

**CANÇÃO ESCRITA, HISTÓRIA CANTADA E OS EMBALOS DA
HISTORIOGRAFIA: A CANÇÃO ENQUANTO DOCUMENTO
HISTÓRICO PARA SE PENSAR ESTADO E SOCIEDADE.**

Autor: Hilmária Xavier Silva

Universidade Federal de Campina Grande

hilmariax@yahoo.com.br

Afinal, todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã de seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil.¹

É essa relação perigosa e conflituosa que travo com meu objeto de pesquisa, e, ainda mais, com o documento histórico que utilizamos como base para a pesquisa: A canção. A escolha por utilizá-la se dá tendo em vista que, nos últimos anos, as novas concepções de documento histórico, juntamente com as transformações teóricas e práticas que o fazer do historiador vem passando, possibilitaram ampliar o campo e uso de diferentes e novas linguagens no ensino e na pesquisa em História.

A partir da história social e cultural, hoje em dia, observa-se uma renovação nos campos de pesquisa e uma multiplicidade de novas fontes, objetos e temas. Além das fontes tradicionais e ditas oficiais, como por exemplo relatórios de governos, leis constituintes, processos criminais, registros de hospitais, cartórios ou igrejas, se trabalha com muita frequência com os documentos ditos não-oficiais, como crônicas ou matérias jornalísticas, diários, revistas, livros didáticos, poesias, fotografias, filmes, charges, canções, etc. Percebe-se que, com a utilização dessas novas fontes e documentos, não é só o texto que tem algo a nos “falar”, alguns desses outros recursos podem nos “falar mais” ou “falar diferente”. Uma fotografia ou uma charge, por exemplo, podem despertar nossa atenção para outros fatores que talvez as “secas” palavras de um texto não despertariam.

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

No presente trabalho, escolhi abordar, analisar e problematizar um recurso didático, um documento histórico, uma fonte histórica, e um discurso formador de identidade específico: a canção². Essa escolha foi feita partindo do pressuposto de que as relações entre história e canção suscitam debates e questões ainda pouco exploradas pelos pesquisadores do ensino de história, principalmente no que concerne aos discursos formadores de opinião e construtores de estereótipos e identidades.

Além disso, a canção é uma expressão artística que traz em si um forte poder de comunicação, especialmente quando se propaga pelo universo urbano, alcançando e abarcando uma ampla dimensão da “realidade” social. Assim, entendo que a canção merece ser encarada como uma rica fonte para se compreender certos aspectos da nossa cultura e repensar a história de grupos e setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia.

Entretanto, tais investigações, por diversas razões, pouco tem acontecido. Geralmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, canção/música e sociedade como produção de conhecimento, têm de enfrentar uma gama de dificuldades. Essas dificuldades se dão em parte pela dispersão das fontes, pela desestrutura dos arquivos, pela falta de especialistas na área, pela escassez de apoio institucional. Além dessas dificuldades, quando a pesquisa para tratar de modo mais específico da canção popular urbana moderna, os problemas se acentuam, visto que esse tema é considerado como marginal, não tendo o mesmo apreço de alguns historiadores que preferem trabalhar a música erudita ou folclórica, consideradas, a partir de um juízo de valor incabível à música como um todo, como música “boa” ou “de qualidade”.

Infelizmente, quando observamos a bibliografia da história da canção, como sendo mais um elemento da história da arte, percebemos que ela reforçou essa postura preconceituosa e pouco contribuiu para ultrapassar essas restrições. Pelo contrário, suas tendências dominantes (erudito/ folclórico) quase sempre serviram para reforçar limitações, críticas mal embasadas e preconceitos. O universo da canção urbana moderna, por exemplo, é geralmente esquecido pela historiografia. Isso ocorre

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

principalmente pelo fato dela ainda estar significativamente marcada pelo paradigma historiográfico tradicional, geralmente associado a uma concepção de tempo linear e progressivo, onde artistas, gêneros, estilos e escolas se sucediam automaticamente, retratando uma postura tradicional e conservadora no seio da historiografia contemporânea.

