

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Samanta Soares Martins

**COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÚSICA: ANÁLISE DO POTENCIAL
IDEOLÓGICO DE CANÇÕES DE *HARDCORE***

Sorocaba/SP

2018

Samanta Soares Martins

**COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÚSICA: ANÁLISE DO POTENCIAL
IDEOLÓGICO DE CANÇÕES DE *HARDCORE***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós Graduação “*Stricto Sensu*” em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Tavares Paes Lopes

Sorocaba/SP

2018

Ficha Catalográfica

M346c Martins, Samanta Soares
Comunicação, cultura e música : análise do potencial ideológico de canções hardcore / Samanta Soares Martins. -- 2018.
53 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Tavares Paes Lopes
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -
Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2018.

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Música – Aspectos sociais. 4. Ideologia. 5. Análise do discurso. I. Lopes, Felipe Tavares Paes, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Samanta Soares Martins

**COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÚSICA: ANÁLISE DO POTENCIAL
IDEOLÓGICO DE CANÇÕES DE *HARDCORE***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós Graduação “*Stricto Sensu*” em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação e Cultura.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Felipe Tavares Paes Lopes
Universidade de Sorocaba - UNISO

Prof. Dr. Luiz Peres Neto
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM

Prof. Dr. Paulo Celso da Silva
Universidade de Sorocaba – UNISO

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe por ser a mulher mais forte e humilde que já conheci. Por me ensinar e sempre me lembrar de que “o estudo é a única coisa que ninguém tira de você” e, assim, me incentivar a continuar buscando o conhecimento.

Agradeço à minha família por todo o apoio e presença.

Agradeço a todas as pessoas queridas que fizeram dessa dissertação parte de suas vidas, me ajudando em todas as inquietações que surgiam, revisando textos, me colocando em contato com referências e o mais importante: aguentando meus desesperos e me acalmando.

Agradeço ao Programa por me proporcionar a condição de prosseguir com o curso por meio do programa de bolsas.

Agradeço também aos professores Dr. Paulo Celso da Silva e Dr. Luis Perez Neto por todo conhecimento e contribuições positivas que auxiliaram no desenvolvimento dessa pesquisa.

Por fim, agradeço ao meu orientador, que sempre de uma forma brilhante e humilde me direcionou e me proporcionou atingir mais um grau de conhecimento. Muito obrigada!

Em memória de Fabio Candido Soares Martins (1985-2006). Minha melhor referência, além de irmão, músico e comunicador.

RESUMO

O cenário musical brasileiro é mundialmente conhecido e reconhecido, tendo sido tema de filmes, livros, documentários e produções acadêmicas. No entanto, a despeito de já existir uma produção significativa de estudos sobre os movimentos musicais ligados ao rock, há poucas produções que tratam do gênero *hardcore*. Diante disso, neste trabalho, estabelecendo um diálogo crítico com questões que dizem respeito ao campo de estudos sobre comunicação, cultura e música, abordo os discursos enunciados nas letras das canções de uma banda brasileira associada ao referido gênero, o Dead Fish. Mais especificamente, busco responder à seguinte questão: em que medida e como esses discursos contribuem para estabelecer, sustentar ou, inversamente, transformar as relações de dominação? Para responder a essa questão, apoio-me na teoria social crítica de John B. Thompson – especialmente nos seus conceitos de ideologia e dominação – e na sua proposta metodológica: a hermenêutica de profundidade. Esta é dividida em três fases: análise socio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação e reinterpretação. Ao analisar e reinterpretar os discursos em questão, argumento que há potencial crítico-ideológico no que refere-se ao modo com que as canções são estruturadas, porém esse mesmo discurso torna-se potencialmente ideológico quando contextualizado no cenário da música *underground*.

Palavras-chave: Comunicação; Cultura; Música; Ideologia; Análise do discurso.

ABSTRACT

The Brazilian musical scene is world renowned and recognized, having been the subject of films, books, documentaries and academic productions. However, despite the fact that there is already a significant production of studies on rock music movements, there are few productions that deal with the hardcore genre. Therefore, in this work, establishing a critical dialogue with issues that relate to the field of studies on communication, culture and music, I approach the discourses enunciated in the lyrics of the songs of a Brazilian band associated with this genre, Dead Fish. More specifically, I try to answer the following question: to what extent and how do these discourses contribute to establishing, sustaining or, conversely, transforming relations of domination? To answer this question, I rely on John B. Thompson's critical social theory - especially his concepts of ideology and domination - and his methodological proposal: depth hermeneutics. It is divided into three phases: socio-historical analysis, formal or discursive analysis, and interpretation and reinterpretation. In analyzing and reinterpreting the discourses in question, I argue that there is critical-ideological potential as to how the songs are structured, but this same discourse becomes potentially ideological when contextualized in the underground music scene.

Keywords: Communication; Culture; Music; Ideology; Speech analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Hermenêutica de Profundidade	20
FIGURA 2: Banda AI-5	29
FIGURA 3: Dead Fish/2017	31

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Modos de Operação da Ideologia.....	16
QUADRO 2: Categorias de Nominção – Proprietários do Terceiro Mundo.....	36
QUADRO 3: Ações atribuídas aos atores sociais representados – Proprietários do Terceiro Mundo.....	37
QUADRO 4 - Categorias de Nominção – Bem-vindo ao Clube.....	39
QUADRO 5: Ações atribuídas aos atores sociais representados – Bem-vindo ao Clube.....	39
QUADRO 6: Categorias de Nominção - Tupamaru.....	41
QUADRO 7: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Tupamaru.....	41
QUADRO 8: Categorias de Nominção - Jogojogo.....	44
QUADRO 9: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Jogojogo.....	44
QUADRO 10: Categorias de Nominção - Modificar.....	46
QUADRO 11: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Modificar.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	14
REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	14
1.1. PERCURSO HISTÓRICO DO CONCEITO DE IDEOLOGIA	14
1.2. CONCEITO DE IDEOLOGIA DE THOMPSON	15
1.3. HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE	19
CAPÍTULO 2	25
ANÁLISE DO CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO	25
2.1. CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO: ROCK E POLÍTICA.....	25
2.2. <i>HARDCORE</i>	27
2.3. DEAD FISH	30
CAPÍTULO 3	35
ANÁLISE DISCURSIVA E REINTERPRETAÇÃO.....	35
3.1. A CANÇÃO “PROPRIETÁRIOS DO TERCEIRO MUNDO”	35
3.2. A CANÇÃO “BEM-VINDO AO CLUBE”	38
3.3. A CANÇÃO “TUPAMARU”	40
3.4. A CANÇÃO “JOGOJOGO”	43
3.5. A CANÇÃO “MODIFICAR”	45
3.6. COMPARATIVO DAS ANÁLISES	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa insere-se na linha de pesquisa Mídias e Práticas Socioculturais da Universidade de Sorocaba e estabelece, por meio de interpretação do potencial ideológico de letras de *hardcore*, um diálogo crítico com o campo de estudos sobre comunicação, cultura e música. Ao estabelecer esse diálogo, busquei responder à seguinte questão: *em que medida e como os discursos veiculados em canções da banda brasileira Dead Fish contribuem para estabelecer, sustentar ou, inversamente, transformar relações de dominação?*

No Brasil, estudos sobre música e comunicação são bastante recentes. Há mais ou menos quinze anos, grupos de pesquisa tentam conquistar espaço nos principais congressos de Comunicação e programas de pós-graduação e obter reconhecimento institucional. O grupo de pesquisa *Comunicação, Música e Entretenimento*, por exemplo, foi criado na Intercom¹ em 2012, com o objetivo de oferecer alternativas mais dinâmicas, não engessadas, para os trabalhos elaborados por pesquisadores de comunicação, música/som e entretenimento. No artigo *Consolidação dos Estudos de Música, Som e Entretenimento no Brasil*² observa que mesmo a música sendo amplamente entendida como uma forma de expressão – quase sempre apenas identificada na sua dimensão artística ou mercadológica -, sua dimensão comunicativa efetiva, por muito tempo passou despercebida. A fim de preencher essa lacuna, existem hoje alguns grupos consolidados no cenário da Comunicação, tais como: o Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), vinculado ao PPGCOM da UFF e coordenado por Simone Pereira de Sá e Felipe Trotta; o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM), vinculado ao PPGCOM da UFRJ e coordenado por Micael Herschmann; o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), vinculado ao PPGCOM da UFPE e coordenado por Jeder Janotti Junior e Thiago Soares; e o Grupo de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP), vinculado ao PPGCOM da UNISINOS e coordenado por Adriana Amaral e Fabricio Silveira.

Entre algumas razões para a consolidação desses estudos, podemos destacar as pesquisas relacionadas à mídia massiva. A expressão “música popular massiva” está relacionada diretamente ao processo de produção, circulação e consumo dessas músicas

¹ Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, fundada em 1977. A entidade estimula o desenvolvimento de produção científica não apenas entre mestres e doutores, mas também entre alunos e recém-graduados em Comunicação, oferecendo prêmios como forma de reconhecimento aos que se destacam nos eventos promovidos pela entidade.

² HERSCHMANN, Micael; Sá, Simone; TROTTA, Felipe; Janotti Jr., Jeder. **Consolidação dos Estudos de Música, Som e Entretenimento no Brasil** In: MORAES, Osvaldo (org.) Ciências da Comunicação em Processo. São Paulo: Ed. Intercom, 2014, v.1.

através da indústria fonográfica, sendo assim, todas as estratégias relacionadas questões dos processos de produção, circulação e consumo dessa música pautam-se na segmentação do público: *mainstream* e *underground*. O *mainstream* é compreendido como o gênero relacionado ao consumo de massa, como trilhas sonoras, videoclipe e cinema, a circulação desse estilo não é segmentada. No estilo *underground*:

Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo.
(JANOTTI JÚNIOR, 2006. p. 18)

Essa característica do *underground* segmenta o público, coloca-o como “obra autêntica”, que não está a favor do modelo pré-estabelecido de produção que ocorre, por exemplo na música massiva. Dentre outros estudos sobre comunicação e cultura, destaco, primeiramente, a dissertação de mestrado de José Geraldo da Silva Junior (2014) “Quadros do reconhecimento: a comunicação política do movimento hip-hop de Curitiba”, uma vez que se aproxima de meu objetivo de pesquisa, buscando relacionar questões de cunho social e político com a música. Entre outras coisas, o autor argumenta que a participação ativa dos meios de comunicação na cultura hip-hop, ajudou a criar o quadro de reconhecimento desse estilo. Uma das estratégias para o enquadramento do “reconhecimento social” foi a utilização de atores e adeptos ao movimento.

Já o livro *Cultura Rock e Arte de Massa*, de Antônio Marcus Alves (1994), busca problematizar alguns aspectos da cultura rock no Brasil, através da análise da trajetória de três bandas de rock, incluindo o estudo das letras de canções dessas bandas. Entre outras coisas, o autor sustenta que existem três eixos de emissão de informação e ao mesmo tempo de construção de sentido na cultura rock; o discurso do roqueiro, da mídia e das músicas. O autor não descarta também as influências da indústria cultural na análise desses discursos.

Outros estudos, como o artigo “Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil”, produzido por Roberto Camargo de Oliveira (2009), e o artigo “Cultura e vida social: um olhar sobre a produção musical *rap* e *hardcore* no Brasil contemporâneo”, desse mesmo autor, fornecem embasamento teórico sobre o surgimento do movimento *hardcore*. Entre outras coisas, o autor indica que o modelo consolidado nos anos de 1990, deu margem a manifestações de música política que expressam experiências de dominação e resistência, período esse em que a banda Dead Fish foi fundada.

Uma vez apresentados alguns dos estudos sobre comunicação, cultura e música que mais se aproximam deste e seus resultados, cabe justificar a escolha da banda Dead Fish. Esta deve-se ao fato de ser uma banda com grande presença no cenário do *hardcore* nacional brasileiro, e mesmo sendo parte do circuito dito *underground* já esteve vinculada a uma gravadora comercial. O segundo motivo se dá pelo fato de ser uma banda capixaba, de Vitória/ES, e estar, portanto, fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Brasília – grande gerador de bandas. Após levantamento bibliográfico, deparei-me com diversas pesquisas trazendo o rock como tema central, discutindo sobre a relevância na comunicação e para a história. A partir da leitura desses materiais, pude notar que as discussões sobre as referências musicais eram sempre de bandas oriundas do estado de São Paulo, Rio de Janeiro ou Brasília, onde se encontra o chamado “Rock BR”. De forma geral, tais trabalhos contribuíram para esta pesquisa trazendo opções de formas de análise e contextos históricos, além de indicarem a necessidade de se estudar bandas de regiões onde o rock não é tema central, como no caso da cidade de Vitória/ES.

