



**Victor Moreto Silva Tavares**

**Mellon Collie and The Infinite Sadness:  
rock, melancolia e sociedade de consumo**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-  
graduação em Ciências Sociais da PUC–Rio.

Orientador: Prof. Valter Sinder

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2012



**Victor Moreto Silva Tavares**

**Mellon Collie and The Infinite Sadness:  
rock, melancolia e sociedade de consumo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC–Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Valter Sinder**

Orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

**Prof. Eduardo Jardim de Moraes**

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Sonia Maria Giacomini**

Departamento de Ciências Sociais - PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Mônica Herz**

Coordenadora Setorial do Centro  
de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Victor Moreto Silva Tavares**

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2006. Como pesquisador, tem como interesse a Antropologia e a Sociologia

#### Ficha Catalográfica

Tavares, Victor Moreto Silva

Mellon Collie and The Infinite Sadness: rock, melancolia e sociedade de consumo / Victor Moreto Silva Tavares ; orientador: Valter Sinder. – 2012.

79 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2012.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Rock and roll. 3. Melancolia. 4. Sociedade de consumo. I. Sinder, Valter II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

A Santuza Cambraia Naves  
*In memoriam*

## Agradecimentos

Antes de se falar em melancolia é impossível, nesse caso, não se falar em tristeza. Tristeza por ter perdido minha orientadora que me incentivou e acreditou no projeto desde os primeiros momentos, indo comigo, fisicamente, até a qualificação. De alma, espírito e gargalhadas, ela está até a última palavra deste trabalho com tudo que me ensinou sobre antropologia. Não se fazem bons professores só com bons livros ou referências, mas, sobretudo com transcendência; e isso, minha orientadora Santuza teve de sobra.

Agradeço a todos, sem sobrenome, pois no Brasil a intimidade se revela no primeiro nome:

Aos meus pais, Roseane e Flavio, pelo amor às formas artísticas e aos estudos do homem, representado pela minha mãe, na psicanálise; e por meu pai, nas artes visuais.

À minha namorada, Nina, pelos sábados, citações, livros, escrivatinhas e paciências que me concedeu. Meu trabalho me foi sensivelmente facilitado durante todos esses meses.

Ao conjunto de amigos que fiz no mestrado: Janderson, Letícia, Renata, Alberto, Gustavo e Camila. Em especial, à minha amiga e duplamente irmã de orientação, Clara, que, como o *Rouxinol* do Milton Nascimento, me ensinou que era “só não temer” quando “quase eu fiquei” nos momentos mais difíceis.

Ao Valter que me aceitou como orientando prontamente, tendo uma paciência necessária que poucos seriam capazes. Confesso que não pensei em outro nome quando – ainda em viagem – fui alertado que, obviamente,

precisaria de um novo orientador. Precisamos definitivamente de mais almas elevadas e talentosas assim na academia.

Ao Guilherme, meu irmão de histórias, Unirio, PUC e músicas: esse tema é de autoria conjunta, decorrente das nossas largas conversas, assim como as canções.

Ao João, Biba, Alejandra, Carolina e Priscila pelas riquíssimas discussões sobre história e antropologia nas ruas, bares e casas.

À onipresente Ana Roxo por transformar burocracias e prazos em assuntos simples, com aquela dialética militar/sorridente que só nela reside em síntese.

À PUC-Rio e ao Departamento de Ciências Sociais pelas compreensões, extensões e concessões que me ajudaram muito em todo o processo.

Obrigado.

## Resumo

Tavares, Victor Moreto Silva; Sinder, Valter. **Mellon Collie and The Infinite Sadness: rock, melancolia e sociedade de consumo**. Rio de Janeiro, 2012, 79p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem como objetivo discutir a sociedade de consumo, o rock and roll e a manifestação da melancolia na segunda metade do século XX, em especial a partir dos anos 1990. Conjugados, esses termos representam um diálogo íntimo e combinatório, que nos ajuda analisar a sociedade sob diferentes aspectos: a produção musical e seus reflexos sociais; a melancolia – e sua conceituação – com crescente relevância em diagnósticos e percepções; a sociedade de consumo como campo, tanto para o surgimento do rock quanto para a aparição do "fenômeno" melancólico; e a própria relação rock x melancolia que ora denuncia, ora é produtora de significados sociais. Entram em discussão as noções sobre individualismo, linearidade, invisibilidade social, fetichismo mercadológico e a falência do conceito de progresso.

## Palavras-Chave

Rock and roll; melancolia; sociedade de consumo.

## Abstract

Tavares, Victor Moreto Silva; Sinder, Valter (Advisor). “**Mellon Collie and The Infinite Sadness: rock, melancholia and consumer society**.” Rio de Janeiro, 2012, 80p. MSc. Dissertation – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis discusses the consumer society, rock and roll and the manifestation of melancholia in the second half of the twentieth century, especially since the 1990s. Together, these terms represents an intimate dialogue which helps us to analyze the society in different aspects: music production and its social consequences; melancholia - and its concept - with an increasing relevance in diagnostic and perceptions; consumer society as field for the emergence of rock as to the appearance of the "phenomenon" melancholia; and the relation rock x melancholy that produces social meanings. Also discusses notions about individualism, linearity, social invisibility, market fetishism and failure of the concept of progress.

## Keywords

rock and roll; melancholia; consumer society

## Sumário

Introdução .....	11
I: Um tempo que <i>não passa</i> .....	17
1.1 A indústria fonográfica e as mercadorias musicais .....	17
1.2 Melancolia e pertencimento .....	23
II: Música, Deus e Ciência.....	41
2.1 Breve contextualização dos sons.....	41
2.2 Deus da verdade e da ciência.....	50
III: Consumidores do tempo e a eterna espiral.....	55
Posfácio: o rock como utopia .....	70
Bibliografia.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Discografia .....	77

*Fitter, happier, more productive,  
comfortable,  
not drinking too much,  
regular exercise at the gym (3 days a week),  
getting on better with your associate employee contemporaries,  
at ease,  
eating well (no more microwave dinners and saturated fats),  
a patient better driver,  
a safer car (baby smiling in back seat),  
sleeping well  
(no bad dreams),  
no paranoia,  
careful to all animals  
(never washing spiders down the plughole),  
keep in contact with old friends  
(enjoy a drink now and then),  
will frequently check credit at (moral) bank (hole in the wall),  
favors for favors,  
fond but not in love,  
charity standing orders,  
on Sundays ring road supermarket  
(no killing moths or putting boiling water on the ants),  
car wash (also on Sundays),  
no longer afraid of the dark or midday shadows  
nothing so ridiculously teenage and desperate,  
nothing so childish - at a better pace,  
slower and more calculated,  
no chance of escape,  
now self-employed,  
concerned (but powerless),  
an empowered and informed member of society  
(pragmatism not idealism),  
will not cry in public,  
less chance of illness,  
tires that grip in the wet (shot of baby strapped in back seat),  
a good memory,  
still cries at a good film,  
still kisses with saliva,  
no longer empty and frantic like a cat tied to a stick,  
that's driven into frozen winter shit  
(the ability to laugh at weakness),  
calm,  
fitter,  
healthier and more productive  
a pig in a cage on antibiotics*

Fitter Happier (do album *OK Computer*, 1997)

Radiohead

## Introdução

Pretendo discutir nesta dissertação a manifestação das emoções dentro dos novos espaços urbanos através do rock and roll contemporâneo. Não se trata, entretanto, de um trabalho etnográfico na acepção pura do termo. A música – derivativos do rock – cumprirá aqui um duplo papel: será ao mesmo tempo objeto e também fonte de pesquisa.

Será objeto por estar no foco de análise. Através de seu discurso – letras, sonoridades e performances – daremos voz ao *nativo* como interpretante legítimo de uma contemporaneidade a que pertence de espírito, alma e política.

Será fonte ao vestirmos as lentes do rock para analisar a sociedade em um aspecto comportamental em conjunto (consonante ou dissonante) com outros autores que dedicaram obras para este fim, como Maria Rita Kehl, Néstor García Canclini, Zygmunt Bauman, David Harvey, Octavio Paz, entre outros.

Desde já, deixo claro que nosso corte geográfico se dará a partir de manifestações de músicas provenientes de diversas partes do mundo, como Brasil, Argentina, Inglaterra, Estados Unidos, Islândia, Escócia etc. Essa delimitação será não por uma afinidade cultural entre estes lugares, mas por uma semelhança temática na produção de músicas de rock que denunciam um sentimento em comum na percepção de seus compositores, principalmente a partir da década de 1990.

A melancolia, como um elemento central desta pesquisa, não terá fim nela mesma, mas será identificada como denunciante de uma sociedade que, através da globalização, perpetuou o *consumo* e o *progresso* como valores basais de sua existência. Nesse contexto, discutiremos conceitos como “a colonização do futuro” e “tradição moderna” de Octavio Paz; a introjeção do desejo do outro, de Freud, através de Maria Rita Kehl; o “tédio existencial” de Lars Svendsen; e a noção de *progresso* de Bauman e Harvey, que apontam um descolamento do homem que vive o seu tempo presente, mas projeta constantemente sua vida para o futuro.

A música – o rock – de novo como objeto, desta vez num enfoque mais abstrato, voltará através de José Miguel Wisnik na sua interpretação do “pulso” e da harmonia circular como demonstrativos de um tempo cíclico. Conjugado, outra vez com Harvey, será discutido como esses movimentos cíclicos e repetitivos (festas populares, aniversários, férias etc) são necessários para atenuar um tempo linear, impiedoso e inevitável, culminando numa confortável rarefação desse tédio.

Entrando em casos mais específicos, onde tentaremos exemplificar o que por hora estamos fazendo no plano teórico, retomaremos álbuns de músicos e bandas do meio para o fim da década de 1990. Grupos como o Radiohead, na Inglaterra, com o álbum *Pablo Honey* (1993) e *Ok Computer* (1996); Pink Floyd, também da Inglaterra, com o *The Division Bell* (1994); Smashing Pumpkins, nos EUA, com *Mellon Collie & The Infinite Sadness* (álbum cujo nome dá título a este trabalho, de 1995); Soda Stereo, na Argentina, com *Sueño Stereo* (1995) e *Comfort y Música para Volar* (1996); Sigur Rós, da Islândia, com *Ágætis Byrjun* (1999); e Os Paralamas do Sucesso e Nação Zumbi, no Brasil, com *9 Luas* (1996) e *Da lama ao caos* (1994), respectivamente, nos darão exemplos de uma sintonia nascente e em comum, variando em escalas perceptivas de tons semelhantes.

O trabalho, portanto, será um permanente diálogo entre essas esferas (sociedade de consumo, progresso e melancolia) tendo o rock como contraponto, ora atuando como espelho das mazelas de uma sociedade extremamente globalizada, ora agindo como ator crítico desta mesma sociedade, desempenhando, por fim, um papel de *pertencimento* para músicos (autores) e amantes (ouvintes) dessas músicas.

Como estrutura, estabeleço uma divisão em três capítulos. O primeiro, *Um tempo que não passa*, trará a questão sobre a melancolia no rock contemporâneo através de discursos e melodias das músicas e músicos que estamos nos propondo a analisar. Neste capítulo, faço uma separação na primeira parte, *A Indústria Fonográfica e as mercadorias musicais*, onde é apresentado um pequeno panorama da indústria fonográfica e sua importância sobre o mercado de músicas, fundamental para a questão da *aura*, de Walter Benjamin. Na segunda parte, *Melancolia e Pertencimento*, destaco importância

para as análises de Maria Rita Kehl sobre como a melancolia se torna marca registrada da construção da modernidade, juntamente com o recrudescimento do capitalismo industrial contemporâneo. Há, portanto, espaço para uma discussão de instâncias psicanalíticas junto com um *sintoma social* que reverbera, constrói e se reproduz da (e na) sociedade.

O segundo capítulo, *Música, Deus e Ciência*, será dividido em duas partes: “Breve contextualização dos sons” e “Deus da verdade e da ciência”. A primeira será calcada na oposição entre os elementos próprios da música, como a importância do “pulso”, a passagem do “modal” para o “tonal”, e depois para o “serial”, a partir do livro *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik. Sempre a partir de um lastro social, discutiremos como a própria noção da música foi se modificando dentro de um contexto histórico e sociológico.

A segunda parte deste segundo capítulo trará uma abordagem acerca da ideia de tempo travando um contato com a circularidade, ainda tão cara aos ocidentais de hoje, em contraposição à linearidade, de onde a sociedade ocidental moderna criou seus alicerces de sustentação. Para tanto, serão discutidos os conceitos de “Deus”, “religião” e “ciência”; de como esses termos se relacionam entre si e como dão sentido à história das manifestações musicais, à sociedade de consumo e aos sentimentos que desencadeia.

No terceiro capítulo, *Consumidores do tempo e o rock como utopia*, terão destaque as questões que envolvem o indivíduo, o homem coletivo e a sociedade. A discussão sobre a sociedade de consumo, como pano de fundo, estará sempre referenciada, em uma linha que costura tais conceitos. Ainda, retomando a questão do início, rerepresentaremos a melancolia no rock, desta vez após uma abordagem marcadamente mais “conceitual” no segundo, mas também mostrando como o mesmo rock pode propor um lugar de utopia em contraponto.

O trabalho ainda conta com um *Posfácio*, chamado *O rock como utopia*, que vai revisar brevemente alguns temas analisados durante essa dissertação, fazendo sugestões e referências, tanto ao que foi escrito quanto ao que se

aponta para além do texto. Será um momento de refazer encadeamentos de assuntos escolhidos e propor uma reflexão de como as noções de melancolia e utopia podem conviver através de uma determinada percepção.

A intenção é que se parta – no primeiro capítulo – de observações diretas em canções para que, ao longo do texto, façamos em conjunto um voo para analisar aspectos importantes da contemporaneidade. Depois, como numa estrutura circular, voltaremos ao objeto inicial já munidos de percepções, inquietações, ideias e, claro, dúvidas o suficiente para uma honestidade necessária a uma investigação acadêmica.

Importante ressaltar, no entanto, que buscarei durante todo o trabalho um diálogo constante entre antropólogos, compositores, psicanalistas, filósofos e analistas sociais de forma geral a fim de que não só a leitura, mas também a compreensão das palavras que tentarei expor, não se tornem causa e consequência óbvias umas das outras como em um determinismo lingüístico. Isso implica dizer que ideias já exploradas, ou a serem visitadas, podem aparecer durante o texto ora para colorir, ora para contrapor o argumento.

Metodologicamente, aposto na contribuição do ensaio para abarcar diversas interpretações, tornando “possível explorar em várias direções, retificar o itinerário se algo não anda, sem a necessidade de defender-se durante cem páginas de exposição prévia, como numa monografia ou num tratado”. A frase de Clifford Geertz, citada por Nestor Canclini, ainda ganha uma boa continuação deste último ao dizer que o “ensaio científico se diferencia do literário e do filosófico ao basear-se em investigações empíricas, ao submeter, na medida do possível, as interpretações a um manejo controlado de dados”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001. (tradução livre)

Por fim, tem-se como justificativa a necessidade, dentro da antropologia, de partir de uma multidisciplinaridade de visões com o fito de não cair no simplismo ou na arrogância de um só campo teórico dar conta de uma realidade tão híbrida, como é a nossa. A música, neste contexto, figura como manifestação artística sendo retrato e produtora de sentidos. A melancolia não só um sentimento físico e psicológico, mas substancialmente social; ambos, representativos de um fenômeno crescente contemporâneo e multifacetado. Torna-se entendível, portanto, tanto a adoção do ensaio quanto a defesa do enfoque por diversos ângulos.

