

RODRIGO CUPERTINO DA SILVA

**MELANCOLIA E ROCK:  
DILEMAS E TENSÕES DA MODERNIDADE NA CULTURA DE MASSAS  
CONTEMPORÂNEA**

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2018

RODRIGO CUPERTINO DA SILVA

**MELANCOLIA E ROCK: DILEMAS E TENSÕES DA MODERNIDADE NA  
CULTURA DE MASSAS CONTEMPORÂNEA**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Rennan Lanna Martins Mafra

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2018

Universidade Federal de Viçosa  
Departamento de Artes e Humanidades  
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Monografia intitulada *Melancolia e rock: dilemas e tensões da modernidade na cultura de massas contemporânea*, de autoria do estudante Rodrigo Cupertino da Silva, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Rennan Lanna Martins Mafra – Orientador  
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

---

Profa. Dra. Mariana Ramalho Procópio Xavier  
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

---

Prof. Dr. Eduardo Simonini Lopes  
Curso de Pedagogia da UFV

Viçosa, 20 de junho de 2018

## **RESUMO**

Esta monografia tem como objetivo compreender os dilemas e as tensões do rock contemporâneo como indícios de um traço de melancolia presente nos contextos hodiernos, resultante de uma crise ampla da modernidade. Para isso, como principais escolhas conceituais, parte-se de um empenho por situar a melancolia enquanto elemento da crise da modernidade; entender o rock como elemento que estabelece uma relação tensa no contexto em que uma indústria cultural emerge; situar o gênero musical como um movimento contemporâneo que faz parte de um engenho cultural: ao mesmo tempo em que critica essa mesma indústria, estabelece com a mesma uma relação tensa que evidencia marcas da própria melancolia em cenários sociais mais amplos. Esse raciocínio é demonstrado por meio de letras de músicas de bandas contemporâneas que possuem alcance mundial. Dessa forma, como metodologia deste trabalho, foram utilizadas a análise de conteúdo e a análise indiciária. Foram escolhidas letras de músicas das seguintes bandas/artistas: John Lennon, David Bowie, Pink Floyd, The Cure, My Chemical Romance e Radiohead. Como resultado, constatou-se que a melancolia é presente no rock, manifestada na incapacidade do gênero musical em combater a indústria, já que parte dela, além de se tornar central, não só no rock, apresenta-se como um sintoma que repercute uma espécie de insistência de uma crise do projeto moderno por parte de sujeitos impossibilitados de lidar com seu próprio tempo.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Melancolia; Rock; Modernidade; Crise; Indústria Cultural;

## **ABSTRACT**

This monograph aims to understand the dilemmas and tensions of contemporary rock as evidence of a trace of melancholy present in today's contexts, resulting from a broad crisis of modernity. For this, as the main conceptual choices, it is based on a commitment to situate the melancholy as an element of the crisis of modernity, to understand rock as an element that establishes a tense relationship in the context that a cultural industry emerges, thus, to situate the genre as a contemporary movement that is part of a cultural industry, while criticizing the same industry and establishing a tense relationship that shows signs of melancholy itself in broader social settings. It is corroborated the melancholy present in the lyrics of songs of contemporary bands that have worldwide reach. As a methodology of this work, we used content analysis and index analysis. Lyrics were chosen from the following bands: John Lennon, David Bowie, Pink Floyd, The Cure, My Chemical Romance and Radiohead. As a result, it was found that melancholy is present in rock, manifested in the inability of the musical genre to combat the industry, since part of it, besides becoming central, not only in rock, but as a symptom that reverberates a kind of insistence of a crisis of the modern project on the part of subjects incapable of dealing with the own time.

## **KEY-WORDS**

Melancholy; Rock; Modernity; Crisis; Cultural Industry;

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu pai Carlos e à minha mãe Darlene, por tudo que fizeram por mim, e ainda fazem. Agradeço às minhas irmãs Élide, enfermeira à distância, e Bárbara, editora e advogada pessoal, que sempre cuidaram de mim, cada uma à sua maneira. Agradeço também aos meus cunhados Alex e Cleiton, e à minha sobrinha Valentina.

Agradeço à Mari pela paciência e presença. Agradeço ao meu amigo Pedro, pela partilha de conhecimento e pelo senso de humor.

Agradeço aos meus professores que muito me inspiraram ao longo desse curso de graduação: Maurício Caleiro pelas teorias da comunicação, Carlos d'Andrea pelo reconhecimento, Mazetti pelas conversas de corredor, e especialmente à Mariana Procópio pela disponibilidade, coerência, e pelo tato. Gratidão especial ao meu orientador Rennan Mafra, pela dedicação, simpatia e amizade.

**“o mais forte dos estranhos**

você não os verá seguidamente  
pois onde quer que esteja a multidão  
eles não  
estarão lá.  
esses tipos bizarros, não  
muitos  
mas deles  
vêm  
os poucos  
pintores decentes  
as poucas  
sinfonias decentes  
os poucos  
livros decentes  
e outras  
obras.  
e dos  
melhores entre  
esses estranhos  
talvez  
nada.  
eles são  
suas próprias  
pinturas  
seus próprios  
livros  
suas próprias  
músicas  
suas próprias  
obras.”

- Charles Bukowski

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>CAPÍTULO 1 – MELANCOLIA, CRISE DA MODERNIDADE E EXISTÊNCIA.....</b>	<b>05</b>
1.1. A modernidade e seu projeto.....	05
1.2. Crise e temporalidade.....	09
1.3. Os sintomas de uma crise.....	13
1.4. Melancolia: traço cultural contemporâneo.....	17
<b>CAPÍTULO 2 – A MELANCOLIA NO ROCK: CULTURA DE MASSA E APROPRIAÇÕES DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA.....</b>	<b>20</b>
2.1. Introdução.....	20
2.2. Modernidade e massificação.....	21
2.2.1. Cultura de massa.....	21
2.2.2. A indústria cultural.....	23
2.2.3. A ruptura de Benjamin.....	25
2.3. Apropriações da indústria fonográfica.....	29
2.3.1. A indústria do rock.....	29
2.3.2. Temas presentes nos primórdios do rock.....	31
2.3.3. A emergência da melancolia.....	32
2.3.4. Os anos 90: dilemas e contradições.....	35