Por sua vez, a opção metodológica por analisar letras de música deve-se, fundamentalmente, ao fato de haver apenas um pequeno número de pesquisas que se propõem a se debruçar sobre esse tipo de material – sobretudo sobre letras de bandas do circuito *underground*. A fim de realizar uma análise crítica desse material, adoto o conceito de ideologia proposto por John B. Thompson (2000), que será apresentado no primeiro capítulo. Capítulo que, mais exatamente, irá apresentar o processo histórico do conceito de ideologia e de que forma Thompson (2000) desenvolve, a partir disso, sua própria concepção. Ao propor este novo conceito de ideologia, o autor é muito claro em defini-lo como o “sentido a serviço da dominação”. Segundo Lopes (2008, p. 3):

esta concepção de ideologia é particularmente interessante pelas seguintes razões. Primeira: rechaça a ideia de que toda ideologia seja intrinsecamente ilusória – colocando seu caráter enganador apenas como uma possibilidade contingente. Segunda: interessa-se não somente pelas maneiras como o discurso mantém relações de dominação de classe, mas, também, como conserva relações de dominação de raça, idade, gênero etc. Terceira: evita uma tendência, prevalente na literatura: de pensar a ideologia como uma característica ou atributo intrínseco de certas formas simbólicas ou sistemas simbólicos, tais como o conservadorismo, o comunismo, o liberalismo etc. Mais ainda, um discurso pode ser ideológico num contexto e contestador em outro. Afinal, seu caráter ideológico vai depender de como é apropriado, (res)significado e utilizado em circunstâncias concretas da vida cotidiana.

Com base nesse conceito, o capítulo se aprofunda nos modos gerais de operação da ideologia e nas estratégias de construção simbólicas normalmente associadas a eles. Apoiando-me nesses modos e estratégias, analiso o discurso do movimento *hardcore*, que publicamente se posiciona contra o poder econômico avançado, operando como um movimento de resistência a ele, sem perder de vista a questão levantada por Lopes (2018) de que o mesmo discurso pode ser ideológico num contexto e contestado em outro.

Em seguida, o capítulo apresenta a metodologia que será utilizada para responder o problema de pesquisa: a Hermenêutica de Profundidade (HP). Esta metodologia foi proposta por Thompson (2000) e se organiza em três etapas: análise socio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação. Thompson justifica essa organização ao dizer que não é possível estudar formas simbólicas sem considerar seu contexto histórico, que pressupõe estudar: quem produz o discurso, quando produz, de que forma ele é transmitido e quem são os receptores. Já a segunda etapa da HP, a análise formal ou discursiva, é utilizada para compreender as estruturas do discurso, não só as estruturas gramaticais, mas também as estruturas encontradas em conjunto de frases e expressões populares do dia a dia. O último enfoque dessa proposta é a interpretação/reinterpretação, que busca realizar uma síntese, por construção criativa, dos resultados das etapas anteriores.

O segundo capítulo disserta sobre o campo da música popular brasileira, focalizando o *hardcore*. Irei, portanto, analisar o contexto socio-histórico no qual o Dead Fish está inserido, buscando, através disso, ter referências sociais e políticas para auxiliar o processo de interpretação e reinterpretção do discurso veiculado por suas composições. Irei, em um primeiro momento, apresentar os princípios do *hardcore*, apresentar sua origem na música, suas influências e como esse gênero está situado dentro do campo musical brasileiro. O Brasil é composto por um cenário musical extremamente rico, onde em cada região e cultura pode se encontrar estilos e sons diferentes. Situar, dentro desse cenário, a importância do gênero nos ajuda a interpretar com mais rigor o discurso em questão. Apresento, também, a história da banda, sua discografia e a importância para a manutenção do estilo no Brasil, por promover selos de gravadoras e festivais importantes.

No terceiro capítulo, seguindo a metodologia da HP apresentarei os resultados da segunda e terceira etapa da hermenêutica. Assim, em tal caminho, irei analisar as organizações internas das letras, ou seja, suas características estruturais, padrões e relações. E, feito isso, irei interpretá-las à luz de resultados da primeira fase, apresentados no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 1

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste capítulo, apresentarei o conceito-chave que norteia a pesquisa, o de ideologia, bem como fundamentar sua escolha. Assim, pretendo responder questões como: o que é ideologia do ponto de vista do Thompson? O que pode ser considerado ou não potencialmente ideológico? Respondidas essas questões, apresentarei e justificarei a adoção da hermenêutica de profundidade, que considera a importância do contexto socio-histórico na análise das formas simbólicas.

1.1. PERCURSO HISTÓRICO DO CONCEITO DE IDEOLOGIA

O conceito de ideologia foi, ao longo dos séculos, estudado por vários autores e assim compreendido de formas distintas. Como mostra Thompson (2000), o termo foi utilizado pela primeira vez em torno de 1796 pelo filósofo Destutt Tracy, para se referir a uma ciência das ideias. A ideologia, neste momento, seria a primeira das ciências, pois a partir dela é que se poderia compreender o mundo e seria a base para que outras disciplinas pudessem ser explicadas.

Pouco tempo depois, em torno de 1799, Napoleão Bonaparte – por motivos estratégicos políticos – ridicularizou o termo ideologia e passou a utilizá-lo de forma negativa. Napoleão passou, então, a conceber a ideologia como uma disciplina que produz conhecimento falso, apenas com base em especulações, de forma que todo pensamento político ou religioso fosse compreendido como ideológico e, conseqüentemente, taxado de falso e sem fundamentos.

Quase meio século depois, Marx propõe basicamente três concepções de ideologia. A primeira concepção é denominada por Thompson (2000) de polêmica, pois essa concepção posiciona a ideologia como uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias, como se elas fossem autônomas. A ideologia, nesse sentido, refere-se a ideias que não conseguem compreender as condições socio-históricas que lhes deram origem.

A segunda concepção de Marx é denominada por Thompson (2000) de epifenomênica. Nesta, a “ideologia é um sistema de ideias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória”. Por sua vez, a terceira é denominada de concepção latente. Aqui,

[...] ideologia é um sistema de representações que servem para sustentar relações existentes de dominação de classes através da orientação das pessoas par ao passado ao invés de para o futuro, ou para imagens e ideais que escondem as relações de classe e desviam a busca coletiva de mudança social. (THOMPSON, 2000, p. 54)

Em torno de 1920, as concepções de Marx e a abordagem negativa que o termo ideologia carregava passaram a ser neutralizados e discutidos por meio de outras ópticas pelos trabalhos de Lenin, Lukács e Mannheim. Para Lenin e Lukács, a ideologia é uma arma de mudança social, um sistema de ideia de classes (THOMPSON, 2000).

Todo esse relato histórico que Thompson (2000) apresenta influencia a sua formulação do conceito de ideologia. Sobre os pensamentos de Marx, são feitas algumas críticas; a ideologia não opera necessariamente pela dissimulação iludindo pessoas; a ideologia não está a serviço apenas da classe social dominante, mas de qualquer grupo dominante, ou seja, se relaciona com outros eixos de desigualdade e exploração além do econômico; e que a ideologia é constitutiva da realidade. Sobre os estudos de Mannheim, a crítica é sobre o enfoque unilateral que é feito para criticar o pensamento do opositor; e esquecer-se de aplicar esse mesmo enfoque ao seu próprio pensamento. Thompson vai trabalhar esse assunto quando discute a questão do campo-objeto e sujeito-objeto.

Referente ao enfoque proposto por Mannheim, Thompson (2000) relata que:

Os problemas epistemológicos levantados pelo enfoque de Mannheim são os que podem ser descritos como os problemas epistemológicos do historicismo radical. Se todo conhecimento, incluindo o conhecimento produzido pela sociologia do conhecimento, é situado social e historicamente e somente é inteligível em relação a essa situação, então como negar a conclusão de que todo conhecimento é completamente relativo à posição sócio histórica do que conhece? (THOMPSON, 2000, p. 66)

Mas a maior crítica sobre os estudos de Mannheim é que, nessa concepção restrita de ideologia, fica esquecido o fenômeno da dominação, que é a discussão central de Thompson (2000). No entanto, apesar das críticas o autor ressalta que sua concepção de ideologia não pretende apagar os conceitos apresentados acima nem sintetizá-los, mas oferecer uma contribuição à história do termo.

1.2. CONCEITO DE IDEOLOGIA DE THOMPSON

Thompson define ideologia como o sentido, mobilizado pelas formas simbólicas, que serve para sustentar e estabelecer relações de dominação. Esclarece ele:

[...] estabelecer, querendo significar que o sentido pode criar ativamente e instituir relações de dominação; sustentar, querendo significar que o sentido pode servir para manter e reproduzir relações de um contínuo processo de produção e recepção de formas simbólicas (THOMPSON, 2000, p. 79).

Vale ressaltar que “poder” e “dominação” têm conotações distintas. Poder está relacionado com a capacidade, conferida institucionalmente a um determinado grupo, de intervir no rumo dos acontecimentos e em suas consequências.

Por sua vez, o conceito de dominação trata especificadamente de relações de poder sistematicamente assimétricas, quando grupos de agentes possuem poder de uma maneira permanente e em grau significativo. Segundo esse ponto de vista, ideologia serve para reproduzir a ordem social que favorece indivíduos e grupos dominantes. O objetivo dos estudos acerca da ideologia é compreender de que maneira as formas simbólicas, podem estar associadas a modos de operação da ideologia em contextos concretos (THOMPSON, 2000).

Thompson (2000) enfoca o fato de que é crucial pontuar que fenômenos simbólicos, ou certos fenômenos simbólicos, não são ideológicos como tais, mas são ideológicos somente enquanto servem, em circunstâncias particulares, para manter relações de dominação. Desta forma, o autor descreve que as formas simbólicas não podem ser ditas como ideológicas ou não sem que seja compreendido seu caráter socio-histórico.

Abaixo, podemos visualizar as cinco principais formas de operação da ideologia, deixando claro que o autor, ao fazer essa separação, não quer limitar os modos como a única maneira pela qual a ideologia opera, ou que eles operam independentemente uns dos outros. Ao contrário, esses modos de operação podem se reforçar mutuamente. Vale ressaltar também que, para sabermos se determinada forma simbólica é ideológica ou não, temos de saber como ela foi simbolicamente construída por meio destas estratégias.

QUADRO 1: Modos de Operação da Ideologia

Modos Gerais	Algumas Estratégias Típicas de Construção Simbólica
Legitimação	Racionalização Universalização Narrativação

Dissimulação	Deslocamento Eufemização Tropo
Unificação	Estandarização Simbolização da unidade
Fragmentação	Diferenciação Expurgo do outro
Reificação	Naturalização Eternalização Nominalização/passivização

FONTE: baseado em Thompson, 2000, p. 81.

O primeiro *modus operandi*, a legitimação, considera a dominação como uma forma justa e digna de apoio. Apoiado nas análises de Weber, Thompson (2000) distingue três fundamentos sobre os quais afirmações de legitimação podem estar baseadas:

[...] fundamentos racionais (que fazem apelo à legalidade de regras dadas), fundamentos tradicionais (que fazem apelo à sacralidade de tradições imemoriais) e fundamentos carismáticos (que fazem apelo ao caráter excepcional de uma pessoa individual que exerça autoridades. Exigências baseadas em tais fundamentos podem ser expressas em formas simbólicas através de certas estratégias típicas de construção simbólica. (THOMPSON, 2000, p. 82)

Thompson (2000) explica que essas estratégias podem ser subdivididas em racionalização, universalização e narrativização. A estratégia de racionalização funciona por meio da cadeia de raciocínio construída pelo produtor da forma simbólica, que procura formas de persuadir uma audiência a fim de justificar determinadas instituições sociais ou conjuntos de relações. A estratégia da universalização busca mostrar que acordos que beneficiam alguns são do interesse de todos. Nesta estratégia, o objetivo é mostrar que o interesse de um grupo menor pode ser benéfico para toda a sociedade. Quanto à narrativização, o objetivo é legitimar ações através da construção de histórias “[...] que contam o passado e o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável” (p. 83). O autor da forma simbólica busca se apoiar aos acontecimentos históricos, contando sempre histórias do passado, buscando nelas fazer referências com o presente, tornando tudo parte contínua de uma tradição. Completa Thompson (2000, p. 83), “de fato, as tradições, muitas vezes, são inventadas a fim de criar um

sentido de pertença a uma comunidade e a uma história que transcende a experiência do conflito”.