Acredito que ao dar importâncias equivalentes à discussão de idéias recorrentes dentro das ditas Ciências Sociais e à tônica do discurso – com uma esmerada inclusão do autor, faz-me concordar com uma linha de pensamento que critica uma tradição que buscou o *neutro* e o *invisível* nas manifestações textuais. Quando Geertz, num artigo intitulado *Estar lá*<sup>2</sup>, ao analisar a questão do “autor” e das “formas de escrita”, diz que certa tradição acadêmica optou – e ainda segue optando – por uma “autoridade autoral”, num pleonismo incidental, ela se faz de duas formas: primeiro, garantindo ao leitor uma narrativa descritiva, geográfica e emocional, para se dar a incrível sensação de que realmente o etnólogo esteve lá; a segunda, assegurando ao mesmo leitor que tudo o que foi escrito teria sido obtido através de uma objetividade medicinal e empírica, fazendo-se concluir da seguinte maneira: estivéssemos nós ao lado do autor, escreveríamos as mesmas linhas e chegaríamos às mesmas ideias.

Portanto, menos por um capricho de estilo, senão por uma questão de honestidade, prefiro manter este texto num tom que dialogue bem esta relação autor x objeto. Ainda mais ao levar em conta que estamos tratando de música, que por si só revela apelos emocionais coletivos, e substancialmente de uma música que permeou a época da formação de minha identidade social e musical.

---

<sup>2</sup> GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.

A objetividade descritiva não pode se distanciar da forma pela qual é apresentada, ou seja, o sentimento literário que a comunica. Em relação aos que trabalham com uma área – dita – “exata”, os chamados “cientistas de laboratório”, ao privar o leitor do pano de fundo que permeia suas pesquisas, criam uma dificuldade de compreensão textual. Para os cientistas sociais, diria Bruno Latour, “a negação dessa inserção autobiográfica cria um particular problema de entendimento sociológico do contexto histórico”<sup>3</sup>.

Assim, conclui o etnógrafo Loring Danforth: “quando é possível reduzir a distância entre o antropólogo e o Outro, lançar uma ponte sobre o abismo entre ‘nós’ e ‘eles’, a meta de uma antropologia verdadeiramente humanista pode ser alcançada”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> LATOUR, Bruno & WOOLGAR, Steve. *Laboratory life: The Construction of Scientific Facts*. Princetown: Princetown University Press, 1979 (tradução livre)

<sup>4</sup> GEERTZ. *Op cit*, p. 27

# 1

## Um tempo que não passa

### 1.1

#### A indústria fonográfica e as mercadorias musicais

*Oye la frecuencia decaer  
cada vez que me dejas  
te perseguiría hasta el sol  
pero hoy es sólo inercia  
Y un milenio pasa...*

*Soda Stereo*

Já não era a “década perdida”, os sonhos haviam morrido no imaginário coletivo de uma classe média acostumada a bandeiras e utopias. Politicamente, os centros irradiadores da cultura pop, como Inglaterra, Estados Unidos e outros na América Latina, como Brasil e Argentina, estavam imersos num neoliberalismo linear, descrente da participação popular, incrivelmente mercadológico e tendente a um discurso único e comum. Esse era o cenário que emergia na década de 1990.

No Brasil, movimentos com o *axé music*, as micaretas e as bandas pré-fabricadas, que duravam menos do que um ano, eram massificados nas TVs, rádios, propagandas, refletindo a falência de um modelo há tempos baseado nas grandes gravadoras. A explicação, por parte dessas grandes – mas poucas – instituições, era clara: a oferta era justificada unicamente pela demanda. Ou seja: queriam impor ao senso comum que se não havia outro tipo de música comercializado por eles, a razão era encontrada justamente na população que assim o desejava. A única valorização era, fora de uma discussão moralista, o elogio à carne e às possibilidades sexuais que refrescariam o dia-a-dia maçante laboral. Não havia, dentro desses espaços, discussões sobre liberdade sexual e o

uso do corpo dentro de um contexto refletido, como os movimentos na década de 1960. Ao contrário, muitas vezes estereótipos físicos eram massacrados e preconceitos estéticos requeitados na busca de uma salvação orgásmica:

Comunidades de carnaval' parece ser outro nome adequado para as comunidades em discussão. Tais comunidades, afinal, dão um alívio temporário às agonias de solitárias lutas cotidianas, à cansativa condição de indivíduos de jure persuadidos ou forçados a puxar a si mesmos pelos próprios cabelos. Comunidades explosivas são eventos que quebram a monotonia da solidão, cotidiana, e como todos os eventos de carnaval liberam a pressão e permitem que os foliões suportem melhor a rotina que devem retornar no momento em que a brincadeira terminar. E, como a filosofia, nas melancólicas meditações de Wittgenstein, 'deixam tudo como estava' (sem contar os feridos e as cicatrizes morais dos que escaparam ao destino de 'baixas marginais')<sup>5</sup>

A reflexão de Bauman parece servir ao caso brasileiro, mas não quero discutir neste ponto o uso simbólico da música como escape para a rotina, mas sua padronização por parte de empresas que controlam o mercado fonográfico.

Antes da popularização dos mp3 – lançado oficialmente em 1993 nos EUA – um país como o Brasil, com a população gravitando nos 150 milhões de habitantes (segundo dados do IBGE em 1991), poucas alternativas musicais eram lançadas em massa. As lojas de CDs exibiam em suas prateleiras de “mais vendidos” sempre um sucesso da novela das oito, não sendo incomum que as versões nacionais e internacionais (contendo músicas brasileiras e estrangeiras que tocavam nas novelas) figurassem individualmente entre os primeiros da lista. Não é de se estranhar, ainda, que dos 10 discos mais vendidos até 2010 na história do Brasil, 4 sejam da apresentadora de TV, Xuxa.

Aos poucos, a popularização da internet e as trocas de músicas digitais vão fazendo com que essas grandes gravadoras decaíssem sensível e rapidamente e, ao que tudo indica, sem retorno. Era o começo do fim, já não se sabia como substituir. Isso se dava em todo o mundo. Mesmo o *main stream* estava carente do espaço que a internet, em um curto tempo, inesperadamente tomou do que antes era dominado por algumas grandes empresas. Tradução disto acontece num episódio, quando os britânicos do Coldplay, ao atrasarem o

---

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001, p. 230

lançamento do seu terceiro álbum de estúdio – *X & Y* – já na primeira década de 2000, fazem as ações da EMI caírem vertiginosamente<sup>6</sup>.

Esse fato, além de mostrar um desespero de um setor fonográfico naufrago, agarrando-se a alguns grupos/artistas que mantêm vivas as ações de suas empresas, induz a uma reflexão não menos válida: com cada vez menos poder no cenário, grandes instituições, como Warner, EMI, Sony etc. já não se arriscam. O que antes acontecia de patrocinarem descobertas, financiando horas de estúdio a bandas recém lançadas, agora traduz-se na fabricação de alguns artistas de vida útil escassa. Em uma metáfora livre, faz lembrar um jogo de computador lançado na mesma década de 1990 chamado *Lemmings*, onde centenas de bonequinhos iguais despencam na tela do jogador e andam sob a mesma marcha a qualquer direção, cabendo ao controlador pequenas intervenções para que cheguem a um mesmo lugar; as ações incluem escavar, saltar, interromper e mesmo matar um dos *Lemming* para satisfazer o objetivo.

Outras evidências desse modelo falido de divulgação musical são percebidas na saúde dos estúdios de ensaio/gravação. Muito rentáveis até metade da década de 1990, as grandes salas perderam seu poder ao deixarem de contar com a agenda de artistas, principalmente os renomados, bancada pelas gravadoras. Resultado duplamente creditado à quebra das gravadoras e também à introdução dos chamados *homestudios*, quando músicos começaram a contar com ferramentas de qualidades superiores, figurando agora como produtores musicais de suas próprias obras. A facilidade com que artistas podiam criar e divulgar suas canções, no entanto, começa por esbarrar num problema social e político: o direito de propriedade. Quer parte dos legisladores brasileiros e a maioria do setor empresarial que as novas técnicas de cópias materiais e virtuais se mantenham regadas e disciplinadas; ou melhor, restrita a poucas organizações tradicionais que as mantêm em oligopólio. Mesmo contando com o apoio de parte da classe artística, percebe-se uma discussão que atravessa mais os meandros dos lucros perdidos pelas grandes gravadoras com a

---

<sup>6</sup> <http://news.bbc.co.uk/1/hi/business/4242293.stm>. Página visitada em 10-12-2012.

perda da tutela de seus compositores vinculados, do que uma preocupação com os direitos teoricamente perdidos pelos artistas.

Walter Benjamin, ao analisar as técnicas de reprodução das obras de arte, oferece um argumento propício para a presente discussão. Garantidas as devidas proporções, ao discorrer sobre a relação do fascismo com as massas, diz:

A proletarização crescente do homem contemporâneo e a importância cada vez maior das massas constituem dois aspectos do mesmo processo histórico. O fascismo queria organizar as massas, sem mexer no regime de propriedade, o qual, todavia, elas tendem a rejeitar. Ele pensava solucionar o problema, permitindo às massas, não certamente fazer valer seus direitos, mas exprimi-los. As massas têm o direito de exigir uma transformação do regime da propriedade; o fascismo quer permitir-lhes que se expressem, porém conservando o regime<sup>7</sup>

Ou seja, nesse ponto a análise não foca somente os entraves práticos e políticos que resumem a relação compositores/empresários, mas também algo mais simbólico, enfatizado pelo próprio Benjamin, vinculado à autenticidade, ou o que ele mesmo chama de *aura*. Diz ele que “desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida”<sup>8</sup>. Quanto mais a sociedade cria mecanismos para a reprodução das obras de arte (aqui falamos especificamente de músicas), mais se perde seu valor ritualístico de culto que existia em idades remotas, ou seja: perde-se o uno, a adoração a um objeto reservado à exibição em um único espaço, o irreproduzível.

Benjamin ao falar da perda da *aura*, pela reprodução das obras de arte, fazia alusão ao cinema e à fotografia, pois escrevia em 1955. O que dizer quando discos e CDs transformam-se em bytes no final do século XX? Ou melhor: unicamente numa propriedade imaterial e intangível. Caetano Veloso, na canção *Livros*, de álbum homônimo, dizia que (os livros) “são objetos transcendentais, mas podemos amá-los do amor tátil que votamos aos maços de cigarros”. É

---

<sup>7</sup> BENJAMIN. Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: *Textos Escolhidos*, São Paulo: Abril, p. 17.

<sup>8</sup> BENJAMIN. Op. Cit. P. 33

possível fazer uma comparação imediata com os discos, ou CDs: quantos adoradores de encartes exaltavam – e continuam exaltando – seus exemplares como verdadeiros originais de Van Gogh? Há uma mística intrínseca no objeto que, com o contato com a agulha ou laser, faz soar sinfonias e emocionar seus donos. Além do mais, é importante lembrar tratar-se de obras com um valor fechado em si, ou seja: cada canção em um disco faz um sentido em conjunto com as demais, mesmo que não sejam obras *conceituais* ou herméticas. A pulverização dos mp3 contribuiu para que essa *aura* também fosse desfeita.

No entanto, fora da *aura*, a reprodução em massa favorece a divulgação do que se pretende chamar de arte engajada ou, na linguagem do próprio Benjamin, “politização da arte”. Steven Feld lembra bem que “o fato de que a tecnologia musical às vezes é utilizada no sentido de dar maior poder a pessoas tradicionalmente muito desprovidas de poder”<sup>9</sup>. E talvez haja poucos exemplos tão contundentes referentes à adoção de um discurso reivindicativo por uma arte de massa do que a música, especialmente o rock.

Lawrence Grossberg, ao analisar o poder do rock and roll, sugere na primeira hipótese de seu artigo o contexto do pós-guerra como campo para sua fecundação e aparecimento deste gênero musical. Diz ele que a guerra fria e o McCarthismo com sua política de apatia e repressão; o crescimento do subúrbio e a valorização inerente da rotina urbana; o desenvolvimento de um capitalismo tardio (sociedade de consumo) com sua crescente e sofisticada tecnologia de controle da vida diária; a proliferação de uma *mass media*; e a continuação de uma ideologia do individualismo, progresso e comunicação, entre tantos outros fatores, favoreceram a formação e adoção do rock entre jovens submersos num mundo de mudanças repentinas e radicais.

Nossa análise, entretanto, identifica e concorda com o escrito por Grossberg, nesse ponto, mas leva-a para um esgarçamento desses fatores no fim

---

<sup>9</sup> FELD, Steven. “From Schizophonia to Schismogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat”. In: G. Marcus & F. Meyers. *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 97.

do século XX. Se pagarmos ponto por ponto, razão por razão, continuaremos a identificar o que o autor citou como as causas do desabrochar do rock no período recente. O que nos diferencia, hoje em dia, principalmente nas décadas de 1900-2000, é justamente a apatia por não existir uma utopia factível de que tudo isso possa ser superado.

Continuando com Grossberg, diria ele que:

these cultural effects were themselves located within an even broader apparatus whose significance is only now being recognized: they operated in a world characterized by a steadily rising rate of change. What is unique, however (since this process had been going on for some time), is that change increasingly appears to be all that is<sup>10</sup>

Ou seja: a contemporaneidade trouxe uma taxa de mudanças com as quais não se soube/sabe lidar. No entanto, o mais interessante em *Another Boring Day In Paradise* seria o final da citação acima, quando o autor diz que a própria mudança cada vez mais parece ser tudo o que existe, remetendo-nos a outro autor, Octavio Paz, quando diz que

a sociedade que inventou a expressão *a tradição moderna* é uma sociedade singular [...] (contendo) algo além de uma contradição lógica e lingüística: a expressão da condição dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança<sup>11</sup> (grifos do autor)

A *tradição moderna*, segundo Octavio Paz, teria como única característica a necessidade constante de sua reinvenção, caindo numa eterna busca de algo que substitua o que existe. Para isso, diz ele, nunca uma sociedade valorizou tanto o novo e, paradoxalmente, nunca envelheceu tão rápido. As coleções de arte, as antologias de poesia e bibliotecas, segundo Paz, estariam cheias de “estilos, movimentos, quadros, esculturas, romances e poemas prematuramente

<sup>10</sup> GROSSBERG, Lawrence. “Another Boring Day In Paradise”. In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah. *The Subcultures Reader*. London/New York, s/d, p. 479.

<sup>11</sup> PAZ, Ocatvio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25

envelhecidos”<sup>12</sup>. Seria em última instância a “negação de si mesma, (sendo) uma espécie de autodestruição criadora”.

O texto de Grossberg não pretende abranger campos tão abstratos, mas direciona a questão, parecendo levar o conceito de Octavio Paz para a música, especificamente para o rock. Como dissemos antes, estamos conduzindo a análise de Grossberg para um período de que efetivamente ele não dizia respeito, mas com a licença poética de realocá-la, ou melhor, de perceber suas permanências e reminiscências, em épocas mais recentes.

Neste ponto, cabe dizer que não pretendo incorporar uma discussão conceitual sobre “pós-modernidade”, definindo épocas ou valores temporais. Creio que o risco de se cair num relativismo espiral é mais perigoso do que a possibilidade de se ganhar terrenos na interpretação desta época a qual estão inseridos os elementos que aqui discuto. No limite, o que chamo de “contemporaneidade” seria mais próximo da delimitação da “pós-modernidade” por Canclini ao dizer que a concebe “não como uma *etapa* ou uma tendência que substitua o mundo moderno, senão como uma *maneira* de problematizar os vínculos equívocos que este armou com as tradições que quis excluir, ou superar, para constituir-se”<sup>13</sup>.

