerações.”⁸

A utilização da música – do *hardcore*, no caso deste estudo – acha-se sintonizada com essa linha de trabalho. Ao investigar o social por meio da canção popular, atento à “perspectiva social e histórica que ela revela e constrói”⁹, meu interesse se foca em questões de ordem sociopolítica, a partir das quais buscarei trazer à tona a visão de alguns setores/sujeitos sociais que se expressam através da música.

Escolhi trabalhar com o *hardcore* – fenômeno cultural que começou a fazer parte do cotidiano de parcelas de jovens brasileiros aproximadamente nos anos 1980 – por considerar que as canções produzidas por integrantes de bandas *hardcore* são um convite e um desafio para mergulhar numa trama de conflitos e tensões que está articulada em diversos níveis com a vida social. Cabe salientar que parte das músicas afinadas com esse estilo musical traça o perfil “quase que puramente negativo da experiência social brasileira”¹⁰ dos últimos anos.

Nessa perspectiva, o que almejo, ao lançar mão das canções, é desvendar suas implicações políticas e recolher elementos que auxiliem a refletir sobre a realidade nacional contemporânea e o modo como ela é vista/interpretada nas composições. Entendo que política não pode ser encarada simplesmente sob uma ótica institucional ou político-partidária. Concebida num sentido amplo, ela não tem necessariamente como ponto de referência o Estado, já que o poder está presente em todos os aspectos e dimensões das relações entre os homens, mesmo que não se distribua igualmente entre os indivíduos, grupos e classes sociais, como será analisado adiante, no capítulo 2.

Sob esse aspecto, o *hardcore*, independentemente do caráter político que os seus criadores atribuam ou não às suas composições, é um gênero musical de natureza política, e muitas vezes o é deliberadamente, inclusive no sentido de música engajada, pois, por intermédio dele, sujeitos sociais insistem

⁸ FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru: Edusc, 2004, p. 57.

⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰ MELLO, Caio B. **A poesia envenenada dos Racionais MC's**. Superávit de negatividade e fim de linha sistêmico. 2000 (impresso).

em assinalar sua presença no momento político brasileiro no qual se inserem de uma forma ou de outra.

Como ressalta José Geraldo Vinci de Moraes, a música (como discurso, como art-e-fato cultural, proporcionadora e facilitadora de sociabilidades) pode contribuir para o estudo e pesquisas em história, porque, por meio da canção, é possível

desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia. Para alcançar este objetivo é necessário (...) compreender melhor as múltiplas relações entre canção e conhecimento histórico. A discussão aponta para a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a canção popular como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas aos setores subalternos e populares.¹¹

Com base no conjunto de canções pesquisadas, é possível dimensionar situações características de tempos neoliberais, marcados pelo relativo encolhimento do Estado, pelo progressivo desemprego estrutural, pelo agravamento de problemas sociais seculares que políticas compensatórias visam atenuar, mesmo que precariamente. Importa destacar que as músicas não existem num tempo histórico qualquer; elas foram geradas, efetivamente, numa época de clara hegemonia neoliberal. Por isso, impõe-se percorrer as pontes que ligam a música popular à nova reordenação da sociedade segundo a lógica do capital. Afinal, é com essa realidade que se defrontam os adeptos do *hardcore* no Brasil.

O estudo aqui apresentado busca evidenciar que o poder, de modo algum incontestável, do neoliberalismo – entenda-se neoliberalismo e globalização como duas faces de uma só moeda – não foi suficiente para calar o protesto social que se exprime de múltiplas formas. O *hardcore* está aí para dar voz aos descontentes com um estado de coisas que reproduz e multiplica constantemente as desigualdades e os problemas sociais. É em sintonia com estas observações que parto para a análise do material coletado sobre o *hardcore* brasileiro.

¹¹ MORAES, José Geraldo Vinci de, *op. cit.*, p. 203.

Para articular essa discussão, a monografia foi dividida em dois capítulos. No primeiro, “História e música: reflexões sobre a historiografia e o *hardcore*”, são abordadas questões de caráter mais geral sobre história, historiografia e música, com ênfase no gênero *hardcore*. Também se coloca em destaque a história cultural e a maneira pela qual os historiadores investigam os fenômenos culturais.

O segundo capítulo, intitulado “Cultura e vida social: as músicas *hardcore* no contexto brasileiro dos anos 1990 em diante”, é reservado à análise das canções, no intuito de verificar de que forma é vista a sociedade brasileira, com toda a sua carga de problemas sociais crônicos, no interior da produção desse artefato cultural. A intenção é perceber como alguns setores sociais constroem significados sobre a realidade que vivenciam e como a interpretam e criticam tomando como referência suas próprias experiências.

Há silêncios no texto que se segue. Alguns se justificam, naturalmente, por insuficiente perspicácia ou maturidade analítica em um campo de pesquisas e reflexões que exige muito do analista. Outros representam a falta de resposta a questionamentos do tipo: como surgiu determinada banda? Sob quais circunstâncias os membros se envolveram com esse tipo de cultura? Quem são, o que fazem, qual o nível de formação (e de onde ela advém, se é formal ou não) dos integrantes? Eles estão ligados a partidos ou organizações políticas? Embora muito importantes, tais questões não foram contempladas por vários motivos, mas espero que elas encontrem respostas em trabalhos futuros (se as condições e os documentos disponíveis assim permitirem).

Para finalizar esta introdução, algumas palavras se impõem a respeito de questões teórico-metodológicas concernentes ao trabalho com música e sua relação com o contexto social mais amplo e as experiências de vida dos sujeitos que fazem o *hardcore*.

A elaboração de um discurso escrito, a exemplo desta monografia, baseado em documentos estéticos, tende, por vezes, a enrijecer a análise e a perder de vista as sutilezas que tais fontes carregam em si mesmas. Assim, em função de o documento estético ser potencialmente ambíguo – o que aumenta os riscos da análise a ser feita –, deve-se mergulhar na particularidade da linguagem investigada, procurando entendê-la em suas especificidades. O fato de quaisquer vestígios humanos constituírem

documentos historiográficos¹², como veremos no primeiro capítulo, não quer dizer que devam ser trabalhados da mesma maneira.

Faz-se necessário, assim, esboçar aqui, mesmo que brevemente, algumas reflexões sobre o uso da música como fonte documental para se pensar problemas gerais à vida humana e à sociedade. Um método bem estabelecido de antemão, como afirma Marcos Napolitano, é o recurso mais confiável para que o pesquisador não caia na “subjetividade absoluta.”¹³

É preciso estar alerta para as particularidades do objeto. No caso, recomenda-se certa atenção para com a complexidade dos vários elementos que se articulam na produção musical: letra, instrumentação, tecnologias, entonação, vozes, suporte, *performance* e outros mais. Atentar para todos esses pormenores, que conferem sentidos a um objeto cultural, demanda esforços interdisciplinares do estudioso, que não deve se fechar às contribuições das outras áreas que não a sua. Em estudos com música, na perspectiva aqui adotada – pensar o social a partir de composições, compreendendo os dilemas que abarcam homem, música e sociedade –, é possível um diálogo com a antropologia, com a sociologia, a musicologia e outras áreas afins.

Os elementos textuais da composição devem ser observados pelo pesquisador na intenção de perceber os aspectos discursivos. Ao examinar uma canção, cabe identificar a temática e explorar o diálogo nela contido, isto é, verificar quem fala, para quem fala e o motivo da fala. É importante, sempre que possível, buscar na letra a existência de metáforas, paródias e outros procedimentos narrativos. Esses aspectos são, para utilizar as palavras de Marcos Napolitano, os “parâmetros poéticos”¹⁴ da canção.

No entanto, aquele que se propõe a trabalhar com a canção popular não deve focalizar unicamente as letras das composições, pois agir dessa maneira

¹² Apesar disso, a música só adquiriu seu lugar ao sol no mundo acadêmico muito recentemente, sendo utilizada, sobretudo, quando o interesse não se concentra propriamente na música (na maneira como surgiu e se desenvolveu como gênero específico), mas em aspectos sociais que podem ser investigados por meio dela. Ver NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2006, p. 135-150.

¹³ *Idem*. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). **História e imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998, p. 200.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 201.

pode levar a erros graves na análise. Foi o que aconteceu com alguns estudos sobre a relação entre o samba e o cenário político do “Estado Novo”, nos quais os pesquisadores, ao levar em conta somente as letras, deixaram passar despercebidos elementos importantes para a análise que apenas são apreendidos ao se escutar uma gravação e prestar atenção à *performance* dos cantores, dos arranjos etc.¹⁵

Tais elementos, à primeira vista insignificantes, têm, às vezes, a capacidade de mudar todo o sentido da composição. Pode ser uma palavra dita ao fundo, uma pequena fala introduzindo a música, um *sampler* de uma outra canção¹⁶, o trecho de um filme, de uma entrevista ou ruídos inseridos em certa parte da música. A isso se agregam características musicais propriamente ditas, como compasso, instrumentos usados, as vozes, suas tonalidades.

Em síntese, tem-se que, ao trabalhar a canção como objeto de análise, não basta se dedicar à letra ou fazer uso do registro fonográfico como uma simples ilustração, mas investigar a música em sua totalidade.¹⁷ Cabe ressaltar ainda que, para os historiadores, a música se revela de grande importância pela possibilidade que oferece de apreender processos insuficientemente explorados pela historiografia. Importa, então, além de considerar os componentes poéticos e musicais da canção, investigar o contexto histórico-social e musical em que ela é criada/gravada/regravada e estar alerta para o fato de o sentido de uma composição variar bastante de uma gravação para outra.¹⁸

¹⁵ A propósito, ver PARANHOS, Adalberto. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no “Estado Novo”. **ArtCultura**, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, jun. 2002, p. 89-97.

¹⁶ Usar, mediante técnicas eletrônicas, trechos de determinada música em uma gravação.

¹⁷ Sobre esta questão, João Pinto Furtado diz: “Ao empreender a análise musical, é preciso não perder de vista os elementos estruturadores de sua unidade interna, razão de sua ‘extática’. Letra e música não se separam na cabeça do ouvinte, vêm coladas indelevelmente e é por esse motivo que a música, como objeto de estudo e ensino, não pode jamais ser tomada ao pé da letra”. FURTADO, João Pinto. A música popular no ensino de História: potencialidades e limites. In: SILVA, Francisco Carlos T. (org.), *op. cit.*, p. 179-189, citação da p. 182.

¹⁸ Ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, n. 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2004, p. 22-31. O autor mostra como uma composição musical não tem um sentido fixo, “congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”. *Idem*, *ibidem*, p. 24.

Ademais, ao se analisar o contexto mais geral, é importante considerar que a trajetória dos músicos, suas práticas socioculturais, suas ações cotidianas compõem a trama da vida social e política nas sociedades em que emergem. No *hardcore*, a dimensão da experiência é resgatada na produção cultural, dando forma ao registro de suas percepções, como evidencia um trecho de entrevista realizada por Allan, para o *Uma Parte Zine*¹⁹, com membros da banda Life is a lie:

Allan – E o que os leva a escrever músicas como “Ossimormoc Moc Sanatas” e “6 horas no inferno”?

Leandro – São letras bem diferentes. Eu quis traduzir com “6 horas no inferno” as sensações cruas dum trabalhador de *telemarketing* e seu nauseante trabalho (função que conheço muito bem por trabalhar como um deles seis horas por dia, daí o título), o ritmo alucinante das ligações, o reclamar incessante dos “consumidores” contra a empresa, etc. Esta situação tão específica é o exato retrato do trabalhador moderno que move a economia capitalista com seus entediantes trabalhos mal remunerados e sem poder de decisão algum sobre suas funções na empresa e, para fora de seus portões, sobre sua própria vida. É bem interessante notar a exaltação que fazem atualmente ao “trabalhador do mês”, em ter “espírito empreendedor”, em ser “pró-ativo” e todo este nojento vocabulário de administrador de empresa (aliás, cursos superiores de administração deveriam ser extintos, só servem pra preencher a vida universitária de pessoas sem talento algum) e a crescente política de cortes de direitos trabalhistas. Valorizam a imagem do trabalhador e o colocam em uma situação cada vez mais precária. Ah, eu sei, precisamos comer, pagar contas, “fazer as correrias” e tal, mas não esqueço que a capacidade de ser eleito três vezes o funcionário do mês é também capacidade de ser três vezes mais OBEDIENTE que os outros.²⁰

Em outro momento da entrevista, o assunto é novamente abordado:

Allan – As letras de vocês têm um tom meio poético, ofensivo e às vezes negativo. Liricamente, de onde vem tal inspiração e qual o objetivo de se escrever letras um tanto quanto negativas?

Leandro – Inspiração vem do cotidiano, leituras, lembranças, das conversas que temos, das mais estúpidas e diversas

¹⁹ Zines geralmente têm um caráter informal e, portanto, na maioria das vezes não é possível contar com o nome completo dos envolvidos nem com dados pormenorizados.

²⁰ Entrevista realizada com Douglas e Leandro, da banda Life is a lie. *Uma Parte Zine*, n. 06, fev. 2003.

situações. Uma noite mal dormida, o dia tedioso no trabalho, um reencontro inesperado, aquela notícia no jornal de ontem, uma carta antiga ou até mesmo uma piada. É um grande redemoinho de sensações que me ajuda na hora de escrever.²¹

Há, como se percebe, um complexo processo de apreensão do cotidiano ao qual os sujeitos atribuem significados. As canções do grupo Confronto, por exemplo, cujo objetivo (o mesmo de inúmeras outras bandas) é não apenas entreter o público, são marcadas pela força poética da sensibilidade dos compositores que, por meio de narrativas ancoradas no dia-a-dia, interpretam, com agilidade, eficácia e entusiasmo criador, os dilemas da sociedade. Afinal, como já ressaltou Paranhos em outro contexto, “a música popular transformou-se em solo fértil para a expressão das aflições dos homens.”²²

Uma infinidade de experiências sociais (vivências, práticas, costumes) é resgatada da invisibilidade pela prática cultural musical. Isto se revela nos fragmentos de entrevista com membros da banda Life is a lie, anteriormente transcritos, e também na fala de Felipe Chehuan, vocalista da Confronto:

Pelluco – Utedes son de Rio de Janeiro, una ciudad hermosa pero también muy conflictiva y con muchísimos problemas de pobreza y violencia. De qué manera sus letras y temáticas se mixturan con todo lo que les rodea?

Felipe – Las letras son expresiones de nuestro día a día, cosas que no necesitamos vivenciar desde lejos. Con sólo abrir la ventana de nuestra casa podemos ver y oír parte de la violencia en que estamos incertos. Aquí estamos atrapados, presos de la realidad que nos fue entregada y que es el lugar que amamos y odiamos. Los ojos de cada persona que vive aquí muestran la frustración, sueños, ignorancia, necesidades, alegrías y sufrimientos. Brasil es el país con mayor desigualdad social del mundo y Rio de Janeiro, incluso con tanta belleza, es la que sufre mayormente porque aquí los ricos y pobres se mezclan diariamente en las calles, existiendo un impacto de guerra de clases donde la violencia a veces es inevitable. El pobre tiene las ganas de tener lo que la media del sistema niega. Trabajos y empleos están cada vez más escasos y el aumento de la población está generando un muro de prolemas.²³

²¹ *Idem, ibidem.*

²² PARANHOS, Adalberto. Os desafinados do samba na cadência do “Estado Novo”. **Nossa História**, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, Vera Cruz, fev. 2004, p. 16-22, citação da p. 20.

²³ Entrevista realizada com Felipe Chehuan para o *site* Sudamérica *Hardcore*, em 2006. Disponível em: <<http://www.sudamerica hardcore.com>>.

De tudo isso decorre que o lugar social do qual emerge a produção musical das bandas de *hardcore* é de grande importância para se entender como essas músicas se inserem em um contexto social mais amplo, pois música e sociedade se cruzam em vários pontos e, como salienta Marcos Napolitano, “entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas.”²⁴

No caso específico do *hardcore*, considero-o uma linguagem contemporânea que, como manifestação cultural, contesta certas práticas e ideologias da cultura dominante e da nova configuração do capitalismo. Seu conteúdo contestador – o que não quer dizer que todas as músicas desse gênero sejam contestadoras – é portador de “vozes, estilos e mensagens distintas, muitas vezes relacionadas com a política moderna.”²⁵ Ao longo desta monografia, pretendo evidenciar como isso se dá.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção, *op. cit.*, p. 199.

²⁵ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001, p. 246.

CAPÍTULO

1

**História e música: reflexões sobre
a historiografia e o *hardcore***



Recentemente, Daigo Oliva e Mateus Mondini lançaram um livro de fotografias com o provocante título **Fodido e xerocado**: por favor, olhe para mim! Fotos do *punk* no Brasil. Além das muitas fotos, a obra contém um texto redigido por Pedro Carvalho, no qual ele formula, de maneira sucinta e inquietante, algumas reflexões sobre o *hardcore-punk* no país. Um ponto interessante de suas considerações remete ao fato de a mídia (ele fala da imprensa e da televisão), quando se refere ao assunto, informar sempre que o “*punk* está de volta”, como se estivesse retornando de um lugar para onde, a rigor, não foi. “A questão é que, neste mundo de secos e molhados que nós chamamos de mundo moderno, as coisas vendem, logo existem. Portanto, o *punk* voltava à pauta do dia na medida em que os grandes negócios o redescobriam, redesenhavam o pacote e o revendiam.”¹

Pela perspectiva midiática, era como se, entre idas e vindas, nada tivesse acontecido, como se não houvesse práticas culturais para além do que fosse comercialmente viável e, portanto, exaustivamente propagandeado, mostrado, veiculado, vendido. Era como se as experiências – e a história – de parte das pessoas não fossem dignas de nota no jornal, na televisão, na historiografia, ou fizessem parte de outro universo. Sobre tal situação, Carvalho comenta:

Percebi então que o que eu e meus amigos fazíamos, os locais que freqüentávamos e as situações que criávamos habitavam alguma espécie de dimensão paralela. Estávamos na época errada. Todos os finais de semana, teimávamos em participar de algo que simplesmente não existia. Felizmente a maioria ali não havia sido informada e continuava com suas bandas, *fanzines*, shows e roles.²

Há que se considerar que músicas, fotos, entrevistas divulgadas em meios diversos e de modo disperso ou alternativo compõem o registro daquilo que, muitas vezes, é irrelevante para certa cultura “oficial”, apesar de carregarem as marcas dos homens em suas vivências cotidianas. Elas constituem, no entanto, documentos que possibilitam lançar algumas luzes

¹ CARVALHO, Pedro. Registrando algo que não existe... algo passa a existir. In: OLIVA, Daigo e MONDINI, Mateus. **Fodido e xerocado**: por favor, olhem para mim! Fotos do *punk* no Brasil. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007, s/n.