O segundo *modus operandi*, a dissimulação, faz com que relações de dominação possam ser ocultadas, negadas ou simplesmente desviadas de nossa atenção, como, por exemplo, quando o produtor da forma simbólica utiliza artifícios como figuras de linguagem para dissimular o sentido empregado. A dissimulação tem como estratégias o deslocamento, a eufemização e o tropo:

Há muitos exemplos bastante conhecidos desse processo: a supressão violenta do protesto é descrita como a “restauração da ordem”; a prisão ou campo de concentração é descrito como um “centro de reabilitação”; desigualdades institucionalizadas, baseadas em divisões étnicas, são descritas como “desenvolvimento paralelo”. Trabalhadores estrangeiros sem direitos de cidadania são descritos como “trabalhadores hóspedes”. (THOMPSON, 2000, p. 84)

O uso das figuras de linguagem, segundo Thompson (2000), é geralmente confinado ao domínio da literatura. Podem ser utilizadas como parte dessa estratégia a sinédoque, a metonímia e a metáfora.

O terceiro *modus operandi* é a unificação, quando indivíduos – independentemente das diferenças de classe ou gênero – são incluídos em uma identidade coletiva. Nesse *modus operandi*, a padronização dos grupos: “é uma estratégia seguida, por exemplo, pelas autoridades de Estado, que procuram desenvolver uma linguagem nacional, em um contexto de grupos diversos e linguisticamente diferenciados”. Outra estratégia é a simbolização da unidade. Através dela, a construção de símbolos nacionais é, por exemplo, estrategicamente pensada para que haja o sentimento nacional de identificação coletiva. A ideia de pluralidade é utilizada para que se crie uma identidade nacional, a identificação coletiva de todos os cidadãos, como, por exemplo, na criação de bandeiras, hinos nacionais e emblemas³.

O quarto *modus operandi* é a fragmentação. Relações de dominação podem ser mantidas por meio da segmentação de um “ator” que possa ser visto como desafio real ao grupo dominante. Cria-se, por exemplo, a figura de um inimigo “público”, tratando-o como perigoso e ameaçador. A estratégia, denominada como expurgo do outro, trabalha nesse sentido, sendo que um exemplo clássico disso foi a forma como o Nazismo retratou a figura dos dissidentes políticos como “inimigos do povo”.

³ THOMPSON, John. B. **Ideologia e Cultura Moderna**: Teoria Social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2000.

O último *modus operandi*, a reificação, faz crer que uma situação histórica transitória é permanente, natural e atemporal. Neste *modus*, uma estratégia associada é a eternalização, em que um fenômeno socio-histórico é esvaziado do seu caráter histórico e apresentado como permanente. A naturalização e a passivização também são estratégias de construções simbólicas.

Uma vez apresentados os modos gerais de operação da ideologia, cabe destacar um último conceito relevante para este trabalho: o de constestação ou de crítica da ideologia. Thompson (2000) declara que:

Formas ideológicas podem, certamente, ser desafiadas, criticadas, contestadas e destruídas, e elas, frequentemente, são de fato desafiadas, tanto explicitamente, em ataques articulados e organizados, como implicitamente, nas trocas simbólicas corriqueiras do dia a dia. Essas intervenções desafiadoras, transformadoras (do *status quo*) podem ser descritas como *formas simbólicas contestatórias* ou, mais especificamente, como formas incipientes da crítica da ideologia. A própria existência da ideologia pode provocar sua contradição: as pessoas, ao invés de aceitar passivamente as formas ideológicas e as relações de dominação por elas sustentadas, podem contestar ou denunciar essas formas de relação, podem ridicularizá-las ou satirizá-las. (THOMPSON, 2000, p. 91)

O conceito de crítica da ideologia faculta, portanto, também identificar e analisar aqueles aspectos das canções selecionadas que podem sublinhar e subverter relações de dominação e opressão. A seguir, apresentar-se-á como isso será feito na prática.

1.3. HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE - HP

Nesta seção, o objetivo é apresentar a HP como metodologia de pesquisa, bem como detalhar de que forma irei trabalhar em cada etapa dessa metodologia. Segundo Thompson (2000), todas as formas simbólicas estão situadas de forma temporal e local. Logo, deve-se compreender os fatores externos ao discurso: quem diz, quando diz, como diz, onde diz e com qual objetivo:

A análise cultural pode ser elaborada como o estudo das formas simbólicas em relação aos contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e através dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas – resumidamente é o estudo da construção significativa e da contextualização social das formas simbólicas. (THOMPSON, 2000, p. 363)

Desta forma, o autor, ao propor a HP como metodologia de pesquisa, busca mostrar que os estudos culturais exigem a contextualização e levantamento socio-histórico no qual a forma simbólica está empregada, a HP oferece os caminhos metodológicos para que essa contextualização seja feita de forma organizada e completa. Segundo Thompson (2000, p. 377):

A HP nos fornece como que um esquema intelectual que nos possibilita ver como as formas simbólicas podem ser analisadas sistematicamente e apropriadamente – isto é, de uma maneira que faça a justiça ao seu caráter de construtos situados social e historicamente, que apresentam uma estrutura articulada através do qual algo é representado ou dito. O referencial teórico da HP nos possibilita avaliar os méritos de métodos específicos de análise – seja da análise socio-histórica, formal ou discursiva – enquanto nos possibilita ao mesmo tempo determinar seus limites.

A HP organiza a análise da forma simbólica em três etapas: Análise socio-histórica, Análise Formal ou Discursiva e Interpretação/Reinterpretação. Na figura 1, podemos visualizar de que forma essa separação e desdobramentos são possíveis:

FIGURA 1: Hermenêutica de Profundidade



FONTE: Thompson, 2000, p. 365.

A primeira etapa do processo compreende as formas simbólicas, influenciadas pelas suas condições de produção, circulação e recepção. A análise sócio-histórica serve justamente para reconstruir essas condições. Sobre isso, Thompson (2000) expressa que as formas

simbólicas não subsistem num vácuo, ou seja, elas não podem ser produzidas, transmitidas e recebidas em paralelo ao contexto social e histórico do momento.

Diante disso, a análise socio-histórica deve levar em consideração a descrição das situações espaço-temporais e os campos de interação, nos quais as formas simbólicas estão inseridas. Importante salientar que “campo” não se refere a um espaço geograficamente delimitado, mas sim, ao meio onde ocorre interação:

Na consecução de cursos de ação dentro de campos de interação, as pessoas empregam vários tipos e quantidades de recursos ou “capital” disponível e elas, assim como uma variedade de regras, convenções e “esquemas” flexíveis. Esses esquemas não são regras muito explícitas e claramente formuladas, mas estratégias implícitas e tácitas. Elas existem na forma de conhecimento prático, gradualmente inculcado e continuamente reproduzido nas atividades comuns da vida cotidiana. (THOMPSON, 2000, p. 367)

Vale ressaltar, também, que o enfoque da HP não só considera como ponto de estudo o campo-objetivo, mas também considera o campo-sujeito, isto quer dizer que o pesquisador faz parte da pesquisa, bem como está o tempo todo interpretando e reinterpretando dados que estão ao seu redor. Este é um ponto que diferencia pesquisas nas ciências sociais e ciências naturais: nós, como pesquisadores, construímos pesquisas sobre um campo pré-interpretado. Por isso, dentro do contexto socio-histórico, compreender quem é o sujeito responsável pela ação é importante para contextualizar o discurso.

Assim, nesta pesquisa, é necessário compreender em qual cenário o rock nacional, mais especificadamente o *hardcore*, está inserido. Analisar e compreender as questões históricas, relativas ao contexto histórico de produção das formas simbólicas estudadas, nos oferece embasamento teórico e político para analisarmos o discurso e seus possíveis direcionamentos. Desta forma, será apresentado um breve relato sobre o rock nacional brasileiro, o surgimento do movimento *Punk Rock* – e, conseqüentemente, do *hardcore* – e como o Brasil se apropria desse movimento. Também será abordada a banda Dead Fish, qual a sua história e as referências.

Em um segundo momento da análise, o objeto deixa de ser o contexto e passa a ser a própria produção simbólica. A Análise Formal ou Discursiva se interessa pela organização interna das formas simbólicas: suas características estruturais, seus padrões e suas relações.

Formas simbólicas são os produtos de ações situadas e que estão baseadas em regras, recursos, etc., disponíveis ao produtor: mas elas são também algo mais, pois elas são construções simbólicas complexas, através das quais algo é expresso ou dito. Formas simbólicas são produtos contextualizados e algo

mais, pois elas são produtos quem, em virtude de suas características estruturais, têm capacidade, e têm por objetivo, dizer alguma coisa sobre algo. (THOMPSON, 2000, p. 369)

Com isso, a segunda etapa do enfoque apresentado, por meio de ferramentas sistematizadas, mostra que as produções simbólicas estão não só carregadas de seu contexto socio-histórico, mas como também dizem algo. De acordo com Thompson (2000), o termo discurso, neste contexto, é utilizado de forma geral para se referir às instâncias de comunicação presentes.

Por conseguinte, o objeto da análise discursiva não é um exemplo especialmente preparado com o objetivo de testar nossas instituições linguísticas, mas antes casos concretos da comunicação do dia a dia (...). Eles muitas vezes implicam uma concatenação de frases ou expressões, que estão combinadas conjuntamente de uma maneira específica para formar uma unidade linguística ordenada, supraproposicional. (THOMPSON, 2000, p. 371)

A escolha das letras se deu através do critério qualitativo: ao analisar todas as faixas compostas dos álbuns lançados entre os anos de 1999 e 2015. As letras selecionadas são: “Proprietários do Terceiro Mundo”, do álbum Afasia, de 2001; “Modificar”, do álbum Sonho Médio, de 1998; “Bem-vindo ao Clube”, do álbum Zero e Um, de 2004; “Tumaparu”, do álbum Contra Todos, de 2009 e, por último, “Jogojogo”, do álbum Vitória, de 2014. Após um levantamento em redes sociais, buscando *setlists* de show da banda, pude notar que essas canções se repetem e de certa forma representam parte dos álbuns lançados desde 1998, as letras também foram escolhidas pelo caráter subjetivo de cada uma delas.

Irei me apoiar nos estudos de Martín Rojo (2005), para desenvolver as estratégias de análise. São as estratégias de referências/nominação e as estratégias predicativas. A estratégia de referência e nominação diz respeito, entre outras coisas, às palavras que unem e as palavras que separam, basicamente organizando a nossa percepção de mundo por meio de categorizações, sendo que cada categorização traz consigo um sentido conotativo. Quanto às estratégias predicativas, a autora categoriza entre co-aparições textuais e representações dos atores sociais através de suas ações, que são as atribuições estereotipadas por meio de adjetivos ou de ações atribuídas. Sobre a representação dos atores sociais através de suas ações:

Existem outros procedimentos linguísticos que também podem contribuir para criar uma imagem negativa ou positiva dos atores sociais: a atribuição

de determinadas ações e a descrição que dela se faz. Nesse caso, foram assinaladas pelos analistas críticos tanto a seleção léxica para descrever as ações como a gestão de diferentes da agência, no momento de atribuir a responsabilidade sobre essas ações [...]. (ROJO, 2005, p. 232)

Com isso, me baseando nas duas estratégias apresentadas a cima, propus como grade de análises fazer a distinção entre os atores sociais apresentados nas canções e quais as ações que os representavam. Feito isso, pude padronizar as análises afim de submete-las aos conceitos propostos por Thompson.

O último enfoque é o movimento de Interpretação e Reinterpretação. Sobre isso, Thompson (2000, p. 375) relata que:

Por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da análise formal ou discursiva possam ser, eles não podem abolir a necessidade de uma construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está representado ou do que é dito.