## 1.2

### Melancolia e pertencimento

Fugindo um pouco de uma questão mais abstrata, passamos para casos mais específicos de interpretação, onde tentaremos exemplificar o que por hora estamos fazendo no plano teórico. Voltando ao fim da década de 1980 e início de

---

<sup>12</sup> PAZ, Octavio. Op. Cit. p. 22

<sup>13</sup> CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 44. (tradução livre e grifos meus)

1990, quando surgia com força, em alguns pontos do mundo, o grito pós-adolescente, de garotos de vinte e poucos anos, em cidades gélidas e monótonas como Seattle, bandas tal qual o *Nirvana*:

I'm so lonely, but that's ok  
 I shaved my head and I'm not sad  
 And just maybe I'm to blame  
 For all I've heard, but I'm not sure  
 I'm so excited  
 I can't wait to meet you there, but I don't care

O movimento *grunge* representou a exaltação da rebeldia num momento em que o mundo ocidental de classe média não sabia ao certo que bandeiras levantar ou que causas perseguir. A solidão, excitações momentâneas e felicidades fugidias tentavam ser suplantadas por guitarras em máxima distorção e *overdrives* sujos. Os cabelos compridos e a aparência largada lembravam os tempos da contracultura da década de 1960, mas já sem a euforia e a esperança de quase trinta anos antes. Não propunham um mundo idílico, mas sobretudo viver esse mundo em sua plenitude. Estavam, portanto, longe da “colonização do futuro”<sup>14</sup> e perto de uma extrapolação do presente. As letras, como a de *Lithium* citada acima, executada por Kurt Cobain, eram ácidas, gritadas numa voz rouca e muitas vezes com versos cantados à exaustão. Na célebre “Smells like teen spirit”, a frase “a denial” (uma negação) é repetida a plenos pulmões dezenove vezes antes de terminar num gemido gutural exausto. Os versos pareciam mantras entoados longe dos santuários budistas e próximos de becos do submundo norte-americano.

Outra banda contemporânea ao Nirvana, *Alice in Chains*, também de Seattle, possuía uma temática parecida:

Sitting on an angry chair  
 Angry walls that steal the air  
 Stomach hurts and I don't care

What do I see across the way, hey  
 See myself molded in clay

---

<sup>14</sup> Idem.

Stares at me, yeah I'm afraid, hey  
Changing the shape of his face

Candles red I have a pair  
Shadows dancing everywhere  
Burning on the angry chair

Em “Angry Chair”, Layne Staley evoca sensações de raiva e medo, juntamente com uma dor no estômago típicos de uma sociedade mercadológica e contemporânea. A sensação de desconforto está sempre presente e o “estar” neste mundo configura uma ideia insuportável. Há também –num contexto de igual importância – referência ao uso das drogas, principalmente as sintéticas, excitantes e logo depressoras do sistema nervoso, como a cocaína e a heroína.

Não é estranho que o movimento de Seattle tenha surgido logo no início dos anos 1990, com a ressaca de uma agonia silenciosa, decorrente de uma falta de utopias transformadoras que foi a década de 1980. O mundo já não contava com o fôlego das propostas do socialismo, pois esse, pela forma decadente que tomou, desgastado pela Guerra Fria, já não apresentava inspiração para tantos jovens, como na década de 1960<sup>15</sup>.

Neste mesmo período, deu-se o fim da polarização política com o desmonte da União Soviética e, com isso, a intenção esperançosa de demover um sistema predatório concentrador de renda, mesmo que fora da padronização burocrática do que, à época, chamou-se comunismo. O mundo ocidental, longe de utopias, convergia para o que a globalização poderia camuflar em um sentido único para as coisas. Parecia haver – e o que até hoje se tenta vender – a ideia de que tudo caminha para um único destino, como obra natural e inevitável.

Mais para frente, percebemos que a música da década de 1990, em especial o rock, parece não se opor substancialmente ao que veio dos anos 80. Em muitos casos, notamos uma continuidade de sensações, quase que numa sedimentação de temas como a melancolia e sonoridades espacializadas que nos

---

<sup>15</sup> Foi nesta década que pela primeira vez aparece o conceito de “desenvolvimento sustentável”, esculpido pelo Relatório Brundtland na Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (1987), tornando-se o símbolo de uma “esperança global” sem tocar, no entanto, nos modos de produção capitalista.

propõem uma introspecção no meio do caos. Em diferentes partes do mundo, principalmente a partir da metade da década de 1990, um sentimento letárgico e ao mesmo tempo grandioso toma conta de parte do rock. A música parece o resultado do que Lars Svendsen chama de “tédio existencial”. Segundo o autor,

Podemos observar que o tédio situacional e o existencial têm diferentes modos simbólicos de expressão, ou melhor: enquanto expressamos o tédio situacional através de um bocejo, remexendo-nos na cadeira, esticando os braços e as pernas, o tédio existencial profundo é mais ou menos desprovido de expressão<sup>16</sup>.

Não é nosso propósito aqui partir para uma análise minuciosa de como, e se por ventura, há uma influência ou um *difusionismo* que perpassa a confecção desses álbuns, mas tão simplesmente partir da premissa de que algo acontecia no mundo para que músicos de diversas partes do globo, de tantos estilos diferentes e realidades distintas convergissem num tom semelhante.

Como dissemos no primeiro parágrafo deste trabalho, e durante todo o texto, a realidade sócio-político-cultural que foi se construindo durante o fim do século XX criou condições para que a classe média se padronizasse em todo o planeta. Antropologicamente falando, é impossível a aniquilação de manifestações culturais para uma convergência única e comum; e, sob um viés histórico, também é inconcebível que o passado de cada região fosse sublimado para dar vez à construção de algo sem lastro anterior. No entanto, cada vez mais lojas internacionais, roupas, cabelos, redes sociais cibernéticas, eletrônicos, músicas, festas etc. faziam das grandes cidades imensos shoppings centers extremamente parecidos, não importando se estamos em Londres, Buenos Aires, Nova York ou Rio de Janeiro.

A sociedade, que Paz e Grossberg disseram se balizar pela necessidade da diferença, mostra-se infalivelmente semelhante, como numa aceitação tácita de que há um esgotamento da possibilidade de mudanças dentro da lógica usual. Na publicidade, jargões como “seja você mesmo” ou “seja diferente” se tornam comuns, chegando a um limite de que hoje se percebe que ser diferente ou ser

---

<sup>16</sup> SVENDSEN. Lars. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 45.

você mesmo, como querem tais propagandas, redundam em ser, mais uma vez, iguais e muito inseridos.

Na música, e na sua produção, a difusão de técnicas de gravação e mixagem fizeram multiplicar as combinações possíveis entre a confecção acústica e sua elaboração/modificação eletrônica. Steven Feld retoma Murray Schafer ao definir o que chama de *esquizofonia*: “a separação entre um som original e sua transmissão e reprodução eletroacústica”<sup>17</sup>. Em anos recentes, a *esquizofonia* tem alçado voos incríveis ao mesclar sons, antes definidos puros, com transmutações eletrônicas fazendo os mais conservadores torcerem o nariz e os experimentalistas vibrarem.

Neste contexto, talvez não haja canção mais representativa do período que refletimos do que *Fake Plastic Trees*, do Radiohead. Ilustrado por um videoclipe onde Thom Yorke, vocalista da banda, senta-se pequeno num carrinho de supermercado, deslumbrado e assustado pelas cores vibrantes dos produtos nos corredores, como criança em parque de diversão, canta:

Her green plastic watering can  
For her fake Chinese rubber plant  
In the fake plastic earth  
That she bought from a rubber man  
In a town full of rubber plans  
To get rid of itself  
It wears her out, it wears her out  
It wears her out, it wears her out

She lives with a broken man  
A cracked polystyrene man  
Who just crumbles and burns  
He used to do surgery  
For girls in the eighties  
But gravity always wins  
And it wears him out, it wears him out  
It wears him out, it wears...

She looks like the real thing  
She tastes like the real thing  
My fake plastic love

---

<sup>17</sup> FELD. Op Cit.

Menos pela configuração de elementos eletrônicos (essa não é uma característica dessa música) e mais pelo tema que aborda, *Fake Plastic Trees* fala sobre a vida fria e asséptica contemporânea. Já não são somente os shoppings, ou a própria sociedade de consumo em si, por seus valores capitalistas e outras mazelas cantadas na década de 1970. A música em questão espelha uma experiência pouco vital e muito apagada num mundo falso de plástico cheio de amores também falsos e de plástico. A voz triste e lamuriosa de Thom Yorke cria um ambiente onde o som por si só explica o sentido, mesmo para um ouvido desconhecedor da língua inglesa.

Seguindo com a mesma banda, tomemos a música *Like Spinning Plates*, do álbum *Amnesiac* (2000). A música, na versão original, possui toda sua base, feita a partir de instrumentos eletrônicos, gravada em *reverse*, dando a impressão sonora de que a melodia parece estar sendo executada ao contrário. A letra, minimalista e surreal, diz,

While you make pretty speeches  
I'm being cut to shreds  
You feed me to the lions  
A delicate balance

And this just feels like spinning plates  
I'm living in cloud cuckoo land  
And this just feels like spinning plates  
Our bodies floating down the muddy river

E isso nos dá a sensação de um eterno retorno<sup>18</sup>, como num tempo cíclico aterrorizador. Os corpos vivos boiando sem rumo num rio lamacento, como num futuro sem rosto, numa sequência desconhecida. José Miguel Wisnik, em seu livro *O Som e o Sentido*, diria que:

as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um 'tempo virtual', que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no

---

<sup>18</sup> A citação incidental não faz referência ao conceito nietzschiano.

mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia<sup>19</sup>

O som das bandas e músicas que estamos nos dispondo a analisar, além de melodias espaciais, execuções lânguidas, possui como característica temas circulares. O álbum *Mellon Collie & The Infinite Sadness* (1995) dos Smashing Pumpkins divide-se em dois CDs: o primeiro, mais ensolarado, *Twilight to Starlight* e o outro, mais obscuro e sinuoso, *Dawn to Dusk*, marcando respectivamente o dia e a noite, denotação explícita de um tempo que sempre retorna. A citação de Wisnik dialoga mais uma vez com o poeta mexicano Octavio Paz ao falar sobre a manifestação do tempo circular na contemporaneidade. Paz diz que embora a morte de Cristo seja a demarcação clara de que vivemos, a partir de então, num tempo linear, a história – e os homens – têm a necessidade de manifestações de tempos cíclicos, pois seria insuportável caminhar por uma névoa sem ter um alento de algo reconhecível para tatear. Disse ele: “o homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno”<sup>20</sup>.

A circularidade pressupõe a repetição: rotinas, calendários, métodos etc. Retomando a citação de Wisnik, percebemos que ao não entrarmos em sintonia com esta proposta de vida repetitiva, essa mesma vida – agora não mais só a música – parece monótona. Herbert Vianna, em 1996, cantava a canção *O caminho pisado* com os Paralamas:

Da cama pro banho, do banho pra sala  
O sono persiste, o sol já não tarda  
A vida insiste em servir um velho ritual  
Que sempre serve a tantos outros  
O mesmo pão comido aos poucos  
(...)  
No fim dos dias úteis há os dias inúteis  
Que não bastam pra lembrar ou

<sup>19</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 78.

<sup>20</sup> PAZ. Op. Cit.

Pra esquecer de quem se é  
 (...)
   
É tudo igual, igual, igual...

E nove anos antes, em 1985, na vizinha Argentina, a banda Soda Stereo lançava o que seria um hit na América Latina espanhola, *Nada personal*:

Comunicación sin emoción  
 una voz en off con expresión deforme  
 busco algo que me saque este mareo  
 busco calor en esa imagen de video  
 (...)
   
Nada, nada personal  
 nada, nada personal

À primeira vista, parecem tratar de coisas diametralmente opostas, mas as duas canções refletem sentimentos semelhantes. A música dos Paralamas retrata algo mais de uma realidade do terceiro mundo, com trabalhadores submetidos a uma vida maçante, extremamente regrada, sem tempo para “fugir da rotina”, servindo a tantos outros com o mesmo pão comido aos poucos. O que é retratado pelo Soda Stereo é mais próximo de uma realidade de classe média que justamente reclama do *mareo*, buscando calor através de uma tela de televisão, terminando numa interessante brincadeira de palavras: nada pessoal.

A questão não está separadamente no ócio da classe média, nem no não-tempo para distrações dos trabalhadores; são todos oriundos de uma mesma realidade. Obviamente resguardadas as devidas proporções, o que nos interessa é perceber como essa combinação de fatores – tempo linear do progresso e esgarçamento das condições sociais – possibilitou uma condição de apatia tanto para a ponta explorada do trabalho braçal quanto para os filhos da classe média que, teoricamente, gozam de um conforto no dia-a-dia. O rock, retomando Grossberg, como palco de atuação de contestações, mais uma vez ecoa as insatisfações de uma juventude não alinhada que, mesmo depositária de uma melancolia, utiliza-a como matéria-prima de uma arte subversiva criadora de uma nova utopia. Mas como sair da ciranda pós-moderna sem cair inadvertidamente de novo na *tradição moderna*?

Esta pergunta, no entanto, não poderá ser respondida categoricamente por este trabalho. Importante que a tenhamos sempre atrás do pensamento,

pois, no fundo, é a síntese da busca; é o que une essas emoções, o rock e sociedade de consumo, assim como para os físicos e astrônomos a origem do universo é a pedra fundamental de suas pesquisas. Para nós, cientistas sociais, este deve ser nosso norte sem que a impossibilidade de resposta cale nossos anseios.

Acredito que a contribuição deste trabalho não está na tentativa de resposta, ou numa formulação conceitual, mas na análise conjugada de tantos elementos, sejam antropológicos, sociológicos, psicanalíticos, históricos, filosóficos, lingüísticos e musicais. Tentarei misturá-los, da forma mais homogênea, para que façamos um exercício em conjunto de interpretação do que me proponho a discutir.

Quando tratamos de melancolia, falamos obviamente de sujeitos. Sujeitos sentem e expressam sentimentos. Aqui estamos, através da combinação de análises vindas das ciências sociais, da filosofia e da psicologia, buscando não as origens de um sentimento como foco principal, mas sim a maneira pela qual a sociedade convive, interpreta e valora tais sentimentos.

Uma importante análise, partindo desta premissa, recai sobre a *introspecção*. A música de massa é cada vez mais extática, no sentido de êxtase. Ou seja: o que o mercado vendeu e consumiu, em sua imensa maioria, foram músicas que felicitavam a extroversão, tanto em letras como em melodias. A partir disto, então, façamos uma pergunta: será que a cultura de músicas com este viés – extrovertido – criou uma interpretação de que músicas *introvertidas* fossem imediatamente vinculadas à tristeza? Se admitirmos uma resposta afirmativa, continuaríamos, numa pergunta ainda mais estrutural: por que a tristeza, a melancolia ou o tédio aliados à introspecção?

Maria Rita Kehl, em “O tempo e o cão”, ao analisar o aumento dos casos depressivos a partir da segunda metade do século XX, indaga, partindo do viés psicanalítico, que espectro representaria a melancolia para nossa sociedade ocidental e capitalista. Para tanto, faz uma abordagem das instâncias psíquicas em contraste com o que ela chama de “sintoma social”.

Assim, retomando Freud, remonta à formação do ego. À base da formulação psicanalítica, a criança ao nascer não possuiria distinção entre os

limites de seu próprio corpo e o mundo ao redor. Às primeiras negações, como a recusa materna em não dar o leite, a criança iria delimitando seu próprio corpo e o que a diferenciaria do mundo, num recorte ou separação: assim, ao perceber que o mundo se distancia de suas extremidades, pela frustração, o *ego*, ou o *eu*, iria se formando.

O “mito fundador” da psicanálise, o Complexo de Édipo, seria justamente onde esta frustração se daria em nome da sociedade. Para Freud, o desejo sexual da criança pela figura materna, impedido pelo pai que mostra ao filho ser aquela a mulher dele, pai, é a primeira manifestação da cultura. Não por acaso, Claude Lévi-Strauss diz que “o caráter primitivo e irredutível do elemento de parentesco (...) decorre da existência universal da proibição do incesto”<sup>21</sup>. Ou seja: pela primeira vez a criança passaria de um estágio “natural”, intocada pela cultura, para um estágio “social”, onde começaria a receber uma linguagem moral inconsciente.