² *Idem, ibidem*, s/n.

sobre o contexto sócio-histórico no qual foram elaboradas e compreender as relações entre sujeitos sociais nele estabelecidas. Afinal, como enfatiza Carvalho, “registrando algo que não existe... algo passa a existir.”

Com base nesse pressuposto, seguindo a proposta defendida por alguns historiadores³, de uma história vista pelo prisma das pessoas comuns e de suas práticas, objetos e produções culturais, isso abre caminho para se “ouvir” alguns silêncios em meio a dilemas e a tensões; silêncios que conduzem a outras percepções dos aspectos sociais.

Considero que as práticas dos diferentes sujeitos sociais, incluindo as discursivas, são importantes para se pensar a história e a sociedade. Os procedimentos discursivos podem ser apreendidos inclusive pela música e, no caso do *hardcore*, são plurais: conservadores, “revolucionários”, críticos, tudo isso ao mesmo tempo. Porém, independentemente do caráter que venham a assumir, as músicas representam indícios claros da existência de conflitos sociais, elementos de resistência política e social e perspectivas de transformação da sociedade.

No campo da historiografia, foi somente no início do século XX que determinados aspectos da vida social começaram a ganhar ênfase nos estudos sócio-históricos, por influência de procedimentos teórico-metodológicos que se desenvolveram a partir da ampliação da noção de documentos, de novas formulações conceituais e novos olhares direcionados para leitura dos objetos. Para as discussões aqui apresentadas, essas reorientações de percurso dos historiadores são muito importantes, sobretudo no que se refere à articulação com a área cultural e, por isso mesmo, é relevante mencioná-las.

Pelos caminhos da história cultural

Este trabalho se sintoniza, em termos gerais, com a história cultural e seus atuais desdobramentos conceituais e metodológicos. A produção

³ Ver, entre outros, THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. *In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-202; HOBSBAWM, Eric. A história de baixo para cima. *In: Sobre história: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 216-231, e SHARPE, Jim. A história vista de baixo. *In: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 39-62.

intelectual estimulada por esse ramo da historiografia permite explorar as relações entre o fazer musical que escolhi investigar e aspectos mais amplos presentes na sociedade em que as músicas foram elaboradas e circularam. Compreender a complexidade dos seus múltiplos significados, das representações e construções simbólicas em torno de uma conjuntura sócio-histórica, a partir da análise de obras e práticas culturais, é uma dentre as muitas possibilidades de investigação para a qual aponta essa corrente historiográfica. Daí considerar necessárias algumas observações gerais acerca da história cultural e de alguns pressupostos que muito influenciaram esta pesquisa.

De acordo com certos autores, vive-se atualmente, no campo das ciências humanas, um período que se pode chamar de “virada cultural”. Segundo Peter Burke, muitos estudiosos e pesquisadores classificados como críticos literários, historiadores das artes, historiadores da música, historiadores da ciência e até mesmo os da área de política passaram a se identificar como historiadores culturais e a definir seus próprios trabalhos como de “cultura visual”, estudos em “cultura da ciência” e investigações em “cultura política”. Logo se vê que há um variado leque de perspectivas no que tange à história cultural.⁴

As investigações centradas nas convergências entre a história e o mundo cultural, entretanto, não são recentes. Tal vertente, lembra Burke, surgiu no século XVIII, considerando-se o termo “cultura” como algo próximo ao que se entende hoje. Como o autor frisa, “o conceito de história cultural de Huizinga difere do da década de 1990, como o de Burckhardt diferia do de Huizinga, e assim por diante.”⁵ Por essa razão, é possível dividir a história cultural em pelo menos dois momentos (apesar de que sua segmentação é certamente mais complexa): a história cultural clássica e a “nova” história cultural.

O que se denomina história cultural clássica ou tradicional está expresso em trabalhos desenvolvidos no século XIX e início do XX, uma época em que

⁴ Ver BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 14.

se notava facilmente uma ampla lacuna (de atividade e de prestígio) entre os estudos que se ocupavam da cultura e os que se dedicavam à história política. De um lado, tinha-se os historiadores positivistas que se debruçavam sobre documentos escritos e oficiais e “fatos concretos”, e, de outro, aqueles envolvidos com a cultura, interessados em aspectos, como se acreditava na época, menos importantes e não tão concretos.

Para os historiadores do século XIX e princípio do XX, cultura tinha uma outra dimensão. A julgar pelas suas obras,

“cultura” significava arte, literatura e idéias “suaves e leves”, como descreveu Arnold, ou, na formulação mais precisa, embora mais prosaica, de Huizinga, “figuras, motivos, temas, símbolos e sentimentos”. A literatura, idéias, símbolos, sentimentos e assim por diante, eram, em essência, os encontrados na tradição ocidental, dos gregos em diante, entre as elites com acesso à educação formal. Em suma, cultura era algo que as sociedades tinham (ou, mais precisamente, que alguns grupos em algumas sociedades tinham), embora faltasse a outros.⁶

Cultura aí é entendida numa acepção um tanto particular, associada a uma grande tradição portadora de uma virtude cultural que falta a outros grupos sociais, ou seja, numa visão que hierarquiza o conceito ao considerar como legitimamente importante a “alta” cultura. A cultura era tida como um ramo autônomo da atividade humana, desvinculado das relações sociais, das práticas econômicas, dos acontecimentos políticos. Era analisada como dissociada da sociedade e não como mais uma prática presente no âmbito das relações sociais.

Burke apresenta algumas críticas que foram dirigidas a esse tipo de história da cultura, porque ela “paira no ar, no sentido de ignorar a sociedade (ou pelo menos dar pouca ênfase a ela) – a infra-estrutura econômica, a estrutura política e social e assim por diante”. Além disso, é dependente “do postulado de unidade ou consenso cultural” (uma espécie de “qualidade que une todos os produtos culturais de um período e os torna homogêneos”), e muito influenciada pela noção de “tradição”, compreendida como “a idéia básica de transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração”.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 234 e 235.

Cabe acrescentar que o “complementar de tradição era a idéia de ‘recepção’” e a sua “suposição generalizada era de que o que se recebia era o mesmo que fora dado: uma ‘herança’ ou ‘legado’ cultural.”⁷ No contexto de sua produção, não obstante, ela era um ramo da historiografia que já promovia importantes modificações no conhecimento histórico por preocupar-se com as questões culturais.

Um ponto de reflexão na história da história cultural foi a historiografia francesa da Escola dos *Annales*, nas décadas de 1920-30, que trouxe à tona reflexões acerca do estatuto do documento, ao proceder a um alargamento efetivo do termo, que passaria a cobrir não apenas os documentos escritos, mas quaisquer vestígios humanos, distanciando-se da história historicizante que postulava a utilização de documentos escritos e que era hegemônica até o começo do século XX.

A chamada Escola dos *Annales* não era um grupo homogêneo, estruturado em torno de certos pressupostos. Contudo, reunia intelectuais que colaboravam com a revista *Annales: Économie, Sociétés, Civilisations*⁸, cujo denominador comum era o rompimento com a noção positivista de história e de documentos. Se, como apontado, alguns historiadores já trabalhavam com outros temas e objetos, agora eles o faziam de uma maneira diferente e, para divulgação de seus trabalhos, contavam com uma revista que publicava as reflexões teóricas e metodológicas deste campo do conhecimento.

Os historiadores que se orientam por essa corrente de estudos em história têm uma concepção diferenciada de documentos, que abarca os testemunhos escritos, os culturais, visuais, sonoros e quaisquer outros registros da atividade humana. Não importa mais a natureza do documento, e sim o modo como ele será interrogado pelo pesquisador. Marc Bloch diz, a esse respeito, que

⁷ *Idem, ibidem*, p. 236, 237 e 239, respectivamente.

⁸ A revista teve muitos nomes em sua trajetória: *Annales d'Histoire Économique et Sociale* (1929), *Annales d'Histoire Sociale* (1939-1941), *Mélanges d'Histoire Sociale* (1942-1944), *Annales d'Histoire Sociale* (1945) e, posteriormente, *Annales: Économie, Sociétés, Civilisations* (a partir de 1946). Ver FONTANA, Josep. **História**: análise do passado e projeto social. Bauru: Edusc, 1998, esp. cap. “A reconstrução. III: a Escola dos *Annales*”.

o que os textos nos dizem expressamente deixou hoje em dia de ser o objeto predileto de nossa atenção. Apegamo-nos geralmente com mais ardor ao que ele nos deixa entender, sem haver pretendido dizê-lo. (...)

Mas, a partir do momento em que não nos resignamos mais a registrar [pura e] simplesmente as palavras de nossas testemunhas, a partir do momento em que tencionamos fazê-las falar [, mesmo a contragosto,] mais do que nunca impõe-se um questionário.⁹

Adiante em seu texto, concluindo o raciocínio, o autor salienta:

A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca, pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias a nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários.¹⁰

As mudanças de rota nos estudos históricos muito influenciaram os historiadores da época (segundo terço do século XX em diante) e os das gerações posteriores. É o que fica evidente na passagem em que Burke comenta um aspecto da obra de Le Roy Ladurie, *Montaillou* (1975) – considerada um marco da história antropológica –, escrita em um momento posterior à da chamada “terceira geração” dos *Annales*¹¹. A partir da documentação de um processo de heresia em 1320, esse historiador reconstrói integralmente a vida numa vila do sudoeste francês no começo do século XIV. “É preciso lembrar, acima de tudo, o poder do seu autor em trazer o passado à vida e também colocar em questão os documentos, lendo-os nas entrelinhas e fazendo-os revelar o que nem mesmo os aldeões sabiam que sabiam.”¹²

Essa complexidade atribuída ao documento favoreceu novas abordagens, e problemas históricos que apresentavam dificuldade de resolução foram iluminados com possibilidades de compreensão que surgiam

⁹ BLOCH, Marc, **Apologia da história**: ou, o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 78.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 79 e 80.

¹¹ A “terceira geração” dos *Annales*, conduzida sobretudo por Jacques Le Goff, tornou conhecida a “Nova História”, para a qual a história se confunde com toda atividade humana.

¹² BURKE, Peter. **A Escola dos Annales**: a revolução francesa da historiografia (1929-1989). São Paulo: Editora Unesp, 1991, p. 97.

com o novo modo de utilização dos documentos. Ao falar sobre essa “revolução documental” pela qual passou a história, Le Goff comenta:

O interesse da memória coletiva e da história já não se cristalizava exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos; por exemplo, coloca em primeiro plano, para a história moderna, o registro paroquial que conserva para a memória todos os homens.¹³

No caso do estudo de Le Roy Ladurie, acima citado, foram usados documentos oficiais (produzidos pela igreja católica nos processos de inquisição), escritos sob a ótica dos inquisidores. Adotando um procedimento diferenciado no uso dos documentos, o historiador desvelou aspectos da vida cotidiana de uma aldeia, desenvolvendo uma perspectiva historiográfica inovadora que colocou em prática a recusa à noção tradicional de documento.

Além dessas dimensões, a variação da noção de documento possibilitou a superação da relativa distância entre cultura e sociedade, entre cultura e demais esferas e ramos de atividades sociais. Em outras palavras, essa mudança de enfoque suplantou a idéia de que cada documento responderia a um tipo específico de “problema” histórico. E ensejou transformações profundas no fazer historiográfico, uma vez que até mesmo a história política poderia ser estudada com base em pesquisa de elementos culturais.

Ademais, os estudos desenvolvidos dentro e fora do campo da historiografia trouxeram consigo a expansão do conceito de cultura e proporcionaram o surgimento de diferentes modos de análise dos objetos e práticas culturais, como será visto mais à frente. Ao abordar essa questão, apoio-me ainda nos estudos de Raymond Williams e Roger Chartier para conceber uma noção de cultura sintonizada com os objetivos de uma história cultural e refletir acerca do conceito de representação nesse campo de investigações.

Foi nos anos 1960 que a historiografia impulsionou significativamente a valorização do cultural, com estudos sobre as mentalidades e sobre

¹³ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 531.

representações que contribuíram para a constituição de uma história do intelectual e das idéias. Nesse contexto, a historiografia da cultura de meados do século XX foi designada como “nova história cultural”. Sua concepção de cultura era outra, compreendendo-a como algo mais dinâmico, que todos os homens possuíam, chegando-se, portanto, a novos temas, novas abordagens e novos objetos.

Os historiadores que se empenharam em trabalhar com cultura começaram a desenvolver estudos a respeito da produção artística, da literatura e da descrição das idéias, como aponta Chartier.¹⁴ Esses estudiosos e suas práticas desencadearam um processo transformador que resultou em outros desdobramentos do conceito de cultura e em seu reconhecimento como de importância fundamental para a historiografia como um todo e para a (nova) história cultural em particular.

A cultura, como indicam alguns autores, é um termo de difícil definição. Williams, por exemplo, dedica um livro para o estudo das mudanças no seu significado, buscando traçar a trajetória de constituição desse conceito. Ele afirma que as transformações por que passou o entendimento do que é cultura começaram no século XVIII e comenta que ela

significara, primordialmente, “tendência de crescimento natural” e, depois, por analogia, um processo de treinamento humano. Mas este último emprego, que implicava, habitualmente, cultura de alguma coisa, alterou-se no século dezanove, no sentido de cultura como tal, bastante por si mesmo. Veio a significar, de começo, “um estado geral ou disposição de espírito”, em relação estreita com a idéia de perfeição humana. Depois passou a corresponder a “estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade”. Mais tarde, correspondeu a “corpo geral das artes”. Mais tarde ainda, ao final do século, veio a indicar “todo um sistema de vida, no seu aspecto material, intelectual e espiritual”.¹⁵

As modificações nos marcos conceituais acabaram por levar a uma mudança significativa no âmbito das questões propostas, conduzindo para outras direções as respostas alcançadas. No centro dos debates, diversificadas

¹⁴ Ver CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 18.

formulações do conceito apareceram, muitas delas convergentes umas com as outras, mas não geraram uma definição única. Neste trabalho, adoto uma noção de cultura compatível com as contribuições de Raymond Williams, tal como foram resumidas por Stuart Hall:

Duas maneiras diferentes de conceituar cultura podem ser extraídas das várias e sugestivas formulações feitas por Raymond Williams em *The long revolution*. A primeira relaciona cultura à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns. (...) a segunda ênfase é mais deliberadamente antropológica e enfatiza o aspecto de ‘cultura’ que se refere a práticas sociais. (...) Mas a definição anterior me parece mais central, pois nela o ‘modo de vida’ está integrado.¹⁶

Optar por estas acepções de cultura e, conseqüentemente, pelos autores que estiveram envolvidos com os chamados “estudos culturais”, implica não atribuir ao cultural o papel de resíduo ou mero reflexo do social e do econômico, mas, ao contrário, conferir a ele o *status* seguramente relevante de práticas, sentidos e valores que surgem das relações entre os diferentes grupos sociais e pelos quais estes lidam com o contexto sócio-histórico e respondem a ele. Importa ressaltar que uma das dimensões da cultura comporta, segundo Williams, as reações “em pensamento e em sentimento à mudança de condições por que passou a nossa vida.”¹⁷

O desenvolvimento dos conceitos e das ponderações nesse campo de análise colocou a “nova história cultural” frente a uma infinidade de temáticas e objetos de pesquisa. No interior dos debates, foram realizadas reflexões que objetivavam compreender, entre outras problemáticas, as representações que os homens elaboram sobre o mundo e sobre si mesmos, apreender os dispositivos através dos quais constroem significados e estabelecem diálogos com suas experiências e as formas de explicação para a realidade em que vivem e para a maneira como se relacionam com ela.

De acordo com os estudiosos dos fenômenos culturais, aquilo que se pode entender por realidade não tem historicamente uma única via de acesso,

¹⁶ HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 126, 127 e 128.

¹⁷ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 305.

ou seja, não existe um tipo único documento que dê conta de toda essa tarefa. De mais a mais, o documento também não é puramente objetivo e direto. Para se aproximar da realidade, o historiador francês Roger Chartier sustenta que a idéia de representação é um valioso instrumento de análise que permite, por meio de diversos elementos, tentar compreender os homens e seu relacionamento em sociedade.

O autor lança mão do conceito de representação para formulações humanas (como literatura, teatro, música, escritos diversos, fábulas e mitos), referindo-se a algo que pode estar tanto presente como ausente e dando ao termo não a idéia de deformação do real, mas um *status* específico no campo dos estudos históricos e sociais, sendo a representação inclusive uma prática que envolve realidades particulares.¹⁸

A história cultural, como a entende Chartier, trata de uma busca da maneira como a realidade social é construída, no tempo e no espaço, em termos culturais, ou seja, como é pensada, significada; por isso ela envolve uma percepção e uma apreciação do real. Essa realidade pensada, essa representação da vida social, deve ser analisada em termos amplos, confrontando, por exemplo, o discurso com o emissor e sua posição na sociedade, uma determinada prática cultural com seu contexto e as configurações de poder de uma época, uma vez que “as representações do mundo social (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam”.¹⁹ Assim, as representações se inserem no campo das disputas, tensões e conflitos sociais, nas relações entre o hegemônico e o não-hegemônico, sendo um complexo objeto de estudo para as relações entre dominantes e dominados.

Por tudo isso, o conceito de representação permite articular várias esferas e ramos da atividade humana em sociedade, incluindo a maneira como diferentes grupos sociais constroem significados para o que vivem, como se colocam como sujeitos ativos, como forjam identidades e vínculos de pertencimento a lugares e valores que permeiam sua experiência cotidiana, revelando, assim, o modo pelo qual uma instituição, grupo ou indivíduo

¹⁸ Ao abordar a confusão que o termo representação evoca, Chartier destaca a ambigüidade do conceito. Ver CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 165 e 166.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 17.

reafirma sua existência. As representações, ao mesmo tempo, apreendem e estruturam a vida nas sociedades.

Ao abordar essas questões, este trabalho se insere nas problemáticas da história cultural, dando ênfase às convergências entre a música popular e a vida social, ao evidenciar possíveis significados sociopolíticos da música *hardcore* no Brasil que, a propósito, teve sua produção e circulação em meio às décadas que assinalaram a emergência das reformas políticas e econômicas de cunho neoliberal. Neste estudo, a produção musical tem o significado de sua existência, de suas mensagens e representações, situadas no seu momento histórico, como prática cultural em permanente construção, produto da atividade dos homens no seu cotidiano.

Por uma história vista de baixo

Como tentei sublinhar, autores com as mais diversas orientações intelectuais produziram importantes reflexões sobre a cultura, que, aliadas às transformações na caracterização dos documentos, valorizaram a inserção dos objetos culturais nos estudos acerca da sociedade. Além disso, as mudanças operadas na disciplina permitiram suplantar uma certa ausência das pessoas comuns na produção dos historiadores.