Na maioria das vezes, essa historiografia se desenvolveu destacando basicamente três aspectos desses discursos lineares, tradicionais e ordenadores: o primeiro, se privilegia a biografia³ dos “grandes artistas”, o gênio criador tido como uma figura extraordinária, tão comum à historiografia tradicional; o segundo: a postura centralizada exclusivamente na obra de arte que contém um sentido em si mesma e que se auto-eterniza para além do tempo e da história; e o terceiro: as linhas que centralizam suas explicações nos estilos ou gêneros artísticos com uma temporalidade evolucionista.

Entretanto, para além desses modelos fechados, alguns autores já vêm a um certo tempo pregando a necessidade de se compreender ou trabalhar a história da arte integrada aos movimentos sociais e históricos, porém os resultados tem avançado muito lentamente. Para se ter noção de quanto já é antigo esse apelo a se trabalhar a história e a arte integradas, nos anos 40 Siegmeyer suspeitava que era “estranho que o lugar da música na sociedade e a influência das forças sociais no seu desenvolvimento tenham sido, *nesses últimos tempos*⁴, tão pouco estudados”⁵. Mais 40 anos depois, na década de 80, Henry Raynor seguia o mesmo pensamento, quando dizia que suas investigações tinham a pretensão de “preencher parte da lacuna entre a história normal e necessária da música”, a normal trataria do “desenvolvimento dos estilos musicais” e a necessária trataria da “história geral do mundo”⁶.

Esse meio de negação a essa integração mais bem elaborada da história com a canção de certo modo impediu a abordagem de novos objetos, novas temáticas e novos pesquisadores que, assim como o citado Raynor, poderiam se destacar nesse quadro de transformações historiográficas. Talvez ainda por esses motivos, os estudos sobre canções populares urbanas continuaram restritos ao âmbito das críticas, realizadas

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

tradicionalmente por jornalistas, distantes das discussões acadêmicas que se faz em história ou em sociologia por exemplo. Comumente esses críticos/jornalistas são ligados à atividades próximas à produção ou difusão da música, que tem contato direto com o material musical ou mesmo com artistas. O interessante é que foram esses críticos e pesquisadores de diversas origens que nos últimos anos contribuíram efetivamente para a (re)construção da história da cultura popular urbana através da canção, apesar da escassa ampliação do efetivo de pesquisadores de origem acadêmica interessados em trabalhar a canção urbana do século XX, aquelas que são tidas e consideradas por muitos como “as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas”⁷.

Não escrevo meu trabalho embasado nas canções a partir de uma ótica meramente artística, a medida em que entendemos que o trabalho em história a partir de uma linguagem musical que nos fala enquanto documento, nos fala também enquanto produto de uma cultura, nos comunica e nos aparece como uma referência cultural de indivíduos pertencentes ou identificados à um grupo. Entender a linguagem musical ou linguagem da canção deste modo é entender diferente do modo como entendem alguns técnicos em música. Para eles, a linguagem musical é apenas um sistema de procedimento composicional. Questionar se esses sistemas poderiam ou não poderiam fazer parte de uma rede de referências culturais já não é de seu interesse específico. Nós, na qualidade de historiadores, nos propomos a levantar esses questionamentos. Falando de modo mais específico, nos propomos a investigar e perceber como foi refletida a imagem do Estado e seus meios de disciplinarização da sociedade sob a ótica das bandas de rock (n)dos anos 80. Neste sentido, torna-se fundamental a articulação entre “texto” (as canções) e “contexto” (década de 1980). Um dos grandes desafios é mapear as camadas de sentido embutidas na obra musical daqueles artistas, sejam essas camadas sutis ou não.