Desta proibição, deste impedimento, a criança começaria então a introjetar o desejo do Outro em si mesma. A esse outro, a partir de então, estaria a criança – e depois, o adulto – eternamente vinculados. Esta instância psíquica que resguarda os valores morais e sociais é chamada de *supereu* ou *superego*.

Em sociedades antigas, a coerção social se dava numa perspectiva muito mais externa ao indivíduo. Na Idade Média, por exemplo, as ordens da Igreja Católica e de todo costume moral preconizado por ela, incluindo as repressões de vários aspectos, anunciavam que a ameaça era quase exclusivamente uma ameaça externa, a qual se combatia (ou não) por um objeto. Uma das características da Modernidade, diz Freud:

consiste na transformação paulatina da coerção externa em coerção interna, pela ação de uma instância psíquica especial do homem, o *supereu*, que vai acolhendo a coerção externa entre seus mandamentos<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 60.

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão” in *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v XXI.

Ou seja, pela perspectiva psicanalítica, o homem moderno sofreria muito mais os mandos introjetados pelo desejo do Outro, através da instância psíquica do *supereu* do que em qualquer outra época vivida. A essa disputa simbólica – interna – o homem pagaria em uma moeda de troca neurótica; entendendo o *neurótico* como aquele que quer satisfazer cada vez mais o desejo externo numa luta eterna contra os mandos do *supereu*.

Numa interessante comparação entre períodos distintos da Modernidade, Maria Rita Kehl nos mostra que se a histeria foi um problema social para a sociedade vitoriana do século XIX,

hoje passa despercebida: seus sintomas estão em perfeita conformidade com as condições atuais do discurso do Mestre. (...) Analisar as depressões como uma das expressões do sintoma social contemporâneo significa supor que os depressivos constituam, em seu silêncio e em seu recolhimento, um grupo tão incômodo e ruidoso quanto foram as histéricas no século XIX. A depressão é a expressão de mal-estar que *faz água* e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado.<sup>23</sup>

Collete Soler, citado pela a referida autora, completa:

Entre nós, hoje em dia, o *'blues'* não é compartilhável. Uma civilização que valoriza a competitividade e a conquista, mesmo se em última análise esta se limite à conquista do mercado, uma tal civilização não pode amar seus deprimidos, mesmo que ela os produza cada vez mais, a título de doença, do discurso capitalista<sup>24</sup>

Ou seja: através desta análise, que toma uma premissa psicanalítica (do indivíduo para a sociedade) da formação das patologias ou distúrbios psíquicos, como as neuroses, melancolias e obsessões, contrastamos com o que a sociedade nos traz, no movimento inverso: de fora pra dentro. Esta sociedade

<sup>23</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 22 - 24.

\*Kehl ainda diz (continuando a citação): “Já os obsessivos, a não ser nos casos extremos em que a neurose lhes cobrasse o preço das graves estereotipias e inibições, representaram o protótipo do burguês bem adaptado do período em que Freud viveu. Hoje, os obsessivos se veem caricaturados e ridicularizados pela cultura de massas, rejeitados e isolados pelas turmas de jovens (os quais tornaram-se, a partir dos movimentos contestatórios da década de 1960, a mais perfeita tradução da nova norma social) como aqueles últimos chatos que ainda levam a sério a autoridade do pai imaginário”

<sup>24</sup> KEHL. Op cit. P. 22

“prêt-à-porter”, onde urge a necessidade do “novo”, como vimos anteriormente nas palavras de Octavio Paz, cria seus melancólicos alijados do processo de inclusão. A depressão, que “faz água”, é inaudível a grupos pouco interessados em analisar o entorno. E talvez sejam estes, pouco interessados no que há ao redor, também necessários à manutenção desse sistema: não há tempo para análises; só ao gozo (do outro).

Ouvindo os músicos, tomemos outra música do grupo estadunidense *Smashing Pumpkins*, “Muzzle”, de 1995, ano em que “mais jovens norte-americanos morreram por suicídio do que pela soma de câncer, aids, pneumonia, derrame, doenças congênitas e doenças cardíacas”<sup>25</sup>:

I fear that I am ordinary, just like everyone  
 To lie here and die among the sorrows  
 Adrift among the days  
 For everything i ever said  
 And everything i've ever done is gone and dead  
 As all things must surely have to end  
 And great loves will one day have to part  
 I know that i am meant for this world  
 My life has been extraordinary  
 Blessed and cursed and won  
 Time heals but i'm forever broken  
 By and by the way...  
 Have you ever heard the words  
 I'm singing in these songs?  
 It's for the girl i've loved all along  
 Can a taste of love be so wrong  
 As all things must surely have to end  
 And great loves will one day have to part  
 I know that i am meant for this world  
 And in my mind as i was floating  
 Far above the clouds  
 Some children laughed i'd fall for certain  
 For thinking that i'd last forever  
 But i knew exactly where i was  
 And i knew the meaning of it all  
 And i knew the distance to the sun  
 And i knew the echo that is love

---

<sup>25</sup> SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Rio de Janeiro: Obetiva, 2002, apud. KEHL. Op cit.

And i knew the secrets in your spires  
 And i knew the emptiness of youth  
 And i knew the solitude of heart  
 And i knew the murmurs of the soul  
 And the world is drawn into your hands  
 And the world is etched upon your heart  
 And the world so hard to understand  
 Is the world your can't live without  
 And i knew the silence of the world

Excetuando-se a questão do amor perdido (“the girl I’ve loved all along”), toda a temática desta música versa sobre um objeto perdido inidentificável. Mesmo que consideremos que toda a angústia e a tristeza, exaltada e expurgada pelas guitarras cortantes e à voz igualmente rasgada de Billy Corgan, tenha sido despertada por essa garota, encontramos em “Muzzle” várias das questões contemporâneas, aos quais os adolescentes e jovens adultos mais sofrem.

Esse mundo, “tão difícil de entender”, o seu “silêncio”, seus “segredos”; os “murmúrios da alma”, “a solidão no coração”, “o sentido de tudo” e “o vazio da juventude” são questões, vinculadas à melancolia, que dificilmente se distanciam das problemáticas contemporâneas. E continua Billy Corgan: “eu temo que seja ordinário / como todo mundo / penar aqui e morrer entre as tristezas / arrastado pelos dias”. Mas, mesmo assim, ele “sabe que foi feito para esse mundo” e “é o mundo que você não pode viver sem”.

Há de se dar especial atenção não só à linguagem verbal desta música, mas à roupagem musical em que está envolta. Longe de se apresentar como uma música *lenta, triste* ou de um cantor sofrendo através de uma voz *lamuriosa*, “Muzzle” seria, aos ouvidos pouco cuidadosos, ou imersos totalmente num discurso do senso comum, uma música punjante e “para cima”. O que se espera, musicalmente, de uma canção que se possa dizer *melancólica* são atributos ligados à lentidão e a um tempo que parece “não passar”.

Ao contrário, “Muzzle” é a catarse e a antimonotonia. Dificilmente seria anunciada como música “depressiva” ou “melancólica”, mas o sabem muito bem os que nos shows vibram e gritam os versos “I knew the distance to the Sun”, “I knew the echo that is Love” etc. No entanto, aqui trato este tipo de manifestação como uma ação afirmativa, da utopia que nasce com o reconhecimento desta

melancolia que paira (ou pairava) sobre a sociedade ocidental, uma utopia que grita, reconhece e elabora seus fracassos.

Tomando um outro exemplo como comparação, a música “Paciência”, de Lenine, lançada no álbum *Na Pressão* (1999), toma para si uma roupagem melódica e em sua própria execução de um tipo de música que, ao senso comum, seria representada como *introspectiva e/ou melancólica*. Vejamos o que a canção, verbalmente, está dizendo,

Mesmo quando tudo pede  
Um pouco mais de calma  
Até quando o corpo pede  
Um pouco mais de alma  
A vida não para...

Enquanto o tempo  
Acelera e pede pressa  
Eu me recuso faço hora  
Vou na valsa  
A vida é tão rara...

Enquanto todo mundo  
Espera a cura do mal  
E a loucura finge  
Que isso tudo é normal  
Eu finjo ter paciência...

O mundo vai girando  
Cada vez mais veloz  
A gente espera do mundo  
E o mundo espera de nós  
Um pouco mais de paciência...

Será que é tempo  
Que lhe falta pra perceber ?  
Será que temos esse tempo  
Pra perder?  
E quem quer saber ?  
A vida é tão rara  
Tão rara...

Lenine fala justamente dessa noção do tempo, “cada vez mais veloz” que, mesmo quando ele (o tempo) pede pressa, ele (o autor) se recusa, faz hora e vai “na valsa”. Ora, recusar a pressa do tempo, desse tempo da produção em massa capitalista não seria justamente uma forma de se recusar ao desejo desse Outro,

que o quer veloz e livre de dúvidas? Não seria, em si, um discurso anti-melancólico, marcando no sujeito a vontade de se contrapor a uma imposição? A música que, descuidadamente, poderia soar *triste* é, na verdade, sim, *introspectiva*. Assim, voltamos à questão que havíamos lançado anteriormente: por que, então, a introspecção é aliada frequentemente à tristeza e ao sofredor, por um discurso, dito comum?

Uma teoria que ganhou destaque na década de 1990, o *fim da história*, de Francis Fukuyama, talvez nos dê elementos para problematizar esta “aversão à introspecção”. Em seu livro, *O fim da História e o Último Homem*<sup>26</sup>, o autor sintetiza o que o discurso neoliberal vigente, principalmente à época, queria transformar como crença: a de que, após a derrocada da União Soviética e de todo o bloco comunista, o mundo estaria coroando a ideologia ocidental do capitalismo como única possibilidade de governar os seres humanos satisfatoriamente. Para tanto, (para ele), havíamos chegado ao fim da “história da humanidade” e coroado a “democracia burguesa” nos escritos do homem no universo.

Na primeira década do século XXI, esse discurso que se dizia eterno, recai numa suspeição gritante: o sistema financeiro entra numa crise sistêmica e crônica, despertando *primaveras árabes*, muitas vezes confundidas com o discurso de vitória ocidental sobre o oriente, como se (mais uma vez a ideia do “fim da história” resistindo) a inevitável ocidentalização do mundo estivesse em curso. Deixam de perceber, certas análises, que a maioria desses episódios de levantes populares em países árabes são rebeliões contra governos ditatoriais instaurados e mantidos muitas vezes por países que simbolizam a “causa” ocidental, como os EUA.

No coração do sistema financeiro mundial, movimentos como o *Occupy Wall Street*, no centro de Manhattan; ou em países, antes equilibrados num dito *primeiro mundo*, tal qual os *Indignados*, na Espanha e *Geração à Rasca*, em Portugal, que questionam os rumos de distribuição de renda do mundo, mobilizando milhões de pessoas no planeta, fica patente que taxar

---

<sup>26</sup> FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o Último homem*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

categoricamente o fim do processo humano na Terra é, no mínimo, uma tolice histórica e, no limite: um crime.

Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*, reconhece na "inércia do coração", na acedia, ou melancolia, os fundamentos de um dos seus conceitos principais: o ponto de vista histórico do vencedor. Benjamin percebeu que

A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores<sup>27</sup>

Para o autor, a melancolia traria a falta de indagação interna capaz de refazer historicamente o discurso elaborado pelos “vencedores”. Para a psicanálise lacaniana, a chamada *demissão subjetiva* seria a única culpa verdadeira que carregaria o indivíduo: a de se “demitir” de seus desejos e aceitar, no recalque, o desejo do Outro. Combinados, Benjamin e Lacan, um partindo de uma visão social e o outro do indivíduo, dizem (quase) a mesma coisa.

A modernidade vendeu (vende?) a espetacularização e a extroversão diariamente como única opção de vida “saudável”. No mercado musical, não é preciso ser um profissional da área para notar que a indústria do entretenimento tomou conta das grandes produções. A mensagem que se passa é clara: o mundo é dos felizes extrovertidos. Entendendo a extroversão como um movimento para fora, que contempla o mundo **a partir** de você.

Na dimensão individual, esse tipo de mensagem é atroz para sujeitos que não possuem a mesma perspectiva. Esse *supereu*, que resguarda o desejo do Outro, operado em sintonia com o inconsciente, absorve este desejo da extroversão contemporânea como obrigatório ao indivíduo. Para os que possuem a característica da extroversão e, de certa forma, se sentem confortáveis nela, o desejo do Outro e o seu próprio se juntam harmonicamente. Para os que não, como os melancólicos, torna-se insuportável a demanda.

---

<sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 225.

Se pensarmos nas mazelas sociais causadas pela não elaboração de significantes que remontam a um passado problemático, como o aumento de neo-nazistas na Alemanha e na Europa oriental; e, pelo viés do indivíduo, na quantidade de depressivos diagnosticados, escondendo-se atrás de um muro de supostos felizes, os fatores e as causas parecem se encontrar.

O discurso dos vencedores não problematizado, tanto por setores da sociedade, quanto por indivíduos, claramente gera algum descompasso. Partindo de uma sociedade que nega este movimento para dentro – esta introspecção – a tarefa torna-se ainda mais difícil. Pois o que é alardeado como problema é, de fato, parte da cura. A sedução de se sentir como um dos vencedores, mesmo que se tenha claramente elementos históricos e atuais dos *vencidos*, é avassaladora. Ao vencedor não são esperadas reflexões: ele já chegou ao topo e não estabelece relação de dívida com mais ninguém.

Mas assim como a culpa de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*<sup>28</sup>; a negação de parte da história, seja ela sua ou coletiva, leva em algum momento à implosão, tanto do indivíduo quanto social. Muitas vezes, vidas de famosos com suas infinitas possibilidades de aquisições e locomoções são vendidas em mercados populares, ou então as reiteradas e batidas histórias de vida dos que “subiram” na vida vindo “de baixo”, como numa operação de um milagre. “É possível!”, subentende-se nas entrelinhas.

Longe de querer cair num determinismo, ou numa perversão generalizada, por parte de quem cria esse tipo de subtexto, sabemos que a realidade é muito mais complexa e inexata do que se espera abarcar numa dissertação. É difícil separar, ou apontar dedo, para quem, de plena consciência, (re)produz esse discurso. O inegável é: ele existe. Não necessariamente o profissional de marketing entende o caráter perverso de sua propaganda de carro quando diz implicitamente (às vezes bem explícito) que aquele modelo é exclusivo “para quem pode”. O provável preço deste automóvel já seria suficiente para afastar grande parte dos que assistem a propaganda; a perversão

---

<sup>28</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 4ª edição, 2004.

está em sublinhar isso e indo além: tornando esta exclusão a causa da própria venda.

Aquele que toma para si a culpa de não poder satisfazer o desejo do Outro cai num ostracismo em sua própria realidade. Quando adota o “discurso dos vencedores”, sem indagar de onde ele veio e a que ele se presta o ciclo se completa, muitas vezes, na depressão.

## 2

### Música, Deus e Ciência

#### 2.1

##### Breve contextualização dos sons

*“Não se compreende uma melodia examinando-se cada uma de suas notas separadamente, sem relação com as demais. Também sua estrutura não é outra coisa senão a das relações entre as diferentes notas. Dá-se algo semelhante com a casa. Aquilo que chamamos sua estrutura não é a estrutura das pedras isoladas, mas a das relações entre as diferentes pedras com que ela é construída; é o complexo das funções que as pedras têm em relação umas às outras na unidade da casa”*

Norbert Elias

Como qualquer outra linguagem humana, a música não é exclusivamente natural. Todo código inventado por homens prevê uma formação histórica e sociológica de seus componentes. Na criação musical, os tons e melodias, as harmonias e escalas e tudo o que se entende por *consonância* ou *dissonância* representam, nesta mesma perspectiva, um parâmetro referencial.