<b>CAPÍTULO 3 – EMERGÊNCIA, CENTRALIDADE E PERSISTÊNCIA DA MELANCOLIA NO ROCK.....</b>	<b>38</b>
3.1. Introdução: metodologia para análise do trabalho.....	38
3.2. Plano de análise 1: a emergência da melancolia no rock.....	42
3.2.1. O deus de John Lennon.....	42
3.2.2. Ziggy, o alienígena suicida do rock.....	44
3.3. Plano de análise 2: a centralidade da melancolia no rock.....	46
3.3.1. Adeus mundo cruel.....	46
3.3.2. Canção de ninar.....	48
3.4. Plano de análise 3: a persistência da melancolia no rock contemporâneo.....	49
3.4.1. A marcha da morte.....	49
3.4.2. Sonhando acordado.....	52
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>57</b>

## INTRODUÇÃO

A relação que tenho com o rock começa desde muito tempo, desde a infância, seja fazendo graça com uma imitação barata de guitarra elétrica ao som dos Mamonas Assassinas, seja ouvindo os discos dos Beatles da minha mãe, que, na época, achava lento e entediante. Na adolescência, o rock sempre me pareceu atrativo, sobretudo seu desconforto perante o mundo. Via na raiva do punk rock e do new metal sentimento idêntico ao que sentia em relação ao mundo. Quando Serj Tankian, vocalista do System of a Down, cantava sobre o genocídio armênio, eu conseguia encontrar, no sério engajamento social dele, um conforto para minhas angústias pessoais, mesmo sem qualquer relação com a tragédia da banda ou com a Armênia. No início da construção desta monografia, estávamos pensando na presença do rock atualmente, mais na sua ausência, no porquê de serem cada vez mais escassos os movimentos do rock que fogem de imediato da necessidade de agradar a tudo e a todos, típico das bandas de pop rock. Pensávamos no tipo de rock que vivenciamos hoje, suas formas de relação, uma aparente falta de sentido, de uma grande contestação. Estávamos, também, nos debruçando sobre o suicídio do vocalista da banda Linkin Park, Chester Bennington, no lançamento do *One More Light* (último álbum da banda), e seu carácter melancólico. Assim, começamos a questionar a espécie de cenário social em que vivemos; em que pessoas, teoricamente, que possuem todo o sucesso que nossa sociedade ambiciona, cometem suicídio. A partir deste momento, nos propomos a pensar de onde surge essa melancolia, se ela é exclusiva do rock, quando e como emerge etc. Dado isso, começamos a pensar a melancolia como um aspecto sobre o qual se produz sentido, ou como um sentido produzido em sociedade, que é apropriado pelo rock. E vislumbramos a necessidade de situar historicamente a melancolia como uma característica inerente de um modo de se viver em comunidade, instaurado pela modernidade.

Partindo dessas vivências e inquietações, o tema dessa monografia é compreender a relação entre melancolia e rock contemporâneo. De modo mais específico, o problema de pesquisa deste trabalho pode ser assim descrito: *que dilemas presentes no rock contemporâneo podem ser explicados por um cenário de melancolia próprio a um projeto moderno em crise?* Nesse sentido, essa temática se justifica, sobretudo por duas grandes frentes.

Numa primeira frente, situamos o problema de pesquisa dessa monografia no âmbito do campo da Comunicação, sendo a Comunicação um campo que pensa as interações sociais,

(tendo como perspectiva um paradigma relacional) e que pensa a interação entre sujeito, contexto e cultura. Por esse caminho, pensar a melancolia como um traço do rock contemporâneo é um tema relevante à área de Comunicação. Dito por outras palavras, se a Comunicação é um campo que estuda as relações e interações sociais no contexto contemporâneo, a melancolia é um traço presente em uma indústria do rock. Nessa lógica, este trabalho se justifica como relevante no campo da Comunicação por pensar o gênero do rock, e suas letras, como parte de um cenário de interações sociais do nosso tempo.

Numa segunda frente, este trabalho apresenta também uma relevância social, na medida em que em uma universidade pública, ou seja, o Curso de Comunicação Social – Jornalismo, do Departamento de Comunicação Social, da Universidade Federal de Viçosa, pensa a melancolia no rock como um fenômeno contemporâneo, levanta pistas e indícios de reflexões sobre os cenários sociais nos quais todos nós estamos inseridos para muito além dessa universidade. Portanto, o presente trabalho pretende gerar uma contribuição de reflexões sobre esse fenômeno para além de conclusões precipitadas, ou normativas, que partem para analisar o rock com estímulo de um comportamento que se explica por uma perspectiva moralizante. O objetivo é olhar para esse fenômeno como um evento do nosso tempo, e encará-lo sem justificativas ou saídas normativas, mas pensando o porquê de sua presença. Entende-se que esse trabalho tem uma contribuição social na medida em que quer encarar essa discussão de frente, superando uma resposta simples, pronta, rápida ou instrumental.

Isto posto, este trabalho possui três grandes objetivos específicos, tendo como escopo geral compreender as tensões e os dilemas do rock contemporâneo a partir da melancolia. O primeiro objetivo específico é situar a melancolia frente à crise do projeto moderno. Dessa forma, pretendemos compreender como a melancolia é um sintoma de um projeto moderno que está em profunda crise. Para isso, recorreremos às discussões propostas por Koselleck (2006) e Ortiz (1994) que refletem sobre a reorientação das sociedades, o tempo histórico e os conceitos que designam a unificação de uma sequência de eventos como constituintes de uma marcha geral da humanidade. Também tentamos entender, para situar a melancolia como crise do projeto moderno, que existe uma crise na temporalidade, no presente, como propõem Rangel (2018), Rodrigues (2018) e Gumbrecht (2010), e perceber como esse elemento *melancolia* sempre apareceu em determinados períodos históricos, mas adquire novas configurações ante uma demanda moderna como Taylor (1997) apresenta, que é a demanda de um sujeito, altamente exigido pelas instituições modernas, chamado *self pontual*.

Em seguida, como segundo objetivo específico, pretendemos compreender como o rock se insere frente a esse cenário da melancolia como crise do projeto moderno. Para isso, no segundo capítulo, localizamos a discussão do rock como indústria, e consideramos a indústria cultural como parte do desenvolvimento desse projeto moderno, sendo o rock um gênero musical que surge em uma profunda relação de tensão com esse projeto: ao mesmo tempo em que ele critica e o enfrenta, assim como às suas instituições, também se constitui como parte desse mesmo projeto. Assim, assimilamos como a melancolia aparece no rock, seja como crítica às experiências melancólicas dos sujeitos, seja como autocrítica ao próprio gênero musical, incapaz de vencer, se submetendo às lógicas industriais, as quais ele mesmo rechaça. Para isso, utilizamos autores clássicos e contemporâneos à discussão de indústria cultural, na toada de Silva (1999), Damião (1999) e do próprio Walter Benjamin (1975), trazendo um contraponto proposto por Martin-Barbero (2009). Para situar as discussões sobre rock no campo da indústria, o trabalho de Guerra (2010) tornou-se fundamental.