Ouso ainda em meu trabalho contribuir para a consolidação das possibilidades de pesquisa abertas pela aproximação de campos de estudos distintos: A canção e a

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

história, visando, a partir de um embasamento teórico, entender como se relacionavam Estado e sociedade (ou pelo menos uma parcela específica delas: os jovens que faziam rock com uma visão política do contexto social em que viviam), através da problematização dos discursos carregados nas canções e na postura daquele grupo social. Percebo e entendo meus interesses de estudo inseridos em abordagens historiográficas relativamente recentes, como as linhas de investigação da “nova história cultural”; o que não impede de modo algum de utilizarmos possíveis contribuições de outras correntes teórico-metodológicas ou historiográficas.

Ao trabalhar com esta abordagem, o pesquisador se opõe a uma maneira tradicional de desenvolver a pesquisa historiográfica, ainda muito marcada pela hegemonia do documento “oficial” escrito como apoio desses estudos. A História da Música ou História da Canção faz parte de um todo complexo que é a História. Me recusamos a estudá-la meramente a partir da biografia de alguns compositores cujas obras conquistaram destaque. Essa abordagem é reducionista para o que pretendo, pois mostra-se como uma História preocupada apenas com a simples descrição dos estilos musicais e sua “evolução” em uma linha de sucessão, em uma hierarquia de registros cronológicos dos fatos. Me proponho a trabalhar a canção como sendo produto de uma cultura particular de um grupo social particular com (des)interesses também particulares.

Comungamos com a idéia de Henry Raynor quando diz que

“A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes, ou pela decadência deles; tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das idéias fora da música”⁸

O campo de idéias fora da canção que os jovens rapazes que faziam rock no país na década de 1980, utilizaram para iluminar o campo geral das idéias foi a visão que tinham do contexto político e social em que estavam inseridos e a visão de que estavam

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

submetidos a poderes cujas relações de forças e de ideais eram, muitas vezes, incompatíveis.

Assim, parto da premissa de que a composição de uma canção, e o discurso nela embutido, nasce de uma relação entre indivíduo e suas influências culturais e sociais. Situamos assim o compositor e sua obra no meio e na conjuntura em que se expressou, analisando as condições do surgimento de sua produção musical. A canção só pode existir em sociedade, pois pressupõe uma relação entre executantes e ouvintes, estando aberta à influência da sociedade bem como à mudança de crenças, hábitos e costumes sociais. Sobre essa relação entre executantes e ouvintes, Napolitano nos diz que o ouvinte dialoga com a canção a partir de suas experiência em sociedade, ele diz que:

“Mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música. É óbvio que nem todos os ouvintes dialogam da mesma maneira nem com a mesma competência. Estes dispositivos, verdadeiras competências, não são apenas fruto da subjetividade do ouvinte diante da experiência musical, mas também sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados. O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo dos dois parâmetros básicos⁹ e de todos os elementos que formam a canção.”¹⁰

Em última análise, a canção surge, em parte, das ações que o compositor compartilha com seus contemporâneos. A canção tem um lugar na sociedade, e não pode existir isoladamente do curso “normal” da história, pois, enquanto uma obra de arte, que é em essência, é também um reflexo do espelho social de uma época. E cada vez que esse reflexo é percebido, é percebido através das referências contemporâneas de quem o vê. Um dos elementos que ajudam a perceber esses reflexos é a performance, que sendo o ato de interpretar uma peça musical através do aparato vocal e instrumental numa execução em palco ou show, é carregada de implicações estéticas e ideológicas

que aproximam executantes e ouvintes, inseparáveis do circuito social, em um diálogo a partir da obra, criando identificações entre si. Segundo Treece:

“a canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica (...) ela é também a performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social à medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social.” (Treece, 2000, p.128)

Deste modo, não creio na figura de um “gênio musical”, na medida em que ao compositor e ao intérprete só é possível escrever ou interpretar a canção de acordo com o contexto de sua época, através daquilo que o influencia. O gênio não é um homem na vanguarda de seu tempo, mas faz parte da sociedade que o influenciou e só foi possível sua obra por causa desta. Assim, também se torna necessário neste trabalho perceber como alguns jovens brasileiros, organizados em grupos ou bandas, assumiram uma postura Rock’n Roll, para demonstrar a partir de seu trabalho artístico e de suas leituras sociais o modo como percebiam seu estado e seus país em termos políticos, sociais e culturais, através de performances particulares.