Quando deslocamos nossos ouvidos a regiões distantes, como o Oriente Médio e Índia, por exemplo, percebemos que a música praticada nesses lugares possui muito mais do que um “acento” diferente do que estamos nós, ocidentais, acostumados a ouvir. Por aqui, por exemplo, entendemos (inconscientemente) que o menor intervalo que uma nota pode ter da outra é um semitom, o que representamos por bemol e sustenido; em muitas das tradições orientais, existem fragmentações ainda menores como as *comas*, que seriam intervalos correspondentes a porções de um semitom. Aos nossos ouvidos, soariam como

uma desafinação, já que não estamos acostumados a perceber – e classificar mentalmente – tais “acidentes” musicais.

José Miguel Wisnik, em seu livro *O som e o sentido*<sup>29</sup>, faz uma abordagem de algo que pode ser chamado de história sociológica / antropológica da música. Wisnik começa tratando da música *modal*, muito comum na música oriental. Neste tipo de música, teríamos um pulso fixo, algo como uma marcação do chão, repetitiva e, ao mesmo tempo, percussões e melodias que girariam em torno deste pulso. Haveria não só uma variação de escalas ou melodias, mas também um improviso de ritmos, ora coincidindo, ora divergindo deste pulso, mas o mantendo sempre como contraponto de diálogo. Um bom exemplo seriam os *ragas* indianos.

A música modal possui algo de improviso e de liberdade em torno de sua execução. Tomados por nossa visão contemporânea e ocidental, soaria muito próxima ao que alguns poderiam dizer de transcendentalismo: uma base somente e improviso. Não se criam expectativas de onde “se pode chegar” com aquele som, o que a difere sensivelmente da música *tonal*.

Marca típica da “transição secular do mundo feudal ao capitalista”<sup>30</sup>, a música *tonal* encerra em si a ideia do discurso, de uma linguagem que não só possui base e improviso, mas base, história (discurso) e improviso. Esta música esta no centro da formação dos romances, das histórias de longa duração onde se previam introduções, personagens, enredos, tramas, conflitos, desenvolvimentos e conclusões.

Tal qual os capítulos de um livro, onde os assuntos se desenrolam versando sobre um tema para, depois, completarem-se em outro capítulo, a música tonal segue a mesma lógica. Em vez de capítulos, temos os acordes: ou seja, dentro de um campo harmônico um “assunto” se desenvolve dentro de um acorde para dar continuidade em outro acorde afim.

---

<sup>29</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>30</sup> WISNIK. Op. Cit., p. 113

Esses acordes, inclusos dentro de um campo harmônico específico criam tensões. Retornando à analogia do romance, como numa trama em que a iminência de um assassinato torna-se óbvia ao ver o bandido sacando uma arma, na música tonal alguns acordes “chamam” por outros ao criarem tensões musicais. Claro que um diretor pode anunciar um assassinato e driblar o óbvio, criando um desfecho inusitado. Da mesma forma, um compositor pode “enganar” os ouvidos negando a resolução esperada daquele acorde, criando uma outra sequência, uma outra história.

O que se entende por *consonância* e *dissonância*, portanto, segue também uma lógica referencial e, de certa forma, histórica. A música ocidental, entendida aqui de procedência clássica européia, é fruto de um processo que acostumou ouvidos a entenderem que tal seqüência sonora é – ou seria – “natural”. Percebe-se, ao longo dos anos, entretanto, que muito do que já foi *dissonante* já se tornou palatável, ou esperável, virando, assim, *consonante*.

É bom que entendamos que a linguagem musical, assim como a linguagem do cinema, é aprendida inconscientemente pela repetição de ver, ou de ouvir. Mesmo uma pessoa sem nenhuma formação musical entende que, dentro do contexto daquela música, espera-se uma resolução x ou y. Não é por uma bagagem teórica, mas prática: a de simplesmente ouvir.

A música tonal é responsável pelas canções e por quase todos os tipos de música populares que temos, principalmente, no ocidente. Do samba ao rock, a ideia da tonalidade está na base destas formulações. Claro que, principalmente o rock e ritmos nordestinos típicos do repente, usam e abusam de influências modais, mas o tonalismo está – ou esteve – presente sempre como alicerce. É, sobretudo, a música do prognóstico e, como todo romance, a história do futuro e do ideal. Somente através do discurso, de uma linguagem estabelecida, que redige ideias em palavras ou em notas contíguas, é que se pode pensar numa “colonização do futuro”, como prescreve Octavio Paz. A música tonal está, sem dúvida, ligada à história do *progresso* e de sua influência nos homens, como ideia e objeto de desejo.

A ressalva do “esteve”, no parágrafo anterior, liga-se ao que quero discutir a seguir. Wisnik, ao analisar a segunda metade do século XX, percebe

algo que soaria como um desgaste na música tonal e isso encontra eco nos estudos de ciências humanas sobre o desgaste também da própria ideia de progresso.

Aos poucos, segundo Wisnik, o esgotamento dessa “estrutura lingüística” musical, que estabelece consonâncias, dissonâncias, dominantes, semi-dominantes, terças etc. exploradas à exaustão por músicos de todo o planeta criou, e vem criando, uma infinidade de possibilidades, decompondo a *regra* tonal. Desta decomposição, chamou-se este movimento de música *serial*, já representada no século XX pelo *dodecafonismo* – criado na década de 1920 por Arnold Schoenberg – e pela música minimalista.

Essas duas tendências projetam da maneira mais completa, na sua diferença sintomática, a cisão manifesta na música contemporânea entre um lado que recusa a repetição e um outro onde se trabalha sobre a repetição exaustiva. A série dodecafônica foge à recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada; o minimalismo é uma música francamente *iterativa*, baseada na repetição de motivos melódicos e pulsos rítmicos que passam por processo de fase e defasagem<sup>31</sup>

A música serial está na base da música eletrônica e de grande parte do experimentalismo. Se a princípio, essas duas formas – uma baseada na repetição e outra que a recusa – parecem se opor entre si, há de se questionar se ambas não sintetizam a mesma crítica à noção do tempo da modernidade: implacável e irreversivelmente linear.

Continua Wisnik:

Por um lado, a música atonal [ex. dodecafonismo] está relacionada com um traço determinante do tempo que foge à experiência: o não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais. A música minimalista, por sua vez, se relacionaria aparentemente com um outro traço do não-tempo inconsciente: a compulsão à repetição, cujo retorno em *ostinato* ‘esvazia’ o tempo<sup>32</sup>

Percebemos que há uma fusão nas idéias de tempo: o musical e o *social*. Se no dodecafonismo, a composição segue uma linha não repetitiva, que tenta

---

<sup>31</sup> WISNIK. Op. Cit. P. 174

<sup>32</sup> WISNIK. Op. Cit. p. 174

se distanciar driblando a própria clássica lógica tonal, esse drible, tratado antropológicamente, se liga evidente – e é contemporâneo – à recusa, consciente ou inconscientemente, do tempo mecânico que remete à produtividade moderna. Da mesma forma, o minimalismo com suas repetições mânticas também esgota esse tempo através de uma perspectiva de esgarçamento, como naquele jogo de crianças em que a mesma palavra é repetida a exaustão, fazendo com que o som se desloque do sentido, criando um código *non sense*.

Vejamos alguns exemplos do que estamos tratando na teoria:

Você quer parar o tempo  
E o tempo não tem parada  
Você quer parar o tempo  
O tempo não tem parada

Eu marco o tempo  
Na base da embolada  
Da rima bem ritmada  
Do pandeiro e do ganzá

O tempo em si  
Não tem fim  
Não tem começo  
Mesmo pensado ao avesso  
Não se pode mensurar

Buraco negro  
A existência do nada  
Noves fora, nada, nada  
Por isso nos causa medo

Tempo é segredo  
Senhor de rugas e marcas  
E das horas abstratas  
Quando paro pra pensar

Você quer parar o tempo  
E o tempo não tem parada  
Você quer parar o tempo  
O tempo não tem parada

A música acima, “Embolada do Tempo” (2004), de Alceu Valença, considerada para além da letra que diz que o “tempo em si não tem fim, não tem começo, mesmo pensando ao avesso, não se pode mensurar”, possui em sua estrutura um estilo *modal*. Ela figura bem como um exemplo metalingüístico do

que estamos analisando: tem em sua estrutura musical e na própria letra os elementos sobre a noção do tempo.

Musicalmente, a embolada é um tipo de *repente*, estilo do nordeste brasileiro que tem por característica o improvisado em versos ritmados, numa base harmônica simples, onde o que é dito apresenta uma forma circular. A composição parece se desenvolver como uma lógica helicoidal, iniciando e finalizando diversos círculos ao longo da música. A forma como o cantor a executa passa um tom de desespero; ele pergunta: “Você quer parar o tempo?”, e responde em seguida: “E o tempo não tem parada”, e repete. Letra e música se completam homogeneamente passando a intenção de se correr sempre atrás do tempo, e nunca alcançá-lo.

Para as músicas compostas à base do *tonalismo*, os exemplos são tantos que se torna difícil escolher um. A razão é simples: elas são a grande maioria das canções que até hoje povoam o imaginário coletivo ocidental. De Mozart ao samba, o *tonalismo* confere o status de “harmonia perfeita”, tal como as “sonatas de Beethoven”, as canções românticas dos choros cariocas ou as baladas dos Beatles.

Yesterday  
 All my troubles seemed so far away  
 Now it looks as though they're here to stay  
 Oh, I believe in yesterday

Suddenly  
 I'm not half the man I used to be  
 There's a shadow hanging over me  
 Oh, yesterday came suddenly

Why she had to go I don't know  
 She wouldn't say  
 I said something wrong now I long  
 For yesterday

Yesterday  
 Love was such an easy game to play  
 Now I need a place to hide away  
 Oh, I believe in yesterday

Why she had to go I don't know  
 She wouldn't say  
 I said something wrong now I long  
 For yesterday

Yesterday  
 Love was such an easy game to play  
 Now I need a place to hide away  
 Oh, I believe in yesterday

Yesterday (1965), dos Beatles, foi – segundo o *Guinness Book* – uma das canções mais regravadas da história. Originalmente gravada por Paul McCartney somente com um violão, a música se desenvolve em F (fá) maior, onde os acordes seguem uma linha “esperada” desta tonalidade. Notemos que, à exceção das 3ª e 5ª estrofes, as demais seguem o mesmo “discurso”, com basicamente a mesma melodia executada pela voz. As exceções são justamente o que contrapõe o restante da música, quando há uma subida na melodia e uma pequena diferença no encadeamento da harmonia.

O *tonalismo* é popular por razões históricas e remete sua identificação quase “natural” com os ouvidos por uma linguagem passada e repassa durante séculos pela cultura. A correlação de sons é apreendida inconscientemente desde criança, como uma língua falada. Não à toa que entendemos, sem teoria, que quando Paul McCartney anuncia o final, “Oh I believe in yesterday”, nós sentimos a canção terminada, menos pela letra e mais pela música; e o público entende a hora de bater palmas.

Nesta perspectiva, se é fácil encontrar exemplos de músicas *tonais*, vale o inverso para as *atonais*. Justamente por representar uma ruptura com os modelos vigentes, e ter sido concebida para tanto, o *atonalismo* não poderia ser popular em sua origem. Como toda arte que nasce como um contraponto, tal qual o concretismo na literatura, seu alcance – ainda que inicial – é reservado a uma vanguarda.

Em 1997, Caetano Veloso lança o álbum *Livro* e, com ele, a música *Doideca*:

Lira Paulistana  
 Música doideca  
 Funk carioca  
 Londresselvas em flor  
 Jorjão Viradouro  
 Arnaldo Olodum Titã  
 Funk carioca

Arrigo Tom Zé Miguel  
 Lucas Valdemente  
 Chelpa Ferro Mangue bit beat  
 Carioca Lira Paulistana

Gay Chicago negro alemão  
 Bossa nova  
 Gay Chicago negro alemão  
 Timbalada  
 Gay Chicago negro alemão  
 Viradouro  
 Gay Chicago negro alemão  
 Axé Music  
 Gay Chicago negro alemão

Lira Paulistana  
 Música doideca  
 Funk carioca  
 Lodresselvas em flor

Banda feminina da Didá Didá de  
 Banda feminina da Didá

Banda tropicália de Tom Zé Tomzé de  
 Banda tropicália de Tomzé Tomzé de  
 Banda

Didá Didá Didá de  
 Banda

Em referência ao estilo criado por Schoenberg – o *dodecafonismo* –, *Doideca* segue a métrica de doze notas seqüenciais (Fun/k/ca/ri/o/caA/rri/go/Tom/Zé/Mi/guel) onde nenhuma delas se sobrepõe à outra. Melhor dizendo: não há “vínculo tonal” entre as notas, como dominantes, subdominantes ou sétimas. Ouvindo o tema, é possível entender que Caetano transpôs a um ritmo afro-brasileiro um estilo vanguardista europeu, mas que aos ouvidos acostumado às canções, soaria como uma “invencionice” ou como uma música que chegaria por uma via indireta, consciente e não fluida.

Claude Lévi-Strauss, na “Abertura” de seu primeiro livro da série *Mitológicas – O cru e o cozido* – faz uma abordagem sobre a constituição da música em contraposição à pintura. Em relação aos (que ele chama de) “modernos”, diz que

O pensamento musical contemporâneo rejeita de modo formal ou tácito a hipótese de um fundamento *natural* que justifique objetivamente o sistema de relações estipuladas entre as notas da escala. Estas seriam definidas exclusivamente – segundo a fórmula

significativa de Schoenberg – pelo ‘conjunto das relações que os sons têm entre si’<sup>33</sup> (grifos meus)

Tal interpretação – a de que não há um fundamento “natural” para a constituição da cadeia musical – é, de fato, corrente no pensamento de muitos músicos contemporâneos. Também é verdade que a resposta dada por Schoenberg seria a desvinculação radical dessas notas, levando a um *estranhamento* da própria música tonal.

Tenho ressalvas à "solução" indicada por Lévi-Strauss quando diz que seria possível uma antropologia estrutural “superar a falsa antinomia entre o objetivismo de [Jean-Philippe] Rameau e o convencionalismo dos modernos”, como numa lógica universal, mas concordo quando diz que “a música, assim como a pintura, supõe uma organização natural da experiência sensível, o que não quer dizer que ela lhe seja submissa”.

Para os antropólogos, o estranhamento do familiar e a familiarização do exótico é parte cotidiana de seu ofício. Talvez Schoenberg tenha fornecido mais material aos estudos dos cientistas sociais do que para a difusão do dodecafonismo à música, enquanto manifestação popular. Da mesma forma, Lévi-Strauss, ao analisar a música, e sua representação nos homens, tenha tido mais sucesso ao elencar os elementos para sua comparação (com as artes plásticas) e configuração, elevando a *sensibilidade* a uma categoria cientificamente aceita, do que tentar sistematizá-la num “tratado”. Diria Geertz:

o advento do estruturalismo (“advento” é a palavra adequada; ele chegou como uma decifração repentina, anunciada por uma presença improvável) contribuiu bem mais para alternar a ideia que a antropologia fazia de si mesma do que a de seu objeto<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas, vol. I)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p, 41.

<sup>34</sup> GEERTZ. Op Cit. P.41

## 2.2

### Deus da verdade e da ciência

A idéia de Deus está sensivelmente relacionada à questão da concepção do tempo. Retomamos algo que nos parece muito contundente, e se refere à afirmação feita por Friedrich Nietzsche: Deus está na base do conforto e da busca por algo irrefutável; o destino de toda observação. A recompensa, pela qual o autor pergunta, é justamente a tranqüilidade de se saber que existe sim uma resposta final.

Analisando esta questão, Michel Foucault toca num ponto muito importante ao discutir como todo conhecimento proveniente da ciência sempre foi assegurado exatamente pelo “poder de conhecer bem as coisas do mundo” e de não ser indefinidamente erro, ilusão ou arbitrariedade. Segundo o autor, apoiando-se no próprio Nietzsche, o que garante isto na filosofia ocidental nada mais é do que a idéia de Deus.