Como terceiro objetivo específico, procuramos demonstrar traços da melancolia presentes nas letras de música de algumas bandas de rock, desde seu surgimento até seus contextos contemporâneos. Nesse sentido, nosso empenho foi captar essa tensão, evidenciada no segundo capítulo, e a crise, exposta no primeiro capítulo, apoiados em experiências musicais com foco nas letras.

A metodologia dessa monografia será detalhada no início do terceiro capítulo desse estudo. Mas a fim de situar o leitor deste trabalho, foram adotados, como metodologia, dois grandes procedimentos: a análise de conteúdo, proposta por Laville e Dionne (1999); e a busca por indícios, a partir da inspiração de José Luiz Braga (2008) que pensa a Comunicação como disciplina indiciária. Sendo assim, situamos o nosso trabalho em uma perspectiva eminentemente interpretativa, com o qual não pretendemos produzir análises generalizantes da melancolia presente no rock atual, mas, por outro lado, identificar algumas particularidades que podem produzir inspirações nesse cenário. Cabe ainda aqui fazer uma observação: foram escolhidas nesse trabalho bandas de rock presentes no movimento em que o rock atinge certa mundialização. Por tal razão, as bandas brasileiras não foram escolhidas, não apenas por uma questão de apreciação, mas por reconhecer que a nossa dedicação é a de identificar bandas que atinjam alcance mundial, alcance que será evidenciado no segundo capítulo, fundamentado em Guerra (2010), que elucida cenários de bandas que atingem o contexto mundial. Assim, uma vez que atingem o cenário global, também se estendem ao território brasileiro e acabam produzindo influências sobre bandas locais.

Com tal característica, este trabalho se divide em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado *Melancolia, crise da modernidade e existência*, procura responder ao primeiro objetivo específico desta monografia, que é o de situar a melancolia na crise do projeto moderno. O segundo capítulo, intitulado *A melancolia no rock: cultura de massa e apropriações da indústria fonográfica*, busca responder ao segundo objetivo específico, concernente no intento de compreender como o rock se insere frente a esse cenário da melancolia como crise do projeto moderno. O terceiro capítulo, derradeiro, intitulado *Emergência, centralidade e persistência da melancolia no rock*, pretende responder ao terceiro objetivo específico, relativo à percepção da melancolia presente nas experiências musicais de algumas bandas a partir da escolha de algumas letras, escolha essa que será detalhada no próprio terceiro capítulo.

# CAPÍTULO 1 – MELANCOLIA, CRISE DA MODERNIDADE E EXISTÊNCIA

## 1.1. A modernidade e seu projeto

A história da humanidade é uma construção cultural, deste modo cada época utiliza dos conhecimentos e ensinamentos já traçados por seus antepassados para lidar com a sociedade do seu tempo, que, simultaneamente, traz para essa história sua própria experiência, formando, por conseguinte, o que pode ser entendido por contribuição geracional, que é o que caracteriza um determinado período histórico. Segundo o historiador alemão Reinhart Koselleck (2006), a peculiaridade de um tempo é expressa pela maneira como cada época se relaciona com o mundo, ou seja, como cada geração preenche seu tempo nesta construção cultural que entendemos por história da humanidade.

Dito isso, a história deve ser apreendida em sua própria historicidade. Essa necessidade existe na medida em que entendemos que a existência de um fenômeno social não é necessariamente exclusividade de uma época, ainda mais quando se trata de questões sensíveis à existência humana, como dilemas sócio-morais e as doenças da mente. Portanto, a necessidade do recorte da historicidade existe para compreendermos que um fenômeno pode se repetir por gerações, contudo tratado diferente de uma época para outra, devido justamente às distinções entre as épocas. Entende-se, também, que os movimentos históricos não acontecem de forma homogênea nas comunidades humanas: a pós-modernidade, a cibercultura, e outros termos contemporâneos constituintes da atualidade existem em mundos que possibilitam que os mesmos existam. É certo também que estes movimentos ressoam por todas as partes, mesmo aquelas que resistem ao caminhar, supostamente, evolutivo da humanidade:

Costumamos chamar de pós-moderna, pós-humana ou pós-histórica a nossa realidade atual e, neste batismo, acreditamos identificar as relações que ela teria com o seu próximo passado como tendo sido superadas radicalmente, quer dizer, nas suas raízes. Isto nos parece uma visão redutora: preferimos pensar que a Modernidade não foi homogênea em nenhum momento ou aspecto de sua experiência. (SAINT CLAIR; TUCHERMAN, 2009, p. 46)

A escolha do período moderno como recorte e ponto de partida se justifica por ser a temporalidade na cronologia humana onde existem transição e ruptura das tradições medievais, que se sustentavam sob o prisma e o amparo da fé cristã, para o projeto da razão e consolidação do capitalismo. Ou seja, há, neste período, a explícita consolidação de um

sistema econômico e ideológico que ainda vigora e influi, não só nas diretrizes mercadológicas, bem como nas relações sociais, políticas, filosóficas e identitárias ao redor do globo terrestre.

A modernidade é o período histórico em que a burguesia, classe social formada na Baixa Idade Média, se coloca no campo das ideias e dos valores como centro da humanidade. Envolvida nas principais transformações, desde a constituição dos Estados nacionais, a burguesia colocou a Europa no centro do poder mundial, e unificou a história da humanidade a seu percurso de civilização, negligenciando caminhos milenares de outras etnias, marcadamente as das Américas e da África, à periferia de sua marcha, em princípio, evolutiva. Estabeleceu-se, assim, a transformação na forma de entender a história, construída, a partir de então, por um percurso linear compartilhado por toda a humanidade no qual tudo que existe é impactado por sua temporalidade, o passado perde a relevância de base orientadora para a vida político-social enquanto o futuro, inexoravelmente progressista, apresenta-se como diretriz, horizonte, e único destino admissível aos avanços da modernidade. Como sequela da aceleração e ineditismo dos eventos históricos, sempre inovadores e constituintes daquele horizonte ideal e, alegadamente, definitivo, o presente quase desaparece, se estreitando à eterna brevidade, pelo menos até o momento em que aquele percurso atinja o futuro ideal. O desenvolvimento do capitalismo entre os séculos XV e XVIII buscou promover, ao redor do planeta unificado geograficamente pelas descobertas marítimas, valores universais. A mentalidade marcada pelo progressivo triunfo do sistema econômico valorizava o individualismo, o materialismo, a concorrência, a divisão social do trabalho, elementos que orientam a sensibilidade e a forma de compreender o mundo até os dias hodiernos. Entretanto, a implementação desta economia internacionalizada não chega sem conflitos: tensões foram criadas ao redor do mundo humano, com mais ou menos resistência. Nesse sentido,