A canção, como a música, é um fenômeno universal, um complexo que resulta da cultura a qual está inserida. Assim, está referenciada à história, a dados culturais, sociais, políticos e estéticos. Reconheço então o caráter híbrido da canção, com seus diversos signos musicais, verbais e gestuais. A análise da canção como elemento musical e em se tratando de discurso, cresce em complexidade.

O discurso inserido na canção, seja através da letra, seja através da postura dos autores/intérpretes, é gestado e projetado através de uma memória, seja individual ou coletiva.

“A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga sem outra mediação, duas existências”¹¹

Em se tratando de cultura, o indivíduo em sociedade define para si mesmo paradigmas do que deve permanecer na memória e o que deve ser esquecido. Esses processos de seleção diferenciam uma cultura de outra a partir das particularidades que caracterizam e constroem suas memórias, daquilo que se quer esquecer e do que se quer que se permaneça (n)da sua história.

Enfim, muito ficou marcado na memória de nossos jovens, hoje formando uma geração cujos valores foram modelados de acordo com o contexto social em que estavam inseridos.

Sabemos que Os anos 80 foram marcados pelo auge do Rock Nacional com bandas como Titãs, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Legião Urbana, Ira!, Plebe Rude, Aborto Elétrico, dentre outras. Bem como foram marcados por momentos políticos conturbados, como a queda dos governos militares como o do General Figueiredo e o início do processo democrático, que resultou na constituição de 1988.

Ao fazermos um breve retrospecto, observamos que os anos 80, nos aspectos políticos e sociais, foram anos que marcaram o século passado, anos em que uma parcela da sociedade estava em busca de mudanças políticas e ideológicas, de adultos que vinham de uma ditadura militar, entre os quais alguns traziam um discurso de “É proibido proibir”, e de um Estado autoritário que ia de encontro ao pensamento de mudança social, mudança esta que foi pretendida e ensaiada com a própria queda dos governos militares, marcada pela morte do presidente Tancredo Neves momentos antes de sua posse.

Este cenário político motivou, em especial, as bandas de rock, que tinham como público alvo a juventude da época, a escreverem letras de cunho político e, muitas delas retratavam a forma como estas bandas representavam os anseios de parte daquela

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

juventude, que saindo de um regime político militar ao encontro de um regime democrático, tinha como principal bandeira o reclame e a denúncia da situação social em que se encontrava o país nos anos 80, viam os organismos do Estado, em especial a Polícia Militar, que era a responsável direta pela manutenção da “ordem” pública e do policiamento ostensivo urbano. A juventude tinha um papel cada vez mais notório nesta época e tinha como referencial, o que é comum em toda juventude, alguns ídolos. Naquele momento tinham como alicerce as bandas de Rock’n’roll.

Os organismos do Estado não eram bem vistos, até porque, a visão que se tinha do Estado não era de protetor e sim de repressor, e como ferramenta de repressão se encontravam os organismos policiais e, principalmente, a Polícia Militar, fardada e ostensiva. Este conjunto levou a sociedade a ver a polícia com certa desconfiança e até de forma negativa.

Insatisfeito com a maior parte desses reclames feitos pela juventude através das bandas de rock, ao que parece, o Estado cuidava em abafar e reprimir tais reclamações, em conter o descontentamento e a dita rebeldia dos jovens, de modo bastante incisivo, por vezes, quem sabe, fazendo uso de violência moral ou física.