Desta forma, compreende-se que toda produção simbólica diz algo sobre alguma coisa e que a interpretação é sempre influenciada pelo contexto socio-histórico, logo toda forma simbólica pode ser interpretada e reinterpretada em diferentes contextos. Neste sentido, Thompson (2000) fala sobre o sentido da análise ideológica, em que coloca que nenhuma forma simbólica é politicamente neutra, pois, de em última instância, está sempre relacionada com o poder, assim sendo:

Como todas as interpretações, a interpretação da ideologia é arriscada, cheia de conflitos, aberta à discussão. Ela afirma que se pode analisar algo que difere das visões de outros, inclusive das visões dos sujeitos que constituem o mundo social e cujo entendimento cotidiano possa ser o objeto de interpretação. Este é um aspecto onde a interpretação da ideologia implica um potencial crítico, podemos descrevê-lo como a transformação interpretativa da doxa. (THOMPSON, 2000, p. 410)

Logo, a reinterpretação exige do autor a autorreflexão, no sentido que todo o processo subjetivo de pesquisa está ligado às questões de princípios discutidos quando falaremos sobre o conceito de sujeito-objeto, ou seja, é necessário que o autor, ao iniciar o processo de reinterpretação, coloque-se também em discussão e entenda-se como parte do resultado dessa análise. De uma forma geral, podemos afirmar que os estudos sobre ideologia têm potencial de transformação social através da autorreflexão. Afirma Thompson:

É um assunto de autorreflexão porque ele indica que, ao se trabalhar com um campo objetivo, que é também um campo subjetivo, o processo de interpretação está ligado, em princípio, a sujeitos que constituem este campo, e que esta ligação, em tese, pode servir na prática para estimular a reflexão entre e por estes sujeitos. Tudo isso nos leva ao ponto em que nós podemos esclarecer em que sentido a interpretação da ideologia implica a transformação interpretativa da doxa. (THOMPSON, 2000, p. 413)

Em segundo aspecto, a interpretação da ideologia pode implicar, como já dito, um potencial crítico, pois pode servir para a reflexão e autorreflexão sobre as relações de poderes e dominação. Thompson (2000) relata que a relação entre a interpretação ideológica e a crítica à dominação não é imediata, no sentido que a reflexão da crítica sobre as relações de poder é governada pela sua própria lógica, sua própria estrutura argumentativa.

A reflexão crítica, segundo o autor, levanta questões que exigem novos tipos de evidências e argumentações. Ela está interessada não em perguntas sobre se as interpretações estão corretas, mas se essas relações sociais são justas. Complementa o autor:

[...] mas concluirei aventurando a sugestão que a reflexão crítica sobre as relações de poder e dominação devem ser governadas pelo que poder-se-ia chamar de princípio de não exclusão, uma decisão sobre se instituições específicas ou acordos sociais são justos e merecedores de apoio deve ser uma decisão em que todas as pessoas que estão afetadas pelas instituições ou acordos têm o direito, em princípio, de participar (...) Afirmar que existe grande exigência para uma reflexão crítica desse tipo é um fato que não pode ser colocado em dúvida por ninguém que esteja familiarizado com as múltiplas formas de desigualdade e conflito. (THOMPSON, 2000, p. 416-417)

Desta forma, o último enfoque apresentado ganha fundamental importância para a análise das formas simbólicas e modos de operação da ideologia. A interpretação e a reinterpretação podem ser compreendidas de forma mais simples como movimento de síntese das informações, em que se cruzam as reflexões obtidas por meio da análise socio-histórica e da análise discursiva. Neste momento, o autor busca, através de construções criativas, encontrar novos sentidos ou responder questões acerca do problema levantado. Irei, no presente trabalho, sintetizar essas informações ao mesmo tempo em que será feita a análise do discurso. Começarei, no entanto, apresentando as informações obtidas acerca do contexto socio-histórico de produção, circulação e recepção das composições em análise.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE DO CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

Toda forma simbólica sofre influências diretas do seu contexto histórico, social e político. Diante disso este capítulo tem como objetivo apresentar brevemente o contexto socio-histórico do *hardcore*, a partir do cenário musical brasileiro, enfatizando o rock nacional e a banda Dead Fish.

2.1. CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO: ROCK E POLÍTICA

Nesta seção, procuro apresentar as origens do movimento rock no Brasil, as primeiras bandas a surgir e analisar de que forma ao longo dos anos este movimento se relacionou com as questões políticas.

O movimento rock no Brasil surgiu na metade da década de 1950 e a porta de entrada foi o cinema. Algumas produções como “The blackboard jungle” e “Rock around the clock” inspiraram o surgimento da primeira banda brasileira Rock and Roll em Copacabana, liderada pelo músico Cauby Peixoto. Conforme acrescenta Dapieve (1995, p. 13):

No final da década de 50, até o mesmo a Nacional de São Paulo reservava um espaço para o rock’n roll e demais excentricidades: o programa “Ritmos para a juventude”, apresentado por Antônio Aguillar. Outro proto-DJ, Carlos Imperial, pilotava “Clube do rock” (na Tupi) e “Os brotos comandam” (na Guanabara).

Assim como o rock iniciou sua história no Brasil nas telas do cinema, foi por meio das telenovelas que ele se consolidou. Campello, o grupo formado pelos irmãos Celly e Tony Campello, foi o grande responsável pela influência na formação de outros grupos como The Fevers, Renato & Seus Blue Caps e outros grupos que tinham em sua maioria nomes em inglês. Inicia-se neste momento a chamada segunda geração do rock brasileiro.

O movimento da Jovem Guarda, no início dos anos 1960, já trazia outra cara para o rock brasileiro, tanto na maior utilização de guitarras, quanto nas letras compostas que começavam a se aproximar da realidade brasileira, afastando-se de letras como “banho de lua”. Segundo Ramos (2010, p. 40-41):

As temáticas mais comuns nas letras das canções da Jovem Guarda estiveram relacionadas ao hedonismo juvenil e aos seus relacionamentos

amorosos [...]. Não se delineava a predileção e nem o interesse por temas relacionados à política ou à crítica social, contudo enfatizavam-se nelas as vivências cotidianas daqueles jovens cantores. Em contrapartida, negar o caráter de contestação assumido pelos adeptos do rock traduzido pela Jovem Guarda seria aderir a uma visão ortodoxa do fato. [...] Protestavam-se não tanto através das letras, mas sim pelas formas de comportamento adotadas, em geral.

Junto ao movimento da Jovem Guarda, o Tropicalismo, por meio de festivais de música, ganhou voz e espaço na mídia. Neste período, o surgimento de canções de protestos, encabeçados pela MPB, produz letras que eram o retrato do militarismo sofrido na época. O Brasil passava por um momento complexo, em que o binarismo esquerda/direita estava acentuado. Assim, quem não era pertencente aos grupos de protestos, teoricamente estaria contra eles (DAPIEVE, 1995). O Tropicalismo, neste período, teve extrema importância, mesmo não sendo musicalmente tratado como rock, mas a postura era roqueira. Durante o final da década de 1960 e toda a década de 1970, artistas como Raul Seixas e Ney Matogrosso consolidaram suas carreiras e deram grandes contribuições para o BRock⁴.

Nos anos 1980, o rock brasileiro se consolidou; bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Titãs traziam em suas letras e postura o retrato do momento social dos jovens nascidos nos anos 1960 e 1970.

Socialmente construída entre o silêncio e a repressão, a geração 80 foi afastada de maiores envolvimento sociais, de debates intelectuais amplos e teve o seu processo de formação cultural “depredado” pela tecnicização do ensino. Mas finalmente o “silêncio dos inocentes” foi rompido pelos ecos do verão punk inglês, na segunda metade da década de 70. Mesmo que a repercussão punk no Brasil tenha sido “tardia e restrita”, como avaliou Nicolau Sevcenko, é possível afirmar que, na passagem do autoritarismo para a democracia, uma parcela importante da juventude começou a se expressar através do grito punk”. (ALVES, 1995, p. 120)

Acrescenta Antônio Marcus Alves (1995) que foi nos anos 1980 que o mercado discográfico jovem se estabeleceu; ampliou-se uma rede complementar de divulgação dessa cultura, como revistas especializadas, programas de videoclipes, entre outros. Completa o autor que o rock nesse período tomou proporções nacionais e passou a ter grande importância no cotidiano dos jovens, sendo encarado muitas vezes como fator essencial para autocompreensão e compreensão de mundo. Bandas como Legião Urbana e Titãs já traziam, em seu discurso e em sua postura nos palcos, a crítica social e política da época. Em 1992, durante um show, a banda Titãs fez, em tom de crítica, uma performance ao vivo do hino

⁴ “BRock” é o termo no qual a geração de bandas de rock brasileiro nos anos 1980 ficou conhecida.

fascista, levando o público ali presente ao delírio. Sobre isso, Alves (1995, p. 140) comenta: “Quando destaco esse fato é muito mais para constatar uma situação dúbia que a banda indica em relação aos grandes sistemas políticos-ideológicos. É a afirmação de uma ambiguidade da cultura rock”.

Neste ponto, o autor levanta uma questão importante acerca da cultura rock, sobre qual o poder de influência que um discurso pode ter sendo feito de diferentes formas, e por diferentes nomes, destacando a ambiguidade que a cultura rock carrega. O rock, neste momento de consolidação do chamado BRock, ganhou força cultural e espaço em grandes mídias, bem como influenciou a geração dos anos 1990.

Seguindo pelos anos 1990, a reestruturação do capitalismo teve grande impacto social, aumentando os problemas sociais e as tensões presentes das relações sociais. A proposta neoliberal e essa nova orientação política marcou uma reestruturação da hegemonia burguesa nas esferas sociais de maneira geral. Oliveira (2009, p. 81), ao analisar as relações do cenário político e as relações musicais desse período, observa que:

Neste contexto surgiram formas de produção cultural que interpretam/criticam as experiências sociais individuais e coletivas, dentre os quais estão o *rap* e o *hardcore*, que mostram com clareza uma das dimensões da cultura, qual seja dialogar com o mundo em que se vive tentando dar a ele um significado, ou segundo Raymond Williams (1969, p. 305) reagir “em pensamento e em sentimento à mudança de condições por que passou a nossa vida”.

Contudo, ao longo da história, o rock se mostra presente nas questões políticas, seja ele para ilustrar um período histórico, ou para criticá-lo.

2.2. *HARDCORE*

A revisão realizada sobre o início do *hardcore* no Brasil levantou uma série de artigos de revistas, blogs, vídeos e teses sobre o assunto, como o documentário “Botinada: a origem do punk no Brasil”, de 2006, e algumas entrevistas produzidas por canais *online*. A partir das informações obtidas nesses materiais heterogêneos, realizemos um breve panorama histórico do *hardcore*, que não pode ser compreendido sem mencionarmos as influências da cena *punk*. Segundo Yuriallis Bastos (2005, p. 302):

As influências fundamentais e primordiais que possibilitaram o surgimento do punk foram fundidas pela primeira vez em 1965, nos Estados Unidos, foi

lá que o movimento teve seu batismo, e se o *punk* sempre surgiu e surge primeiramente com as bandas e com o visual (elementos culturais) para depois surgirem outros elementos culturais, políticos e ideológicos, como o *fanzine* e o antimilitarismo.

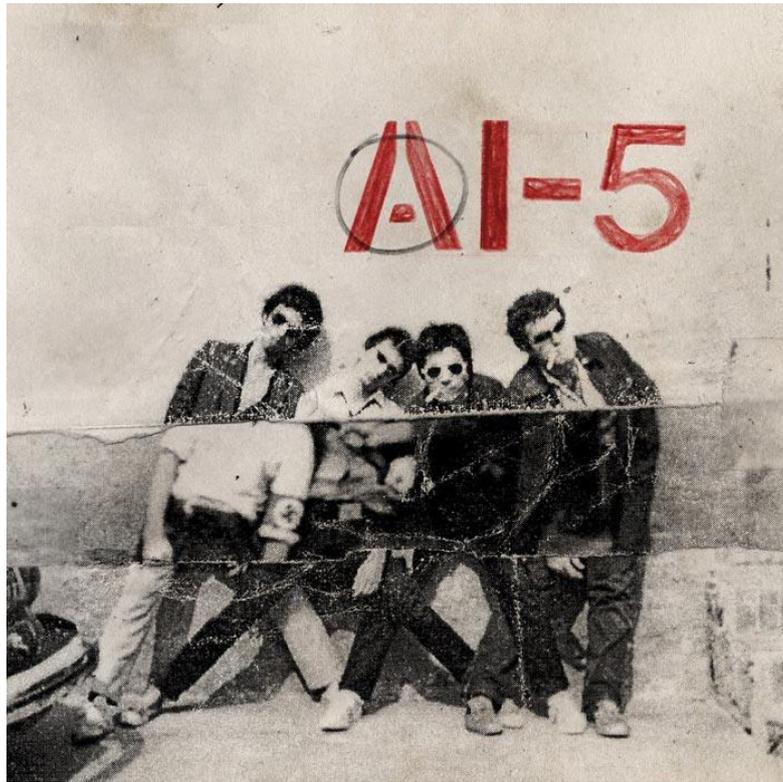
Deste modo, o punk, antes de 1976, como é conhecido pela cena inglesa, já trazia em seu contexto discussões políticas. O punk era um modo de expressão para problemas sociais, uma forma revolucionária, não seguia etiquetas estabelecidas socialmente e retratava, em sua forma mesma, a crítica política:

Anarquia, *hardcore*, antiautoritarismo, irreverência, androginia, ateísmo, subversão, revolta e autonomia não são apenas palavras ditas para causar efeito, impressionar. Isso tudo é sentimento, isso é uma postura do punk, isso são os princípios gerados na luta que o punk trava cotidianamente contra esse sistema assassino. Essas palavras são absorvidas como antídoto que garante a nossa vivência, é o combustível que move, que alimenta e que mantém o punk vivo! (Íntimo Punk Estraçalhado, nº 6, maio/2002).