Se é verdade que o Ocidente cristão, por meio de sua superioridade militar e econômica, consegue penetrar na América e na África, desarticulando as concepções de mundo dos povos primitivos, ou destruindo impérios como os asteca e inca, na Ásia (China, Índia e Japão), ele se depara com filosofias universais que se contrapõem à sua hegemonia cultural. (ORTIZ, 1994, p. 39)

Isto posto, as tensões sociais, o desenvolvimento da burguesia, e a crença na racionalidade – fundada no estudo do homem, da natureza e no espírito científico positivista, contrário às concepções geocentristas da Igreja – resultaram na propagação do Iluminismo,

triunfante na Revolução Francesa, que conseqüentemente possibilitou a disseminação de novas estruturas de poder político e organização econômica. Desta maneira, sucedeu-se o processo de construção e consolidação do liberalismo, ideologia basilar nas democracias que vigoram até o presente tempo histórico.

De tal sorte, a modernidade se solidifica enquanto organização social e estilo de vida a partir da Revolução Industrial, quer seja, a modernidade se materializa na técnica. A partir do domínio e da sofisticação das ferramentas modernas (eletricidade, novos meios de transporte, novo maquinário fabril etc.), a humanidade passa a ser senhora do seu tempo e paisagem. O trabalho, que antes era condicionado à luz solar, não tem hora para parar, o dia torna-se um conceito abstrato, como discorre Renato Ortiz:

O trem revoluciona a concepção de espaço e de tempo. Por um artifício de aceleração, ele “devora” o espaço. O vapor libera o esforço físico do trabalhador braçal, distanciando o homem do ritmo da natureza. Ele supera o cavalo na corrida, colocando as partes longínquas quase que “instantaneamente” (pelo menos a imaginação percebe as coisas assim) em contato, o vapor suprime as distâncias, dirão os homens do século XIX. (ORTIZ, 1994, p. 47)

Dentro dessa perspectiva, Walter Benjamin apresenta o conceito do choque, fundamentado na teoria freudiana do choque traumático, relacionado às transformações na vivência das pessoas em razão das configurações dos grandes centros urbanos do mundo modernos. O deslocamento pela multidão ou o tráfego dos automóveis se converte em uma sucessão choques e colisões, como efeito, os membros desses centros urbanos passam a agir de forma automatizada, de modo semelhante ao que o operário lida com a mecanização e produção em série das fábricas. Ou seja, a experiência do choque se configura como basilar para inúmeras situações características dessa sociedade moderna.

A alteração espaço temporal que a técnica promove acaba por resultar em uma falsa sensação de esvaziamento do tempo humano e conseqüente desencaixe das relações sociais. As pessoas têm a sensação de possuir mais tempo nas suas vidas por estarem acostumadas ao ritmo que as técnicas anteriores possibilitaram à humanidade. Esse mundo novo é assim feito por novas possibilidades condicionadas ao ideário e às necessidades de um sistema econômico internacionalizado que precisava se consolidar. Se a máquina possibilita a realização de uma tarefa em menos tempo, isso significa, em tese, que você tem mais tempo para fazer outras coisas, ou que você pode fazer a mesma tarefa mais vezes durante um mesmo espaço temporal. O encurtamento do tempo funcionou de forma, inquietantemente, oportuna para a produção de capital físico, otimizando os resultados desta, contudo cobrou ao

trabalhador a rigidez e a capacidade de produção de uma máquina, que estavam além de suas possibilidades biológicas. “Os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte.” (BENJAMIN, 1975, p.11). A ideia de propriedade do corpo próprio não existe em plenitude na vida humana, as ideias correlatas de liberdade e vontade estão subordinadas a todo tempo a alguma condição institucional, seja a vontade de um soberano, o corpo religioso, seja da nação, o corpo social.

A nação, como instituição máxima desse período histórico, é a base e materialização das ideias civilizatórias modernas, sendo até o presente momento, o estágio mais sofisticado de organização social. A instituição nacional representava mais que um modelo organizacional, era o projeto de um grande plano mundial. Nesse sentido:

Nação e modernidade não são apenas “fatos sociais” correlatos; é preciso dizer mais: a nação se constitui historicamente através da modernidade. [...] o vínculo entre nação e modernidade deve ser considerado como historicamente conjuntural pois, na sua especificidade, os conceitos são inconfundíveis. A modernidade se associa à racionalização da sociedade, em seus diversos níveis, econômico, político, e cultural. Ela revela um tipo de organização social “desencaixada”, privilegiando qualidades como, funcionalidade, mobilidade e racionalidade. Pensada desta forma, a sociedade é um conjunto desterritorializado de relações sociais articuladas entre si. Por isso os meios de comunicação desempenham um papel tão fundamental. Portanto, contrariamente ao que muitas vezes se supõe, a nação é uma primeira afirmação da mundialidade. (ORTIZ, 1994, p. 50)

Deste modo, segundo Marcel Mauss (1920), a nação deveria prover, aos indivíduos que a compõe, direito à vida e à felicidade. Não há nada de incompatível no pensamento utópico do sociólogo francês, sendo ele um homem de seu tempo. Porém, a instituição social Nação não conseguiu cumprir com a promessa da felicidade. A modernidade prometeu um futuro glorioso, em que eventualmente, através do progresso da ciência, a humanidade teria acesso a uma qualidade de vida melhor. De fato, são inegáveis os avanços na medicina e na farmacologia, que aumentaram a expectativa de vida consideravelmente por todo lugar do planeta onde são acessíveis; as telecomunicações e os meios de transporte conseguiram encurtar distâncias e ligar continentes separados por águas oceânicas. Contudo, para que este avanço intenso fosse possível, foi preciso modificar o espírito humano:

Os períodos de crise, especificamente o das duas grandes guerras modernas, desta marcha se contrapunham à ideia de progresso europeu. Neste período as descobertas científicas foram usadas de maneiras horripilantes para com os seus pares de espécie, a proposta política social solidária gerou mais conflito que soluções. [...] nossos mais amados princípios – liberdade, igualdade, fraternidade, justiça, mesmo

paz – foram pervertidos e degradados de maneiras nem sonhadas por nossos antepassados. A cada passo somos confrontados por promessas quebradas, esperanças fenecidas, dilemas irreconciliáveis, boas intenções que se desviaram, escolhas entre males, um mundo à beira do desastre – tudo isto já virou clichê mas é verdadeiro demais e parece desmentir a ideia de progresso. (HIMMELFARB, 1987, p. 155)

Nas antigas concepções de mundo as sociedades se integravam a partir de suas centralidades, isto é, o que estava fora das fronteiras não fazia parte do mundo inteligível e por isso existiam separados. A modernidade desgastou a especificidades dos universos culturais particulares ao se expandir por todas as direções, substituiu as tradições locais por valores universais modernos subsidiados por adventos técnicos e ideologias, e construiu um novo tempo, ritmado proporcionalmente e em favor desses mesmos subsídios. Nessa perspectiva, as comunidades, agora nações, são qualificadas quanto ao seu desenvolvimento ou subdesenvolvimento e não quanto às suas individualidades ou tradições, possuindo mais ou menos poder conforme a contribuição na marcha global do progresso.

## **1.2. Crise e temporalidade**

A cultura moderna, baseada sobre a aposta no futuro, dava lugar, a partir do caos das guerras, geradas a partir da crença genuína de que todas as ações praticadas nestes momentos abjetos da história humana confluíam para o progresso, para uma nova concepção, a da perda do potencial utópico da modernidade, e, conseqüentemente, para o reforço do descontentamento público:

O mito do progresso como inarredável viés do tempo ficou comprometido com o Holocausto e as bombas de Hiroshima e Nagasáqui, que nos horrorizam exatamente porque não podemos deixar de identificar planejamento, ousadia e sucesso nestes eventos que foram vitórias racionais de guerra e derrotas do espírito. (SAINT CLAIR; TUCHERMAN, 2009, p. 46)

É de nosso conhecimento, também, que filósofos como Schopenhauer e Nietzsche já manifestavam esta concepção pessimista antes da crise que foi a segunda grande guerra mundial, movimentos contra utópicos existiram por toda trajetória humana. Contudo, episódios como o Holocausto redefiniram a percepção global sobre o mundo e a consolidação do projeto da modernidade, que visava o progresso e a estabilidade, mas acabou por proporcionar a instabilidade e a precariedade. Neste contexto, eventos traumáticos deixam de

ser, pelo menos no imaginário coletivo, a exceção, e passam a ser rotineiros. Deste modo, a concepção pessimista sobre o mundo que antes era pontual e desarticulada, passa a ser entendida como horizonte, mesmo lugar ocupado no plano moderno para o futuro, e, desta forma, a gerar desconfiança para com esse mesmo futuro.

Esta desconfiança para com o futuro pode ser percebida nas obras de Wells como uma clara percepção de que existem “tendências suicidas da civilização” (Wells apud Delumeau, 1997: 355-6). O clássico de Orwell, 1984, como a mais admirável de todas as contra-utopias literárias modernas, *Brave new world*, de Huxley, indo ao encontro de filmes como *Blade Runner*, de Riddley Scott, e do próprio *Laranja mecânica*, fazem parte desses cenários onde ao mesmo tempo em que conquistas tecnológicas nos forneceram confortos nunca antes imaginados, ainda assim realiza-se um estado de frustração por não se verem cumpridas as promessas de nossos antecessores. (RIBEIRO, 2002, p. 230)

A partir das fissuras causadas pelos eventos aterrorizadores, de forma geral consensualmente retrocessivos, o mundo pareceu desacelerar a despeito de em constante mudança, visto o advento de novos fenômenos especialmente no que se refere ao desenvolvimento da técnica. O sentimento de recessão não concerne, portanto, à ausência de novas experiências, a crise é primeiramente simbólica. Dessa forma, essa apatia, que nasce e pertence ao seu tempo, a modernidade, surge em contrapartida aos valores de sua época, e, desta forma, corresponde ao esgotamento da esperança e da crença que os novos acontecimentos e os que estão por vir sejam capazes de retomar a qualidade progressiva daquele percurso compartilhado por toda a humanidade, a história. Posto que o futuro não se sustenta mais como condição suficiente à mobilização existencial, o passado volta a ter poder sobre a existência, vista a necessidade de retomar a sensação de segurança, perdida com a frustração e conseqüente descrédito ao futuro. Deste jeito, resgatam-se as experiências já vividas, e justamente por seu caráter temporal, controláveis e, por que não, felizes. Sendo assim,

O presente não é mais um lugar de transição próprio a uma reflexão meticolosa (nos moldes do subjetivismo moderno) e nem um espaço rapidamente superável por experiências inéditas. Ele se expande a partir do acúmulo de passados ao passo que não avança para novos futuros possíveis. Esta é uma descrição sintética do diagnóstico do “amplo presente” (*broad present*) proposto por Gumbrecht, o qual caracterizaria a nossa temporalidade. Neste presente tem-se a sensação de “estagnação”, e a expectativa de experimentarmos contextos incomuns é expressivamente menor quando comparada ao tempo histórico moderno. (RODRIGUES; RANGEL, 2018, p. 68)