Passada a transição política, a constituição se firma, a democracia caminha, mas a imagem daqueles anos de repressão ficara impregnada nas mentes das pessoas que viveram aquela época. Canções como “Veraneio Vascaína” do grupo Capital Inicial e “Polícia” dos Titãs, ainda hoje tocam uma sociedade que foi formada ouvindo aquelas canções, e esta imagem, até de forma inconsciente, é repassada para as gerações posteriores e assim vai se formando uma onda de rejeição para com mecanismos da democracia no Estado, que são suas instituições, que teriam como atividade precípua a proteção e garantia dos cidadãos.

Como esse Estado era representado pelas canções? Quais os maiores reclames ao aparato policial? Quais os meios de disciplinarização mais evidentes retratados pelas canções? Como será que a sociedade vê o Estado, como protetor de seus direitos? Será

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

que a sociedade ainda vê a Polícia como repressora e agressora da sociedade em defesa do Estado e não do cidadão? Como tem que ser o posicionamento do Estado e de seus órgãos disciplinarizantes frente a esta nova cobrança social? E de que mecanismos terá que dispor o Estado para se firmar como uma instituição que representa e defende a sociedade de suas mazelas sociais? De que modo a utilização das canções como base documental e fonte histórica contribui para a produção historiográfica?

O movimento cultural brasileiro na década de 1970 e na primeira metade dos anos 1980, conviveu com um sistema político ditatorial instalado no país em 1964 pelos militares. Essa convivência, conturbada e reveladora, passou a influenciar, a partir de então, atitudes culturais no Brasil.

Analisando as mudanças na relação entre cultura e sociedade a partir da década de 1980, Featherstone¹² concorda que surgiram discussões teóricas, naqueles anos, sugerindo que a participação da cultura na construção da sociedade deveria ser revista. Ao invés de uma visão geral, ela deveria ser entendida em suas especificidades e influências na estrutura social. Para o autor, até meados da década de 1970, o interesse social pela cultura e pelas artes era, na maioria das vezes, considerado excêntrico, marginal. Somente no final da década de 1970, com publicações abertas às discussões sobre cultura, seus estudiosos se viram obrigados a aumentar o campo de atuação. Sendo assim, aspectos da política, geografia, história, arquitetura, filosofia e economia, entre outros, passaram a ser obrigatórios. A cultura saiu do campo do excêntrico e marginal para se firmar como um elemento importante de reconhecimento das sociedades.

Segundo Paiva¹³, a sociedade brasileira dos oitenta viveu um momento de acúmulo de informações, do advento da cultura de massas e da produção exacerbada de signos. O mercado cultural, englobados aí editoras, jornais, cinema, teatro, música etc., modificou-se sensivelmente sem assumir uma tendência ou estilo único, adotando um caráter múltiplo e singular, sugerindo outra fisionomia à cultura brasileira.

Nesse contexto, Paiva demonstra que os agentes da produção cultural, jornalistas, pesquisadores, artistas e intelectuais passaram a transitar por uma rede de

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

comunicação vasta e pluralizada e a oferta de livros, discos, filmes, vídeos e textos se alterou, entrando em sintonia com a diversificação de canais de informação, que proliferaram por todo o território nacional. Para o autor, não existiu, na década de 1980, uma ideologia hegemônica, como a produção populista dos anos 1960 e a proposta alternativa dos anos 1970, tendo em vista que as estratégias de poder não se centralizaram em um setor específico, mas se desenvolveram no espaço social das diversas instituições, como asilos, hospitais, escolas, famílias e justiça.

Paiva também afirma que ocorreram mudanças no contexto institucional da cultura a partir da Nova República (1985), com a criação do Ministério da Cultura (MinC) e a promulgação da Lei Sarney¹⁴. A criação do MinC trouxe para a cultura o conceito de bem rentável e a necessidade de o Estado implantar políticas culturais. Dessa forma, órgãos como o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, a Funarte e a Fundação Pró-Memória acentuaram a difusão da cultura como bem cultural e como mercadoria.