Neste mesmo período, o punk chega ao Brasil, período que coincidiu com o final da Ditadura Civil-Militar. A forma de protesto de jovens ingleses e americanos rapidamente foi incorporada ao cenário de jovens brasileiros. A cidade de São Paulo foi uma das primeiras onde o movimento começou a ganhar força, por meio de bandas como a AI-5, que fazia crítica direta ao militarismo. Ramos (2010, p. 47) enfatiza a importância do AI-5 no cenário punk dos anos 1970:

Estava pronto o cenário para o início da década de 70 no Brasil. Definira-se o AI-5 uma de suas principais características: a repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social ou política que pudesse representar “subversão” à ordem instalada. A partir dali, todas as representações de contestação à estrutura ditatorial estabelecida, com destaque às culturais, passariam a ser veladas, o que não impedia que fossem claramente percebidas por quem militava às escondidas ou para o bom entendedor que quase sempre não era o censor. A inventividade e a originalidade transformaram-se em importantes aliadas dos artistas do período.

FIGURA 2: Banda AI-5



Fonte: rockarama.com.br

Em outros pontos, como Brasília, Bahia e Rio de Janeiro, também começam a surgir bandas que até hoje são influências no cenário do rock brasileiro. No ano de 1982, o punk ganhou maior visibilidade após o festival “O Começo do Fim do Mundo”, onde bandas como Ratos de Porão e Inocentes fizeram apresentações. Este festival foi inteiramente organizado pelas bandas, desde cartazes, divulgações e materiais fonográficos produzidos. O punk brasileiro era parte da cena independente.

No período entre final de 1970 e início dos anos 1980, nos Estados Unidos, com um número crescente de gravadoras se apropriando parte das bandas que faziam parte do circuito independente, o estilo começa a ser trabalhado de forma mais consciente, tendo maior consciência do alcance musical, e dá-se início ao então *hardcore*, estilo que pode ser considerado como um desdobramento do punk. Passados os anos 1980 e início dos anos 1990, quando outros estilos como o *grunge* dominavam a indústria fonográfica, tínhamos no Brasil banda como Raimundos e Nação Zumbi, que misturavam elementos do *hardcore* com forró e outros ritmos brasileiros.

Embora, em grandes pesquisas e documentários, as cenas comentadas do movimento rock brasileiro sejam sempre São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o estado do Espírito Santo

detém um cenário importante de onde saíram bandas como o Dead Fish, Manimal e Pé do Lixo. A cena *hardcore* no Espírito Santo começou a ganhar corpo no ano de 1995, com o aparecimento de bandas que utilizavam o discurso da música capixaba, mas com estilo próprio⁵. A grande influência que os Estados Unidos tinham sobre toda a cena nacional fazia com que as bandas tivessem, num primeiro momento, todas as composições cantadas em língua inglesa. Após o primeiro disco do Nação Zumbi, essas bandas viram que era possível juntar elementos da cultura local e manter a identidade do rock.

2.3. DEAD FISH

Dead Fish é uma banda de *hardcore* nacional independente, formada em 1991 na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo. Desde sua formação original, a banda sempre apresentou forte postura política de esquerda. Em uma entrevista feita pelo site “GuitarTalks: Sua conversa diária sobre música”, Rodrigo Lima, vocalista da banda, fala sobre isso:

Eu me sinto um homem canhoto. Sinto a esquerda desde antes de ter uma banda. Venho de uma família que falava de política todo dia. Não voto mais porque não acredito neste meio para alguma mudança, mas fiz campanha pro Lula na primeira tentativa de eleição dele. Depois do FHC achei que o que ele (Lula) propunha já era muito mais pro centro do que pra esquerda. Muita gente pode não concordar, mas não acredito que uma banda envolvida com o punk e o *hardcore* se posicione como uma banda de Direita. Tudo bem que as coisas se tornaram muito mais conservadoras e até mais na superfície com o passar desta última década, mas, ainda me sinto numa banda de discurso político progressista. (LIMA, 2012)

⁵ SANA, Diego. **Analisando a cena musical capixaba**. Disponível em: <<http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/musica-capixaba/analizando-a-cena-musical-capixaba/>>. Data do acesso: 07 de junho de 2017

FIGURA 3: Dead Fish/2017



Fonte: [instagram.com/deadfishoficial](https://www.instagram.com/deadfishoficial)

No ano de 1995, a banda lançou sua primeira Demo Tape intitulada de “Regresso” e, em 1997, o seu primeiro álbum de estúdio, gravado e lançado por um selo independente do Espírito Santo, o “Sirva-se”. Este álbum atingiu, contrariando as expectativas da banda, um número alto na venda e têm algumas de suas músicas como parte de *setlists* atuais, como “Molotov” e “Anarquia Corporation”. A grande visibilidade que o primeiro álbum teve foi seguida do álbum lançado em 1999, chamado de Sonho Médio, álbum icônico para o cenário do rock brasileiro.

Sonho Médio conta com quatorze faixas e com a participação de Sandro Juliati (Mukeka Di Rato⁶), Tati e Matê Wuo (Crivo), Stefano Mathias (Ex-Mukeka Di Rato / Dr. Mobral) e Marcelo Buteri (Dead Fish / Mono / Os Pedreiro). Dentre as faixas do Sonho Médio, podem-se destacar as canções “Mulheres Negras”, “Escapando” e a música que dá nome ao álbum, “Sonho Médio”. Pouco tempo depois do lançamento desse álbum, a banda criou o selo “Terceiro Mundo Produções Fonográficas”, que, a princípio, seria apenas para uso da banda, mas produziu alguns CDs de outras bandas do cenário *hardcore* brasileiro.

O segundo álbum da banda, produzido em 2001, chama-se “Afasia”. *Hits* da banda como “Noite” e “Me Ensina” são faixas que compõem o disco, além de outras músicas como “Proprietários do Terceiro Mundo” e “Tango” que também são faixas ainda tocadas em

⁶ Mukeka Di Rato é uma banda capixaba de *hardcore* formada em 1995, que contribuiu para o cenário independente na época.

setlists recentes da banda. O álbum traz questões importantes, como a posição da mulher/mãe discutida em “Tango”.

“Zero e um” é o nome dado ao terceiro disco, contado da discografia oficial da banda. O álbum foi lançado após um pequeno hiato da banda e uma nova formação; é o primeiro álbum a ter grande destaque no cenário do rock Nacional. Os destaques do álbum são as canções “Tão Iguais”, “Bem-Vindo ao Clube”, “Queda Livre” e “Você”, faixa mais melódica do álbum. A letra da música “Tão Iguais” faz uma crítica aberta à omissão de crimes políticos e cometidos por pessoas da alta sociedade. A letra cita o famoso crime conhecido como “Caso Araceli”, cometido em 1973 na cidade de Vitória, no qual os culpados foram considerados “senhores acima de qualquer suspeita” após anos de investigações.

O quarto álbum da banda, “Um Homem Só”, lançado em 2006 pela gravadora DeckDisc, tem uma sonoridade mais melódica que os outros álbuns. O álbum comemora 15 anos de banda e as faixas “Rei de Açúcar”, “Obrigação”, “Exílio” e “Um Homem Só” compõem parte do álbum.

“Contra Todos”, quinto álbum da discografia oficial da banda, lançado em 2009, tem como destaque as faixas “Asfalto”, “Contra Todos” e “Tupamaru”. O último álbum de estúdio da banda, lançado em 2015, chama-se “Vitória” e foi lançado por meio de uma plataforma de financiamento coletivo por fãs da banda. “Sausalito”, “Vitória” e “912 passos” fazem parte das composições do álbum, que, além das críticas politizadas já comuns à banda, também deixam em foco questões de comportamento e relações sociais.

Em entrevista ao site Tenho Mais Discos Que Amigos, em julho/2016, Rodrigo Lima comenta algumas questões pertinentes do cenário atual do *hardcore* e as posições políticas da banda. O vocalista inicia a entrevista comentando que não acreditava que conseguiriam completar 25 anos de banda, devido ao *hardcore* não ser considerado um estilo musical “bom comercialmente”⁷, também comenta sobre as questões de representação da banda na cena:

TMDQA!: Mesmo com muitas bandas movimentando o *hardcore* nacional, o Dead Fish ainda é visto como o grande representante da cena, a ponto de festivais não serem tão bem sucedidos quando não há a presença da banda. Isso gera uma cobrança maior, chega a incomodar de alguma maneira?

Rodrigo: Não incomoda, não nos levamos tão a sério quanto as pessoas levam. Já deveríamos ser uma banda veterana numa cena de bandas bastante

⁷ Na entrevista Rodrigo comenta que nos anos 90 foi feita uma pesquisa publicitária sobre tendências e possibilidades comerciais na cena fonográfica capixaba. As bandas foram separadas basicamente em duas categorias “bom comercialmente” e “bandas que não dariam certo”, na ocasião o Dead Fish, e outras bandas de *hardcore* foram classificadas como “as que não dariam certo”.

novas, mas isso não acontece, talvez por conservadorismo até do público. Seria um peso grande carregar essa responsabilidade de maior banda disso ou daquilo, não compramos essa ideia, é cristão demais. Movimentos de música têm ondas que vêm e vão e/ou desaparecem, é assim a vida. Procuramos ser o mais gregários possível, não só com bandas de nosso estilo, afinal é uma cena musical que luta grandemente pra se sustentar. Eu particularmente acho que podemos fazer mais em muitos aspectos, mas nem sempre é possível. Eu, pessoalmente, acho muito feio montar um palco e fazer as bandas naquela noite tocarem na frente da bateria da minha banda. Sempre achei super feio e demonstra um certo egoísmo, e é até bastante contraditório pra uma banda envolvida com as ideias do hardcore, mas pelo que me diz a equipe, nem sempre é possível e pode comprometer a qualidade do nosso show. Enfim, estar num patamar mediano num cenário que é super pequeno leva a alguns paradoxos. (TENHO MAIS DISCOS QUE AMIGOS, 2016)

Na pergunta respondida por Rodrigo, o lado do posicionamento político da banda fica muito forte, no qual eles deixam claro que as mensagens que são propagadas pelas suas ideias continuarão sendo as mesmas e que não é a questão de público ou mídia que irá mudar isso. Na questão sobre o cenário musical, o vocalista esclarece que *hardcore* nacional hoje está envolvido em um cenário que é pequeno e que luta para se manter. A banda sempre deixa claro sua postura em relação a outras bandas do mesmo movimento e toda a luta para que o *hardcore* ganhe espaço sem perder a identidade.

Pode-se notar que Rodrigo, ao ser questionado sobre a permanência da banda após 25 anos, levanta a questão sobre o mercado e, em última instância, o campo musical brasileiro. Sendo o *hardcore* um estilo musical do cenário *underground*, sua exclusão em grandes mídias como a televisão e as grandes rádios acontece como um consentimento comum; não é o estilo comercial que a mídia quer vender e, ao mesmo tempo, não é de interesse dessas bandas, muitas vezes pelo posicionamento político, participar disso. Relacionando as questões de mídia e a presença do discurso *hardcore*, a autora Martín Rojo (2005) apresenta questões sobre o estudo da ordem do discurso, o qual não iremos nos aprofundar neste primeiro momento por se tratar de um assunto vasto, porém em estudos seguintes serão questões a serem melhor abordadas. Aponta a autora que:

Os vários grupos competem entre si para intervir na produção, recepção e circulação dos discursos, com o fim de moldá-los para que sirvam a seus próprios interesses. Essa competição converte a área discursiva num âmbito de luta (*sites os struggle*) para controlar, ou até mesmo, apropriar-se desse capital simbólico. (ROJO, 2005, p. 221)

Com isto, a discussão sobre a participação dos discursos de determinados grupos nas grandes mídias, como em empresas de televisão e rádio, entrecruza-se com as questões de

relação de dominação de grupos que detêm o capital sobre os grupos que não o detêm. Em outras palavras, pode não ser de interesse do movimento *hardcore* estar diretamente ligado à mídia, mas também pode haver interesse da grande mídia em manter esse discurso longe da massa, uma vez que esse discurso tende a ser contestatório ao próprio sistema capitalista.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DISCURSIVA E REINTERPRETAÇÃO

Nos capítulos anteriores, abordamos o conceito de ideologia do Thompson e apresentamos a metodologia utilizada com as informações obtidas no levantamento socio-histórico dos movimentos rock e *hardcore* no Brasil, buscando evidenciar como esses movimentos se relacionam com a política. Visto isso, o objetivo neste capítulo é analisar o discurso, apresentar e justificar quais as estratégias de análise que serão empregadas e, por fim, responder, por meio da análise e das informações levantadas nos capítulos anteriores, à questão: em que medida e como os discursos veiculados em canções da banda brasileira Dead Fish contribuem para estabelecer, sustentar ou, inversamente, transformar relações de dominação?