Se não existe mais relação entre o conhecimento e as coisas a conhecer, se a relação entre o conhecimento e as coisas conhecidas é arbitrária, de poder e de violência, a existência de Deus não é mais indispensável no centro do sistema de conhecimento<sup>35</sup>

A morte de Deus seria, portanto, um conceito terrível não só para a religião, mas, sobretudo, à ciência positiva que ainda hoje dispomos. Assim, para se aceitar um novo paradigma da verdade, teríamos que refundar também a concepção de tempo, pois, como vimos anteriormente, Deus só morreu uma vez pelos pecados dos homens. O que aconteceria se, metaforicamente, matássemos outra vez o símbolo criador da noção de não-repetição dos fatos e do tempo?

Mesmo o senso comum admitindo a não existência da verdade, entende-se tacitamente que, se ela existir, virá pela ciência e pelo seu discurso. Portanto, na ciência positiva, que ganha forças na segunda metade do século XIX, surgem

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999, p. 19

nomes que difundem teorias na tentativa de separar a crença da ciência, ou, numa escala de desnuda intenção, a superstição da verdade.

Na biologia, Charles Darwin com a teoria da *evolução das espécies* começa a questionar de uma vez o *criacionismo* cristão; na história, Leopold Ranke separa o que seria o real histórico e o ficcional narrativo. No entanto, ambos possuem um ponto em comum: tanto a evolução quanto a busca do fato em si convergem para o futuro, para um lugar idílico.

Diria Valter Sinder,

A verdade dos fatos será então colocada acima de qualquer tipo de controvérsia política ou moral, exatamente por se apresentar como estando fundada em uma razão pura, influenciável única e exclusivamente pelos dados da realidade<sup>36</sup>

Esta (nova) realidade, mesmo não mais fundamentada nas palavras de Deus como o era na Idade Média, possui seu lastro no espaço que este mesmo *Deus* deixou. Esse espaço foi ocupado pelo discurso e pelo empirismo científico que, desde então, dita o que se convém acreditar pelos organismos mais referendados pela fé pública.

Neste sentido, outro grande pensador é fundamental para se discutir as formas, não tanto do tempo em si, mas da verdade: Émile Durkheim. O autor parte de uma pergunta relativamente simples para se questionar de onde referendamos o conhecimento: partimos de uma experiência para se chegar à razão, ou esta, ao contrário, é definidora da primeira?

Durkheim começa criticando os que partem da experiência individual para classificar todo o resto dizendo que “reduzir a razão à experiência é fazê-la esvanecer”, ou seja, é conceituar o mundo dentro da perspectiva de cada um,

---

<sup>36</sup> SINDER, Valter. *Configurações da narrativa: verdade, literatura e etnografia*. Frankfurt: Vervuert, 2002, p. 53.

reduzindo tudo a aparências e a “ilusões que podem ser cômodas do ponto de vista prático”<sup>37</sup>.

Do outro lado estão os que ele chama de *aprioristas*, ou seja, aqueles que partem de um conhecimento *a priori* para entender a ação individual. Neste caso, seriam os racionalistas, aqueles que crêem existir um aspecto mundano lógico, sendo a razão a sua expressão máxima. No entanto, diz Durkheim,

é preciso atribuir ao espírito um certo poder de superar a experiência, de acrescentar àquilo que lhe é dado imediatamente; [...] (mas) se limitar a dizer que é inerente à natureza da inteligência humana não é explicar. Seria preciso ainda demonstrar de onde nos vem essa surpreendente prerrogativa e como podemos ver, nas coisas, as relações que o espetáculo das coisas não poderia nos revelar<sup>38</sup>

Nesta linha pensamento, Durkheim coloca o que chama de “razão divina”, uma razão que desconhece a experiência individual como produtora de conhecimento, mas tão somente a manifestação da algo pressuposto. Nesta razão, o mistério ou a lei estão sólidos, como valores imutáveis e o máximo que o indivíduo pode alcançar é simplesmente a sua percepção.

Para o autor, esta forma de atuar, através de símbolos, está tanto na base do pensamento científico, como no religioso: aqueles que necessitam do *status* de científico para considerar algo válido, um “crédito privilegiado”, na verdade possuem uma “fé na ciência”.

O que ele propõe, como uma síntese entre a lógica *experimentalista* e *apriorista* é partir da premissa que as categorias são representações essencialmente coletivas. Para ele, as sociedades definem os códigos individuais, mesmo que não de forma muito clara. No entanto, concorda que não se pode derivar o indivíduo da sociedade verticalmente, assim como não se pode

---

<sup>37</sup> DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trechos selecionados em Durkheim (org. José Albertino Rodrigues). São Paulo: Ática, 1981, p. 156.

<sup>38</sup> Idem

considerar a razão como um retrato da experiência individual porque, desta forma, não haveria razão.

Nesta perspectiva, Durkheim fala de um “homem duplo”, onde existiriam dois seres:

um ser individual que tem sua base no organismo e cujo campo de ação se encontra, por isso mesmo, estreitamente limitado, e um ser social que representa em nós a mais alta realidade, de ordem intelectual e moral, que só podemos conhecer pela observação, qual seja, a sociedade<sup>39</sup>

Esta sociedade, portanto, seria a definidora desta lógica, ou, no mínimo, a sua guardiã. Para ele, foi-se um mistério quando reconheceram que a chamada “razão impessoal” nada mais era do que o nome dado ao “pensamento coletivo”. O que transcende esta impessoalidade seria justamente um acordo tácito entre seres.

Essa análise torna-se ainda mais interessante quando o autor, mesmo atribuindo o caráter universal da sociedade perante o indivíduo, não deixa de considerar aquela como possuidora de uma individualidade, uma idiossincrasia. Não seria ela mera depositária de uma razão etérea, mas dotada também de um valor “socialmente individual”, ou seja: para Durkheim, tanto os indivíduos quanto as sociedades possuiriam dois lados.

A religião é fundada desta consciência coletiva, sendo algo eminentemente social. Ela só é possível dentro da concepção *apriorista*, ou seja, dentro de um aspecto que é o mesmo que concebe a ciência, como vimos anteriormente. No entanto, a religião, ou o praticante religioso, não teria, segundo Durkheim, a pretensão de fazer pensar ou de enriquecer nosso conhecimento, tal como entendemos. A grande questão dos que analisam a religião dentro de uma ótica científica é de saber se ela pode ou não se conciliar com a própria ciência; se existiria, ao lado do pensamento científico, espaço para o pensamento religioso.

---

<sup>39</sup> DURKHEIM. Op. Cit. p. 158

Na busca da verdade, esta “razão pura” figura na base de nossa sociedade ocidental que tem como fim o progresso. Por ele, crêem ser possível alcançar a perfeição através da lapidação do homem. O progresso, entendido numa linha evolutiva temporal, é o reflexo da modernidade pós Revolução Industrial. Sua força no senso comum é tão grande que ao criticá-lo, logo sua contraposição é lembrada – o *regresso* – para afastar a validade do argumento, como se fosse impossível sair deste binômio.

A modernidade criou um mecanismo interessantíssimo para a sua perpetuação: a prova e a contra-prova estão sempre em seu enlace, e isso é interminável. Toda explicação de qualquer problema moderno vincula-se a uma solução na qual a mesma modernidade abarca em seu bojo. Seria possível explicar uma era justificando-se em si mesma e encontrando todas as repostas “verídicas” e “comprováveis” em seu sistema?

Este progresso, que começou a ser formulado depois da primeira Revolução Industrial e ainda hoje rege as políticas públicas dos países ocidentais, repousa num tempo linear que possui um único sentido: o futuro. O progresso nunca será atingido; será sempre configurado como algo a se buscar.

No entanto, diria David Harvey,

na sociedade moderna, muitos sentidos de tempo distintos de tempo se entrecruzam. Os movimentos cíclicos e repetitivos (do café da manhã e da ida ao trabalho a rituais sazonais como festas populares, aniversários, férias, temporadas esportivas) oferecem uma sensação de segurança num mundo em que o impulso geral do progresso parece ser sempre para a frente e para o alto – na direção do desconhecido<sup>40</sup>

As dimensões cíclicas, ou a suspeição da linearidade temporal, mais do que importantes, são necessárias para a saúde de um ser humano ocidental moderno que não suporta imaginar sua finitude dentro de um cenário que aponta sempre o melhor para um futuro; futuro este que ele sabe, íntima e inconscientemente, que nunca irá alcançar.

---

<sup>40</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, pp. 187-188.

## 3

## Consumidores do tempo e a eterna espiral

*Transport, motorways and tramlines  
Starting and then stopping  
Taking off and landing  
The emptiest of feelings  
Disappointed people clinging on to bottles  
And when it comes it's so  
so disappointing*

*Thom Yorke (Radiohead)*

O rock and roll, como símbolo de performance e rebeldia, ganha forças justamente no contexto em que a sociedade passa pela crítica a esse tempo moderno e linear. O final da primeira metade do século XX e, principalmente, já na década de 1960 com a contracultura, marca o período onde o comportamento do rock passa a “chocar” a sociedade. O sentimento de valorizar o “aqui e agora” aproximava o rock da fruição do presente, em contraposição à “colonização do futuro”, que marca o tempo moderno e do progresso.

Em 1967, a banda estadunidense *The Doors* lançava o álbum *Strange Days* e, com ele, a música “When the music is over”.

(...)

Cancel my subscription to the Resurrection  
Send my credentials to the House of Detention  
I got some friends inside

The face in the mirror won't stop  
The girl in the window won't drop  
A feast of friends  
"Alive!" she cried  
Waitin' for me  
Outside!

Before I sink  
Into the big sleep  
I want to hear  
I want to hear  
The scream of the butterfly

Come back, baby

Back into my arm  
 We're gettin' tired of hangin' around  
 Waitin' around with our heads to the ground

I hear a very gentle sound  
 Very near yet very far  
 Very soft, yeah, very clear  
 Come today, come today

We want the world and we want it...

E termina num grito performático de Jim Morrison:

“Now!”

O “hoje” e o “agora”, um tempo que não poderia ser adiado, era cantado com a mesma força e urgência que grande parte da juventude possuía. “Queremos o mundo e nós o queremos agora!”, diz Morrison. O discurso *hippie* e os *beatniks*, um pouco antes, moviam uma nova concepção de cultura que, tomando de empréstimo a análise de Terry Eagleton, indicava que “a Ciência, a Filosofia, a Política e a Economia já não eram vistas como criativas ou imaginativas”<sup>41</sup>.

A arte, representada aqui pela música, onde encontra no rock a expressão mais significativa de nossa abordagem, toma a feição revolucionária; não uma revolução em armas, nem mesmo uma revolução política no termo estrito, mas na tentativa de desafiar os padrões estéticos e do comportamento. Continua Eagleton:

A arte podia agora modelar a boa-vida não por meio de uma representação desta, mas simplesmente sendo si mesma, pelo que mostrava e não pelo que dizia, oferecendo o escândalo de sua própria existência inutilmente autodeleitante como uma crítica silenciosa do valor de troca e da racionalidade instrumental”<sup>42</sup>

Mesmo que não seja a intenção primeira de seus motivadores, tal cultura que desafia a lógica preestabelecida em um imaginário coletivo, que é a lógica da

<sup>41</sup> EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011, p. 29.

<sup>42</sup> EAGLETON. Op. Cit. p. 30

aceitação e do conformismo, está se impondo explicitamente contra um *status quo*. Mesmo assim, “pede-se-nos também que acreditemos, modo ainda mais implausível, que isso não é em si uma posição política” <sup>43</sup>.

Em 1967, os Beatles protagonizam a primeira transmissão internacional ao vivo via satélite, com a música “All you need is Love”. As fronteiras entre ocidente e oriente começavam a esmaecer, principalmente para o grande público, num nível cultural. O álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, trazia a canção *Within Without You*, onde George Harrison compôs um arranjo com cítaras e tablas, influenciado por Ravi Shankar, lendário músico indiano.

We were talking  
About the space between us all  
And the people  
Who hide themselves behind a wall  
Of illusion  
Never glimpse the truth  
When it's far too late  
When they pass away

We were talking about the love we all could share  
When we find it...  
To try our best to hold it there  
(with our love)  
With our love we could save the world,  
If they only knew

Try to realise its all within yourself  
No one else can make you change,  
And to see you're really only very small  
And life flows on within you  
And without you

We were talking  
About the love thats gone so cold  
And the people  
Who gain the world and lose their soul  
They dont know  
They cant see..  
Are you one of them?

When you've seen beyond yourself  
Then you may find peace of mind is waiting there  
And the time will come when you see  
We're all one and life flows on within you and without you.

---

<sup>43</sup> Idem. p. 32

Como na música do *The Doors*, o tema da presentificação aparece, dessa vez através da introspecção. Harrison fala das pessoas que “conquistaram o mundo e perderam suas almas” e desafia o ouvinte a um questionamento interno: “você é um deles?”. A referência serve de contraponto à “frieza do amor” e aos que “se escondem atrás de uma parede de ilusões”. A sugestão a uma suposta transcendentalização oriental ganha um aspecto que a sociedade ocidental cada vez menos demonstra(va) ter: a fruição de um tempo interior em que, através dela, fosse possível perceber que “tudo está em você mesmo”, que “todos somos um” e onde “a vida continua com ou sem você”.

Nestor Canclini, em seu livro *Diferentes, desiguais e desconectados*, discute o que chama de desqualificação da consciência como “fonte de conhecimento”. Para o autor, a teoria marxista das ideologias, a crítica da moral por Nietzsche e a descoberta do inconsciente pela psicanálise levaram ao questionamento mais profundo da infalibilidade do conhecimento, enquanto produto de uma verdade inquestionável e científica.

Assim vieram a desmoronar a auto-afirmação individualista frente à natureza e à sociedade fomentada pelos projetos modernos de mudança, a exaltação subjetivista que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, assim como o relato sobre o crescimento incessante da ciência e o controle tecnológico do mundo <sup>44</sup>

Há uma sutil diferença, no entanto, entre dois parâmetros que podem se confundir, numa análise precipitada. O primeiro, que aqui chamamos de *introspecção*, seria o tempo do indivíduo a um questionamento interior, fora do pragmatismo que pressupõe a marcha moderna; um não-tempo: momento em que se vislumbra contato (e confronto) com instâncias psíquicas coercivas, não sendo o indivíduo – naquele instante – somente um andarilho convicto da linearidade temporal. É à introspecção que Harrison convida seus ouvintes em sua música. O segundo parâmetro seria o *individualismo*, uma valorização do indivíduo como representante máximo de vontades e desejos dentro de uma

---

<sup>44</sup> CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 190.

sociedade; de onde emanam direito e consciência; e para os quais as empresas criam suas estratégias de marketing de consumo.

O fato de termos uma sociedade que valoriza seu indivíduo não a faz ser patrocinadora de uma necessidade introspectiva. Ao contrário, “quando os sujeitos selecionam, quando simulam o teatro das preferências, a rigor estão representando os papéis que o sistema social lhes fixou”<sup>45</sup>, ou seja: não se espera desse sujeito um questionamento tão intenso que perturbe a “ordem social”, nem uma indagação tão profunda que ponha em risco os valores basais da cultura do progresso, do utilitarismo e, por que não?, da ideologia capitalista.

Importante salientar uma ressalva em relação à citação anterior de Canclini: o fato de as pessoas estarem *representando* tais papéis, no “teatro das preferências”, não significa, sob nenhuma hipótese, que todo papel social, toda identificação individual ou toda consciência social seja criação, única e exclusivamente, desta sociedade. O que está sendo dito é: o sistema social patrocina a criação e os “mitos” que circundam esses papéis e, claro, ninguém é imune a eles, nem os seus críticos.