Em contrapartida, o passado reaproxima-se do presente e exige o crédito perdido na construção da modernidade, em conformidade com o despertar para uma sociedade perversa e com a desconfiança para com o futuro. Essa crise de direção da história humana acaba por tensionar e fazer aflorar novas doenças e sintomas, como a melancolia, a ansiedade, o estresse, entre outros. A partir da nossa interpretação do que discursa Hans Ulrich Gumbrecht (2010), o ingresso na modernidade, o conseqüente domínio da racionalização e reprodução da imagem cartesiana do mundo, custou à humanidade a perda da sensibilidade tão cara ao equilíbrio da vida cotidiana. O sujeito cartesiano transformou todas as coisas do mundo em objeto, categorias de análise, que necessariamente tinham de ser interpretados. Entretanto, a objetificação do mundo acarreta o distanciamento das coisas, mesmo que desejado segundo uma ótica positivista para o estudo, esse distanciamento pode gerar consigo a indiferença, e, por exemplo, quando nos referimos às humanidades não só é problemática a validade deste distanciamento, como também os mecanismos que permitem que esse distanciamento seja possível existir de um sujeito para com seus pares. Entendemos, também, que esse afastamento, se não existe em prática, existe em crença, e obedecendo a mesma lógicas positivistas, é socialmente impossível, dado justamente pelo fato que estamos todos inseridos no mesmo ambiente que todas as outras coisas. Mesmo que objetifiquemos o que nos contorna, nossas impressões sobre esses seres são dialógicas, ou seja, nosso conhecimento será adquirido por uma constante troca de informações, mesmo as que são inconscientes, como a percepção das cores que compõem um determinado objeto de estudo, quer seja as cores das roupas, mesmo que esses índices não sejam prioritários na interpretação do mundo, eles serão absorvidos e ressignificados, pela associação e carga que a experiência do interlocutor permitir. Quanto a suposta eficácia dos distanciamentos e potencialidades da razão Gumbrecht (2010) articula:

[...] pressupomos normalmente que a qualidade das observações e das interpretações depende da “distância adequada” que o observador é capaz de manter em relação ao fenômeno que observa. Assim, temos de fazer um esforço intelectual específico para entender o quanto é problemático falar constantemente do “mundo” ou da “sociedade” fossem objetos distantes, em relação aos quais somos capazes de (ou devemos) ocupar uma posição de afastamento. (GUMBRECHT, 2010, p. 43-44)

Tendo como perspectiva a produção máxima e constante, negligenciando os limites do corpo humano, e as dinâmicas da vida em comunidade, o indivíduo moderno, de modo conseqüente, se vê frustrado ao não alcançar um ideal humanamente inatingível. O ritmo

acelerado do “progresso” inviabiliza planejamentos de longo prazo, cobrando das pessoas a primazia do curto prazo, em uma cultura que cobra o desenvolvimento e aperfeiçoamento de habilidades ao mesmo tempo em que novas capacitações são exigidas. O capitalismo mundial integrado instaura-se de forma orgânica, e, sem a necessidade de uma figura maquiavélica que aperte botões ou puxe cordas ventríloquas, se estrutura e renova-se valorativamente de forma cotidiana e relacional na vida das pessoas. As “novas possibilidades” modernas estimularam, paradoxalmente respaldada no liberalismo, a imersão do cidadão em produção de atividades que seriam em última instância de ganho comunitário. Conforme Nietzsche, o homem emula comportamentos animais em sua trajetória de trabalho racionalista, em outras palavras, enquanto imerso em suas atividades habituais, os animais em geral se comportam ingenuamente, isto é, tamanha a imersão, os espaços de serenidade necessários para as práticas reflexivas não se fazem possíveis. Desse jeito, não existe o afastamento necessário para a construção da consciência nem sobre a própria atividade praticada, quanto mais para seus sentimentos, retidos em uma posição de descontinuidade em relação às experiências, em uma melancolia cada vez mais presente e cotidiana:

Considera o rebanho que passa ao teu lado pastando: ele não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come, descansa, digere, saltita de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado. Ver isto desgosta duramente o homem porque ele se vangloria de sua humanidade frente o animal, embora olhe invejoso para a sua felicidade – pois o homem quer apenas isso, viver como o animal, sem melancolia, sem dor; e o quer entretanto em vão, porque não o quer como o animal. O homem pergunta mesmo um dia ao animal: por que não me falas sobre tua felicidade e apenas me observas? O animal quer também responder e falar, isso se deve ao fato de que sempre esquece o que queria dizer, mas também já esqueceu esta resposta e silencia: de tal modo que o homem se admira disso. (NIETZSCHE *apud* RANGEL, 2017, p. 71-72)

Sincronicamente, Charles Taylor propõe que o ideal moderno de desprendimento exige uma postura reflexiva. Assim sendo, este mesmo ideal, que reproduz alienação paulatinamente, reivindica aos seres regidos por ele a necessidade de voltar-se para dentro e tomar consciência das atividades rotineiras e dos processos que nos constituem. A vista disso Taylor desenvolve:

Temos de assumir a responsabilidade de construir nossa própria representação do mundo que, caso contrário, é feita sem ordem e, conseqüentemente, sem ciência; temos de assumir responsabilidade pelos processos por meio dos quais associações formam e moldam nosso caráter e nossa visão. O desprendimento requer que deixemos de viver simplesmente no corpo ou de acordo com nossas tradições ou

hábitos e, ao torná-los objetos para nós, submetamo-los a rigoroso exame e reforma. (TAYLOR, 1997, p. 228)

Constituindo assim um dos grandes paradoxos da filosofia moderna, isto é, a filosofia do desprendimento e da objetificação só se realiza enquanto análise e produção de consciência da imagem humana a partir da condição própria do afastamento que a terceira pessoa permite. Contudo na modernidade, essa mesma perspectiva consciente e desintegrada efetiva-se fundamentada na experiência centrada na primeira pessoa. Com tal característica, “a objetividade radical só é inteligível e acessível por meio da subjetividade radical” (TAYLOR, 1997, p. 229). Portanto, o problema do “eu”, ou “*self*”, quer seja “ego”, retorna ao imaginário social com uma potência que não poderia existir para os antigos, e como um enigma obscuro, aparentemente insolúvel.

### 1.3. Os sintomas de uma crise

Do mesmo modo que Rodrigues e Rangel, e em consonância com Benjamin, se a humanidade é orientada pelo passado, aqui entendemos o passado como o recorte na trajetória humana que conseguiu cumprir os valores do tempo presente, aquele da experiência da felicidade. Isto posto, a humanidade torna a si mesmo, quer seja sua história, como medida para as ações futuras e conseqüentemente acaba por repetir-se sem avanço aparente, tamanho comprometimento com o passado. Deste modo, o passado, em termos práticos, existe não somente como horizonte, mas como fator determinante aos movimentos das comunidades. Ao orientar o futuro e impossibilitar a contemplação do presente, o passado conseqüentemente propicia, em seu esvaziamento do presente, o crescimento do sentimento melancólico do sujeito que se encontra impossibilitado de vivenciar seu próprio tempo.