3.1. A CANÇÃO “PROPRIETÁRIOS DO TERCEIRO MUNDO”

Começamos a análise discursiva pela letra da música Proprietários do Terceiro Mundo, composta para o álbum Afasia:

Proprietários do Terceiro Mundo – Dead Fish

Promessas eternas por cumprir e mortos demais a esperar / Sobre uma terra fértil à espera de mãos pra plantar / Mas os punhos fechados e amargos dos proprietários do 3º mundo / Beberam sangue demais pra perdoar / Mentalidade tacanha e assassina nas favelas do 3º mundo / Mortos, suicídios, chacinas somados é o que se vê

Minério, violência, especulação / Bens materiais a amar / Prédios altos que mostrarão quão grande o tombo será / Mas a ordem e progresso assassina dos educados do 3º mundo / São cegas demais pra perceber / Mas o ódio e a fome dos sem teto do 3º mundo / Justiça por caos podemos ver

Liberdade

Paz, força e coração / Vida, amor, libertação / Um desejo incontido nas cabeças do 3º mundo / Tudo isso virá se pudermos perceber / Que amar / Viver / Cantar não será em vão

Tendo em mente a estratégia apresentada, a de referência e nominação – que basicamente organiza a nossa percepção de mundo por meio de categorizações, sendo que cada categorização traz consigo um sentido conotativo, notemos que os seguintes termos

“proprietários do terceiro mundo”, “favelas do terceiro mundo”, “educados do terceiro mundo”, “sem teto do terceiro mundo” e “cabeças do terceiro mundo” constroem uma separação de classes socioeconômicas e, até mesmo, de domínio intelectual na sociedade. O termo “terceiro mundo” foi originado da Teorias dos Mundos, durante o período de Guerra Fria (1945-1990), em que se dividem os países pelo nível de riqueza econômica. Países classificados como “primeiro mundo” tem o desenvolvimento econômico forte e fazem parte do sistema capitalista, já os países de “terceiro mundo” são países que fazem parte do sistema capitalista, mas não estão economicamente desenvolvidos. Pensando nas categorias e sentidos conotativos utilizados nessa estratégia, pode se dividir da seguinte forma:

QUADRO 2: Categorias de Nomenclatura – Proprietários do Terceiro Mundo

Poder econômico subdesenvolvido	Poder econômico avançado
<ul style="list-style-type: none"> • Favelas do terceiro mundo • Sem teto do terceiro mundo • Cabeças do terceiro mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Proprietários do terceiro mundo • Educados do terceiro mundo

O termo “proprietários” refere-se a quem detêm propriedades. Logo, num país de “terceiro mundo”, quem têm propriedades detêm o capital, ou seja, o poder econômico frente a grupos denominados como “favelas” e “sem teto”. O termo “favelas” remete a um conjunto de moradias irregulares e que traz em si questões diretas de diferença social, formado por pessoas que, em sua grande maioria, não detêm poder econômico. Já o termo “sem teto” é uma referência à situação de extrema pobreza, na qual o indivíduo não tem as condições mínimas asseguradas pelo Estado, como habitação e saneamento básico. Essas oposições de grandes representações socioeconômicas também se confirmam no âmbito intelectual, em que se colocam em oposição os termos “educados” e “cabeças”. O termo “educados” é colocado de forma irônica quando se diz que “a ordem e progresso assassina dos educados do 3º mundo são cegas demais pra perceber”. Aqui, “educados” enseja a ideia de que aqueles que tiveram acesso às melhores condições de estudos não conseguem notar o risco do poder material. Há uma ruptura, portanto, entre capital intelectual e capacidade de perceber, de forma crítica e apurada, a realidade social. Para utilizar uma metáfora platônica, o “céu das ideias” não necessariamente é acessado por aqueles que comandam o país, que permanecem nas sombras refletidas nas paredes da caverna da miséria intelectual. Em contraponto à noção de “educados do terceiro mundo”, o termo “cabeças”, que faz alusão ao cérebro, considerado a

parte do corpo responsável por pensar e raciocinar, evoca a ideia de racionalidade. Esta, no entanto, estaria, conforme sugere a composição, associada a um desejo incontido de mudança, e não ao conhecimento formal. Em outras palavras: a canção estabelece, implicitamente, uma conexão entre o pensamento e o processo revolucionário, rompendo com a tradição pequeno-burguesa de restringir o alfa e ômega da humanidade – a própria razão – ao conhecimento promovido pela escola burguesa.

Em relação à estratégia, a predicativa - representações dos atores sociais através de suas ações, podemos notar que, ao longo da canção, temos as seguintes ações relacionadas ao poder econômico subdesenvolvido e ao avançado:

QUADRO 3: Ações atribuídas aos atores sociais representados – Proprietários do Terceiro Mundo

Poder econômico avançado	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Proprietários do terceiro mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Prometer • Beber
<ul style="list-style-type: none"> • Educados do terceiro mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Violentar, especular
Poder econômico subdesenvolvido	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Sem teto do terceiro mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Clamar por justiça
<ul style="list-style-type: none"> • Cabeças do terceiro mundo 	<ul style="list-style-type: none"> • Libertar, amar e viver

Notamos a partir da tabela acima, que as ações atribuídas às categorias são de conotações distintas. As ações relacionadas ao poder econômico avançado são manifestadas por meio de termos negativos como “promessas por cumprir”, “beberam sangue demais”, “violência” e “especulação”. Em oposição a isso, as ações atribuídas ao sistema subdesenvolvido são expressas por meio de termos como “justiça por caos”, “amar”, “libertação” e “viver”, fazendo referência a um modelo de vida justo e livre. As palavras escolhidas para referenciar as ações de diferentes categorias são claramente distintas e com sentidos claros para caracterizar, ou estereotipar, essas categorias. Frisa-se que, por exemplo, o sistema avançado é responsável e relacionado a fatores negativos para a sociedade, como aquele que explora; enquanto o sistema subdesenvolvido, ou seja, as classes que detêm menos poder aquisitivo tentam resistir a isso.

Resgatando os modos de operação da ideologia apresentados no primeiro capítulo, podemos afirmar que a letra em análise é construída por meio da legitimação, e da estratégia de universalização e da fragmentação, utilizando-se a estratégia de diferenciação. A legitimação através da universalização ocorre quando se nomeiam diferentes grupos sociais de forma única, como pertencentes ao “sem teto do terceiro mundo” ou “proprietários do terceiro mundo”. A fragmentação por diferenciação ocorre nas oposições dos termos utilizados para se referir tanto às categorias do socialismo quanto às ações associadas a elas. Contudo, o excerto “Liberdade / Paz, força e coração / Vida, amor, libertação / Um desejo incontido nas cabeças do 3º mundo / Tudo isso virá se pudermos perceber / Que amar / Viver / Cantar não será em vão” pode ser caracterizado como potencialmente crítico ideológico, por instigar, através da legitimação, que as ações como “amar, viver e cantar” não são em vão, ou seja, esse discurso tem o poder de transformar as relações de dominação – que são apresentadas como o sistema avançado dominando o sistema subdesenvolvido, se utiliza a descrição de ações negativas para ilustrar e legitimar as ações atribuídas ao sistema subdesenvolvido.

3.2. A CANÇÃO “BEM-VINDO AO CLUBE”

Bem-vindo ao clube – Dead Fish

Haverá mais um retorno a partir daqui? / Não era o que queríamos / Tudo vai ruir!

Pensei não existir nada / Além daqui / Me tornei estável sem estar bem / Pensava em engordar e envelhecer / Quando nos encontramos em nós / Em vida, viver, aqui!

Sentirei falta de todos vocês / Sabíamos que tudo tem um fim / Seremos homens melhores onde estivermos / O mundo é que está errado!

Bem vindo ao clube! / Celebrar o fim / Seja feliz! / Bem-vindo ao clube! / É tudo e é agora / Toda intensidade que sempre quis

E o mundo já foi salvo / E tudo já mudou / O que mais por vir? / Vivos, nos resta viver! / Sim, a vida é maior que nós / O que me importa se já tenho vocês e a mim? / Se não podemos estar juntos e parar / Me sentarei sozinho e farei um brinde a vocês!

Bem-vindo ao clube! / Celebrar o fim / Seja feliz! / Bem-vindo ao clube! / É tudo e é agora / Toda intensidade que sempre quis! / Tudo que quis! / Tudo que quis!

A canção “Bem-vindo ao clube” se divide em dois grupos, “nós” e o “clube”, relacionando nós a maior parte da sociedade e o clube ao grupo em que se precisa ser parte integrante e há a necessidade de pertencimento, como algo exclusivo, diferenciando associados desse clube dos demais integrantes da sociedade.

QUADRO 4 - Categorias de Nomenclatura – Bem-vindo ao Clube

Poder econômico subdesenvolvido	Poder econômico avançado
<ul style="list-style-type: none"> • Nós 	<ul style="list-style-type: none"> • Clube

As ações atribuídas ao clube fazem alusão a um estilo de vida padronizado em que se espera apenas engordar, envelhecer e celebrar o fim. Mostra claramente a passividade desse grupo, no qual a padronização é responsável por determinar um estilo de vida em que ser pertencente ao grupo representa posição social. Somente pelo fato de se ter um clube e se fazer questão de diferenciar uma determinada parcela social já deixa claro que ocorre diferença de classe e poder.

QUADRO 5: Ações atribuídas aos atores sociais representados – Bem-vindo ao Clube

Poder econômico avançado	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Clube 	<ul style="list-style-type: none"> • Engordar • Envelhecer • Celebrar o fim
Poder econômico subdesenvolvido	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Nós 	<ul style="list-style-type: none"> • Viver • Sentar • Brindar

As relações feitas com o ator social “nós” e as ações como “vivos nos resta viver” e “me sentarei sozinho e farei um brinde a vocês” mostra, em primeiro lugar que não há nada a ser feito em relação ao mundo, o que pode produzir certa resignação. Ao mesmo tempo em que é colocado na canção que não há o que fazer em relação à existência desse modelo de vida, entrar no clube não necessariamente é uma opção, pois se pode viver ainda que sozinho e ser espectador do fim o qual o clube celebra.

Reinterpretando essa canção à luz dos modos gerais de operação da ideologia, notamos claramente a unificação por meio de simbolização da unidade. A simbolização da unidade está no termo “clube” e na expressão “bem-vindo ao clube”, em que se cria uma identidade única, baseada no sentimento de identificação coletiva com o objetivo de criticar esse padrão.

3.3. A CANÇÃO “TUPAMARU”

Tupamaru – Dead Fish

Quem pode continuar vivendo sob a mira da sua práxis / Nessa agenda de prosperidade, só quem perde sou eu / A vida é bem diferente do que vejo na TV / Aprendendo a ser escravo dócil com sua informação

Traduzir acenos de quem determina / Acalma a multidão / O sorriso de ódio que se aproxima / Pronto pra se espatifar/

Muros de vergonha, documentos seletivos / Mais de uma fronteira de um só lugar / É para a segurança de quem pode pagar / Quem sobra, quer dançar/ Se todos tem liberdade / Se palavras tem valor / Porque não posso entrar

Mais uma campanha, mais de nosso esforço / Promessas que todos fingem aceitar / Encher de água o que foi cercado/ Se não me inclui, ninguém vai festejar

Muros de vergonha, documentos seletivos / Mais de uma fronteira de um só lugar / É para a segurança de quem pode pagar / Quem sobra, quer dançar / Se todos tem liberdade / Se palavras tem valor / Porque não posso entrar?