No que diz respeito aos pensadores um tanto mais afinados com a Escola dos *Annales*, interessa mencionar, uma vez mais, o historiador francês Roger Chartier²⁰, que trouxe muitas contribuições para as pesquisas na área cultural ao estudar práticas e representações por meio das leituras camponesas na França do século XVIII. Em outro sentido, cabe falar dos estudos culturais britânicos e dos seus representantes²¹, dentre os quais Edward Thompson²², que se dedicou à cultura popular e aos costumes das pessoas pobres. Também merecem menção o historiador e antropólogo

²⁰ CHARTIER, Roger, *op. cit.*

²¹ O que não quer dizer que não tenham influências dos *Annales*. Ver HOBBSAWM, Eric, *op. cit.*, esp. cap. "A história britânica e os *Annales*: um comentário".

²² THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

italiano Carlo Ginzburg²³, que, entre outras obras, empreendeu um estudo, calcado na micro-história, sobre um moleiro e seu tempo, e o historiador francês George Rudé²⁴, que investigou protestos populares.

A partir dos estudos como os desses autores, a história da perspectiva das pessoas comuns ganhou força. Antes disso, principalmente nos períodos anteriores às primeiras décadas do século XX, a historiografia tradicionalmente não se ocupava dos setores populares, da gente simples, dos homens pobres. Seu foco se concentrava nos grandes acontecimentos, como lembra Hobsbawm:

o ramo prático da política dominante, durante a maior parte da história até o final do século XIX e na maioria dos países, poderia normalmente prosseguir sem muita coisa além de uma ocasional referência à massa da população dominada. Essa massa podia ser pressuposta, exceto em circunstâncias muito excepcionais – como as grandes revoluções ou insurreições sociais.²⁵

De fato em um campo de análise no qual as concepções de política operavam em nível institucional, de cúpula, e o poder era materializado no Estado (ou no soberano), as pessoas comuns só se tornavam relevantes no momento em que irrompiam – por meio de revoltas ou manifestações sociais e políticas que ameaçassem a ordem das coisas – no terreno da política dos dominantes e modificavam a equação das decisões gestoras da sociedade. O que fizeram outros estudiosos dos fenômenos sociais foi uma tentativa de reconstrução histórica levando em consideração os homens comuns.

A “história vista de baixo” teve início com a observação dos protestos populares e das insatisfações que impactaram o mundo das classes dominantes. As revoltas, as revoluções e o movimento de luta dos trabalhadores pobres foram temas privilegiados por essa vertente historiográfica. Historiadores como Thompson, Hobsbawm e Rudé, a partir dos anos 1950, voltaram o foco de suas pesquisas para essas pessoas simples e

²³ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁴ RUDÉ, George. **Ideologia e protesto popular**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

²⁵ HOBBSAWM, Eric, *op. cit.*, p. 217.

puderam, então, desvendar como elas se inseriam nas relações sociais. Embora este tipo de abordagem só tenha se expandido na década de 1980, os primeiros passos nessa direção foram dados pelos estudiosos da história social e econômica. Ganhou uma elaboração conceitual em 1966 com Thompson, quando este publicou o artigo “A história vista de baixo”.²⁶

Mas o que pode ser considerado “uma história a partir de baixo”? De modo geral, o “a partir de baixo” e as “pessoas comuns” remetem às classes populares e aos trabalhadores, pois os estudiosos que se dedicaram ao tema investigaram as manifestações do povo, como o movimento operário, as revoltas dos camponeses, a cultura nos bairros pobres e os costumes dos dominados. Nesse sentido, considero que as músicas aqui analisadas podem ser pensadas nesses termos.

Ao discutir temas associados às pessoas comuns, é preciso montar um quadro contextual que seja útil à compreensão das experiências relativas aos sujeitos abordados, que tenha conexão com o modo de eles pensarem e encararem o mundo no qual vivem. É o que faz Carlo Ginzburg, no seu **O queijo e os vermes**, ao reconstruir o mundo intelectual, espiritual e religioso do moleiro Menocchio. De acordo com Jim Sharpe, esse tipo de prática pode ser considerada sob dois aspectos: como uma nova abordagem dentro dos estudos históricos e como um outro tipo de história. No primeiro caso, essa vertente faz correções à história da elite e abre a “possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história”.²⁷ Por outro lado, ele adverte que uma análise dessa natureza não deve ser “dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social”²⁸, sob pena disso acarretar um isolamento prejudicial ao conhecimento histórico.

É certo que os estudos históricos com ênfase nas pessoas comuns não podem ficar restritos aos conflitos do mundo do trabalho, às revoluções sociais e políticas e às manifestações de revolta que permeiam a vida social. Há muito

²⁶ THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**, *op. cit.*

²⁷ SHARPE, Jim, *op. cit.*, p. 54.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 54.

mais a ser explorado, como a vida e a cultura das classes populares, sua literatura, sua música, sua mentalidade. É aqui que se enquadra este estudo sobre as implicações políticas do *hardcore*.

O *hardcore* e a cena alternativa

Munido dos suportes oferecidos pela “nova história cultural” e pela “história vista de baixo” adentro enfim o terreno do *hardcore*. Isso impõe a necessidade de responder a uma pergunta preliminar: o que é o *hardcore*?

No percurso para entender as músicas que compunham o *corpus* documental da pesquisa, fui obrigado a investigar a historicidade do objeto do qual me ocupava. Os resultados a que cheguei não são nada mais do que uma pequena contribuição aos estudos que ainda têm muito a avançar nos campos de investigação da história da música e da cultura, haja vista a escassez de materiais que remetam diretamente ao tema.

Além de consultar uma bibliografia básica para, minimamente, proceder à reconstrução da trajetória do gênero, eu me decidi pelo uso de diversos materiais, tais como vídeos, documentários, relatos, depoimentos, textos e entrevistas elaboradas por diversas pessoas com os mais variados propósitos. Esses recursos foram imprescindíveis, uma vez que a bibliografia disponível não dizia respeito diretamente ao *hardcore*, pois tratava, sobretudo, do *rock* e do *punk*, oferecendo-me informações dispersas que complementei também com encartes de CDs, páginas na Internet, *fanzines* e outros documentos que possibilitaram conhecer um pouco sobre o *hardcore* como uma prática cultural de determinadas parcelas da população.

Com certa frequência, o *hardcore* se associa, de um modo ou de outro, ao *punk* (em alguns momentos se opõe a ele, em outros o reverencia, noutros ambos se confundem completamente), o que coloca este como ponto de partida para meu estudo. O *punk*, como se nota na bibliografia consultada, tem uma origem muito complexa e obscura, talvez por ser uma prática cultural de pessoas comuns, uma experiência marginal para os padrões culturais da época. Parte considerável dos livros que tratam do assunto elege o ano de 1976 como marco temporal de seu surgimento e a Inglaterra como o lugar das

primeiras manifestações do fenômeno cultural *punk*; outros, entretanto, consideram que ele se originou entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 nos Estados Unidos.

Para Home, o *punk* “aparece como uma evolução direta (do *rock*) dos anos 1960”²⁹ e comporta uma linguagem apropriada por pessoas envolvidas em espaços e laços de socialização constituídos no ambiente das ruas, como uma “expressão simultânea de frustração e desejo de mudança”.³⁰ Neste sentido, o surgimento do *punk* está mais relacionado a experiências sociais vivenciadas no cotidiano das pessoas com ele identificadas do que a fenômenos massivos de divulgação ou de uma indústria da cultura e do entretenimento (embora esse aspecto tenha contribuído para – ou pelo menos antecipado – o conhecimento do *punk* em certos lugares).

A esse respeito, observa Yuriallis Bastos:

As influências fundamentais e primordiais que possibilitaram o surgimento do *punk* foram fundidas pela primeira vez em 1965, nos Estados Unidos; se foi lá que o movimento teve seu batismo, e se o *punk* sempre surgiu e surge primeiramente com as bandas e com o visual (elementos culturais) para depois surgirem outros elementos culturais, políticos e ideológicos, como o *fanzine* e o antimilitarismo, por exemplo, podemos dizer que o *punk* surgiu nos Estados Unidos com o Velvet Underground, The Stooges e similares bandas que expressavam, de certa maneira, o *underground* possível para a época, e não em 1976 na Inglaterra e por intermédio de Malcon MacLaren e com a comercial banda Sex Pistols.³¹

Desse modo, é preciso regredir pelo menos dez ou quinze anos no tempo para compreender o *punk*. E sua gênese deixa de ser a Europa para ser a América, mais precisamente os Estados Unidos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, onde estava acontecendo um pequeno movimento *underground* de bandas de *rock*. Foi a partir das vivências e das práticas culturais marginais que despontou uma cultura de rua calcada em experiências

²⁹ HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004, p. 130.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 125.

³¹ BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-*punk*. **Caos**: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, João Pessoa, n. 9, set. 2005, p. 302 e 303.

cotidianas: violência urbana, solidariedade, gangues, amizades, literatura marginal, estética visual e *rock and roll* compõem a matéria-prima da sensibilidade *punk*.

Conforme assinalam Home e Bastos, as origens musicais do *punk* estão nas práticas dos roqueiros que gostavam de bandas como Small Faces, Velvet Underground, Stooges e MC5 (bandas *proto-punks*³²), e, tendo-as como referências sonoras, criaram suas próprias bandas. Os grupos que surgiram, à época, eram pouco populares e se apresentavam em lugares de baixo prestígio com músicas que estavam na contramão do *rock* progressivo³³, que vivia então o auge de sua popularidade.

Legs McNeil, que cunhou o termo *punk* para se referir a essa produção musical (e também à moda e ao comportamento das pessoas a ela vinculadas), relata que “todos estavam cheios com o que estava acontecendo com o *rock*, que era o Deep Purple. Esses imensos shows em que faziam solos de órgão por vinte minutos ou solos de guitarra por vinte minutos”.³⁴ O *punk* era uma maneira nova de se fazer as coisas, e os jovens envolvidos nisso conseguiram inclusive encurtar as distâncias entre o mundo da cultura e o mundo da política. Nas palavras de Pablo Ortellado,

o *punk* podia falar com uma verdade inédita sobre o amor adolescente, sobre o desemprego, sobre os problemas sociais e sobre a estupidez das regras estabelecidas sem repetir clichês dos discursos políticos – ou seja, sem ter como parâmetro positivo o amor livre, a sociedade alternativa, a revolução ou o socialismo.³⁵

³² O *proto-punk* é uma vertente do *rock* de meados dos anos 1960 e princípio dos anos 1970 que apresentava composições relativamente simples e uma sensibilidade estética (comportamento, *performance*, atitude, vestuário) que foram incorporadas e ressignificadas pelo *punk* um pouco depois.

³³ Ver, por exemplo, o que falam alguns depoentes em documentários como ***Punk: Atitude!*** Direção: Don Letts. EUA: Focus, 2006. 2 DVD's (224 min.), son., color. Documentário; ***Punk na cidade***. Direção: Darwin Dias. Brasil: Abandonados pela história oficial, 2003. 1 DVD (86 min.), son., color. Documentário, e ***Botinada***: a origem do *punk* no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color. Documentário.

³⁴ McNEIL, Legs. In: ***Punk: Atitude!***, *op. cit.*

³⁵ ORTELLADO, Pablo. **Quatro reflexões sobre a história e o significado do *punk***. Disponível em: <www.midiaindependente.org>.

As músicas deste estilo emergem sob um clima de tensões e conflitos estéticos e ideológicos próprios de um campo de disputas que, obviamente, perpassa não somente as transformações específicas do *rock*, mas da música popular como um todo.³⁶ Ao tratar rapidamente da música *punk*, a antropóloga Janice Caiafa reitera o argumento de McNeil e comenta:

O som é muito simples, e muito rápido. Basicamente percussivo, com vocal violento. Contra a complicação do “*rock progressivo*” que se fazia na época, o *punk rock* é o uso imediato do instrumento. Produzir intensidade e lançar um desafio – essa a contundência do *punk* – e fazer isso com o mínimo. O *punk* surgiu então num momento em que a extrema complexidade de elaboração e execução fazia do *rock* uma obra de muitos anos de trabalho (as etapas de progresso e maturação) e muito dinheiro para comprar os mais sofisticados equipamentos. E enquanto as estrelas do *rock* privavam com os reis (é quando o *rock* perde toda sua força de contestação, sua estranheza), Jonhny Rotten [da banda *punk rocker* Sex Pistols] aparece com os dentes estragados (e seu vulto frágil) [...]³⁷

Essas músicas poderiam ser vistas, num certo sentido, como uma relativa volta ao *rock* tradicional, porque o fato de serem curtas, simples e dançantes confere aos dois gêneros um grau de semelhança. As primeiras bandas tipicamente *punks* eram mais despojadas, se comparadas não somente às de *rock* progressivo, como igualmente às bandas consideradas proto-*punks*, das quais o *punk* herdou influências e referências musicais diretas. É o que fica evidente na audição daquele que é tido e havido como um dos primeiros álbuns do gênero, gravado em 1976 pelo grupo estadunidense The Ramones, que iniciou suas atividades em 1974.

Para o *punk rock* chegar ao resto do mundo, uma mediação acelerou o processo: o *punk* inglês, que sofreu influências de bandas como New York Dolls (que é anterior ao *punk* – foi formada em 1971 – mas já incorporava alguns de seus elementos estéticos), pioneira do *punk* norte-americano. Bivar relata, no livro *O que é punk?* (uma das mais conhecidas referências sobre o

³⁶ No documentário **Botinada**: a origem do *punk* no Brasil, há alguns depoimentos dos primeiros jovens ligados à música *punk* no Brasil acerca da relação que tinham não apenas com o *rock* em geral, como também com os gêneros mais populares à época, como a MPB (Chico Buarque e Caetano Veloso são citados) e o *discotec*.

³⁷ CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 9.

assunto no Brasil), que após uma apresentação do New York Dolls em Londres, o empresário inglês Malcon McLaren, que então se dedicava ao ramo da moda, viajou com a banda para os Estados Unidos, onde realizou uma “pesquisa” sobre a cultura jovem daquele país. Quando retornou à Inglaterra, já estava de posse de algumas informações como, por exemplo, “que músicas com não mais do que dois minutos de duração e letras que falassem de problemas sociais urbanos tinham futuro”.³⁸ A partir daí, começou a empresariar os Sex Pistols, banda precursora do *punk rock* inglês que teve ressonância mundial em curto espaço de tempo.

Alguns autores criticam o livro de Bivar, acusando-o de mistificar o *punk* inglês e de enfatizar a importância dos ingleses como precursores desse estilo musical, baseado na posição de destaque que alguns grupos alcançaram na mídia. Um dos críticos é Bastos, que, embora atribua méritos ao trabalho de Bivar, salienta que nele há várias

falhas analíticas menores, sobretudo de caráter histórico e sociológico, que decorrem primeiramente da falta de visão mais ampla do autor com relação ao surgimento do *punk* no mundo, e não somente em Londres; também pelo fato de Bivar ter atribuído a Malcon MacLaren o papel de “pai do *punk*” e aos Sex Pistols (pré-fabrico comercial e midiático de MacLaren e seus colaboradores) o “status-honra” de primeira banda *punk* da história.³⁹

As ressalvas feitas por esse autor vão ao encontro do argumento apresentado por Home de que “eles (o Sex Pistols) podem ter roubado o show, mas o *punk* teria acontecido sem eles – enquanto eles não teriam ficado famosos sem o *punk*.”⁴⁰

É um tanto confuso o início do *punk*, tanto em sua relação com cultura geral quanto à sua produção musical. Acredito que Bivar destaca o *punk* inglês e a ele atribui uma importância fundamental por entender que é a partir dele que essa prática cultural começou a ser noticiada e conhecida no mundo todo, principalmente por meio de produtos culturais como os discos. No Brasil, as

³⁸ BIVAR, Antônio. **O que é *punk*?** São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 42 e 43.

³⁹ BASTOS, Yuriallis Fernandes, *op. cit.*, p. 302.

⁴⁰ HOME, Stewart, *op. cit.*, p. 130.

primeiras notícias sobre o *punk* chegaram em meados da década de 1970 com os discos das bandas The Ramones e Sex Pistols e com reportagens jornalísticas que colocavam o movimento *punk* em evidência, mesmo porque, em 1977, ele tomou “o mundo de assalto”.⁴¹

Mas essa nova produção cultural a que jovens brasileiros tiveram acesso não veio garantir a alienação ou a conformidade ao mundo capitalista, não chegou aqui como agente de dominação cultural. Em meio à ditadura militar (1964-1985), época de intensa repressão a manifestações culturais, sociais e políticas com teor rebelde/contestador, surgiram as primeiras bandas nacionais entre 1977 e 1978: Condutores de Cadáver, AI-5 e Restos de Nada. Entretanto, frise-se o *punk* no Brasil não se configura como uma cópia do americano ou do europeu, mas sim como uma “maneira de usar e fazer” adaptada ao contexto local.⁴² As práticas locais esmigalharam e reelaboraram o que foi oferecido pela indústria cultural internacional, como aponta Clemente (integrante das bandas Restos de Nada e Inocentes, de São Paulo): “As primeiras bandas surgiram da necessidade de você falar, de você ouvir um som... Sex Pistols falando “Anarchy in U.K.” ou “estava na rua em Londres”, e faltava quem falasse da quebrada da [Vila] Carolina [em São Paulo], do que estava acontecendo com você... falasse de você, da sua realidade.”⁴³

Mais do que um rompimento com modelos rígidos, prontos e preestabelecidos, a adaptação contextual da cultura *punk* no Brasil é permeada pelo cotidiano das classes populares, refletindo inclusive o nível das relações de força entre os diferentes grupos sociais.

⁴¹ Nos documentários **Botinada**: a origem do *punk* no Brasil e **Punk na cidade**, percebe-se como a indústria cultural atuou como facilitadora na recepção e assimilação (criativa) do *punk* no Brasil. Muitos dos entrevistados dizem que conheceram o *punk* por discos e por revistas que continham matérias sobre o assunto. É o caso de Zorro (que tocava na banda paulista M-19), que diz: “Nesse momento (1977) que eu começo a tomar contato com o movimento *punk*. Através de revistas como a Revista Pop”, e de Ariel (que participou das bandas Restos de Nada e Invasores de Cérebro, de São Paulo), que relata: “Porque nas importações, nas caixas fechadas, começaram a vir algumas coisas... né... *punks*”. A única exceção diz respeito a um depoente: Kevan Gillies, membro do grupo Carne Podre, de Curitiba, que morou na periferia de Londres em meados de 1970 e quando retornou ao Brasil já tinha conhecimento de toda aquela cena musical.