E é exatamente nesta representação *teatral*, entre vendedores e consumidores, que repousam as premissas da felicidade, ou pelo menos de sua expectativa. Diria Zygmunt Bauman:

O valor mais característico da sociedade de consumidores, na verdade seu valor supremo, em relação ao qual todos os outros são instados a justificar seu mérito, é uma vida feliz. A sociedade de consumidores talvez seja a única na história humana a prometer felicidade na vida terrena, aqui e agora e a cada "agora" sucessivo. Em suma, uma felicidade instantânea e perpétua. Também é a única sociedade que evita justificar e/ou legitimar qualquer espécie de infelicidade (exceto a dor infligida aos criminosos como 'justa recompensa' por seus crimes), que se recusa a tolerá-la e a apresenta como uma abominação que merece punição e compensação. De fato (...) na sociedade de consumidores a infelicidade é crime passível de punição, ou no mínimo um desvio pecaminoso que desqualifica seu portador como membro autêntico da sociedade.

O “crime” a que se refere Bauman é o mesmo apontado por Maria Rita Kehl, na primeira parte deste trabalho. A infelicidade, segundo ambos, é combatida pelo convívio social e o movimento não extrovertido é taxado de

---

<sup>45</sup> CANCLINI. Op. Cit. P. 196

*entristecido*, em uma forma de afastar (recalcar?) este sentimento. A que intenção?

A chamada “antropologia das emoções” nos dá elementos para que possamos discutir essa e outras manifestações emotivas na sociedade, em especial na ocidental. Se, para a psicanalista Kehl, o lugar do “outro”, introjetado, no psiquismo contemporâneo encontra ecos no recrudescimento de sentimentos melancólicos, na visão das ciências sociais, diria Maria Coelho e Claudia Rezende,

essa possibilidade – a existência de fenômenos coletivos capazes de alterar o estado de consciência individual -, se por um lado, atesta a natureza coercitiva do fato social, por outro introduz, ao mesmo tempo um matiz nessa concepção da relação indivíduo-sociedade como uma *oposição*, sugerindo que o social pode estar também *dentro* do indivíduo, nuançando assim a formulação programática do fato social como aquilo que existe ‘fora da consciência individual’<sup>46</sup>

As citadas cientistas sociais fazem uma clara referência, e uma leitura bastante interessante, à ideia de Émile Durkheim sobre “fato social”. A clássica versão de Durkheim que prevê uma preponderância do coletivo na relação sociedade x indivíduo, onde o “fato social” seria a prova cabal da existência de “códigos” predeterminados que regulariam a experiência do indivíduo, ganha, através desta visão, um ponto de convergência aos estudos psicanalíticos que dizem – tal como a citação de Freud no primeiro capítulo – que uma das maiores conquistas da modernidade teria sido a *introjeção* da violência social no próprio indivíduo. Tal convergência residiria no nuance, interpretado por Claudia Rezende e Maria Coelho, de que o fato social não existiria somente “fora da consciência individual”, mas sobretudo dentro do próprio indivíduo que, ao se sentir coagido pelo meio externo, revelaria em si uma auto-regulação introjetada.

O porquê da *intenção* a tal recusa de se valorizar, ou mesmo de se permitir a uma introspecção em nossa sociedade contemporânea, seja de difícil

---

<sup>46</sup> REZENDE, Claudia B. & COELHO, Maria C. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 48.

resposta. Mas, ao combinarmos diferentes visões, partindo de disciplinas distintas, um aspecto torna-se evidente: se concordamos que vivemos em uma sociedade que valoriza a extroversão como única possibilidade de vínculo com a felicidade, qualquer movimento introvertido estará, nesta perspectiva, no mínimo se afastando dela.

Vejamos um outro exemplo, ainda nesta relação coletivo x individual:

Modernizar o passado  
 É uma evolução musical  
 Cadê as notas que estavam aqui  
 Não preciso delas!  
 Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos  
 O medo dá origem ao mal  
 O homem coletivo sente a necessidade de lutar  
 o orgulho, a arrogância, a glória  
 Enche a imaginação de domínio  
 São demônios, os que destroem o poder bravo da humanidade  
 Viva Zapata!  
 Viva Sandino!  
 Viva Zumbi!  
 Antônio Conselheiro!  
 Todos os panteras negras  
 Lampião, sua imagem e semelhança  
 Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia.

A música acima, “Monólogo ao pé do ouvido”, de Chico Science e Nação Zumbi, introduzia seu álbum de estreia, *Da lama ao caos* (1994). Como num manifesto cadenciado tal qual um poema, a letra é falada, com percussões ao ritmo de maracatu sob um tom solene. Chico Science convoca a luta do “homem coletivo”, que sente a “necessidade de lutar” e diz: “o medo dá origem ao mal”. Qual seria, então, o medo deste homem coletivo?

O sociólogo Norbert Elias, ao discutir os conceitos de *indivíduo* e *sociedade*, faz um apelo para que a análise não se limite a comparar instâncias separadas. Devemos, segundo ele, partir da relação entre as coisas (sociedade e indivíduo) e não tomando por princípio as duas isoladamente. Para Elias, é nesta relação *entre* tais categorias que se percebe, em sociedades mais “complexas”, que a *identidade-eu* se sobrepõe à *identidade-nós*.

Segundo o autor, haveria uma tendência, dentro do processo de formação das associações humanas no ocidente, a uma transferência crescente de um poder local a uma esfera mais alta que, por conseqüência, acarretaria um distanciamento do cidadão comum às decisões superiores. Tal como as tribos, que delegavam seus poderes a autoridades nacionais em prol de uma segurança maior, a modernidade estaria rumando para confederações de Estados, associações internacionais etc. Segundo ele,

algo muito semelhante acontece hoje em dia em relação à mudança de poder do nível nacional para os níveis continentais e globais. Atualmente estamos numa fase inicial desse avanço da integração. Mas, nesse estágio, já está claro que cada um dos cidadãos que, nas democracias parlamentares, conquistou a duras penas o direito de controlar seu próprio destino (...) praticamente não tem chance de influenciar os acontecimentos no plano global da integração (...) ela aumenta a *impotência* do indivíduo em relação ao que acontece no nível superior da humanidade<sup>47</sup> (grifos meus)

Talvez a “impotência”, ou um movimento de se rebelar a ela, seja o que esteja por trás do *homem coletivo* de Chico Science. O caos e a lama, de onde não se veem saídas, para quem reclamar ou nem mesmo a quem combater, tudo isso possa justificar esse sentimento represado que tenha dado origem ao levante conclamado pelo compositor. Impotência, apatia, medo... não seriam sentimentalidades similares que dariam “origem ao mal”? E qual seria este “mal”? Fiquemos com esta pergunta em mente.

A confiança num “futuro melhor”, algo que decorreria inevitavelmente do desenvolvimento e do progresso, tenha provavelmente se esgotado nas últimas gerações. Através de um diálogo induzido – e imaginário, numa licença poética – entre Science e Elias, este complementaria aquela pergunta:

É difícil negar que o conhecimento humano dos processos naturais tenha progredido ao longo dos séculos, inclusive no atual. Mas, tão logo se diz isso, é comum observar-se uma reação defensiva automática. ‘Pode ser’, vem a resposta, ‘mas será que as pessoas estão mais felizes por causa desse progresso?’ O aspecto factual não tem importância, comparado à decepção que a ideia de progresso nos evoca<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 137-138

<sup>48</sup> Idem. p. 45

E o compositor responderia logo nos primeiros versos da música seguinte, “Banditismo por uma questão de classe”:

Há um tempo atrás se falava de bandidos  
 Há um tempo atrás se falava em solução  
 Há um tempo atrás se falava em progresso  
 Há um tempo atrás que eu via televisão

Mais uma vez toma foco a questão do “progresso” e, desta vez, com a citação à televisão. É feita uma clara referência aos valores midiáticos que expõem, entre tantos vetores, os “bandidos” (promotores de um medo urbano), a “solução” (marcadamente no singular), que estaria incluída na perspectiva deste mesmo progresso televisionado, que transforma a solução em singular e cidadãos em consumidores.

A singularização da “solução” remete ao que foi dito no Capítulo II, quando tratamos sobre a ideia de uma linearidade científico-teológica e dos valores de um capitalismo industrial. A causa, anunciada na televisão e ironizada pela Nação Zumbi, no entanto, é simplificada num temerário e costumeiro singular, que alija o problema de suas inúmeras matizes, incluindo (ou excluindo), não raras as vezes, a própria televisão.

Zygmunt Bauman elenca o que chama de *fetichistas da informação*, dizendo que “as tecnologias de comunicação atuais são profundamente despolitizantes” e que:

Os servidores do mundo armazenam informações para que a nova cultura líquido-moderna possa substituir o aprendizado pelo esquecimento como maior força motriz das atividades de vida dos consumidores. Os servidores engolem e armazenam as marcas de dissensão e protesto para que a política líquido-moderna possa ir em frente sem sofrer influências nem interrupções – substituindo o confronto e argumentação por frases descontextualizadas e oportunidades para fotos<sup>49</sup>

É claro que não podemos falar em uma “mídia” global, mas em “mídias”. Cada região, ou mesmo cada país, possui sua própria característica de comunicação, espelhando o retrato e a história pregressa. No entanto, se tomamos como verossímil a afirmação de Bauman, referenciada na sociedade

<sup>49</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 139.

européia, com um acúmulo material histórico de bem-estar social, é certo que a situação se agrava nos trópicos nordestinos brasileiros, da Nação Zumbi.

Numa comparação possível que lançamos mão, Canclini faz uma pesquisa do comportamento urbano, em 1995, de uma cidade também latinoamericana: a Cidade do México. Diz ele surpreso pelo baixo uso das instalações culturais públicas e que:

41,2% afirmaram que há mais de um ano não iam ao cinema; os 62,5% que diziam gostar de teatro não haviam assistido a nenhum espetáculo nesse período; 89,2% não foram a concertos”, e complementa: “a maioria dos habitantes, em vez de usar a cidade em seu tempo livre, prefere ficar em casa: 24,7% dizem que sua principal atividade é *ver televisão*<sup>50</sup> .

O que percebemos nestes dados é que o homem coletivo, distante dos espaços de convívio da urbe, se reconhece no virtualismo da televisão (ou da internet). A necessidade de se relacionar, de alguma forma, encontra no medo e na impotência os motivos para uma apatia social que desencoraja e afasta o contato direto entre pessoas. Os centros urbanos de países populosos oferecem alternativas e espaços abundantes, mas paradoxalmente, a sensação de isolamento parece crescer proporcional ao número de habitantes que compõem o cenário ao redor.

A sensação de *invisibilidade* propiciada na cidade, ao mesmo tempo tão libertadora, conferindo ao indivíduo uma fruição de estar fora do julgamento dos seus pares, aprisiona-o dentro de si mesmo ou em pequenos guetos de iguais. Além disso, em consultórios terapêuticos ou mesmo em conversas com amigos é comum a queixa de se sentir “sozinho no meio à multidão”, ou ainda as síndromes do pânico e as patologias sociais em geral.

Distantes geograficamente dos centros de interação do mundo, os islandeses do Sigur Rós cantavam em 1999, em seu álbum *Ágætis Byrjun (Um bom começo)*, a música homônima:

---

<sup>50</sup> CANCLINI. Nestor G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 79.

Escute-nos tocando um ritmo para a música  
 Ninguém parece escutar  
 Completamente diferentes  
 Nós vivemos em outro mundo  
 Onde nós *nunca fomos invisíveis*<sup>51</sup>

A Islândia, uma ilha ao norte da Europa, com cerca de 300 mil habitantes, possui população menor do que muitas cidades no mundo, ou mesmo comparável a alguns bairros de grandes metrópoles. A título de exemplo, a região sul (zona sul) da cidade do Rio de Janeiro possui cerca de 790 mil habitantes, ou seja: mais do que duas vezes e meia a população da Islândia.

O que poderíamos interpretar, portanto, de “Nós vivemos em outro mundo / Onde nós nunca fomos invisíveis”? Um país que em 2012<sup>52</sup> refez sua Constituição através da iniciativa popular onde 25 cidadãos foram eleitos para redigir a nova Carta Magna. Esses, obrigados a ouvir a população adulta ao redor da ilha, puseram em questão os conceitos de democracia e invisibilidade social com mais de 2/3 dos habitantes referendando o novo texto.

Eles seriam “invisíveis”, como diz a música, para quem então? Se, talvez para o resto do mundo, pela sua escassa população e longínqua localização, seguramente não para os próprios islandeses. Não necessariamente uma sociedade reduzida em termos populacionais signifique maior participação dos indivíduos, até porque isso envolve fatores culturais e históricos, mas é difícil negar que, ao menos, haja uma facilitação neste aspecto, principalmente levando em conta o crescente distanciamento das esferas de decisões anunciado por Elias.

Não só em relação à invisibilidade social, ou ao fim da esperança em um *progresso*, residem os problemas relacionados à apatia na modernidade. O rock and roll, como representante de uma cultura da juventude, já anunciava em 1979, pelos britânicos do Supertramp, o distanciamento entre a cultura *adulta* e os jovens que nela estavam adentrando:

<sup>51</sup> Original em islandês: “Í takt við tónlistina / Það Virðist Enginn Hlusta / Þetta Er Allt Öðruvísi / Við Lifðum Í Öðrum Heimi / Þar Sem Vorum Aldrei Ósýnileg”

<sup>52</sup> Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/luisnassif/a-nova-constituicao-da-islandia> (acessado em novembro de 2012)

When I was young  
 It seemed that life was so wonderful  
 A miracle, oh it was beautiful, magical  
 And all the birds in the trees  
 Well they'd be singing so happily  
 Oh joyfully, oh playfully watching me

But then they sent me away  
 To teach me how to be sensible  
 Logical, oh responsible, practical  
 And they showed me a world  
 Where I could be so dependable  
 Oh clinical, oh intellectual, cynical

There are times when all the world's asleep  
 The questions run too deep  
 For such a simple man  
 Won't you please, please tell me what we've learned  
 I know it sounds absurd  
 But please tell me who I am

Now watch what you say  
 Or they'll be calling you a radical  
 A liberal, oh fanatical, criminal  
 Oh won't you sign up your name  
 We'd like to feel you're  
 Acceptable, respectable, oh presentable, a vegetable

*The logical song* é um retrato do que um jovem adulto costumeiramente passa e sente ao perceber um descompasso entre o mundo mágico, restrito à infância, cheio de “pássaros nas árvores cantando felizes” e o mundo próprio do adulto onde lhe ensinaram a ser “lógico, responsável, prático, clínico, intelectual e cínico”, de onde esperam sentir que você “preste atenção no que vai dizer” e seja “aceitável, respeitável, apresentável... um vegetal”. E pergunta: “Eu sei que parece absurdo, mas por favor me diga: quem eu sou?”.

Parece haver uma ruptura, que muitas vezes se torna traumática, entre a fase da infância/adolescência e a adulta. “São tempos de ouro, que não voltam mais”, suspiram muitos do que já a ultrapassaram. Dentro da linearidade esperada da vida moderna, não estão previstos os sonhos, ou a oportunidade de se pensar num outro mundo a partir de certa idade atingida. A não ser em propagandas feitas para emocionar, como a que mostram idosos que resolvem

mudar de vida e fazer o que é esperado por jovens, tudo parece estar de fato destinado aos mais novos.

Há um aprendizado inconsciente, mas às vezes bastante explícito, de um envelhecimento que deve aos poucos alijar os mais velhos de uma vida social ativa. Claro que, pela crescente expectativa de vida atual, os limites do que se chama de *velho* foram empurrados para frente, possibilitando práticas e costumes a faixas etárias que antes seriam impensáveis.