Sua guerra, meu dinheiro / Suas armas, o meu sangue / Se não dançam todos, não dança ninguém / Sua produção, meus braços / Seu lastro, o meu trabalho / Se não dançam todos, não dança ninguém / Não dança ninguém / (Não dança ninguém)

Ao longo da letra apresentada, podemos notar que termos como “escravo”, “multidão” e “quem sobra” são utilizados em contraponto a termos como “quem determina”, “fronteira de um só lugar” e “quem pode pagar”. Esses contrapontos analisados por meio das estratégias já empregadas nas canções anteriores, mostram novamente a diferença entre pertencentes ao poder econômico subdesenvolvido que ainda teriam escravos e uma parcela “que sobra”, diante de um cenário em há quem determina e quem pode pagar. O termo “escravo”, em seu significado lato, abre a questão da exploração de mão de obra, das condições precárias de vida e nenhum retorno financeiro sobre isso. Esse termo, aplicado em contraponto a “quem pode pagar”, indica que existe uma desigualdade econômica de classe determinada pela questão financeira e, conseqüentemente, de poder. Outro contraponto atrelado principalmente à

questão do poder é quando se apresentam os termos “multidão” e “quem determina”. Multidão refere-se à grande quantidade de pessoas, a um número de pessoas superior ao significado do termo “quem determina”, ou seja, as determinações e regras impostas não são opções a serem escolhidas pela multidão, mas sim de uma pessoa só. Logo, as regras e determinações impostas não estão a favor da multidão, antes estão relacionadas aos interesses de quem determina e de quem pode pagar. O quadro abaixo apresenta as expressões utilizadas para designar a contraposição entre o poder econômico subdesenvolvido e o avançado:

QUADRO 6: Categorias de Nomenclatura - Tupamaru

Poder econômico subdesenvolvido	Poder econômico avançado
<ul style="list-style-type: none"> • Escravo • Multidão • Quem sobra 	<ul style="list-style-type: none"> • Quem determina • Fronteira de um só lugar • Quem pode pagar

As conotações apresentadas acima têm pesos diferentes e se relacionam a sentidos opostos. Os termos utilizados dentro da categoria de poder econômico subdesenvolvido constroem atores sociais com significados negativos em relação ao estilo de vida dentro de um sistema econômico-social avançado, vistos como categorias de exclusão pertencentes a uma realidade social que mantém dois sistemas funcionando e coexistindo. Relacionando os atores com as ações apresentadas, podemos construir a seguinte análise:

QUADRO 7: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Tupamaru

Poder econômico avançado	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Quem determina 	<ul style="list-style-type: none"> • Acenar • Espatifar • Guerriar • Produzir • Armar
<ul style="list-style-type: none"> • Quem pode pagar 	<ul style="list-style-type: none"> • Selecionar documentos
Poder econômico subdesenvolvido	Ações associadas

<ul style="list-style-type: none"> • Escravo 	<ul style="list-style-type: none"> • Aprender • Pagar • Sangrar • Trabalhar
<ul style="list-style-type: none"> • Multidão • Quem sobra 	<ul style="list-style-type: none"> • Traduzir • Querer

De forma quase equivalente, a canção apresenta ações que seguem e enfatizam a discrepância entre os sistemas. No quadro, pode-se notar que o mesmo ator social que é quem determina é responsável por acenar para a multidão, sendo também quem faz a guerra, as armas e a produção. As ações atribuídas nesse primeiro ponto, como aceno à multidão colocam em discussão a integridade da imagem que tenta ser passada por esse ator para a multidão, ou a outra grande parcela da sociedade. O aceno à multidão demonstra a necessidade de garantir boa imagem pública diante do povo para legitimar ações como a guerra e o uso de armas, bem como legitimar a posse da produção. Quando se coloca na letra a questão “traduzir acenos” relacionada às ações do sistema oposto, se realça que há a necessidade de tradução, para que haja explicação clara e na mesma linguagem utilizada pela multidão sobre o que a ação de acenar realmente significa, não apenas se deixar que a pura necessidade de construção positiva de “quem determina” seja efetiva. As relações de “documentos seletivos” no contexto “muros de vergonha, documentos seletivos / mais uma fronteira de um só lugar / é para segurança de quem pode pagar” colocam em discussão sobre o ator social que é nominado como “quem pode pagar”, se relacionada com a seleção de documentos. Aplicado a todo o contexto da canção, a seleção de documentos diz sobre o tipo de informação que chega até a multidão, até “quem sobra”. A determinação feita pelo sistema desenvolvido não é só de regras, mas também de que tipo de informação “dócil” irá ser publicada. Informação de documentos já selecionados para que a imagem criada pelos acenos se reafirme e contribua para legitimar guerras e armas, bem como manter a dicotomia entre o sistema.

Os atores que designam o poder econômico subdesenvolvido, apresentam a ação sobre “aprender a ser escravo”. Ao colocar o verbo “aprender”, se denuncia claramente ao ler o contexto aplicado “aprendendo a ser escravo com sua dócil informação” de que a condição de escravo não é natural desse ator, mas que precisa adquirir habilidades e práticas não naturais para se tornar um escravo, por meio da informação manipulada do grupo que detém poder.

Logo, o termo de conotação negativa “escravo” não é inerente aos que pertencem ao sistema subdesenvolvido, mas é um termo determinado intencionalmente pelo poder econômico desenvolvido e seus atores. Os atores “escravos”, “multidão” e “quem sobra” são os responsáveis por manter as ações de guerra, armas e produção com dinheiro, sangue e trabalho. Quando na canção se diz: “quem sobra quer dançar”, mostra-se a consciência do sistema subdesenvolvido em relação a todo o contraste que existe e é mantido propositalmente por quem detêm informação e poder, mas que há o desejo de igualdade, em que “dançar” faz alusão a entrar no ritmo imposto e poder se movimentar dentro disso de forma livre. Levanta-se também a questão de que existe consciência de exploração da mão de obra de um sistema para o outro, criando uma espécie de mecanismo no qual se não dançarem todos, não dança ninguém.

Segundo os *modus* de operação da ideologia propostos por Thompson, a canção acima apresenta claramente duas estratégias: racionalização e diferenciação. Apresenta a racionalização quando a canção determina claramente instituições sociais e seus conjuntos de relação a fim de fazer disso a crítica ao poder. Já a diferenciação ao mostrar claramente, por meio dos termos e ações empregadas, que existe uma enorme distância de poder entre eles. Contudo, podemos classificar a canção como crítico-ideológica, pois abertamente faz denúncia sobre o modo de exploração da mão de obra, sobre a manipulação na seleção de documentos que são divulgados publicamente e sobre como o sistema desenvolvido e seus atores utilizam-se de formas para tentar legitimar ações como guerra e uso de armas.

3.4. A CANÇÃO “JOGOJOGO”

Jogojogo - Dead Fish

Planos corretos / Metas traçadas / Em um futuro desenhado / Chega a ser cômico / Como tudo parece se encaixar / Como vocês chegaram neste nível? / De realmente acreditar / Que ser cínico, omissos e desonestos / Te levaria a algum lugar / Finjo levar a sério / E ainda jogo o jogo

Mesmos colégios / Mesmas ideias / Mesmos programas de TV / Sempre educados / E excludentes / Assim pensamos mais iguais / No preconceito acredito / De me parecer com você / Perco algum tempo insistindo / Pensar que tive outra opção / Podia estar em outro lugar / Finjo levar a sério / E agora jogo o jogo

Cansei de respostas fáceis/ Resistir é dizer sim/ Trabalho esse drama/
Rindo sempre de mim

Quais as chances, quantas chances/ Todas as chances, nenhuma
chance/ Joga o jogo! Joga o jogo!/ Jogar! Jogar! Joga o jogo!

Na letra dessa canção, não temos a nomenclatura clara entre a diferença de sistemas como temos nas canções anteriormente apresentadas, porém pode-se notar que o sujeito que faz a crítica está oculto mas expresso por meio de ações:

QUADRO 8: Categorias de Nomenclatura - Jogojogo

Poder econômico subdesenvolvido	Poder econômico avançado
<ul style="list-style-type: none"> • Sujeito oculto 	<ul style="list-style-type: none"> • Cínico • Omisso • Desonesto • Sempre educados • Excludentes • Esse drama

O poder econômico avançado é nomeado com termos como “cínico”, “omisso” e “desonesto”, relacionando novamente a significados negativos para representar parte desse sistema. As ações atribuídas a esse ator social apresentado também é de igual conotação:

QUADRO 9: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Jogojogo

Poder econômico avançado	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Cínico • Omisso • Desonesto 	<ul style="list-style-type: none"> • Planejar • Traçar metas • Desenhar o futuro
Poder econômico subdesenvolvido	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Sujeito oculto 	<ul style="list-style-type: none"> • Finjir • Jogar • Acreditar • Resistir • Trabalhar • Rir

As relações entre “planos corretos”, “metas traçadas” e “futuro desenhado” simbolizam a padronização social – modelo imposto pelo sistema econômico avançado, que

quando associadas à expressão “chega a ser cômico”, vão sugerir as ideias de omissão e desonestidade. Esse trecho critica abertamente o sistema avançado, no sentido de que ele cria e determina moldes sociais impostos por “mesmos colégios”, “mesmas ideias” e “mesmos programas de TV”. Sugere que as ideias geradas nesses grupos são formadas uniformemente, por meio de educação e informação padronizada. Paralelo a isso, as ações “finjo levar a sério”, “jogo o jogo” e “resistir” evidenciam a crítica aos moldes sociais. Quando na canção se diz: “pensar que tive outra opção, podia estar em outro lugar, finjo levar a sério e agora jogo o jogo”, se mostra que mesmo tendo ciência dos moldes impostos, ou da padronização intencional do poder econômico avançado, o sistema subdesenvolvido faz parte disso e tem como necessidade “jogar esse jogo”. Compreendendo “jogar o jogo” como fazer parte de um sistema no qual existem regras pré-estabelecidas, em que sempre existirá quem ganha e quem perde, logo a necessidade de jogar está relacionada à necessidade de manutenção da posição social dentro do sistema avançado. O trecho “resistir é dizer sim” no contexto de “jogar o jogo” diz sobre manter-se firme e não ceder à padronização social, mesmo aparentando levar a sério todas as questões relacionadas a “metas traçadas” e “futuro desenhado” apenas como parte do jogo. “Dizer sim” num sentido irônico é uma forma também de resistência ao poder. O *modus operandi* nessa canção é a reificação por meio da naturalização e passivização, mostrando-se que “o jogo”, ou seja, as regras pré-estabelecidas e impostas pelo sistema desenvolvido são situações históricas atemporais e permanentes, porém a canção se utiliza dessa estratégia para nos fazer refletir sobre a padronização imposta e criticar esse modelo.

3.5. A CANÇÃO “MODIFICAR”

Modificar - Dead Fish

E então veio 1985 e o sonho por liberdade voltou / E por todas as ruas
o povo gritava louco por Diretas já / Já era hora se fez o tempo,
aqueles tempos foram escuros demais / Toda a esperança vinha das
ruas e não havia como perder.

Mas desta vez fomos logrados / por um colégio eleitoral / transição
segura fria e lenta para os que estavam no poder.

E nosso sonho por saúde e educação / se foi largado pra depois / E os
militares que esperávamos que um dia iriam pagar / continuam no
poder

Então veio 88 foi determinado agora sim poderíamos votar / escolher /
 Mas um ano depois / percebemos o quão estávamos enfraquecidos /
 Corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de TV /
 Nossa vontade já não existia pois agíamos como zumbis.