⁴² Ver CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁴³ Clemente. **Botinada**, *op. cit.*

No final dos anos 1970 e início da década de 1980, muitas bandas assinaram contrato com gravadoras *majors* e saíram do circuito *underground*, à medida que se verificou uma tentativa de cooptação e apropriação do *punk* como mercadoria cultural associada às práticas do consumo cultural capitalista (o que implicaria o conseqüente abandono do *do it yourself*⁴⁴ – faça você mesmo –, postura que assegurava aos jovens um certo domínio de sua própria cultura). Com isso, essa produção musical sofreu nova intervenção por parte dos sujeitos organicamente envolvidos com ela. A partir de então, o *punk* passou a trilhar outro caminho, como informa Gary Bushell, editor da revista *Punk is not dead*, lançada em 1981:

O movimento tomou outro rumo, mais conscientizado e verdadeiramente ligado a uma faixa da juventude que continuou e continua rebelando-se contra a hipocrisia, a complacência, o conformismo, o tédio e contra o mundo baseado na pompa e no privilégio, no qual o jovem tem poucas chances de manifestar-se e o jovem das classes mais baixas menos chance ainda.⁴⁵

Isso aconteceu primeiramente nos EUA e assinalou o surgimento do *hardcore*, desdobramento do *punk rock* caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão verso-refrão-verso), *performance* agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a outros tipos de afinação dos instrumentos de corda que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas.

O desafio de uma música simples e acessível foi levado ao extremo com o *hardcore*. Esse caráter motivou muitos jovens a se identificar com esse tipo de música, como se percebe na análise do CD da banda Point of no return, esta já nos marcos do nosso trabalho:

Quando nos envolvemos com o *hardcore*, não fomos atraídos por letras e músicas exaustivamente talhadas. O que realmente

⁴⁴ A expressão “*do it yourself*” traduz um espírito “empreendedor” característico do universo *punk underground*, um posicionamento crítico ante a sociedade da mercadoria, pois pressupõe que se realizem ao máximo possível as atividades produtivas a partir do trabalho próprio, sem depender de financiamentos ou apoios institucionais.

⁴⁵ BUSHELL, Gary *apud* BIVAR, Antônio, *op. cit.*, p. 84 e 85.

nos interessou foi a crueza, a ira e a ironia do *punk*. Letras secas e músicas diretas tornavam a comunidade extremamente “democrática”, permitindo a participação de qualquer um. Não era necessário um estudo avançado para se pegar uma guitarra e compor músicas curtas e rápidas de quatro acordes, muito menos para se pegar uma caneta e escrever versos de revolta.⁴⁶

No Brasil, as primeiras bandas tidas como *punk* ou que emergiram sob essa atmosfera cultural estavam mais próximas do *hardcore* que do *punk rock*, sobretudo se comparadas às tidas por pioneiras do gênero, como The Ramones e Sex Pistols. É o que se nota a partir da audição dos primeiros e raros registros da época, como os das bandas Restos de Nada e Passeatas.⁴⁷ Considera-se o *hardcore*, no entanto, como uma segunda geração do *punk*, que se opunha à anterior porque uma parcela dos grupos que faziam parte desta estava adotando uma postura diferente e se vinculando a corporações capitalistas e a certas expressões da cultura jovem hegemônica da época que podia absorver essa prática cultural sob a forma de *new wave*.⁴⁸

Assim, enquanto muitas bandas do *punk rock* ingressavam no circuito comercial, outras continuavam afinadas com uma cultura marginal e pouco prestigiada, alinhando sua produção com aquilo que seria mais duro, mais radical, o *hardcore-punk*. Segundo Yuriallis Bastos, pensando-se em termos musicais e sociais, tratava-se de um “ritmo bem mais acelerado e distorcido, cantado com o vocal gritado, como modo de expressar a radicalização de sua postura anticomercial e o seu repúdio à industrial cultural, ao movimento da *new wave* e a toda a sociedade de consumo.”⁴⁹

⁴⁶ POINT OF NO RETURN. **Centelha**. São Paulo: Liberation, 2000. 1 CD ou LP. Extraído do texto presente no encarte.

⁴⁷ A música “Direito de protestar”, do grupo Passeatas (formado em São Paulo, na região do ABC, no final da década de 1970), tem andamento mais próximo, por exemplo, da canção “Insurgence”, da banda Middle Class, e, portanto, uma sonoridade mais *hardcore* que qualquer das composições dos discos dos Ramones, Sex Pistols ou The Clash. Apesar das linhas de bateria, baixo e guitarra não apresentarem uma execução suficientemente veloz, a ponto de se igualar à velocidade da estadunidense Middle Class, o vocal é tão áspero, gritado e furioso como o da Middle Class ou o da Minor Threat, também dos EUA.

⁴⁸ Algumas bandas que começaram como *punks* assumiram o rótulo de *new wave*, que “é uma espécie de reciclagem dos valores da década de 50, produzindo música que envolve a sugestão de mais criatividade que talento (...) o *punk* puxa para o mau gosto, a hostilidade. O *new wave* é mais comportado e menos pobre.” SANTILLI, Marcos, *apud* DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 93.

⁴⁹ BASTOS, Yuriallis Fernandes, *op. cit.*, p. 384.

Em todo caso, essas canções só podem ser investigadas porque apresentam uma consistência material, por existirem enquanto produto cultural. Cabe observar que, como salienta Zan, “a música popular consolidou-se, ao longo do último século, como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento.”⁵⁰ Daí que os estudos referentes à música popular não devem desconsiderar as reflexões acerca da relação entre cultura e mercado, pois não seria possível escrever sobre cultura ignorando tal imbricação.⁵¹

Longe dos aparatos hegemônicos do mercado cultural, em 1994/1995⁵², os integrantes da banda Personal Choice lançaram seu primeiro trabalho gravado pelo selo independente Riot Records e distribuíram, sem auxílio de uma grande gravadora, o seu vinil, que trazia composições de um tipo de música que supostamente não seria rentável comercialmente. Dessa maneira, o registro das canções da Personal Choice ocorreu por uma necessidade que não está posta pelo mercado, mas, ao contrário, pela dinâmica da cultura *hardcore*, como se lê na capa do vinil:

Gostaríamos de agradecer a todas as pessoas, bandas, *fanzines*, gravadoras, distribuidoras que se importam em manter acesa a chama da cena alternativa. Em especial gostaríamos de agradecer à cena Straight-Edge⁵³ (jovem mas ativa) local por estar sempre ao nosso lado nos apoiando e nos incentivando.⁵⁴

A Personal Choice, como outras bandas do mesmo segmento e de outros como o *rap*, mostra que indústria massiva de bens culturais não

⁵⁰ ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS** – Revista Científica, v. 3, n. 1, São Paulo, jun. 2001, p. 105.

⁵¹ Um dos estudiosos que mais problematizaram a cultura e seu relacionamento com o mercado foi o sociólogo alemão Theodor Adorno. Ver: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, e COHN, Gabriel (org.). **Theodor Adorno** – Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

⁵² No disco lançado pela Riot, não há informação sobre o ano de lançamento. No entanto, ao final da década de 1990, o selo, também independente, Teenager in a Box lançou um CD que reúne todas as músicas da Personal Choice e informa o ano de lançamento do primeiro disco.

⁵³ *Straight-edge*, no contexto do *hardcore*, designa pessoas e bandas que, por vários motivos, não fazem uso de drogas (álcool e cigarros inclusive) e são vegetarianos ou veganos. O *straight-edge* surgiu dentro do *hardcore-punk* no início da década 1980.

⁵⁴ PERSONAL CHOICE. **Raise your head**. Guarulhos: Riot, s/d.

homogeneiza os gostos, não controla tudo o que afeta a demanda simbólica das classes populares. Segundo Raymond Williams, “uma hegemonia vivida é sempre um processo”⁵⁵, portanto, dinâmica, sendo renovada, incorporada, modificada e comporta resistências e pressões. Exemplo destas últimas é o papel desempenhado por muitos músicos, os quais, de resto, não aceitaram o *punk* ou o *hardcore* da maneira como a eles foram oferecidos; apenas os tomaram como referência.

Ao abordar esse tema e questionar a ação efetiva da indústria cultural nos países latino-americanos e a posição que ela ocupa na produção de demandas simbólicas das camadas populares, Jesús Martín-Barbero declara que logo se descobriria

não só que a cultura massiva não ocupa uma e somente uma posição no sistema de classes sociais, mas que no próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado.⁵⁶

Há, portanto, muitas vezes, uma relação conflituosa entre a cultura que é oferecida e aquela que é reconfigurada socialmente. São evidentes as marcas de apropriação, recombinação e síntese cultural no texto que se estende por quatro páginas do encarte do CD lançado pela Point of no return. Nele há uma reflexão sobre o que seus componentes chamam de relação entre “*hardcore* e imperialismo”:

Já temos nossa própria identidade. Está na hora de revisarmos tudo o que temos feito em busca do que pode ser melhorado. (...) Decidimos, então, que era crucial a mudança do uso do inglês para o português, postura que muitas bandas nacionais já haviam tomado. (...) Não foi a primeira vez que uma nação terceiro-mundista tomou emprestado um movimento político-cultural-artístico das nações desenvolvidas nem será a última. (...) no Brasil e no restante do terceiro mundo deve [-se] buscar uma postura de dupla resistência (...) temos o compromisso de fazer o possível para tornar [o *hardcore*] no Brasil mais um

⁵⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 115.

⁵⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 311.

grupo de contracultura e não uma cópia vazia de tendências americanas e européias.⁵⁷

Ao se analisar a música gravada, tomando-a como elemento constitutivo de relações sociais, percebe-se o quanto é dinâmica a relação entre o produto/produtor e o consumidor, seja o produto correspondente ao aparelho cultural hegemônico ou a outro que lhe seja alternativo. A demanda simbólica das camadas populares não pode ser reduzida a mero resultado das planilhas das grandes empresas; é, pelo contrário, fruto de uma organização social constituída nas tensões do cultural e do social, na qual os sujeitos elaboram, cotidianamente, formas de manifestação artística que dêem conta de materializar os seus anseios, a exemplo de obras culturais diversas, dentre elas a música.

A análise do material coletado demonstra que, no caso do *hardcore*, os registros, a grande maioria dos CDs gravados, das fitas k-7 e dos discos em vinil chega ao público pelas mãos de gravadoras independentes.⁵⁸ Em 1992, por exemplo, surgiu a Liberation Records, que iniciou suas atividades como gravadora de fitas⁵⁹ e em 1996 se tornou um selo independente, cuja finalidade era “apoiar as bandas [de] que gostávamos”⁶⁰ e documentar parte da produção da emergente cena *hardcore* do país. Posteriormente, ela se profissionalizou, porém sem aderir aos moldes da indústria cultural hegemônica.

Confronto, Colligere, Descarga, Nueva Ética, Catharsis, I Shot Cyrus, Caliban, Point of no Return, Carahter, Heaven Shall

⁵⁷ POINT OF NO RETURN, *op. cit.*

⁵⁸ Acerca dos meios de produção, divulgação e circulação desses produtos culturais, ver **Vivendo de rock no Espírito Santo**. Direção: Mila Néri. Brasil: 2007, 1 DVD (22 min.), son., color. Documentário. Nesse trabalho de conclusão de curso, na Faculdade Novo Milênio – Vila Velha/ES, aparecem depoimentos de várias pessoas envolvidas organicamente (ou seja, pessoas que têm suas bandas, freqüentam os shows, organizam shows e elaboram estratégias de produção cultural à margem do poder dominante) com o *hardcore*, inclusive os de Fábio Mazine e Rodrigo, idealizadores dos selos independentes Lãjã e Terceiro Mundo.

⁵⁹ Nessa época, eram correntes dois tipos de procedimentos: 1. Gravar fitas dos poucos discos das bandas internacionais que chegavam ao país para distribuí-las, trocá-las com amigos e vender nos shows; 2. Gravar fitas das bandas nacionais, utilizando aparelhos de som caseiros que tivessem entrada para microfone. Essas fitas eram reproduzidas e ganhavam um encarte feito a partir de fotocópia comum.

⁶⁰ TRÊS abordagens aplicadas à política de lançamentos da Liberation. São Paulo: Liberation Records, 2003. Disponível em: <http://www.xliberationx.com/_news/biblioteca/abordagens.html>.

Burn, Children of Gaia, Highscore, Constricto, etc. A Liberation hoje reúne bandas com música, posições e abordagens que se assemelham ou que são totalmente distintas. Selos comerciais, que lançam qualquer coisa vendável, certamente não se interessariam por tantas bandas com motivações políticas.⁶¹

Uma identidade cultural semelhante, marcada pela noção de pertencimento a uma mesma cena cultural e musical, leva os sujeitos sociais a criar estratégias para reafirmar sua existência e construir elementos de cultura, sem depender diretamente da indústria que atua neste campo. Daí a complexidade das relações, carregadas de tensões e dilemas, entre música gravada e mercado cultural no Brasil. Eis um indício de que as relações entre mercado e cultura na contemporaneidade não podem ser pensadas nos termos de pensadores que compartilham da linha de argumentação de Adorno.

Retomar minimamente a trajetória do gênero e suas maneiras de distribuição se justifica pelo fato de a música gravada circular também como uma referência estética que vai influenciar a feitura de novos trabalhos por outros compositores, entre os quais aqueles de uma geração posterior. Nessa direção, durante a década de 1980, o *hardcore* foi sofrendo mudanças, passando por processos de incorporações e apropriações, ao mesmo tempo em que se consolidou como gênero musical de variadas ramificações, a ponto de se desprender, em muitos casos, do *punk* (nos seus aspectos mais amplos) e/ou do *hardcore* original, inclusive perdendo sua característica de veículo de expressão das classes trabalhadoras⁶², à medida que começou também a transmitir valores, opiniões e experiências de outros setores sociais.

No Brasil, o *punk* e, conseqüentemente, o *hardcore*, surgiram como experiências primeiramente juvenis e, tal qual no resto do mundo, conheceram transformações significativas. As mudanças ocorridas na área do *hardcore* resultaram em subgêneros que classificam a sua polifonia, como o *crossover*, o *trashcore*, o *moshcore*, o *metalcore*, o *old school*, o *hardcore-punk*, o *hardcore melódico* e o *grindcore*. Constata-se, então, que a designação do que é *hardcore* percorre todo um contexto cultural, não estritamente musical, como

⁶¹ *Idem, Ibidem.*

⁶² No início, essa manifestação cultural era tida como “uma forma de expressão da juventude da classe trabalhadora”. ORTELLADO, Pablo, *op. cit.*

exemplifica o seguinte fragmento de entrevista realizada com a banda I Shot Cyrus:

Acho que o *hardcore* é uma família de vários estilos musicais. No começo, o *hardcore* era um *punk* rápido, hoje em dia vários estilos fazem parte desse modo de fazer as coisas. Tem umas bandas que tocam metal, mas têm um espírito *hardcore*, tem umas bandas que fazem *punk rock*, mas também fazem isso de uma maneira *hardcore*. E também tem o *hardcore* tradicional. Agressividade, não conformidade e velocidade extrema é *hardcore*, apesar de eu achar que tem banda que é lenta e é *hardcore* também, não precisa ter velocidade extrema. Música para ser feliz não é nem fodendo, muito pelo contrário, é música pra você ficar com raiva do mundo, mas ao mesmo tempo ver tudo que tem de ruim e ter uma perspectiva positiva em relação a isso, de mudança. Mas não é música pra você esquecer a realidade e ficar relaxado. Nem fodendo, é o contrário disso. A melhor forma para se expressar? Não é a melhor forma, é apenas uma forma. Amor não é nem fodendo, sei lá, tem amor pelo *hardcore*. Mas é mais ódio do que amor, e ódio pode ser positivo também. E amor pode ser uma bosta.⁶³

Percebe-se aí, entre outras coisas, que, sob o rótulo *hardcore*, se tem uma multiplicidade de obras que se distinguem pela prática, pelo fazer musical e cultural, variando do *rock* à moda *punk*, mais simples e mais lento, ao *metal*, mais rápido e mais sofisticado musicalmente. Ademais, o *hardcore* deve ser analisado a partir de uma visão que ultrapasse os parâmetros musicais, como sugere Robson (componente da banda Lumpen, de Salvador) em entrevista concedida a Ian Kelmer:

Não sei, pra cada pessoa é uma coisa diferente. Pode ser um estilo de música, uma comunidade que abrange pessoas das mais diferentes possíveis, um modo de vida também. Eu particularmente acredito mais nessa coisa da comunidade. Eu não acredito que seja só um estilo de música, só você tocar bateria rápido "tu pá tu pá". Eu acho que é a coisa que faz pessoas (com vários pensamentos diferentes, mas alguns outros parecidos) que de repente nem se conhecem tanto assim, dentro dessa comunidade você viajar de uma cidade pra outra, faz você conseguir abrigo de pessoas que de repente você nunca viu, quando muito trocou um *e-mail*, uma carta.

⁶³ Entrevista realizada com membros da banda I Shot Cyrus, em 2004, pelo site Grito Alternativo. No trecho a resposta é de Pedro. Disponível em: <http://www.gritoalternativo.com/ENTREVISTAS/entrevista_i_shot_cyrus.htm>. Acesso em jun. 2006.

Gente que te dá comida, que te põe pra dormir em suas casas e que fazem várias coisas juntas, não só o lance de tocar, mas de fazer *fanzine*, selos, vários grupos de ações dentro da sociedade que surgiram dentro da própria cena *hardcore* como o *Food not Bombs* e outros diversos grupos. Eu acho que é uma coisa um pouco maior do que simplesmente a questão da música.⁶⁴

Nessa perspectiva, a cultura integra uma rede de significados resultantes das relações sociais que abrangem disputa, tensão, conflitos, apropriações e negociações no campo da construção das práticas culturais e de suas representações. Sobre essa questão, Hall argumenta:

O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela.⁶⁵

Acatar essas premissas implica definir a música *hardcore* não somente a partir de características estritamente musicais, mas também dos aspectos relacionados à sua transformação histórica, tais como as mudanças operadas, os usos do termo, o surgimento de ramificações. Isto significa admitir que a conformação estética de um gênero musical se constrói na articulação de elementos musicais e discursivos e de hábitos culturais dos produtores e dos receptores.

Exemplo interessante é o da banda Confronto. Numa análise limitada aos parâmetros estético-musicais de suas composições, ela certamente seria classificada como um grupo de *metal* ou *heavy metal*. Entretanto, observando outros elementos de sua produção, verifica-se que ela está sintonizada mais especificamente (embora não apenas) com o *hardcore*. Sem se prender às categorizações rígidas que vinculam uma banda a uma determinada atmosfera cultural em função aspecto puramente musical, os integrantes da Confronto declaram: “utilizamos o *hardcore* como um veículo de informação e uma

⁶⁴ Entrevista realizada por Ian Kelmer com os membros da Lumpen. Sem data. Disponível em: <<http://www.lumpen.com.br/lumpen/textos.htm>>.