Fica claro, na análise de Paiva, que, para se entender as transformações pelas quais a sociedade brasileira passou nos anos oitenta, é fundamental um exame da relação entre o social, o cultural, o político e o econômico, pois, segundo afirma Brum (1999: 258), “A realidade é sempre um todo completo, cujos ingredientes estão profundamente imbricados entre si”.

Featherstone concorda que os profissionais da arte, a partir da década de 1960, passaram a ter mais respeitabilidade e segurança em suas atividades. O artista deixou de ser marginalizado e se aproximou da classe média. A arte se profissionalizou e se democratizou, provocando uma ligação, mesmo que indireta, entre artistas, políticos, trabalhadores de diversas áreas, intelectuais e o público, firmando-se como uma variável essencial e importante para o entendimento de uma sociedade.

De acordo com Barbosa¹⁵, a arte se confunde com o ser humano, pois desde os primórdios os homens deixam suas impressões em expressões nas figuras e escritos. Sendo assim, a sociedade não pode ser entendida sem o conhecimento de sua arte, de sua cultura. Para a autora: “Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano”

Como resposta aos anos de ditadura, que reprimiram a expressão individual mediante uma severa censura, nos anos oitenta as artes passaram a identificar a criatividade com a auto-liberação, uma reação à situação social e política do Brasil. Featherstone, Paiva e Barbosa concordam em um ponto que nos parece essencial, a cultura está presente em todos os movimentos da sociedade de forma ativa, participando de sua construção. Esse processo se confirma na década de 1980, pois a sociedade mudou e a cultura foi uma das formas de expressão dessa mudança, interagindo com a política, a economia e os aspectos sociais.

Considerações finais.

A música foi um dos principais elementos de expressão cultural da década de 1980, constituindo-se em um instrumento de contestação, reivindicação e inconformismo da sociedade. Essa expressão cultural fez com que a população pensasse na situação política e social do País, não apenas em suas relações pessoais. Movida pelo rock, gênero musical que mais se identifica com os anos 1980, a indústria fonográfica se transformou e passou a investir nesse novo ritmo que, com recursos tecnológicos e guitarras elétricas, exprimiu os sentimentos e valores da classe média e dos jovens, principalmente. A partir de então, o rock nacional se consolidou e conquistou uma grande parcela do mercado musical brasileiro, sempre interagindo com a sociedade.

Os anos 1980 marcaram a participação da juventude nos destinos do País. A repressão dos anos anteriores, a falta de acesso a informações, a censura a livros, discos e filmes não enterraram uma geração, mas, pelo contrário, criaram um momento de mudança, de desafio, de contestação. A música foi uma das formas de expressão desses sentimentos. Para Alexandre¹⁶ “[...] fica claro que a chamada geração 80 marcou um momento histórico da música brasileira, o evento mais feliz de nossa indústria cultural

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

desde sempre”. Segundo Paiva, a música, principalmente através do rock, foi um espaço democrático, contestador e questionador que envolveu diversas questões nacionais.

O rock dos anos 80 representou a insatisfação da sociedade com a situação do País, a ditadura e a impossibilidade de acesso aos meios de comunicação que, naquele período, eram dominados, segundo Juça¹⁷, pela Música Popular Brasileira (MPB) clássica e pela Jovem Guarda. Os grupos que surgiram romperam com as exigências formais de um País sob domínio autoritário e passaram a questionar, ampliando seu espaço de ação que, ao invés de se restringir apenas ao Sudeste, incorporou movimentos de diversas outras partes do Brasil. Com o seu grande alcance junto a todas as camadas da sociedade e sua capacidade de despertar as mesmas emoções e sentimentos em indivíduos de diversas localidades, a música é uma forma de politizar a sociedade. Ela se consolidou como um elemento de construção da sociedade brasileira, confirmando a idéia de Juça de que “A arte é o maior instrumento de inovação e interação entre todas as contradições. É também uma das principais alavancas do desenvolvimento social”.