Pagamos caro pela ilusão / o moderninho nos enganou / E enquanto
 retia nossa poupança / roubava mais que os ladrões

E nosso sonho por um dia sermos iguais / se foi / foi deixado pra
 depois / E os corruptos que esperávamos que um dia iriam pagar /
 acabavam de se eleger

Quando vieram os anos 90 / e o caos e o cinza tomou conta de tudo /
 Salvadores de pátria agora não iriam mais ajudar / Não há mais
 culpados nem inocentes, agora todos irão pagar / Mas na guerra
 sublimada aleijados e analfabetos ainda tentam modificar

A letra dessa canção relata o período histórico marcado no Brasil pelo fim do regime da Ditadura Civil-Militar e início da década de 1990 e, da mesma maneira que nas outras canções analisadas, cria, semanticamente, uma polarização entre os sistemas subdesenvolvido e o avançado:

QUADRO 10: Categorias de Nomenclatura - Modificar

Poder econômico subdesenvolvido	Poder econômico avançado
<ul style="list-style-type: none"> • O povo • Ruas • Corações • Mentes • Zumbis • Aleijados • Analfabetos 	<ul style="list-style-type: none"> • Tempos escuros • Colégio eleitoral • Poder • Militares • Moderninho • Corruptos • Salvadores de pátria

Os termos “povo” e “ruas” se referem à parcela maior da sociedade, que está relacionada a “corações” e “mentes”. Quando se utiliza a expressão “corações e mentes”, se diz sobre o sentimento envolvido na ação e que junto disso existe a parte racional. Ou seja, quando os termos “povo”, “corações”, “ruas” e “mentes” são utilizados em conjuntos, cria-se a ideia de que a maior parcela da sociedade não só é formada por pessoas com sentimento, mas também com ideias e opiniões. Porém, ao também se relacionar “zumbis”, “aleijados” e

“analfabetos”, mostra-se que mesmo existindo ideias, sentimento e opiniões o sistema subdesenvolvido é visto como zumbi, ou seja, apenas como almas que vagam e que não tem responsabilidade sobre suas ações e não tem poder de decisão. As conotações de “aleijados” e “analfabetos” são no sentido de falha moral, sendo a primeira “imperfeição que incapacita certas ações” e, a segunda, “sem instrução primária”.

Para nomeação de atores participantes do poder econômico avançado, do sistema que detêm o poder, os termos “militares”, “colégio eleitoral” e “moderninho”, por exemplo, não são apenas marcadores de diferenciação de classe, mas são termos que eram conhecidos no período relatado na canção.

QUADRO 11: Ações atribuídas aos atores sociais representados - Modificar

Poder econômico avançado	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • Colégio eleitoral • Poder • Militares • Moderninho • Corruptos • Salvadores de pátria 	<ul style="list-style-type: none"> • Lograr • Transitar • Pagar • Poder • Enganar • Retirar • Roubar • Auto eleger • Negar ajuda
Poder econômico subdesenvolvido	Ações associadas
<ul style="list-style-type: none"> • O povo • Ruas • Corações • Mentas • Zumbis • Aleijados • Analfabetos 	<ul style="list-style-type: none"> • Gritar • Agir • Pagar • Modificar

Igualmente às canções anteriores, as ações relacionadas ao sistema avançado são sempre de conotações negativas como “enganar”, “roubar” e “lograr”. Quando se relaciona “fomos logrados por um colégio eleitoral”, é novamente sobre um grupo excluído da sociedade que deve tomar decisões sem conhecimento público, tirando proveito disso para seu próprio benefício, como foi descrito por uma “transição segura, fria e lenta” dos que já estavam no poder. Ou seja, a parcela da sociedade que detinha o poder permaneceu no poder. Fazendo

uma contraposição a isso, o povo, representando o sistema subdesenvolvido, tem ações representativas como “gritava louco” e “guiados”, demonstrando mais uma vez a impotência desse sistema frente ao poder. O termo “o moderninho”, na frase “o moderninho nos enganou, enquanto retira nossa poupança, roubava mais que os ladrões”, se relaciona ao fato que ocorreu historicamente em março de 1990, quando o presidente em exercício na época confiscou os valores de poupança de todos os brasileiros. Sobre isso, a canção coloca o trecho “pagamos caro pela ilusão, o moderninho nos enganou” como ponto de vista do sistema subdesenvolvido que, enquanto iam às ruas com mentes e corações, eram logrados e vistos como zumbis dentro do sistema. Mesmo com o relato histórico, a canção se finaliza com “mas na guerra sublimada aleijados e analfabetos ainda tentam modificar”, mostrando o querer de mudança social que a classe subdesenvolvida ainda tem.

Diante do exposto, pode-se afirmar que, nessa canção, emprega-se a estratégia da narrativa, objetivada num relato histórico, a fim de tecer uma crítica tanto ao período que marcou o fim do regime da Ditadura Civil-Militar e início da década de 1990 quanto às ações promovidas pelas forças dominantes de então. Nesse sentido, ela possui um aspecto crítico potencial.

3.6. COMPARATIVO

Nesta seção, busco apresentar o resumo de resultados encontrados durante o processo de análise das canções. O primeiro aspecto a ser notado é a clara separação nominal entre poderes econômicos distintos. Nota-se que o poder econômico avançado e o subdesenvolvido são representados por meio de atores sociais, e esses por sua vez, são relacionados a ações. De modo geral, pode-se dizer que todas as canções são potencialmente críticas da ideologia por denunciar as relações de dominação existentes entre os sistemas econômicos. Ao longo das cinco canções as críticas feitas, em algumas vezes de forma irônica como em “Bem-vindo ao clube” e “Jogojogo”, ridicularizam o sistema econômico avançado e abre espaço para questionamentos sobre o padrão de sociedade – sempre relacionado ao ganho material, que é apresentado por ele.

Por outro lado, as canções apresentam também potencial ideológicos quando em seu discurso reforça o posicionamento do movimento *hardcore* e do estilo *underground*. Sendo o *hardcore* uma vertente do movimento *punk*, a crítica ao sistema econômico avançado e questões sociais já é implícita não só nas composições, como na postura na mídia. No estilo

underground ocorre o mesmo tipo de posicionamento, ao se contrapor aos modelos de “música massiva”, se posicionamento com estratégias diferentes na forma de produção e circulação – buscando afastar-se de tudo o que é considerado *mainstream*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de estudo neste trabalho foi o discurso produzido nas canções da banda brasileira Dead Fish, que foram submetidos a uma análise de formal ou discursiva. Os aspectos socio-históricos e as questões inerentes ao processo de produção e distribuição do gênero *hardcore*, mais especificadamente do *underground*, serviram de base para a contextualização dessa análise.

Em primeiro lugar, utilizei o conceito de ideologia proposto por John B. Thompson. Thompson (2000) compreende ideologia como “serviço a poder da dominação”, sendo que as formas contestatórias a essa dominação seriam críticas da ideologia. Parafraseando Lopes (2018), as formas simbólicas podem ser contestatórias em um contexto e ideológicas em outro, já que sua interpretação está diretamente relacionada à forma de apropriação social. Logo, as questões referentes ao contexto socio-histórico e aspectos midiáticos devem ser levados em consideração na análise.

Por meio do levantamento de informações, como sugere a metodologia utilizada, pudemos notar que existem tensões no campo da comunicação, música e mídia em relação ao estilo de música massiva e o estilo de música que se contrapõem a esse modelo – *mainstream* e o *underground* –, e que essas tensões não só se relacionam diretamente à mídia, como ao resultado da análise no processo comunicacional, como utilizado aqui, no processo de análise do discurso.

Feito o levantamento teórico e o levantamento do momento socio-histórico no qual as formas simbólicas em questão estão inseridas, pudemos chegar às seguintes respostas: o discurso produzido pelas canções de *hardcore* da banda Dead Fish podem ser potencialmente crítico-ideológicos, na medida em que criticam abertamente nas letras o modo de produção do sistema avançado e, com isso, ajudam a contestar e tentar minar essa forma de dominação. Porém, esse mesmo discurso pode se apresentar potencialmente ideológico quando analisado do ponto de vista do *hardcore* – estilo que integra o circuito *underground*, e que trás em si as características críticas do movimento *punk*, cuja crítica ao sistema faz parte de sua gênese. Esses discursos fortalecem a autenticidade do gênero e sua característica de “obra autêntica” frente aos produtos massivos.

Buscamos por meio de interpretação do potencial ideológico de letras de *hardcore*, criar um diálogo crítico com o campo de estudos sobre comunicação, cultura e música. Com isso, contribuí preenchendo lacunas em relação aos estudos já feitos envolvendo o rock e a

comunicação, uma vez que um estilo *underground* como o *hardcore* não têm sido objeto de pesquisas.

Esta pesquisa também levanta algumas lacunas a serem estudadas, como estudos de recepção dessas canções e estudos envolvendo as sonoridades do estilo, em relação ao consumo da indústria cultural. Sabe-se que as transformações das últimas décadas na indústria fonográfica, afetam não só os modos de produção, mas também reprodução e circulação da música. Logo, questões sobre qual posição o estilo *hardcore* ocupa na cena musical brasileira e quais suas principais formas de produção e circulação, são de grande importância também.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Antônio Marcus. **Cultura rock e arte de massas**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

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

BATALHA, Ricardo. **AI-5: revivendo o início do punk rock no Brasil**. Disponível em: <https://www.rockarama.com.br/ai-5-revivendo-o-inicio-do-punk-rock-no-brasil/>. Acesso em: 20 de maio 2018.

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

DEAD FISH. **Bem-vindo ao Clube**. In.: ZERO E UM. Deck. 2004. 1 CD. Faixa 5 (3 min 14 seg).

_____. **Jogojogo**. In.: VITÓRIA. RedStar. 2015. 1 CD. Faixa 2 (2 min 23 seg).

_____. **Modificar**. In.: SONHO MÉDIO. Deck. 1999. 1 CD. Faixa 3 (3 min 45 seg).

_____. **Proprietários do Terceiro Mundo**. In.: AFASIA. Deck. 2000. 1 CD. Faixa 2 (2 min 27 seg).

_____. **Tupamaru**. In.: CONTRA TODOS. Deck. 2009. 1 CD. Faixa 12 (2 min 43 seg).

DIAS, Carlos. **Sobre o punk e o hardcore: entre a rebeldia e a cooptação**. Disponível em: <<http://newyeah.com.br/sobre-o-punk-e-o-hardcore-entre-rebeldia-e-cooptacao/>>. Data do acesso: 02 de junho de 2017.

HERSCHMANN, Micael; Sá, Simone; TROTTA, Felipe; Janotti Jr., Jeder. **Consolidação dos Estudos de Música, Som e Entretenimento no Brasil** In: MORAES, Osvaldo (org.) Ciências da Comunicação em Processo. São Paulo: Ed. Intercom, 2014, v.1, p. 404-426.

ÍNTIMO PUNK ESTRAÇALHADO. João Pessoa: anarco-punk, n.6, maio. 2002

LIMA, Rodrigo. **Tenho mais discos que amigos**. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2016/07/13/tmdqa-entrevista-rodriigo-lima-fala-sobre-os-25-anos-do-dead-fish/>>. Data do acesso 27 de junho de 2018.

LOPES, Felipe, T. P. **“Futebol, comunicação e ideologia: uma protesto da torcida organizada da Fiel na “imprensa alternativa” e na “imprensa tradicional”**. Revista Alterjor, v. 18 n. 2.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação, uma ciência anexata e contudo rigorosa**. In: Comunicação – novo objeto, novas teorias? Teresina: EDUFPI, 2008.

MELO, André Luiz. **Teoria dos Mundos**. Disponível em:
<https://www.estudopratico.com.br/teoria-dos-mundos-primeiro-segundo-e-terceiro-mundo/>.
Data do acesso 28 de maio de 2018.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Identidade, afeto e autenticidade a (in)validade do discurso da Ideologia do Rock no cenário contemporâneo. In: FILHO, João Freire e JUNIOR, Jeder Janotti (orgs.). **Comunicação e Música Popular Massica**. 1. ed. Salvador: Edufba, 2006

OLIVEIRA, Roberto Camargos. **Do punk ao hardcore**: elementos para uma história da música popular no Brasil. Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, vol. 3 n.1. Janeiro/Julho de 2011.

_____. **Cultura e vida social**: um olhar sobre a produção musical rap e hardcore no Brasil contemporâneo. Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar, n.18. Maio/Agosto de 2009.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80: a construção de uma alternativa de contestação juvenil**. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

RORO, Luiza Martín. A fronteira interior – análise do discurso: um exemplo sobre “racismo”. In: IÑIGUEZ, Lupicinio (coord). **Manual de análise do discurso em Ciências Sociais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SANA, Diego. **Analisando a cena musical capixaba**. Disponível em:
<<http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/musica-capixaba/analizando-a-cena-musical-capixaba/>>. Data do acesso: 07 de junho de 2017.

SILVA, Paulo Celso da e SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Em busca de um conceito de comunicação**. Disponível em:
< <https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/article/view/470/271>>. Data do acesso: 10 de agosto de 2018.

SPINK, Mary Jane [et al.]. **A produção de informação na pesquisa social**: compartilhando ferramentas. Rio de Janeiro/RJ, 2014.

_____. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. Edição Virtual. Rio de Janeiro/RJ: Editora Cortez, 2004.

THOMPSON, John. B. **Ideologia e Cultura Moderna**: Teoria Social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2000.