⁶⁵ HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 258.

plataforma de expressão”.⁶⁶ Em outro momento, ao falarem “tentamos mostrar através do *hardcore* que (...)”⁶⁷, vinculam-se logo ao *hardcore*, porém insinuam outras práticas mediadas pela música.

Apesar dos diferentes resultados estéticos de suas obras, muitos reivindicam o termo *hardcore* para garantir uma inserção cultural ou por um laço de identidade ou de pertencimento à cena⁶⁸. No meio *hardcore*, percebem-se identidades (*punk*, *straight-edge*⁶⁹, *queers*⁷⁰, *riot girls*⁷¹ e outras), ideologias (anarquismos, feminismos, marxismos, liberalismos) e formas distintas de se relacionar poeticamente com a sociedade. Deste trabalho fazem parte alguns casos particulares nos quais a crítica à vida social estabelecida é tema que ocupa um lugar importante, quando não central.

⁶⁶ CONFRONTO. **Insurreição**. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD.

⁶⁷ *Idem, ibidem*.

⁶⁸ A noção de cena remete à totalidade da cultura, no caso incluindo *fanzines*, textos, *sites*, shows, camisetas, bandas, público. A cena cultural, como a cena na dramaturgia, é algo que está em movimento e, assim, deve ser observada e analisada. Pensá-la dessa maneira implica eliminar a alusão a identidades fixas e cristalizadas e olhar o processo pelo qual circulam, em meios e espaços específicos. Em seu livro *História e música*, Marcos Napolitano faz uma pequena discussão, a partir de Straw, do conceito de cena musical: “Nos anos 1990, o conceito de cena musical tentou criar uma alternativa à idéia de pensar o consumo musical a partir das teorias das ‘subculturas’”. A cena musical seria um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências. A cena musical não indicaria uma cultura de oposição ‘ao sistema’, e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas”. Ver NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: a história cultural da música popular, *op. cit.*, p. 30-31.

⁶⁹ Ver nota 53.

⁷⁰ O termo *queers* remete a bandas de *hardcore* que são formadas por *gays* ou *lésbicas* e estão engajadas nas problemáticas e discussões acerca da homossexualidade (seja na composição das letras, na promoção de palestras nos shows ou no envolvimento dos membros em outras instâncias do social que estejam realizando ações no mesmo sentido). Esse tipo de inserção no *hardcore* começou nos anos 1980.

⁷¹ O *riot girl* está relacionado com a questão de gênero dentro do *hardcore*. A intenção é incentivar o protagonismo feminino na sociedade e, especificamente, no *hardcore*, colaborando para a positivação da identidade das mulheres, que devem lutar contra posições machistas e comportamentos e valores sociais que as coloquem como inferiores. Tem forte influência do feminismo, mas não se reduz a ele. Trata-se de uma expressão no meio *hardcore* que data do início da década de 1990. Ver **Bela Donas**: meninas na cena punk. Direção: Anelise Paiva Csapo. Brasil: 2004, 1 DVD (9 min.), son., color. Documentário (trabalho de Conclusão de Curso, PUC – SP), e RODRIGUES, Fernanda Gomes. **O grito das garotas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CAPÍTULO

2

**CULTURA E VIDA SOCIAL:
AS MÚSICAS *HARDCORE* E O
BRASIL DOS ANOS 1990 EM DIANTE**



Abordarei neste capítulo canções que têm a vida social brasileira contemporânea como seu tema prioritário. A partir dessas representações e práticas socioculturais, a intenção é apreender discursos engajados que problematizem e que manifestem um contradiscurso ante a ordem e os valores estabelecidos. Trata-se de reequacionar as convergências entre música e política no Brasil.

As discussões acerca da política e do poder, aqui, exprimem um teor diferenciado, pois ambos são encarados para além de uma concepção estreita que põe à margem a maioria da população. Tomarei política e relações de poder como algo que permeia toda a vida social, em sintonia com as contribuições de Foucault e outras mais que, de uma maneira ou outra, estão ligados ao seu pensamento e à sua extensa obra.

A política vista com outros olhos

Embora Foucault não tenha se dedicado ao tema de maneira explícita, na sua atividade intelectual estão inseridas, de diversas formas, as problemáticas relativas ao poder e à política. Segundo ele próprio, sua preocupação “não é o poder”.¹ Entretanto, no percurso de suas análises focadas nas prisões, nos asilos, nos hospitais e nas questões da sexualidade, do saber e da loucura, e no modo como ele busca apreender as relações entre os diversos sujeitos nesses espaços, os conceitos acima referidos vão tomando forma em sua obra, mesmo que ele não venha a desenvolver uma teoria geral com ênfase neles.

O conceito de poder em Foucault não tem um lugar de origem do qual se projeta e se faz exercer. O autor desmontou a concepção tradicional do termo – com base em padrões jurídicos e institucionais – ao deslocar o foco de um centro do qual emana para as operações de seu exercício, vendo o poder não como algo que advenha de uma propriedade (daquele que o detém), mas

¹ Ver FOUCAULT, Michel. O sujeito e poder. In: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995, citação da p. 231.

percebendo-o como estratégias e técnicas que são utilizadas pelos sujeitos em suas relações.

O poder é, assim, uma relação que se estabelece em todas as dimensões da vida humana (no âmbito da vida pública e da privada). Para Foucault, ele está em todos os lugares: na distribuição do espaço, na normatização dos comportamentos e das práticas individuais, na distribuição e no fracionamento do tempo. Comentando essa concepção, Machado argumenta:

O poder não é algo que se tem como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existem de um lado os que têm o poder e de outro lado aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem, sim, práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E esse caráter relacional do poder implica que as próprias lutas contra seu exercício não possam ser feitas de fora, de outro lugar, do exterior, pois nada está isento de poder.²

Como nada está isento de poder, a análise do pensador francês não privilegiou compreendê-lo pelo viés das instituições estatais, como fizeram outros importantes nomes da filosofia política (por exemplo, Thomas Hobbes, em **Leviatã**³), e sim com o olhar voltado para as manifestações moleculares/microfísicas embutidas em práticas, procedimentos e técnicas com efeitos específicos para a operação do poder. Importa dizer que é a partir desse micropoder que Foucault ascende a operações mais gerais da trama do poder, percorrendo um caminho inverso ao usual – que aborda o seu exercício como algo de cima para baixo – impondo um constante repensar às relações de dominação. Ele afirma:

quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos,

² MACHADO, Roberto. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981, p. XIV.

³ HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um Estado Eclesiástico e Civil. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana.⁴

Essa nova orientação do conceito permitiu novas abordagens para alguns assuntos/objetos no campo dos estudos políticos. Se, antes, falar sobre poder acabava, por diversos caminhos, na discussão sobre instituições e/ou o Estado, com a formulação proposta, qual seja, pensar o conceito numa perspectiva que vai além do Estado, apreendendo os dados moleculares de sua operação cotidiana, foi possível fazer considerações acerca da natureza de certos discursos, práticas, culturas etc. como fatores de poder.

No campo da música popular, e, aqui, especificamente com o *hardcore*, a política como uma prática de profissionais encontra-se em amplo descrédito e é vista, na maioria das vezes, como algo negativo. A julgar por algumas composições, a política nos moldes em que é operada pelo Estado está mais preocupada com ela mesma e com sua perpetuação do que com a sociedade. De forma bastante irônica, isso aparece em “Auxílio-paletó”, da banda capixaba Mukeka di Rato:

Essa é uma história muito triste
Da vida de um pobre deputado
Seu salário não dava pra nada
E ele vivia sem roupa coitado!
Um dia teve uma idéia genial:
"Vou criar o auxílio-paletó"⁵

No mais, trata-se de um sarcasmo que percorre a situação acerca do uso desigual das verbas estatais entre o interesse público e outros muito particulares, como os dos deputados. Na sequência, desatam uma crítica aos políticos e, de modo indireto, ao sistema representativo de governo:

Mas o povo ingrato reclamou
E ele continua sem roupa, que dó!
Ah, Féladaputa – Ah, seu desgraçado
Você não se envergonha?
Então olhe pra seu lado
Os meninos se drogando,
Gente faminta sem lar

⁴ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981, p. 131.

⁵ MUKEKA DI RATO. “Auxílio-paletó”. **Pasqualin na terra do xupa-cabra**. Vitória: Läjã, 1997. 1 CD.

Hospitais caindo aos pedaços
 E você só pensa em roubar
 Só pensa em si mesmo,
 Só pensa em enriquecer
 A fome na sua frente
 E você finge que não vê
 Mas é bom ficar esperto
 E não dá bobeira, não (sic)
 Pra nunca precisar usar o auxílio-caixão
 Que pena, pobre Deputado!
 Que pena, desse Féladaputa!⁶

Nos versos finais da composição, um *hardcore* rápido e simples, os músicos do Mukeka di Rato apresentam o questionamento que os impele a escrever letras engajadas:

Por que não auxílio saúde?
 Por que não auxílio alimentação?
 Por que não auxílio cultura?
 Por que não auxílio educação?
 (Para o povo, para o povo)⁷

Essa e outras composições dizem respeito à vida política se a entendermos em um sentido mais amplo, que possibilite dimensionar como político e como fatores de poder muito daquilo que se passa ao largo da órbita estatal e da política profissional. Segundo Foucault, “no pensamento e na análise política ainda não cortaram a cabeça do rei.”⁸ Esta metáfora revela uma opção metodológica, pois “cortar a cabeça do rei” significa deixar de enxergar o poder e a política pelo viés da negatividade, ou seja, associados à repressão, à dominação, à violência, à lei e ao direito, enfim, personificados em pessoas e instituições – o Estado seria a maior delas – que “têm” o poder e que por essa razão comandariam o jogo político. Tal mudança de perspectiva, de acordo com o autor, é necessária, já que “a análise tradicional dos aparelhos de

⁶ *Idem, ibidem.*

⁷ Este verso final remete à importância, ressaltada nos métodos de trabalho com a canção popular, quanto a não tomar a canção apenas pela letra e a valorizar a escuta. Isso porque na letra esse verso não aparece, sendo possível dar conta de sua existência apenas com a audição da faixa.

⁸ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, v. 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. 86.

Estado sem dúvida não esgota o campo de exercício e de funcionamento do poder.”⁹

Essas considerações permitiram o avanço nos estudos dos contradiscursos, de valores e condutas não-hegemônicas e de formas inéditas de luta e resistência. Na sua proposição de uma nova maneira de analisar o poder, Foucault o vê como

a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais.¹⁰

Colocando o poder e, por conseguinte, a política no campo das relações sociais, emergem daí não relações puramente de dominação, mas um complexo emaranhado de tensões e de conflitos, em meio aos quais a dinâmica se processa no nível das ações, das disputas pelo espaço (sobretudo o espaço público) e pela legitimidade dos discursos produzidos por atores diversos.

Como decorrência de tudo o que foi dito até aqui, à política pode ser atribuído, por um lado, um sentido restrito, de atividade ligada à participação e distribuição de poder dentro dos mecanismos gestores do Estado por grupos que têm ou buscam projeção dentro dele. Por outro lado, é possível conferir ao conceito um sentido amplo, no qual um vasto número de práticas são dimensionadas como políticas, independentemente de elas se voltarem para o Estado ou serem concebidas, de forma consciente, como políticas.

Em artigo intitulado “Política e cotidiano: as mil e umas faces do poder”, Adalberto Paranhos faz uma reflexão, sintonizada, sob vários aspectos, com o pensamento foucaultiano, o que permite compreender um tanto mais o sentido

⁹ *Idem. Microfísica do poder, op. cit., p. 75.*

¹⁰ *Idem. A história da sexualidade, op. cit., p. 89.*

amplo de política, e que julgo relevante para o trabalho a ser desenvolvido. Ele salienta que

o poder não deve ser encarado exclusivamente como algo que atua *sobre nós*, como se nos limitássemos a ser objeto de sua ação. Ele também é exercido *por nós*, o que nos coloca simultaneamente na condição de *sujeitos* e *objeto* do exercício do poder. Assim, quando homossexuais assumem a luta pelo direito à sua opção homossexual – o que, aliás, se sintoniza com a luta pelo respeito à liberdade individual –, eles exprimem uma reação aos padrões serializados de comportamento. Nesse aspecto, os homossexuais, normalmente objeto de escárnio dos portadores de uma visão conservadora sobre a sexualidade, não só sofrem a ação do poder dominante como, ao mesmo tempo, reagem contra ele (a rigor, independentemente do seu grau de consciência e do seu engajamento ou não no “movimento gay”, o próprio fato de os homossexuais existirem e persistirem em práticas sexuais tidas como “anormais” constitui um ato político). Isso se aplica, igualmente, aos defensores das rádios livres: ao pregarem a realização da “reforma agrária na terra e no ar” eles praticam a pirataria cultural e questionam a propriedade e o usufruto dos poderosos meios de comunicação, recorrendo às “barricadas hertzianas”.¹¹

De acordo com essa concepção alargada de política, o homossexual não precisa se organizar, fundar um partido, concorrer nas eleições, adentrar no espaço do Estado para discutir a questão de sua aceitação, do mesmo modo como os envolvidos com as rádios livres não precisam buscar legitimação perante a ordem dominante para se envolver em práticas políticas. O simples fato de existirem e se fazerem presentes na trama social já é, por si só, um ato político, seja no domínio do Estado, seja no do cotidiano. Afinal, Paranhos propõe “tentar analisar os acontecimentos sociais fora de modelos rígidos preestabelecidos.”¹²

Tais perspectivas conceituais apontam para o reconhecimento de diversos grupos ativos na vida social e sua articulação com os acontecimentos e os valores que circulam em dada sociedade. Desloca-se o foco dos agentes institucionais e dos atores declaradamente políticos para as pessoas “comuns”,

¹¹ PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às Ciências Sociais**. 15. ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 54 e 55.

¹² *Idem, ibidem*, p. 58.

que, com base em sua vivência cotidiana, em suas práticas culturais e até em suas formas de lazer, podem, então, ser consideradas protagonistas da política. Como mostra o antropólogo José Magnani, trata-se de um novo jeito de fazer e pensar a política, no qual o *locus* do político não está mais, necessariamente, na fábrica ou no partido político, mas em todos os momentos da dinâmica da vida nas cidades. Segundo ele, ao agir dessa maneira, “a pesquisa antropológica reencontra a política no cotidiano”, levando-nos a “visualizar a política onde ela não aparecia, ao menos explicitamente.”¹³

Magnani também se vale das reflexões de Foucault para a sua análise dos fenômenos políticos, uma vez que, para ele, as contribuições legadas pelo pensador francês possibilitam “pensar a política de um jeito mais refinado até, observando as formas por meio das quais ela permeia as relações sociais de uma maneira mais sutil, para além dos lugares convencionais onde já se sabe que ela existe.”¹⁴ Por essa razão, em seus estudos, passou a problematizar as questões políticas nas práticas e momentos de lazer, algo que se tornou possível a partir de uma metodologia nova e de novas perguntas para o objeto estudado, retirando dele o caráter, outrora atribuído, de desimportante, de acessório no âmbito das relações sociais.

O mergulho do *hardcore* na política

Parte das músicas do gênero *hardcore* constitui meios de expressão associados às classes trabalhadoras e/ou pessoas comuns. Sob este prisma, revela-se uma interface entre história, cultura, sociedade, protesto social, vida cotidiana e movimentos sociais. Aí está a importância dessa música (ou parte dela) para os debates da sociedade contemporânea, no caso a brasileira, porque muitas delas expressam práticas culturais marginais em relação à ordem dominante e, freqüentemente, estão engajadas no protesto e na crítica social.

¹³ MAGNANI, José Guilherme. Trajetos e trajetórias – uma perspectiva da antropologia urbana [entrevista]. **Sexta Feira**, n. 8, São Paulo, Editora 34, 2006, citações das p. 33 e 34.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 35.

A ordem vigente é fruto de um processo histórico de modernização capitalista do país que teve características “selvagens” ao intensificar as desigualdades e as inclusões sociais “perversas”. Os políticos dos anos 1990 iriam, supostamente, acertar os ponteiros nacionais com o relógio que regia a vida mundial através de suas propostas que configuraram a adesão ao neoliberalismo. Nesse período, observou-se, como demonstra Silvio Machado,

a emergência, na diplomacia brasileira, de um discurso de modernidade, no qual o alinhamento com as prescrições da política neoliberal seria o caminho para uma maior inserção do país no sistema internacional e através desta poder-se-ia negociar a obtenção dos meios para o desenvolvimento nacional.¹⁵

Era o início de cortes nos gastos públicos com assistência social, do ajuste fiscal, de reformas comerciais e patrimoniais com largas vantagens para as “forças do mercado”. Embora as experiências neoliberais começassem a despontar na década de 1970, sua aplicação em nosso país, por razões políticas, só teve êxito nos anos 1990, conforme assinala Juarez Guimarães: “o caráter retardatário da aplicação do programa neoliberal no Brasil tem raiz política: a crise do regime militar e a ofensiva democrática e popular dos anos 80 fecharam o espaço para o domínio neoliberal.”¹⁶

Esse processo de modernização neoliberal foi visto em negativo na produção *hardcore* dos anos 1990, que, como não poderia deixar de ser, era uma prática cultural inserida nessas transformações e que ao mesmo tempo se alimentava dela e de toda atmosfera societal que o período proporcionou. Registro como exemplo “Modificar”, da banda Dead Fish, que, com seu *hardcore* melódico de vocais “limpos”, tratou com visão panorâmica as mudanças ocorridas na vida política e social do Brasil:

E então veio 1985 e o sonho por liberdade voltou
E por todas as ruas o povo gritava louco por Diretas já!

¹⁵ MACHADO, Sílvia Romero Martins. **Ideologia e discurso diplomático**: a inserção do Brasil na ordem neoliberal (1985-1999). Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Ibéricas e Americanas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUC – Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 9.

¹⁶ GUIMARÃES, Juarez. A crise do paradigma neoliberal e o enigma de 2002. **São Paulo em Perspectiva**, 15 (4), 2001, p. 136-144, citação da p. 136.