Pertence às mais notáveis particularidades do espírito humano, [...] ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, a ausência geral de inveja de cada presente em face do seu futuro’, diz Lotze. Essa reflexão leva a reconhecer que a imagem da felicidade que cultivamos está inteiramente tingida pelo tempo a que, uma vez por todas, nos remeteu o decurso da existência. (BENJAMIN *apud* RANGEL, 2016, p. 128)

A melancolia, em termos simples, é caracterizada como um estado mórbido onde a pessoa apresenta abatimento mental e físico. Segundo Eder Schmidt (2013), é cada vez mais frequente, nas clínicas ou fora delas, os casos de indivíduos que apresentam este estado

melancólico, em menor ou maior grau. Em estudo feito em 2013, Schmidt avaliou alguns comportamentos que se manifestam na maioria dos casos, como a tentativa destes sujeitos em estabelecer um modelo de relacionamento em que possam demonstrar suas carências e necessidade de atenção, ainda que por vezes por meio do cinismo ou de forma dissimulada, no sentido de receber algum tipo de ajuda na esfera afetiva de suas vidas para lidar com as demandas do mundo contemporâneo, que para estes não parecem ser tarefas com as quais eles consigam fazer, ou mesmo lidar com sua iminência, gerando ansiedade e outros transtornos à saúde mental. A respeito deste tipo de relacionamento o autor discorre:

Perante o outro, o descrédito quanto a qualquer retorno dos investimentos pessoais segue paralelo a uma permanente expectativa de angariar afirmativas de apreço e valorização, levando-o a reduzir qualquer mensagem que lhe seja dirigida a pretensas expressões de aprovação ou de reprovação. No entanto, se a suposta rejeição sempre confirma seus pressupostos de desconfiança, a eventual afirmativa de apreço nunca possui a força suficiente para abalar a certeza da falta de sentido da vida e da inutilidade de qualquer investimento na realidade. Por essa via, torna-se comum um tipo de apego tão intenso quanto instável a um outro obrigado a sustentar uma imagem ideal, na condição de tudo ou nada. Essas alterações do humor acabam se transformando no tema central de sua narrativa, o que por vezes desperta respostas de impaciência e evitação, realimentando a dinâmica depressiva. (SCHMIDT, 2013, p. 90)

Apesar da recorrência deste tipo de relato e experiência nas sociedades atuais, não se deve tomar estes sintomas como de um caso clínico, uma vez que podem emergir de condições psicodinâmicas diversas. Afinal, segundo o autor, traços como tristeza e anedonia, por vezes, são respostas comuns e naturais a experiências que todos os humanos estão sujeitos, como luto, tensão, ruptura, e podem funcionar como dispositivos de regulação e retomada de investimentos após tais crises.

Uma breve genealogia da melancolia se faz interessante na medida em que permite desnaturalizar aparentes causas ou consequências, a partir da segmentação da história do fenômeno, que possibilita despontar a multiplicidade que o constitui.

Para Eder, a consolidação da melancolia e depressão pode estar ligada à construção moral das sociedades humanas, em especial no ocidente, a partir dos dogmas católicos, e as consequentes restrições e tensões que eles impunham ao individual. A igreja católica se preocupou por séculos em manter o controle e purificar os desejos humanos em submissão à, suposta, vontade divina.

Nos séculos IV e V A.D., Evágrio, o Pôntico (360 A.D.) e São João Cassiano (420 A.D.) relacionam as *paixões*, ou *vícios*, que poderiam afastar o homem da reverência

e da devoção. Em número de oito, elas incluíam a tristeza e a acédia. Quanto à tristeza, “o quinto inimigo” no caminho da perfeição, Cassiano a entende como um possível desdobramento de um desejo negado, um benefício perdido, ou uma expectativa frustrada (ou ainda como um produto direto da malícia do Demônio). Ele adverte que, se nos deixarmos abalar pelos acontecimentos incertos que a vida nos reserva, nossa alma se enfraquecerá, perdendo a pureza, comprometendo a relação com nossos irmãos, tornando-nos impacientes e desagradáveis e, uma vez privados da energia do coração, seremos atirados em uma espécie de embriaguez e insanidade, sucumbindo no abismo do desespero. (SCHMIDT, 2013, p. 90)

São João Cassiano entendia a possibilidade de a tristeza existir como resultado da vontade direta do próprio Demônio. Essa explicação depois da era da luz e racionalização se esvazia em sentido, caindo em desacordo com os valores com os quais os cidadãos modernos se agarram cotidianamente nos seus trabalhos e escolas. Contudo, Cassiano também explica a tristeza como fruto do fracasso, quer seja uma expectativa frustrada. Entendia, ainda, que o nível de abalo que as frustrações desempenham sobre os indivíduos estaria diretamente ligado ao enfraquecimento da nossa consciência, afetando diretamente as relações sociais daqueles e potencializando o caminho para a loucura, onde as concepções do indivíduo não são aceitas socialmente. Não obstante, este parece ser o destino lógico na vida do indivíduo que se vê incapaz de operar tarefas ordinárias nas sociedades de seu tempo, que, como já visto em Benjamin, encontra-se em desproporção com as forças deste indivíduo, pelo menos no que se entende por aplicação desta força de forma saudável.

Uma das primeiras descrições sobre o quadro melancólico, realizada pelo médico tunisiano, Issaq Ibn Omrane, entre os séculos IX e X, sugere que a manifestação do quadro melancólico estaria associada ao aumento da bile negra em um organismo, que por sua vez, pode ser produto decorrente de situações de exigências exageradas da ordem física ou moral, tais como o estudo intenso, o trabalho intelectual excessivo e envolvimento amoroso demasiadamente apaixonados. Logo, por associação, se uma sociedade tem por ideal a otimização do tempo e a produção do trabalho, e o excesso é uma das causas para o efeito melancólico, a potencialidade deste quadro tende a se tornar mais frequente em comunidades que se utilizam deste ideário. Ademais, é importante evidenciar que os excessos existem também nas ausências, quer seja, na presença de uma ausência, como aponta Schmidt:

Pelo que observamos na “história da melancolia”, percebemos que, de uma maneira ou de outra, ela foi, ao longo dos tempos, remetida à expectativa do absoluto. Nas palavras de Juranville (2005, p.18), esse absoluto remete a um objeto elevado a uma condição de unicidade e perfeição, para além daqueles acessíveis na realidade

comum. Isso seria o reflexo de uma instância ideal extremamente exigente, que impede o sujeito de aceitar as limitações e as vicissitudes próprias da condição humana, obrigando-o a dolorosos trabalhos de luto em torno de episódios corriqueiros, sejam rompimentos, uma impressão de descaso, uma fantasia de injustiça, ciúmes, ou outras meras ocorrências cotidianas. (SCHMIDT, 2013, p. 93)