Referências Bibliográficas:

ALEXANDRE, Ricardo (2002), *Dias de luta*. São Paulo, DBA Artes Gráficas.

BALESTRERI, Ricardo Brisolla. *Direitos Humanos: coisa de polícia*. Psso Fundo, RS: Capec/Pater, 1998.

BARBOSA, Ana M. T. (1991), *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo, Fundação IOCHPE.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CHAUÌ, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 2000.

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

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

FEATHERSTONE, Mike (1995), *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

JUÇA, Maria (2001), “Música: cidade partida”, In Almeida, Candido J. M. de et al. (eds.), *Cultura brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro, Imago, 133-147.

NAPOLITANO, Marcus, *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p. 10.

PAIVA, Cláudio C. de. A. (1987), *Trama cultural dos anos 80*. Brasília, Universidade Federal de Brasília, Dissertação (Mestrado em Comunicação), Departamento de Comunicação.

RAYNOR, Henry, *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1982

SIEGMEISTER, Elie, *A música e a sociedade*, Biblioteca Cosmos, nº 96, Lisboa, Ed. Cosmos, 1945.

WISNIK, José Miguel, “Getúlio da Paixão Cearense”, In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p.133.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, editora HUCITEC, 1997

¹ NAPOLITANO, Marcus, *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p. 10.

**I SEMINÁRIO NACIONAL FONTES
DOCUMENTAIS E PESQUISA HISTÓRICA:
DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES
DE 01 A 04 DE DEZEMBRO DE 2009**

ISSN 2176-4514

² Usamos o termo canção ao invés do termo música, pois entendemos que música se trata da arte ou ciência de combinar os sons de modo atraente aos ouvidos, atração esta relativa de pessoa para pessoa. música seria essencialmente melodia. Já a canção é entendida por nós de maneira mais completa, que abarca qualquer tipo de composição musical popular ou erudita para ser cantada. Em outras palavras seria a junção ou combinação de melodia e de letra.

⁴ Grifo meu, para atentar que a citação é registrada nos anos 40, e essa já era uma preocupação corrente entre alguns pesquisadores.

⁵ SIEGMEISTER, Elie, *A música e a sociedade*, Biblioteca Cosmos, nº 96, Lisboa, Ed. Cosmos, 1945, p.05.

⁶ RAYNOR, Henry, *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1982, p.07.

⁷ WISNIK, José Miguel, "Getúlio da Paixão Cearense", In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p.133.

⁸ RAYNOR, Henry, *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1982

⁹ Os parâmetros básicos da canção aos quais napolitano se refere são o parâmetro poético e o parâmetro musical, que juntos dão unidade à canção. O parâmetro poético seria composto por: motivos, categorias simbólicas, figuras de linguagem e procedimentos poéticos. O parâmetro musical seria composto por: arranjo, melodia, ritmo, interpretação, coloração timbrística, vocalização.

¹⁰ NAPOLITANO, Marcus, *História e Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p. 80-81.

¹¹ ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, editora HUCITEC, 1997

¹² FEATHERSTONE, Mike (1995), *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel.

¹³ PAIVA, Cláudio C. de. A. (1987), *Trama cultural dos anos 80*. Brasília, Universidade Federal de Brasília, Dissertação (Mestrado em Comunicação), Departamento de Comunicação.

¹⁴ Lei de incentivos fiscais à cultura.

¹⁵ BARBOSA, Ana M. T. (1991), *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo, Fundação IOCHPE.

¹⁶ ALEXANDRE, Ricardo (2002), *Dias de luta*. São Paulo, DBA Artes Gráficas.

¹⁷ JUÇA, Maria (2001), "Música: cidade partida", In Almeida, Candido J. M. de et al. (eds.), *Cultura brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro, Imago, 133-147.