Já era hora, se fez o tempo, aqueles tempos foram escuros
 [demais
 Toda a esperança vinha das ruas e não havia como perder
 Mas desta vez fomos logrados por um colégio eleitoral,
 Transição segura fria e lenta para os que estavam no poder
 E nosso sonho por saúde e educação se foi... largado pra
 [depois
 E os militares que esperávamos que um dia iriam pagar
 [continuam no poder
 Então veio 88, foi determinado agora sim, poderíamos
 [votar/escolher
 Mas um ano depois percebemos o quão estávamos
 [enfraquecidos
 Corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de
 [TV
 Nossa vontade já não existia, pois agíamos como zumbis
 Pagamos caro pela ilusão, o moderninho nos enganou
 E, enquanto retinha nossa poupança, roubava mais que os
 [ladrões.
 E nosso sonho por um dia sermos iguais se foi, foi deixado pra
 [depois
 E os corruptos que esperávamos que um dia iriam pagar
 [acabavam de se eleger
 Quando vieram os anos 90 e o caos e o cinza tomou conta de
 [tudo
 Salvadores de pátria agora não iriam mais ajudar
 Não há mais culpados nem inocentes, agora todos irão pagar
 Mas na guerra sublimada aleijados e analfabetos ainda tentam
 [modificar¹⁷

A composição remete ao fim da ditadura militar (1964-1985), período considerado um dos mais delicados da vida política nacional (“aqueles tempos foram escuros demais”). Ela passa pelo momento de manifestações de retorno à democracia (“o povo gritava louco por Diretas já!”) e pela transição operada pelo colégio eleitoral (“Mas desta vez fomos logrados por um colégio eleitoral”), mostrando como os interesses públicos não obtiveram êxito. Adiante, apresenta nas linhas e entrelinhas o momento em que o país entrava em sintonia com as políticas neoliberais (“Pagamos caro pela ilusão, o moderninho nos enganou”).

O Brasil entraria definitivamente na órbita neoliberal durante os anos 1990, e essa nova orientação política e ideológica marcou uma reestruturação da hegemonia burguesa nas esferas sociais como um todo (econômica, política e cultural), culminando com a reforma do Estado capitalista no país. Tal reforma criou as condições para um novo ciclo de acumulações – sobretudo no

¹⁷ DEAD FISH. “Modificar”. **Sonho Médio**. Vitória: Terceiro Mundo, 1999. 1CD.

que se relacionava ao mercado financeiro –, que aumentou ainda mais as disparidades econômico-sociais.¹⁸ Além disso, ela contribuiu para gerar um elevado o índice de desemprego, a precarização e flexibilização negativa das atividades profissionais e o aprofundamento da agonia das classes populares, que são constantemente golpeadas nas suas conquistas, costumes e dinâmica de vida.

O impacto da reestruturação do capitalismo na vida das pessoas comuns foi imenso, agudizando problemas sociais crônicos e aumentando as tensões presentes nas relações de poder/sociais. Não por acaso presenciamos a eclosão de muitos movimentos sociais na década de 1990, alguns deles claramente orientados por uma posição contrária à globalização, ao neoliberalismo e às suas conseqüências, a exemplo dos zapatistas, do movimento dos trabalhadores rurais sem-terra, do movimento dos sem-teto etc.

Como se isso não bastasse, ainda houve – o que, evidentemente, persiste até os dias de hoje – uma tentativa de cooptação ideológica, pensada em termos amplos, já que, além da prática neoliberal, produziu-se uma convergência de discursos que visavam favorecer a identificação com a ordem hegemonicamente estabelecida [em “Modificar”, quando falam em “corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de TV” os músicos, embora de maneira um tanto quanto simplista, remetem a isso]. Afinal, a construção de uma hegemonia neoliberal não se realiza apenas com medidas de reformas do Estado. É necessário, igualmente, atacar a subjetividade das pessoas, transformando valores compartilhados. Trata-se, portanto, de uma tentativa de conquistar corações e mentes para a defesa do modelo que se torna hegemônico, uma vez que a hegemonia funciona, como ressalta Dominic Strinati, com base nas formulações de Gramsci, recorrendo-se a

meios cultural e ideológico com os quais os grupos dominantes na sociedade – incluindo especialmente mas não de forma

¹⁸ Giovanni Alves, em seu balanço sobre a “década neoliberal”, frisa: “o Brasil continuou apresentando a pior distribuição de renda do mundo industrializado. O ‘choque de capitalismo’ da década passada tendeu a concentrar mais ainda a riqueza social (...) [e] na década de 1990 cresceu a distância (...) entre os 10% mais ricos e os 40% mais pobres. Em 1992 a diferença entre o pico e a base da pirâmide nacional de rendimentos era de cerca de treze salários mínimos”. ALVES, Giovanni. Trabalho e sindicalismo no Brasil: um balanço crítico da “década neoliberal” (1990-2000). **Revista de Sociologia e Política**, n. 19, nov. de 2002, p. 71-94, citação da p. 71.

exclusiva a classe dominante – preservam seu domínio, assegurando o “consentimento espontâneo” dos grupos subordinados, inclusive a classe operária, através da construção negociada de um consenso político e ideológico, que incorpora tanto o grupo dominante como o grupo dominado.¹⁹

Essas novas maneiras políticas e ideológicas de reforçar o capitalismo contemporâneo, num momento de reorganização do capital e de um redimensionamento das contradições entre capital e trabalho, buscaram, na verdade, formar um bloco híbrido de apoio ao ideário neoliberal, constituído inclusive pelas classes “remediadas” e pobres. Na esteira desses acontecimentos, a nova configuração societária promoveu um deslocamento na concepção de cidadania, desmontando as antigas referências para substituí-las por outras que nenhuma segurança oferecem ao sujeito social, que vê direitos adquiridos sendo convertidos em serviços, ou seja, “o conceito de consumidor substitui o de cidadão”.²⁰

Ora, tais transformações do mundo social atingiram – e atingem –, mesmo que em níveis diferentes, todos os homens e trouxeram mudanças para suas vidas, seu cotidiano, sua maneira de se portar e de enxergar a sociedade e de se enxergar na sociedade. Obviamente, nem todos abraçaram e/ou convivem pacificamente com a nova ordenação social, e os descontentes se fizeram – e se fazem – presentes de diversos modos, aparecendo aqui e ali em situações distintas e com ações diferentes.

Nesse contexto, formas de produção cultural diversas interpretam/criticam as experiências sociais individuais e coletivas, dentre as quais está o *hardcore*, que mostra com clareza uma das dimensões da cultura, qual seja dialogar com o mundo ao qual se vive tentando dar um significado. Muitos músicos envolvidos com o *hardcore* vêm reagindo, com sua produção musical, às mudanças que os afetam ou por que passa a sociedade em que vivem. Parte considerável de suas músicas veicula referências diretas e indiretas acerca do viver na sociedade contemporânea, dos homens que padecem em condições precárias (e dos seus antagonistas), dos conflitos que

¹⁹ STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999, p. 163.

²⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, p. 35.

presenciam e/ou daqueles dos quais são protagonistas. Além do mero entretenimento, articulam em seu discurso – musical e poético – questões como violência (física e simbólica), preconceito (de gênero, étnico, cultural, de classe e outros mais), problemas sociais, políticos etc.

Dessa maneira, mesmo sob a hegemonia neoliberal, não se eliminaram os discursos que interpelam o funcionamento da sociedade capitalista. Esse tipo de postura, no meu entendimento, marca certo engajamento desses músicos, um posicionamento que é político (apesar de que, em alguns casos, os próprios músicos não concordem com isso). O caráter político das composições é, ainda que inconsciente por parte dos autores, um dos elementos de identificação de engajamento. Para exemplificar, fixo-me no caso do 7"EP *Orquestrando os rastros da miséria humana*²¹ da banda brasileira Nãûzö (*split* com Contraste Bizarro), que faz um *hardcore crust*, muito rápido no estilo de tocar os instrumentos e no canto rasgado e gritado.

Tal disco é de lançamento independente, prensado em vinil, e tem por capa um envelope postal de papel pardo, estampado com duas figuras tristes, em um ambiente sombrio – intensificado pela impressão em preto e branco –, às voltas com seus instrumentos musicais: um violoncelo e um instrumento de sopro, algo como uma clarineta. Na parte de dentro do envelope, além do disco, há um livreto com as letras das músicas, pequenos textos e algumas imagens. É um artefato cultural para ser analisado na sua totalidade, haja vista que as imagens, os pequenos textos, o modo como as letras são transcritas no papel, o fato de aparecerem em português e em inglês, tudo ajuda a pensar o registro musical.

²¹ NÃÛZÖ/CONTRASTE BIZARRO. **Orquestrando os rastros da miséria humana.** Brasília/São Paulo: s/ grav., s/d. 1 7"EP.



Imagem da frente e do verso do EP.

O engajamento da banda se exprime nas suas músicas como uma extensão/elemento da existência de seus membros, como sujeitos sociais, adeptos de uma cultura em constante conflito com a cultura dominante e com o contexto social como um todo. Nas quatro músicas que compõem o disco, é perceptível um engajamento de caráter crítico que entrelaça a banda, a temática das letras e a composição do encarte/livreto. Quando do lançamento do disco, eles estavam ligados à cena cultural anarco-punk, que durante os anos 1990 foi a “facção” punk (é necessário entender as práticas culturais como algo plural, em disputa, e não como algo homogêneo) que, na maior parte do mundo, concentrou os punks pobres e encontrou na música seu principal veículo de expressão.

Em uma das composições, eles verbalizam sua revolta antiburguesa. “Ruído de raiva” tem seus significados construídos nas relações entre letra e música: o ruído dos instrumentos, o ruído quase indecifrável do vocal e um posicionamento claro na letra, que diz

(...) Agora vamos incomodar
Toda essa podre sociedade
Que nos violenta todos os dias
Pois todo ataque tem sua reação
Viemos tumultuar
Toda estrutura burguesa
Viemos começar
O caos por toda cidade

Ruído de rabia
Somos a parte podre da madeira
E vamos contaminar a todos que nos contaminou (*sic*) (...) ²²

Tal canção evidencia o desenvolvimento de um processo tenso e conflituoso no âmbito das relações sociais. Esses conflitos e dilemas influenciam a criação cultural, inclusive a que se produz “a partir de baixo”, mesmo que esta seja uma prática localizada em um sistema social hegemônico e que se mova com base em um delicado e complexo equilíbrio entre dominação e resistência.²³

Além da letra, outra dimensão do protesto contido nessas músicas – à semelhança das outras já analisadas – acha-se na sua forma estética, no seu fazer musical. Assim, os jovens envolvidos nisso abriram novos caminhos no campo das relações entre música e política no Brasil, que, em décadas passadas, estava mais sintonizado com a tradição mpbista.²⁴

Como é possível notar, quem fala por meio dessa música o faz de dentro da ordem estabelecida, vivendo e se nutrindo dela, como fica explícito no verso que diz – as letras não são assinadas individualmente – serem eles “fruto desse sistema capitalista”. Embora falem de uma posição de sujeitos inseridos na sociedade (“somos a parte podre da madeira”), não se coadunam com posições moderadas e menos ainda com aquelas que valorizam o *status quo*, encarando a experiência social contemporânea como negativa, decadente. Observam a realidade que os cerca e denunciam a violência estrutural marginalizadora sofrida por grande parte dos cidadãos, fato que levou esses jovens à “necessidade de tomar uma posição diante da catastrófica situação”.²⁵

²² *Idem*, “Ruído de rabia”, *op. cit.*

²³ Sobre o assunto, ver WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, esp. p. 111-117.

²⁴ Ver, por exemplo, AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. **ArtCultura**, n. 9, Uberlândia, Edufu, 2004, p. 32-38.

²⁵ NÄÜZÖ, *op. cit.* (encarte).

O que é ser engajado?

Neste ponto, parece-me que refletir mais sistematicamente sobre a idéia de engajamento é quase inevitável. Embora os autores nos quais me respaldo tenham escrito em um outro momento histórico, com foco em outras problemáticas de análise que não a música, é conveniente um diálogo com suas teorias.

Uma contribuição significativa acerca desse tema é a de Benoît Denis, presente em seu livro **Literatura e engajamento**.²⁶ Ao realizar uma discussão sobre práticas engajadas no campo literário, o autor apresenta alguns desenvolvimentos do conceito. Um deles calca-se nas reflexões de Jean-Paul Sartre e considera o engajamento como um fenômeno historicamente situado e ligado a uma literatura produzida no pós-guerra, que se ocupou de questões políticas e sociais, donde “o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que se ligou de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação.”²⁷ Ainda nessa perspectiva,

engajar-se significa também tomar uma direção. Há assim no engajamento a idéia central de uma escolha que é preciso fazer. No sentido figurado, engajar-se é desde então tomar uma certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. Por conseguinte, e sempre de modo figurado, engajar-se consiste em *praticar uma ação*, voluntária e efetiva, que manifesta e materializa a escolha efetuada conscientemente.²⁸

Num outro momento, embora ainda muito influenciado pelas concepções de Sartre, Denis propõe uma elaboração do conceito como algo mais amplo e mais flexível, o que nos permite utilizá-lo para os propósitos desta pesquisa. Isto porque o engajamento passaria a compreender todo posicionamento como um ato engajado, independentemente da maneira de se posicionar

²⁶ DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 31.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 32.

politicamente. Nesses termos, faz-se necessária uma distinção entre “engajamento e militância”, como salienta Denis:

a primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo do qual ela é portadora se concretiza, enquanto que a segunda já é desde o início política. Também o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, freqüentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva.²⁹

Nos termos apresentados, o engajado não é necessariamente militante, pois se pode muito bem abordar, em uma atividade ou em práticas culturais, questões de ordem social, política e econômica sem, ao mesmo tempo, articular isso a um projeto político de transformação social. É nesse sentido que se apreendem as músicas tomadas por objeto neste trabalho como engajadas, uma vez que estão sintonizadas com a atmosfera sociopolítica de seu tempo, sem, contudo, ligarem-se necessariamente aos movimentos sociais organizados, aos partidos políticos, a teorias específicas que prenunciam transformações e/ou orientam certas visões de mundo.

Esta noção de engajamento está muita próxima, na leitura que realizo, da noção de “alinhamento” (distinta de “compromisso”) proposta por Raymond Williams. Ao tratar também do tema da literatura, ele afirma que

a escrita, como outras práticas, é, num certo sentido importante, sempre alinhada; isto é, (...) ela expressa, explícita ou implicitamente, a experiência especificamente selecionada, a partir de um ponto de vista específico. (...) Não tem de ser [o ponto de vista] especificamente político, nem mesmo social no sentido mais limitado. (...) O alinhamento nesse sentido não é mais do que um reconhecimento de homens específicos em relações (em termos marxistas de classe) específicas com situações e experiências específicas.³⁰

De acordo com estas considerações, é engajado aquele que se põe a tratar dos temas de seu tempo, das vicissitudes da sociedade, e emite um juízo

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 35 e 36.

³⁰ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p. 198.

em relação a isso. Em certo sentido, o engajamento é, como ressalta Dias Gomes³¹ ao tratar do tema do teatro, uma prática de liberdade para expressar-se de acordo com sua consciência em relação àquilo que lhe apetece. Pouco importa se o posicionamento, neste caso, é a favor, contra ou transite entre esses dois pólos; o engajamento está mais ligado à liberdade e à responsabilidade pelas opiniões emitidas e pelas posições marcadas.

Essa tomada de posição pode inclusive se dar de maneira não intencional, e o engajamento pode ser discutido mesmo que o autor não considere, a si e a suas obras, como engajados. Tal se dá com a obra de Jorge Andrade e Francisco Pereira, que se proclamam não-engajados, mas que, segundo Gomes, “pelo conhecimento que trazem da realidade brasileira (e conhecer uma realidade é denunciá-la com seus erros e injustiças) é, queiram ou não, engajada.”³² O autor argumenta que ser engajado não quer dizer estar em uma militância política, filiado a um partido ou fazer parte de uma organização ou agrupamento revolucionário. A rigor, militância e engajamento são práticas distintas que podem ou não caminhar juntas.

Segundo Gomes, a simples

convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso. Claro que podemos generalizar, em qualquer arte o artista *escolhe* o seu tema. E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão.³³

Como nessa concepção de engajamento todo ato acaba, por várias vias, como um ato engajado, começam a aparecer escalonamentos das ações e posicionamentos dos homens em diversos graus. É o que sublinha Roberval

³¹ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n. 2 (Teatro e realidade brasileira), jul. 1968, p. 7-17.

³² *Idem, ibidem*, p. 15.

³³ *Idem, ibidem*, p. 10.

Santos, após analisar as concepções de engajamento em Camus, Sartre e Gramsci:

Com a noção de grau estabelecida, pode-se conceituar os casos particulares: chama-se “revolta” o mais alto grau (ou extremo superior) de uma escala de engajamento e de “conformismo” o seu mais baixo grau (ou extremo inferior). (...) Revoltar-se ou conformar-se é uma tentativa unilateral de eliminar um nível ou aderir a outro, mas toda a cadeia é rígida o suficiente para não permitir qualquer emancipação completa. Não se trata, obviamente, de uma cadeia de reflexos condicionados, até porque os agregados e os indivíduos têm certa liberdade de ação, mas, sem dúvida, há um movimento que impede cada um de nós de manter-se indiferente aos conflitos que essa hierarquia gera e exprime: somos, sim, compelidos a engajar-nos.³⁴

Conforme Santos, a noção de grau é relativa à maneira como sujeitos ou grupos sociais se relacionam de acordo com seus interesses e suas concepções e idéias dentro de sociedades antagônicas, de como estes se voltam para o meio sócio-histórico. Assim, cada ação é ativa dentro da vida social, é capaz de transformar as condições dadas, embora não do mesmo modo e com a mesma intensidade. Ainda nessa perspectiva, pode-se recorrer a Landsberg, que, num estudo pioneiro sobre essa temática, ressaltou a idéia de engajamento como algo heterogêneo. Nas suas palavras, “eu próprio digo que há uma pluralidade de engajamentos, que presenciamos uma guerra de engajamentos diversos e opostos na realidade de nosso mundo.”³⁵

Essas reflexões põem à mostra a complexidade do conceito. Uma concepção um tanto alargada do termo pode parecer, num primeiro momento, genérica e trivial, ao propor que todo ato carrega um certo engajamento. Porém, esse tipo de construção conceitual possibilita fazer o olhar incidir nas dissonâncias, nos aspectos de uma política do cotidiano, instaurada em nível micro, nos pequenos atos. Entendo que com ela é possível caminhar no sentido oposto de determinadas noções ortodoxas de engajamento, como em um caso apontado pelo historiador inglês Eric Hobsbawm ao discutir o engajamento nas ciências:

³⁴ SANTOS, Roberval de J. L. dos. Modelos de engajamento. **Estudos Avançados**, n. 19 (54), 2005, p. 391-427, citação das p. 417 e 418.