Diria Norbert Elias:

Muitas vezes, não há uma congruência ou continuidade adequada entre a vida na reserva da juventude e nos campos predominantemente restritos da atividade adulta. Nessas sociedades complexas, a primeira assemelha-se a encaves ou ilhas especiais de onde nenhuma via direta leva à segunda. Não raro, a transição de uma esfera para outra é marcada por um corte notável na vida do indivíduo, que ele acolhe com maior ou menor dificuldade (...) A faixa de experimentação que lhe é acessível não tem nenhuma relação com a uniformidade, a regularidade e o cerceamento relativos da vida que, em muitos casos, está à espera do adulto. Na vida social desse grupo etário, é comum desenvolverem-se aptidões e interesses aos quais as funções adultas, dentro dessa estrutura, não dão margem alguma; são formas de comportamento e inclinações que os adultos têm que cercear ou reprimir.<sup>53</sup>

Fazendo uma analogia, a partir do texto de Octavio Paz ,ao que o antropólogo atribui a poemas e formas de artes em geral “prematuramente envelhecidos”, temos também indivíduos precocemente envelhecidos, ou melhor: destinados a não desfrutar do que a cultura massiva e midiática considera como mais deleitante. E a perversidade reside na introjeção deste impedimento pelo próprio indivíduo que se nega a participar de uma cultura *jovem* porque se sentiria “ridículo”, mesmo que tenha muita vontade de, alguma forma, estar próximo a ela.

“Divertir-se significa estar de acordo”<sup>54</sup>, diria Theodor Adorno. A frase, atualmente ganha uma nova, e atualizada, versão: divertir-se obriga a estar de acordo e, fora dele, estamos todos, jovens e velhos, fora da diversão. Há que se encontrar uma forma para que entremos no “acordo” e estejamos todos

---

<sup>53</sup> ELIAS. Op Cit.

<sup>54</sup> ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 135.

propícios a nos divertir, da maneira mais escandalizada e exibicionista possível. Fora disso, tudo é melancolia. Mesmo o movimento introspectivo, quando este não for melancólico, será depressivo. Cria-se um universo de imagens que referenciam desejos, mas distanciam experiências.

A felicidade está na vida de outros inalcançáveis, em artistas, filmes românticos, mas nunca na própria vida do indivíduo. Neste sentido, temos uma sociedade que mercantiliza desejos em formas de imagens holográficas que, ao invés de incitarem experiências, fazem tragar o próprio desejo, ironicamente, assim como achavam algumas tribos indígenas sobre as fotografias. Completaria Kehl: “o sujeito não vende seu tempo de trabalho; vende a si mesmo como objeto de gozo para o Outro”<sup>55</sup>.

Fora da experiência, resta o desejo não realizável. Assim como a noção de progresso, este desejo está sempre prometido para um dia, no futuro. Objetos são vendidos, acrescidos do fetiche da mercadoria, fazendo deslizar o desejo para a última novidade que, em poucos meses, já estará suplantada, numa eterna espiral.

Aos que a ideologia mercantilista deixa claro estarem de fora da possibilidade de sequer imaginarem-se realizando o desejo no futuro, como os mais pobres, idosos ou os que simplesmente não se adaptam ao tipo de comportamento proposto, torna-se muito forte o apelo a uma “descrença generalizada na potência dos homens como agentes de transformação política, descrença esta que remete ao abatimento fatalista dos depressivos”<sup>56</sup>.

A saída para muitos é a negação da sociedade, numa tentativa de fugir aos seus domínios, já que restam poucas esperanças de alguma transformação. Contra “um emprego que te mata lentamente”, uma vida “numa linda casa num lindo jardim”, “sem alarmes e sem surpresas”. É o que propõe a letra de *No surprises*, do Radiohead:

A heart that's full up like a landfill

---

<sup>55</sup> KEHL. Op. Cit. P, 99.

<sup>56</sup> Idem. P. 97.

A job that slowly kills you  
Bruises that won't heal

You look so tired and unhappy  
Bring down the government  
They don't, they don't speak for us  
I'll take a quiet life  
A handshake of carbon monoxide

And no alarms and no surprises  
No alarms and no surprises  
No alarms and no surprises  
Silent  
Silence

This is my final fit, my final bellyache with

Such a pretty house and such a pretty garden

No alarms and no surprises (let me out of here)  
No alarms and no surprises (let me out of here)  
No alarms and no surprises  
Please

## Posfácio: o rock como utopia

*Time is never time at all  
 You can never ever leave without leaving a piece  
 of youth  
 And our lives are forever changed  
 We will never be the same  
 The more you change the less you feel  
 Believe, believe in me,  
 Believe  
 That life can change, that you're not stuck in vain  
 We're not the same, we're different tonight  
 Tonight, so bright*

*The impossible is possible tonight  
 Believe in me as I believe in you*

*Tonight, Tonight  
 Smashing Pumpkins*

O rock, como elemento denunciante e, ao mesmo tempo, participativo de uma sociedade ocidental contemporânea, possui, assim como anunciamos na introdução, um duplo papel: objeto e fonte. Fiz uma análise durante essas páginas mostrando como este estilo musical apresentou a melancolia e de que maneira, a partir desta manifestação, pudemos debater questões que envolvem o homem e sua relação com a sociedade.

Vimos, porém, que nem sempre o que é trazido por essas músicas de rock – elencadas nesta dissertação – é melancólico por excelência. Há um limite entre melancolia e o que chamei de *introspecção* no “senso comum” e este limite, ou esta confusão, denuncia uma dificuldade atual para um movimento interno; ou melhor, pela ótica reversa, há um problema social em não ser extrovertido.

Partindo do indivíduo, por uma análise que resgata a psicanálise, percebemos uma conexão do desejo do Outro – simbolizado nas exigências do *supereu* – que obriga à extroversão e ao exibicionismo por um meio social. Esta obrigação culmina, não raras as vezes, em quadros depressivos. Pelo lado social – se é que há este recorte explícito – possuímos evidências suficientes para dizer que este meio social, ao mesmo tempo quando exige a diversão, impede perversamente a experiência, reservando-a a poucos, pelas condições mostradas

principalmente no último capítulo. Como “recompensa”, oferece o fetichismo das mercadorias e uma promessa de um deleite de vida no futuro, numa eterna contemplação da “majestade solene do cortejo dos poderosos”<sup>57</sup>.

Meu recorte e análise partiram desde o princípio tentando enxergar semelhanças num campo mais abrangente possível. Em nenhum momento, no entanto, deixei de considerar as particularidades regionais, linguísticas e, principalmente, sociais. Ao contrário, ao elencar as questões dentro de um panorama geral, pudemos perceber como elas se intensificam em regiões onde a sociedade de mercado se torna ainda mais forte, onde nem a contrapartida da ilusão é oferecida. Considero, entretanto, que vale muito um trabalho mais aprofundado e vertical para perceber nuances que agravam e atenuam. Seria interessante analisar onde o alijamento social produz barreiras intrínsecas que impedem que a coerção seja tão eficaz. Acredito na hipótese de que em recantos onde a pobreza extrema estabeleça populações muito desconectadas com os valores pretendidos pelo mundo midiático, a ideologia difundida fique num vazio de sentidos. Assim, existe a possibilidade de que nestas sociedades sejam criados problemas – e soluções - de outras ordens, que faça ser deglutida a ideologia – numa expressão de Oswald de Andrade, e, então, ressignificada.

Quando o rock, ao propor um movimento introspectivo, ou mesmo quando é melancólico, não perde sua característica de *pertencimento* no mundo. A realização e a produção de arte é, em si, uma resposta não só individual – daqueles os compõem -, mas sobretudo social, ao devolver à sociedade o que foi feito a partir do sintoma. Desta forma, há que se considerar uma utopia a partir deste rock que grita, sussurra e chora: de todas as formas, trata-se de uma afirmação.

Pela própria característica da melancolia, não há, nessas canções, a definição máxima de sua configuração: a culpa pela covardia moral de não agir. Quando acreditamos que essa sociedade produz as condições necessárias para o aumento de depressivos, lembramos que, ao encarar as circunstâncias do presente, estão esses músicos vivenciando não o tempo do futuro e do

---

<sup>57</sup> LÖWY, Michel. *Walter Benjamin aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 71.

progresso, mas elaborando um sintoma social da atualidade, o que os põe na contramão da ideologia da “colonização do futuro”.

Diria Eagleton:

A cultura como crítica tenta evitar o modo puramente subjuntivo de ‘má’ utopia, o qual consiste simplesmente em uma espécie de anseio melancólico, um ‘como seria bom se’ sem base alguma no real. A ‘boa’ utopia, ao contrário, descobre uma ponte entre o presente e o futuro naquelas forças no presente que são potencialmente capazes de transformá-lo (...). O tipo mais utópico de cultura pode, assim, tornar-se uma forma de crítica imanente, julgando deficiente o presente ao medi-lo com relação a normas que ele próprio gerou. Nesse sentido, também, a cultura pode unir fato e valor, sendo tanto uma prestação de contas do real como uma antecipação do desejável<sup>58</sup>.

Há que se atentar, no entanto, que os movimentos dos quais tratamos seguem intercursos, se não independentes, inconscientes na maioria dos casos. O fato de termos comprovações repetidas, e alardeadas pelas ciências sociais, de que durante o século XX a idéia de progresso e de tempo linear estiveram – e estão – em franca suspeição, não nos autoriza a concluir que o *atonalismo* seja, por exemplo, a “contribuição” musical consciente a esta crítica; nem de supor que a performance do rock também preveja um mundo livre do mecanicismo capitalista, muito menos que esteja propondo uma nova concepção temporal.

É de se supor, no entanto, que esses movimentos, ao convergirem, sinalizem um ponto interessante para as ciências sociais analisarem. Nosso papel, como observadores, requer uma dose de honestidade e também de ousadia. A esta dita convergência, acho interessante uma proximidade com a ideia de *sincronicidade* de Carl Jung. Segundo ela, diz Jung:

Em princípio, é impossível descobrir uma conexão causal recíproca entre os acontecimentos paralelos, e é justamente isto que lhes confere o seu caráter casual. A única ligação reconhecível e demonstrável entre eles é o significado comum (ou uma equivalência).<sup>59</sup>

Ou seja: o fato de não se poder atribuir nexos causais que sirva aos anseios de uma ciência empírica, não demove seus observadores a notar uma sutil

---

<sup>58</sup> EAGLETON. Op Cit. P. 41

<sup>59</sup> JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 2000, 10a edição, volume VIII/3 das Obras Completas

coincidência nos eventos. O termo *coincidência* aqui guarda seu significado original: co + incidir, ou melhor, incidir ao mesmo tempo.

As dimensões humanas e sociais, sabidamente, são inúmeras ao ponto de ser quase impossível que um único evento sirva de razão para outro. Mas, como nos ensinou Claude Lévi-Strauss, há que “transcender a oposição entre o sensível e o inteligível”<sup>60</sup>. À realidade (cada vez mais) multifacetada, prefiro responder com associações cautelosas, mas que preserve um fio condutor nítido. Aos empiristas céticos, que acreditam unicamente no encadeamento de fatos indubitavelmente fechados, o mundo se apresenta como um tormento, pois a clausura de suas fórmulas vai se tornando impossível conviver com a realidade.

Terry Eagleton nos faz uma provocação a esta realidade:

A cultura como as artes pode ser o arauto de uma nova existência social, mas a questão é curiosamente circular, já que sem essa mudança social as próprias artes estão em risco. A imaginação artística, argumenta-se, só pode florescer em uma ordem social orgânica, e não criará raízes no solo raso da modernidade<sup>61</sup>

Entendo que o rock, assim como outras formas de arte, cumpra o papel de agente de uma “nova existência social”. Não uma agência política, intervencionista, mas primordialmente de espírito. Já não estamos sob as égides da velha história política que reservava a ação a poucos e proeminentes mandatários, nem sob o domínio do estruturalismo althusseriano que escondia os atores sociais por baixo de aparelhos, muito menos sob a ditadura de uma história econômica que ignorava a cultura.

O solo da modernidade só se torna “raso” quando não é encarado a partir de sua própria constituição. Quando o niilismo ou o relativismo sem fim toma conta da consciência que julga a própria modernidade, esta vence a batalha de se esconder de seu próprio julgamento. É papel da “imaginação artística”

---

<sup>60</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas, vol. I)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p, 33.

<sup>61</sup> EAGLETON. Op. Cit. P. 40

interpretar e criar um mundo. Assim, a “mudança social” passa a ser possível, mesmo que florescida antes na imaginação.

A importância de uma ciência social que traz à interpretação da sociedade uma lenta desobediência civil, que questiona pelo sentimento e traz o mundo sensível em letras e melodias, faz parte das conquistas de um novo olhar. Esse olhar tornou possível enxergar uma manifestação musical reconhecadora das mazelas de sua época, mas que é proponente, ao mesmo tempo, de um outro lugar: uma utopia possível.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001

\_\_\_\_\_. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: **Textos Escolhidos**, São Paulo: Abril

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Editora 34, 4ª edição, 2004

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Trechos selecionados em Durkheim (org. José Albertino Rodrigues). São Paulo: Ática, 1981

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Pauo: Ed. UNESP, 2011

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

FELD, Steven. “From Schizophonia to Schismogenesis: the discourses and Practices of World Music and World Beat”. In: G. Marcus & F. Meyers. **The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999

- FREUD, Sigmund. "O futuro de uma ilusão" in **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006
- FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o Último homem**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999
- GEERTZ, Clifford. **Obras e Vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.
- GROSSBERG, Lawrence. "Another Boring Day In Paradise". In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah. **The Subcultures Reader**. London/New York, s/d
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. Petrópolis: Vozes, 2000, 10a edição, volume VIII/3 das Obras Completas
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009
- LATOUR, Bruno & WOOLGAR, Steve. **Laboratory life: The Construction of Scientific Facts**. Princetown: Princetown University Press, 1979
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008
- \_\_\_\_\_. **O cru e o cozido** (*Mitológicas*, vol. I). São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- LÖWY, Michel. **Walter Benjamin aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- REZENDE, Claudia B. & COELHO, Maria C. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010
- SINDER, Valter. **Configurações da narrativa: verdade, literatura e etnografia**. Frankfurt: Vervuert, 2002
- SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. Rio de Janeiro: Obetiva, 2002
- SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

## Discografia

### Alceu Valença

- Álbum: “Na embolada do tempo” (2004)

### Alice in chains

- Álbum: “Dirt” (1992)

### Beatles

Álbuns:

- “Help!” (1965)
- “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967)
- “Magical Mystery Tour” (1967)

### Björk

Álbuns:

- “Post” (1995)
- “Homogenic” (1997)
- “Medúlla” (2004)

### Caetano Veloso

- Álbum: “Livro” (1997)

### Gustavo Cerati

Álbuns:

- “Amor amarillo” (1993)
- “Bocanada” (1999)

### Lenine

- Álbum: “Na pressão” (1999)

## **Nação Zumbi**

Álbuns:

- “Da lama ao caos” (1994)
- “Afrociberdelia” (1996)
- “Fome de tudo” (2007)

## **Nirvana**

- Álbum: “Nevermind” (1991)

## **Paralamas do Sucesso**

Álbuns:

- “9 Luas” (1996)
- “Hey Na Na” (1998)

## **Radiohead**

Álbuns:

- “The bends” (1995)
- “Ok computer” (1997)
- “Kid A” (2000)
- “Amnesiac” (2001)

## **Sigur Rós**

Álbuns:

- “Ágætis Byrjun” (1999)
- “Takk” (2005)

## **Smashing Pumpkins**

Álbuns:

- “Mellon Collie & The Infinite Sadness” (1995)
- “Siamese Dreams” (1993)
- “Adore” (1998)
- “Zeitgeist” (2007)

**Soda Stereo**

Álbuns:

- “Nada Personal” (1985)
- “Sueño Stereo” (1995)
- “Comfort y Música para Volar” (1996)

**Supertramp**

- Álbum: “Breakfast in América” (1979)

**The Doors**

- Álbum: “Strange Days” (1967)