³⁵ LANDSBERG, Paul-Louis. **O sentido da ação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p. 31.

devemos começar eliminando a posição extrema do engajamento, tal como proposto e praticado no período stalinista na URSS (...). Essa posição supunha (1) uma congruência total entre as declarações políticas e científicas em todos os momentos, e por isso (2) uma intercambialidade virtual das declarações em ambas as formas de discurso em todos os níveis, com a justificativa (3) de que não existia nenhum campo do discurso científico ou público especializado para tais discursos. Na prática, isso significava (4) a superioridade da autoridade política (sendo esta, por definição o repositório da ciência) em relação à proposição científica.³⁶

As músicas que estudo criam e recriam aspectos e situações da vida humana na quase totalidade de suas composições. Elas podem não ter um caráter militante, mas o engajamento está presente na intrincada rede de diálogo das canções com o universo das condições de vida nas cidades, existindo, por isso, uma relação inescapável entre música e política.

A partir das concepções levantadas, verifica-se que o poder, a política e o engajamento, com todo o seu caráter complexo, conflituoso e dialético, estão presentes no campo das práticas e representações culturais. É neste ponto que as discussões envolvendo tais conceitos são particularmente interessantes ao trabalho proposto, uma vez que o compositor, ao transformar aspectos cotidianos da realidade vivida em música ou ao criar algo que a ela remete de modo direto ou indireto, está produzindo um discurso de circulação pública que se insere nas problemáticas da rede poder-política-engajamento.

Isso tudo corrobora argumentos já salientados no capítulo 1, qual seja, que as músicas não existem somente no plano abstrato. Assim, é plenamente possível fazer o exercício de buscar nas composições as vozes que vêm dialogando criticamente com a realidade na qual estão inseridas. Afinal, se alguns setores sociais vêem seus interesses mais bem atendidos pela proposta neoliberal do que pela expansão – custosa e desnecessária na ótica dos que apóiam o neoliberalismo – dos serviços públicos e dos direitos sociais, por outro, há aqueles que discordam.

³⁶ HOBBSBAWM, Eric. **Sobre história**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 143.

O engajamento *hardcore*

Enquanto perduram – para não dizer que se ampliam – umas tantas mazelas sociais, da área do *hardcore* emerge, claro e cristalino, o protesto de um punhado de músicos que berram o seu inconformismo ante a nova ordem de coisas no mundo capitalista, particularmente na sociedade brasileira. Pudera, hoje em dia, está configurada uma *cidadania dual*, na qual, segundo Boito Júnior³⁷, aqueles que ocupam posição socialmente privilegiada conseguem arcar com os custos do que deveria ser um direito, no campo da saúde, educação, infra-estrutura e do acesso à cultura. Os demais devem recorrer ao que ainda resta dos setores públicos. Essa situação determina a existência de uma sociedade cindida, na qual os conflitos perpassam todos os meandros da vida, e marcam a inserção desigual dos atores na vida social.

A propósito disso, além dos casos mencionados anteriormente, destaco o da produção da banda Confronto, do Rio de Janeiro. Apesar de suas composições estarem esteticamente mais sintonizadas com o *metal*, pode-se analisar sua obra, como se percebe no CD ***Insurreição*** como um todo (encarte, letras, textos, agradecimentos, músicas etc.), a partir de uma inserção cultural *hardcore* (ver capítulo 1).

Precede as músicas, no encarte, um pequeno texto dividido em três partes: “primeira revelação”, “segunda revelação” e “terceira revelação”. Nele a banda apresenta aquilo que em sua visão traduz a realidade brasileira e seu engajamento político. Constata-se, de imediato, que ela fala criticamente do modelo organizador da vida social, ou melhor, do capitalismo em sua fase neoliberal:

As conseqüências dessa política assassina são vistas de perto e sofridas na pele, principalmente pela população do terceiro mundo: baixos salários, desemprego, déficit de moradia, deficiência nos sistemas de saúde e educação, destruição do equilíbrio ecológico, aumento desenfreado da violência etc. (...) Empresas, através de acordos multinacionais como AMI (Acordo Multilateral de Investimento), criam cada vez mais

³⁷ Ver BOITO JÚNIOR, Armando. A hegemonia neoliberal no governo Lula. **Crítica Marxista**, n. 17, Rio de Janeiro, Revan, 2003, p. 10-36.

poderes e condições para uma maior obtenção de lucro e tomam sempre medidas contra o trabalhador e seus direitos.³⁸

Um músico, profissional ou não, é também um trabalhador. Daí que, ao formularem diagnóstico da situação dos trabalhadores, os integrantes da banda nos oferecem também um relato de experiências próprias, de observações da experiência alheia e de leituras sobre o assunto. Em outra passagem do encarte, seguindo no mesmo tom, eles protestam:

A classe trabalhadora, diante da política de “modernização da economia” e da privatização das empresas estatais de serviços (infra-estrutura, educação e saúde), altera o seu perfil crescendo cada vez mais e criando um gigantesco exército industrial de reserva (desemprego contínuo). É então desencadeado um processo de degradação física, mental e moral, que alastra fome, a mendicância e todas as torturas do trabalho, algumas das características do capitalismo.³⁹

O texto todo é construído com reflexões acerca dos aspectos sociais, políticos e econômicos do mundo contemporâneo. Aponta que na sociedade brasileira há uma constante apologia do modelo econômico neoliberal, implicando uma tentativa de dominação ideológica com o objetivo de garantir a perpetuação dos interesses dos defensores do livre mercado: “as elites nos impõem suas verdades de forma que pareçam absolutas a todos”.⁴⁰ Essa exposição/reflexão, a despeito de não apresentar nenhuma novidade no tratamento do assunto, é como um preâmbulo para as músicas da banda, um contradiscurso em relação às “verdades da elite”, como eles mesmos dizem.

Por mais que não se aceitem tais posições ou por mais que as vozes discordantes não tenham grande reverberação social, elas não são desprovidas de importância. A presença desses músicos no debate das questões sociais sugere que se preste atenção nos dilemas sociais. Sobre o caráter de protesto e o conteúdo crítico das músicas, é evidente que elas por si só não mudam a atual situação, o que nem por isso diminui sua importância

³⁸ CONFRONTO. **Insurreição**. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD (encarte).

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Idem*.

como termômetro dos processos e das relações sociais e de veículo de informação e de divulgação de pontos de vista diferentes. O Confronto tem consciência disso:

Utilizamos o *hardcore* como veículo de informação e uma plataforma de expressão, na tentativa de atingir através de nossas músicas e letras meninos e meninas com mensagens de conscientização, indignação e revolta. (...) Temos total consciência que o *hardcore/straight-edge* não mudará o mundo, mas poderá despertar diferentes sentimentos nos meninos e meninas que com ele se identificam.⁴¹

Nesse sentido, a banda induz a reflexões que podem direcionar ações que visem efetivamente reverter a ordem vigente. A respeito da relação de suas músicas com o momento social, o Confronto afirma:

Por mais que as letras de nossas músicas pareçam românticas, ou nossas idéias utópicas, não somos sonhadores. Sabemos que o capitalismo, com um poder de forte repressão, [tem força] para esmagar qualquer tipo de protesto das massas excluídas (como podemos ver nas recentes manifestações anticapitalistas) e ir contra qualquer um que sonhe com uma sociedade mais justa e igualitária.⁴²

Apesar de um certo determinismo/fatalismo que atravessa, até contraditoriamente, esse tipo de fala, ressalte-se que, entendida uma banda como um aparelho privado de hegemonia, ela não deixa de pôr em circulação valores, posições, modos de interpretação do mundo e estilos de vida, os quais, no caso, entram em choque com os padrões hegemônicos.

Diferentemente daqueles que cultivam uma visão positiva acerca do avanço das práticas e políticas neoliberais e da globalização capitalista, o Confronto se fixa no “lado B” dessa dinâmica. É como se adentrassem pelas portas dos fundos e mostrassem o que existe além da sala de visitas, como na música “Infanto”:

Tragédia infanto-cultural em nome do progresso servidor
Máquinas manejadas por crianças

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

As mesmas em lavouras e plantações
 Sanguinários pagarão o seu preço
 Sua escola de assassinos será liquidada
 Chegará o dia da resposta à escravidão
 (em que os oprimidos utilizarão suas forças)
 Pobres, excluídos, entregues ao abandono
 Suas famílias devastadas e sua virtude maior escorrendo por
 lavouras
 O preço de suas vidas é o equivalente a 12 horas trabalho
 forçado
 Canaviais, lavouras, abatedouros e mineração de carvão são
 Sua escola de vida, sobrevivência e perspectiva de um futuro
 melhor?
 Retomada!
 Divisão!
 Igualdade!
 Cidadania!⁴³

É de conhecimento geral que há um esforço relativo por parte do Estado na erradicação do trabalho infantil. A denúncia, no entanto, aí está. Além disso, num misto de levar informação, se adiantar a questionamentos e desenvolver uma prática usual no meio *hardcore*, os músicos apresentam uma pequena explicação para a letra:

Tragédia, esse é o nome do que acontece com a exploração infantil. Milhões de crianças e jovens, além de adultos e idosos, são explorados diariamente em fazendas no interior do estado do Rio de Janeiro, assim como em todos os estados brasileiros. Isso inclui a exploração existente nas favelas, como o tráfico de drogas e a exploração sexual. O turismo sexual é real, e praticado abertamente.⁴⁴

Depreende-se com isso que essas músicas não são apenas fruto da imaginação dos compositores que as produzem de um lugar isolado das experiências sociais como um todo. São percepções de pessoas que constroem sua visão de mundo a partir de suas experiências⁴⁵ de vida e de

⁴³ CONFRONTO, “Infanto”, *op. cit.*

⁴⁴ CONFRONTO, *op. cit.* (encarte).

⁴⁵ Sobre a noção de experiência, atente-se para os escritos de Thompson. O historiador inglês valoriza a noção de experiência, que passa a ser de fundamental importância para o desdobramento de uma consciência social (de classe), uma vez que é no entender e compreender as experiências de homens e mulheres que viabilizam o diálogo e a articulação existentes entre o ser social e a consciência social. Assim, é por meio da experiência que se

suas bagagens culturais e ideológicas: “as músicas e as letras contidas nesse CD são apenas a expressão e o desabafo de pessoas que vivem lado a lado com a desgraça e que estão imersos na lama de miséria, exploração e opressão criados pelo imperialismo capitalista.”⁴⁶

Ainda nesse sentido de crítica aos efeitos do desenvolvimento, reforma e manutenção do capitalismo, o grupo compõe a canção “Insurreição”, que classifica as relações capitalistas como causadoras dos malefícios sociais “que nos atingem nos dias de hoje”. Os músicos explicam que “mesmo sendo um sistema (...) causador de tanta miséria, fome, morte e opressão, ele surge aos nossos olhos como (...) capaz de realizar sonhos (criados por ele mesmo). (...) Ele está contido em cada um de nós, presente em cada momento da vida social.”⁴⁷ Acreditam que isso acontece porque o “capitalismo (...) cegou-nos com seu Estado, sua mídia e sua democracia, quase onipresente, onisciente”.⁴⁸ Apesar de superestimarem a potência política do Estado, eles não deixam de acenar – em termos fundamentalmente colados numa pregação religiosa de caráter salvacionista – com as bem-aventuranças da hipotética revolução das massas oprimidas:

(...) É o demônio sem face, mas aparece
 Como o deus brando de sua própria religião
 Estado, guardião da propriedade
 Aniquilador da liberdade
 Criou dentro de si seu próprio veneno
 Ataque, Opressão, Contra-ataque, Insurreição
 Segue, império, o caminho do fogo
 Inflamado por cada trabalhador,
 Por cada camponês, por cada excluído... terrorismo!
 Lágrimas por meus olhos caem,
 Escorrendo como o sangue de cada liberal
 Hora do juízo final!
 Por sobre a sombra capitalista insurge a aurora revolucionária
 E o fogo será destino dos que se opuserem à liberdade

pode entender as respostas mentais que os homens, individualmente ou coletivamente, dão aos acontecimentos. Esse conceito permite ao autor recuperar o papel do sujeito como agente histórico. Ver THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria**: ou um planetário de erros; uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, esp. cap. XV: “O termo ausente: experiência”.

⁴⁶ CONFRONTO, *op. cit.* (encarte).

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ CONFRONTO. “Insurreição”, *op. cit.*

“...e abrem-se os olhos da justiça!”
 Revelação!
 Do Érebo neoliberal rebela-se a massa oprimida
 Filhos nossos herdarão a terra liberta
 “Flores do amanhã”⁴⁹

Como nas outras músicas, o encarte do CD traz um texto que acompanha a letra, para ajudar na sua compreensão ou guiar a interpretação do seu sentido. No material impresso, Confronto denuncia:

Muitas são as desgraças causadas pelo desenvolvimento e manutenção do sistema capitalista. No entanto, poucos são os que conseguem identificá-lo e apontá-lo como o verdadeiro causador das desgraças naturais e depressões sociais que nos atingem nos dias de hoje, e que sempre massacram as classes desfavorecidas. Isso ocorre devido à forma pela qual o capitalismo se apresenta para a sociedade. (...) Ainda muito mais do que isso, ele está contido em cada um de nós, presente em cada momento da vida social, em cada relação de compra e venda, em cada propaganda de T.V., em cada jornal, em cada outdoor, nas roupas que vestimos, em cada sonho de consumo.⁵⁰

Há nisso tudo, ao lado de uma contundente crítica ao ser social do capitalismo, certos simplismos característicos de manifestações panfletárias (aliás, por vezes, o capitalismo parece imperar soberano e indestrutível, por vezes ele é passível de ser sobrepujado), como a tendência a atribuir ao sistema capitalista o papel de controlar por inteiro corações e mentes, como se a simples existência desse protesto *hardcore* não provasse o contrário. Seja como for, o fato de estes jovens brasileiros materializarem opiniões, aderindo a um gênero musical que não surgiu em seu país – o que é perceptível no momento da audição da música –, não desvaloriza sua crítica. Revela, isso sim, que eles são contra a globalização neoliberal do capitalismo do terceiro milênio não porque têm intenções provincianas, ou porque são nacionalistas, mas por verem aí as causas do agravamento da má distribuição de renda, do aumento da miséria e da precarização da vida. Além do mais, ao se valerem

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Idem* (encarte).

gêneros “estrangeiros” (como o *hardcore* ou o *heavy-metal*), evidencia-se que esses jovens não colocam restrições à circulação de idéias e práticas culturais.

Deixando de lado Confronto, a mesma perspectiva política engajada toma corpo, por exemplo, na obra da banda Bruo Nigra (barulho negro, em esperanto), como em um *hardcore* rápido e estrídulo intitulado “Corrida antiglobalização”.⁵¹ Tal música constitui um discurso contra os valores da sociedade de mercado e do trabalho, portador da opinião de que, sob os auspícios da globalização e do neoliberalismo, “o consumismo/ se torna uma religião”. O grupo se posiciona criticamente com um “Não!” gritado em várias vozes, expressão de discordância com a reificação/coisificação instaurada na sociedade capitalista. Além disso, dizem:

Todos os assuntos tratados neste encarte fazem menção direta ou indireta à nova expansão comercial na Terra, sendo que neste processo todo planeta e principalmente o terceiro mundo são vítimas destes tratados comerciais. A democracia representativa já mostrou sua incapacidade de expressar os anseios das massas, favorecendo a privilegiada minoria. As reformas políticas são remendos que multiplicam os problemas sociais.⁵²

Em “Corrida antiglobalização”, as políticas neoliberais são encaradas de uma maneira diversa daquela que os apologéticos da ordem veiculam, ao conceberem a “opção neoliberal como a evolução natural e madura do desenvolvimentismo” e como um “avanço dentro do processo democrático”.⁵³ A julgar pela visão um tanto simplória da música do Bruo Nigra, os que defendem esse tipo de organização das relações sociais “querem aumentar suas receitas/ querem aumentar as disparidades”, sendo, portanto, “homens sem coração”.⁵⁴

Trata-se de uma canção afinada com parcelas da população engajadas nos protestos sociais anticapitalistas. Neste sentido, a letra segue:

Critical Mass ou Reclaim the Street

⁵¹ BRUO NIGRA. “Corrida antiglobalização”. **Aqui se faz, aqui se muda**. Uberlândia: GALE, 2003. 1 CD.

⁵² BRUO NIGRA, *op. cit.* (encarte).

⁵³ MACHADO, Sílvio Romero Martins, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁴ BRUO NIGRA, “Corrida antiglobalização”, *op. cit.*

AGP ou você em si
 O que importa é iniciativa
 Não pare, não pare
 Seattle, Gênova
 Quebec, Praga
 Onde quer que você esteja
 Não pare, não pare!⁵⁵

Como se nota, é uma referência direta a movimentos sociais que, no mundo inteiro, manifestam-se contra as políticas neoliberais, à globalização, ao G-8 e às multinacionais. As palavras finais emergem como mais um sinal da insatisfação:

Globalizemos o respeito
 À diversidade
 Não seremos aprisionados
 Pela
 Liberdade de mercado⁵⁶

Em sintonia com as músicas que destoam dos discursos hegemônicos está, também, a banda paulistana Point of no return, que problematiza em suas letras as mesmas questões. Em algumas composições retomam memórias, sujeitos, acontecimentos e manifestações sociopolíticas que têm ligações com a vontade de mudança radical das estruturas sociais. Uma delas é “Casa de caboclo”⁵⁷, na qual (re)criam uma situação de confronto entre representantes

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ POINT OF NO RETURN. “Casa de caboclo”. **Centelha**. São Paulo: Liberation, 2000. 1 CD ou LP.

Endless nights of persecution/ Reopening wounds - never healed/ Always willing to suppress our attempts to be free/ Violence is always a tool in so called democracy/ Agents of the state allowed to spread terror,/ Seeking to eliminate sparks of political resistance/ Endless nights of violation/ Breeding fear - anguished cries/ A blood oath to never surrender/ Committed to the struggle / Until all fences are burned/ You'll try the taste of pain we endure every day/ To quit without resisting would be to live in vain/ Attentive eyes/ Guard the tents in the twilight/ Women and men/ Ready to counterattack/ Full moon shines.../ The enemy crawls in the dead of night/ No way back.../ The masked cops take their final step/ You're trapped/ Surrounded by the mass/ Laws are ignored/ Justice from bleeding hands [Agentes do Estado com permissão para/ espalhar o terror/ visando eliminar os focos de resistência política/ intermináveis noites de violação/ alimentando medo – gritos angustiados/ um pacto de sangue de nunca se render/ comprometidos com a luta/ até que todas as cercas sejam queimadas/ vocês provarão o gosto da dor que suportamos/ todos os dias/ desistir sem resistir significaria viver em vão/ olhos atentos guardam/ as tendas ao anoitecer/ mulheres e homens/ prontos para contra-atacar/ a lua cheia brilha/ o inimigo rasteja no meio da noite/ não há volta/ policiais mascarados dão o seu passo final/ vocês estão encurralados/ cercados pela massa/ leis são ignoradas/ justiça feita por mãos que sangram].

do Estado, visto como opressor, e a maioria da população tida como um conjunto de oprimidos e miseráveis que lutam por melhores condições de vida, desassistidos pelas políticas dominantes.

Uma outra composição do grupo a ser destacada é “Sparks”. Logo de cara, a letra faz referência aos movimentos camponeses de luta pela terra:

Those destined to agonize
Must no longer shed a tear!
Hurt working hands lifting sickles and sticks
Sweat falls in their eyes
The mass sees red
"property is theft" - the axiom on their flag
Land for those who work it
No we'll take it back (...) ⁵⁸

Noutro momento, há alusão ao que chamam de “direitos dos animais”, ao se referirem à ética no uso dos animais em pesquisas científicas. Nesse trecho, a banda emite o ponto de vista de que os animais não devem ser mortos em pesquisas realizadas em laboratórios. Na mesma parte, faz-se menção indireta aos ativistas que, a partir da ação direta, sabotam laboratórios que praticam a vivissecção, como o grupo ALF (Animal Liberation Front):

Four youngsters conspire
Last details to be set
Clock strikes midnight...
The four stand steadfast
Their time has come to sabotage
Monkey wrenches in hand
Door down, windows broken,
Dogs and rats released
Torture ends
Bombs spread all around...
Laboratory destroyed
Once again your means to exploit are gone! ⁵⁹

⁵⁸ *Idem*. “Sparks”, *op. cit.* [Os destinados a agonizar não devem mais derramar lágrimas!/ mãos feridas pelo trabalho erguendo foices e paus/ suor escorre em seus olhos/ a massa se enraivece/ “propriedade é roubo” – o axioma em sua bandeira/ terra àqueles que trabalham/ agora vamos tomá-la de volta].

⁵⁹ *Idem* [quatro jovens conspiram/ últimos detalhes a serem acertados/ o relógio bate meia noite/ os quatro se levantam resolutos/ sua hora de sabotar chegou/ ferramentas em mãos/ portas abaixo, janelas quebradas/ cães e ratos libertados/ a tortura cessa/ bombas espalhadas por todos os lados/ o laboratório é destruído/ uma vez mais seus meios de exploração se vão].

O último momento da canção relembra as guerrilhas e os movimentos de resistência às ditaduras militares na América Latina, inclusive no Brasil, fechando a exposição das diversas formas de luta contra tudo o que existe de dominante/opressivo na sociedade:

Several ones deserted
 Joined the ranks of the left
 For freedom, equality and justice
 True till death!
 Five bank raids in a week
 From harmlessness to threat
 Money is raised for the cause
 The gurrilla is fucking back!⁶⁰

Em uma espécie de conclusão, a banda expõe aquilo que imagino ser a motivação que a levou a abordar temas tão distintos como esses, pois dizem que

Those destined to agonize
 Must no longer shed a tear!
 Each cell, a spark to burn it down!⁶¹

Anunciam que

The time has come to
 Take what's our back
 The time has come to
 Take our lives back⁶²

Vale ressaltar que os músicos do Point of no return, ao articularem uma diversidade de ações a manifestações de sujeitos descontentes com o atual estado de coisas, evidenciam o que, a seu ver, representa o ponto em comum que há por trás das particularidades:

⁶⁰ *Idem* [muitos desertaram/ uniram-se às fileiras da esquerda/ por liberdade, igualdade e justiça/ verdadeiros até a morte/ cinco roubos a banco em uma semana/ o inofensivo se torna uma ameaça/ dinheiro levantado para a causa/ a guerrilha está de volta].

⁶¹ *Idem* [Os destinados a agonizar/ não devem mais derramar lágrimas/ cada célula – uma centelha para incendiar].

⁶² *Idem* [chegou a hora de tomarmos/ o que é nosso de volta/ chegou a hora de/ retomarmos nossas vidas].

Todos os tipos de luta são válidos. Alguns preferem buscar a conscientização da população através da publicação de textos revolucionários e manifestações de protesto pacíficas. Outros preferem a ação direta, o ataque frontal ao Estado e às classes dominantes. (...) Representam para nós partes de uma mesma luta: a da emancipação definitiva de todos nesse planeta.⁶³

Como venho destacando, ganha força em muitas dessas composições um discurso na qual a sociedade mantida sob a ordem do capital é criticada como o lugar das relações pautadas na dominação e na alienação, fazendo-se necessária a negação dos valores e das práticas hegemônicas. Em uma composição da banda de *hardcore* Sociedade Armada, observa-se uma síntese de tudo o que foi dito. Em “Tocar e protestar”, ela reafirma a inquietude de muitos outros grupos do gênero em relação à convergência/diálogo da produção musical com a crítica social:

Você pode achar que tocamos mal
 não somos músicos, nem é esse o nosso ideal
 Porque o importante não é só o som
 (...)
 Mas se você acredita que nas nossas letras
 existe um bom texto político-social
 então atingimos nosso objetivo
 música de protesto com som atual⁶⁴

Em uma época em que se fala de “pensamento único”, da homogeneização das práticas e dos discursos, de uma “apatia política” da juventude, é relevante o contato com essas produções culturais desarmônicas frente à ordem instituída. Evidentemente, estamos diante de uma forma de dissenso e de protesto que não aquele tradicional – por intermédio de partidos, sindicatos e movimentos sociais organizados –, mas de manifestações micro-políticas, com ataques difusos aos valores, práticas, símbolos e, sobretudo, aos efeitos e ao mal-estar gerados pelo capitalismo.

Os defensores do político *stricto sensu*, isto é, da ação política formal, vinculada ao Estado e às demais instituições político-partidárias, podem inclusive questionar a validade dessas músicas como algo político. No entanto,

⁶³ POINT OF NO RETURN, *op. cit.* (encarte).

⁶⁴ SOCIEDADE ARMADA. “Tocar e protestar”. **Tocar e protestar**. São Paulo: Cogumelo, 1999. 1 CD.

criticar, condenar ou agitar o debate público (mesmo em dimensões pequenas, como é o caso das canções aqui estudadas) sobre a vida social ou apenas emitir uma fala que expresse uma reflexão sobre a realidade constitui, como repetido diversas vezes, um ato político.

Nas canções que sinalizam essa inclinação ao protesto social e político, como as examinadas aqui, as preocupações se voltam para os efeitos perversos da organização social baseada no modelo capitalista neoliberal independente de elas assumirem ou não, conceitualmente, uma clara formulação a respeito dessa nova fase da acumulação/dominação capitalista. De uma maneira ou de outra, as músicas postas em destaque são expressões culturais de inegável engajamento político-social, e é isso que importa para os fins deste trabalho.

C
O
N
S
I
D
E
R
A
C
O
E
S

F
I
N
A
I
S



A partir dos anos 1990, a sociedade brasileira, sob franca hegemonia neoliberal, viu-se em meio a mudanças sem precedentes no âmbito das relações sociais. Os dilemas que se intensificaram no período foram explorados em certas construções existentes na música popular, como no caso do *hardcore*. Tornaram-se assuntos correntes questões que envolvem as problemáticas sociais do Brasil contemporâneo, resultantes da reconfiguração do Estado, do neoliberalismo, da globalização e das tensões que emergem do jogo político que opera essas transformações.

O que interessa notar, aqui, é que esse projeto de remodelação da sociedade não logrou êxito em varrer “para debaixo do tapete todo o lixo social do mundo capitalista”¹, embora nem sempre seja possível visualizar isso devido ao grandioso aparato midiático/ideológico orquestrado pelos gestores do capital em sua fase global e neoliberal. Esses aparatos, segundo Milton Santos, produzem um discurso “que enaltece a situação atual, obscurece sua perversidade”.²

A hegemonia neoliberal trouxe à tona privatização e arrocho no setor público, precarização do trabalho e um Estado que atua de forma tímida ante as desigualdades produzidas pela sociedade de mercado. De há muito, as inovações técnicas ocorridas ao longo da história tornaram possível libertar os seres humanos de seus tormentos materiais, porém, para isso, deveria haver uma nova alternativa de gerir os meios existentes de modo eficiente e socialmente comprometida com uma política de transformação.

Obviamente, um outro modelo de organização social, mais justo e equitativo, não é apoiado pelos defensores da globalização/do neoliberalismo, para quem a melhoria das condições de vida deve ser buscada no mercado, em uma disputa feroz pela sobrevivência, não restando espaço para uma radical distribuição dos bens materiais/culturais/simbólicos na vida social. O mercado, segundo a lógica imperante, deve assumir o lugar do Estado, que, à sua moda, freqüentemente, coloca em pauta novos valores, novos hábitos e

¹ PARANHOS, Adalberto. **A canção popular em tempos neoliberais**. Buenos Aires: IASPM-AL, 2005 (*paper* apresentado no VI Congresso da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music).

² SANTOS, Milton. **Território e sociedade**: Entrevista com Milton Santos. SEABRA, Odete *et al.* (entrevistadores). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 14.

força um esvaziamento da noção de espaço público. Em tempos de hegemonia neoliberal, tomando emprestadas as palavras de Beatriz Sarlo, “a cidadania se constitui no mercado”.³

Nesse contexto, assistiu-se à reestruturação do setor produtivo, transportando postos de trabalho da área industrial para a de serviços, precarizando-se as condições de trabalho e dando à luz uma nova forma de ser ao trabalho. Sonhos longamente acalentados cederam lugar ao arrocho salarial, desemprego, jornadas duplas de trabalho, miséria, fome, educação precária, moradias insalubres e a uma série de outras mazelas, que exprimem boa parte do que o neoliberalismo produziu de fato.

Os problemas intensificados pelo neoliberalismo transformaram a maneira como os sujeitos vivem sob a lógica imposta pelo mercado. O Estado, em larga medida, se retira de cena ou é desmontado pelas forças do capitalismo, e os direitos sociais adquiridos tornam-se mais uma mercadoria nas mãos das empresas. Educação, saúde, segurança e cultura são para os que podem pagar, que são poucos, haja vista que esses mesmos projetos de reorganização da sociedade jogam muitos para o campo da marginalidade.

Nessa situação, por maior que seja a hegemonia neoliberal, os conflitos e antagonismos ainda teimam em se expressar. Efetivamente, os projetos a serviço do capital não chegam a calar as vozes – nem a esconder por completo as ações – de determinados agentes históricos, que se articulam, formal ou informalmente, numa complexa rede de resistência, mesmo que seu poder de transformação esbarre em sérios limites. Essas vozes contrárias provêm daqueles que foram deixados à margem no processo de globalização ou que não foram “bem atendidos” por ele, e entre esses estão os que se valem das músicas aqui estudadas.

Estas reflexões preliminares sobre o *hardcore* constituem os primeiros passos de minhas investigações acadêmicas. Aqui, quis mostrar que o modelo de organização social consolidado durante os anos 1990, e que envolveu sensíveis modificações nas concepções de Estado, cidadania e mercado, deu

³ SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 18.

margem a manifestações de música política que expressam as complexas experiências de dominação e resistência de certos segmentos sociais.

Ao examiná-las, ainda que de modo superficial, percebi que elas ultrapassaram o mero entretenimento ou as formas de socialização que proporcionam. Tais músicas puseram em circulação certas representações que permitem às pessoas verbalizar seu descontentamento com a ordem vigente. São canções que revelam aspectos de uma sociedade fraturada e que expõem conflitos, problemas e a precariedade (em suas mais variadas dimensões) da vida cotidiana das pessoas comuns.

Ademais, tentei enxergar essas composições sob a ótica do engajamento, que, entretanto, não tem necessariamente um caráter militante (salvo se se falar, no caso, em militância no interior da cultura *hardcore*). A acepção de engajamento aqui adotada se associa a uma visão de relações de poder segundo a qual todos os homens são fatores de poder na sociedade. Com isso, distancio-me de concepções que propagam certo fetichismo ou coisificação do poder, por se acreditar que há instituições que são depositárias do poder.

As canções utilizadas nesta pesquisa são representações e práticas culturais que considero engajadas no sentido de – por meio do (contra)discurso que veiculam – se fazerem presentes no mundo e de se inserirem num debate público com posições específicas, escolhas, intenções e reivindicações. Isso implica reconhecer que seus produtores não se alienam da condição de sujeitos que, apesar de muitas vezes oprimidos e marginalizados e de pertencerem a uma dada organização social, ousam tentar mudá-la a partir do seu entendimento do que são seus problemas e suas contradições.

B I B L I O G R A F



ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Giovanni. Trabalho e sindicalismo no Brasil: um balanço crítico da “década neoliberal” (1990-2000). **Revista de Sociologia e Política**, n. 19, nov. 2002.

AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. **ArtCultura**, n. 9, Uberlândia, Edufu, 2004.

BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. **Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 9, set. 2005.

BIVAR, Antonio. **O que é punk?** São Paulo: Brasiliense, 2001.

BOITO JÚNIOR, Armando. A hegemonia neoliberal no governo Lula. **Crítica Marxista**, n. 17, Rio de Janeiro, Revan, 2003.

BLOCH, Marc. **Apologia da história: ou, o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____ (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. **A escola dos Annales: a revolução francesa da historiografia (1929-1989)**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

CARVALHO, Pedro. Registrando algo que não existe... algo passa a existir. *In*: OLIVA, Daigo e MONDINI, Mateus. **Fodido e xerocado**: por favor, olhem para mim! Fotos do *punk* no Brasil. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

COHN, Gabriel (org.). **THEODOR Adorno** – Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o *rock* brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru: Edusc, 2004.

_____. **História**: análise do passado e projeto social. Bauru: Edusc, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, v. 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. O sujeito e poder. *In*: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

FURTADO, João Pinto. A música popular no ensino de História: potencialidades e limites. *In*: SILVA, Francisco Carlos T. (org.). **História e Imagem**: cinema, cidades, música, iconografia e narrativa. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n. 2 (Teatro e realidade brasileira), jul. 1968.

GUIMARÃES, Juarez. A crise do paradigma neoliberal e o enigma de 2002. **São Paulo em Perspectiva**, 15 (4), 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. *In*: **Abalando os anos 90**: funk e *hip hop*, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

HOBBS, Eric. **Sobre história**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LANDSBERG, Paul-Louis. **O sentido da ação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MACHADO, Sílvio Romero Martins. **Ideologia e discurso diplomático: a inserção do Brasil na ordem neoliberal (1985-1999)**. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Ibéricas e Americanas.) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MAGNANI, José Guilherme. Trajetos e trajetórias – uma perspectiva da antropologia urbana [entrevista]. **Sexta Feira**, n. 8, São Paulo, Editora 34, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MELLO, Caio B. **A poesia envenenada dos Racionais MC's**. Superávit de negatividade e fim de linha sistêmico. 2000 (impresso).

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, São Paulo, Anpuh, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **Artcultura**, v. 8, n. 13, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2006.

_____. **História & música:** a história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. *In:* SILVA, Francisco Carlos T. (org.). **História e Imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ/Proin-Capes, 1998.

ORTELLADO, Pablo. **Quatro reflexões sobre a história e o significado do punk**. Disponível em: <www.midiaindependente.org>.

PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. *In:* MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às Ciências Sociais**. 15ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

_____. **A canção popular em tempos neoliberais**. Buenos Aires: IASPM-AL, 2005 (*paper* apresentado no VI Congresso da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music).

_____. Os desafinados do samba na cadência do “Estado Novo”. **Nossa História**, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, Vera Cruz, fev. 2004.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, n. 9, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2004.

_____. Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida: música e trabalho no “Estado Novo”. **ArtCultura**, v. 4, n. 4, Uberlândia, Edufu, jun. 2002.

RODRIGUES, Fernanda Gomes. **O grito das garotas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

RUDÉ, George. **Ideologia e protesto popular**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS, Milton. **Território e sociedade**: Entrevista com Milton Santos. SEABRA, Odete *et al.* (entrevistadores). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Roberval de J. L. dos. Modelos de engajamento. **Estudos Avançados**, n. 19 (54), 2005.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A miséria da teoria**: ou um planetário de erros; uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TRÊS abordagens aplicadas à política de lançamentos da Liberation. São Paulo: Liberation, 2003. Disponível em: <http://www.xliberationx.com/_news/biblioteca/abordagens.html>.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.

Eccos: Revista Científica, v. 3, n. 1, São Paulo, jun. de 2001.

Entrevistas e outros:

Entrevista realizada com Douglas e Leandro, da banda Life is a lie. *In: Uma parte Zine*, n. 06, fev. 2003.

Entrevista realizada com Felipe Chehuan, vocalista da Confronto, para o *site Sudamérica Hardcore*, em 2006. Disponível em: <<http://www.sudamericahardcore.com>>.

Entrevista realizada por Ian Kelmer com os membros da Lumpen, s/d. Disponível em: <<http://www.lumpen.com.br/lumpen/textos.htm>>.

Entrevista realizada com membros da banda I Shot Cyrus, em 2004, pelo *site Grito Alternativo*. Disponível em: <http://www.gritoalternativo.com/ENTREVISTAS/entrevista_i_shot_cyru.htm>.

D
I
S
C
O
G
R
A
F
I
A



PERSONAL CHOICE. **Raise your head**. Guarulhos: Riot, s/d (1994).

POINT OF NO RETURN. **Centelha**. São Paulo: Liberation, 2000. 1 CD ou 1 LP.

MUKEKA DI RATO. **Pasqualin na terra do xupa-cabra**. Vitória: Läjã, 1997. 1 CD.

DEAD FISH. **Sonho Médio**. Vitória: Terceiro Mundo, 1999. 1CD.

NÃÛZÖ/CONTRASTE BIZARRO. **Orquestrando os rastros da miséria humana**. Brasília/São Paulo: s/ grav., s/d. 1 7"EP.

CONFRONTO. **Insurreição**. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD.

BRUO NIGRA. **Aqui se faz, aqui se muda**. Uberlândia: GALE, 2003. 1 CD.

SOCIEDADE ARMADA. **Tocar e protestar**. São Paulo: Cogumelo, 1999. 1 CD.

VÍDEOS



Bela Donas: meninas na cena punk. Direção: Anelise Paiva Csapo. Brasil: 2004, 1 DVD (9 min.), son., color. Documentário (Trabalho de Conclusão de Curso, PUC – SP).

Botinada: a origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color. Documentário.

Punk: Atitude! Direção: Don Letts. EUA: Focus, 2006. 2 DVD's (224 min.), son., color. Documentário.

Punks. Direção: Sarah Yakhni e Alberto Gieco. Brasil: Mel, 1983. 1 VHS (35 min.), son., color. Documentário.

Punk na cidade. Direção: Darwin Dias. Brasil: abandonados pela história oficial, 2003. 1 DVD (86 min.), son., color. Documentário.

Vivendo de rock no Espírito Santo. Direção: Mila Néri. Brasil: 2007, 1 DVD (22 min.), son., color. Documentário (Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade Novo Milênio – Vila Velha/ES).