Diferente da depressão, normalmente associada a um trauma e subsequente narrativa, a angústia melancólica traz consigo a incapacidade em apontar uma origem para seu surgimento, justamente por existir no não viver. A superação das experiências traumáticas, segundo Julia Kristeva, psicanalista búlgaro-francesa, só é possível na medida em que processos referentes ao trauma se desenvolvem. Tais como aceitar a existência desse trauma como objeto primitivo e entendê-lo como um momento passado, perceber as ressignificações que surgiram a partir da sua existência e fase de luto, e se existe disposição para substituir a experiência por novas. Desta maneira, visto que o sujeito melancólico é incapaz de identificar o objeto primitivo, propriamente por não vivê-lo, a pessoa se vê impossibilitada de avançar para os processos seguintes e superar seu estado de tristeza. O melancólico cria, então, sua narrativa sobre a experiência não vivida, a qual acredita ainda estar por vir, na forma ideal, que contemple sua expectativa, perdendo-se em sentido, em um limbo de situações a serem vividas, sem conseguir abandonar a ideia de vê-las realizadas ao mesmo tempo em que não consegue investir na realidade sustentada pela certeza de que as tentativas, em todo caso, serão decepcionantes em relação ao que foi idealizado. O ceticismo quanto à experiência do tempo presente suprime o sentido das ações e pensamentos, o indivíduo permanece inerte sem conseguir encontrar razão para qualquer projeto pessoal ao tentar se proteger da, assim ele acredita, inevitável frustração.

[...] uma vez que o sujeito melancólico, negando o abandono do objeto real, se debruça nostalgicamente sobre o objeto arcaico e, sem admitir sua perda, impossibilita o trabalho de luto, tornando-se prisioneiro de uma tristeza fundamental e de uma narrativa entrecortada, repetitiva, e vazia. (SCHMIDT, 2013, p. 95)

O sujeito melancólico acaba por guiar sua atenção para o domínio privado, negando e desqualificando qualquer experiência da esfera pública, sentindo-se incapaz de atuar da forma como deseja, e, sem vislumbrar sentido no âmbito público, o indivíduo refugia-se em si mesmo, acreditando assim permanecer em uma zona controlável, longe de qualquer instabilidade. A melancolia questiona a continuidade da existência, mas não simplesmente a do sujeito, e sim da existência social do indivíduo, assim, questiona o horizonte social do

sujeito junto aos outros membros da sua comunidade. Dessa forma, no contexto do horizonte dos sentidos modernos, pautado pela ideia de competência e utilidade que terminam por constituir uma nova concepção de dignidade humana, a melancolia questiona a competência para existir partilhando desses sentidos modernos, questiona a adequação, ou no caso do sujeito melancólico, a inadequação.

#### **1.4. Melancolia: traço cultural contemporâneo**

A modernidade construiu um processo de secularização das sociedades que, por conseguinte, desvelou encadeamentos como o da subjetivação e da instrumentalização das experiências. Desse jeito, as concepções, que partiam dos dogmas religiosos, e as experiências, que tinham em geral o propósito da pós-vida na Terra, passaram a ser centradas no *self*. O individualismo, decorrente das reorganizações sociais, permitiu ao indivíduo se entender como protagonista das atividades cotidianas e, deste modo, procurar sentido e utilidade que favorecessem a si mesmo nessas práticas. A narrativa republicana viabilizou mudanças nas concepções existenciais humanas, na construção e forma de perceber as identidades. Ou seja, ao reorganizar as nações em fragmentos institucionais, a humanidade estava fragmentando também a sua alma. A modernidade trabalhou em seus rearranjos sociais com a concepção do tempo fragmentado, tendo-se em mente a importância do processo em si, acreditando-se que, se as ações fracionadas fossem efetuadas com êxito, o resultado seria positivo ao montante total e ganhar-se-ia tempo. Considera-se, assim, como prioridade uma produção maximizada e o conceito de utilidade. A vigilância e fragmentação dos processos públicos, a ideia da partícula treinada, foram métodos e filosofias propagados por todos os segmentos sociais, mas, sobretudo, muito evidentes nas forças armadas: cada patente com sua especificidade, que juntando ao grupo, ao coletivo, formaria uma única massa forte. Desta forma, educa-se um agente humano crente na capacidade de aperfeiçoar-se por meio das práticas metódicas e disciplinadas. Quanto à filosofia, método, espírito e organização disciplinar, Charles Taylor desenvolve:

O que isso requer é a capacidade de adotar uma postura instrumental em relação a suas propriedades, desejos, inclinações, tendências, hábitos de pensamento e sentimento, para que estes possam ser *elaborados*, eliminando alguns e fortalecendo outros, até se chegar à especificação desejada. (TAYLOR, 1997, p. 210)

Talvez o que não se esperava é que essa especificação supracitada impactasse tanto o espírito humano, alterando a forma como construímos a nós mesmos, nossa interioridade. As novas estruturas sociais aliadas a pouca disposição em participar das esferas públicas acabam por gerar uma atuação política reduzida, característica dessa modernidade alienante. Destarte, a instrumentalização do mundo propicia a percepção do ser a partir do autocentramento, situação onde o indivíduo percebe o mundo a partir do seu *self*, negligenciando o caráter utilitário das experiências em que não se faz presente. Esse estilo de vida é legitimado pelo sujeito a partir da constante busca do sentido das coisas dentro de si mesmo, apoiado em um eterno monólogo existencial que, conseqüentemente, devido às limitações e às transformações próprias da condição humana, acarreta no mal-estar, que, por sua vez, ao atingir progressivamente os integrantes dessas comunidades, promove o mal-estar coletivo.

O domínio psíquico passa, portanto, a prevalecer sobre o domínio social, redundando em impacto perverso sobre a dinâmica política, pois são as estruturas ilegítimas de poder que se fortalecem com a suposição de que é de nossa intimidade que devemos nos ocupar. [...] Para Taylor, esse tipo de existência, característico de um antropocentrismo radical, questiona a própria atribuição de sentido para a vida, levando o sujeito simplesmente a espelhar nem mesmo a natureza, mas “isto” que está a sua volta. A resultante social não poderia ser mais empobrecedora. (DE OLIVEIRA, 2006, p. 136)

À vista disso, as sociedades modernas, fortemente influenciadas por filosofias objetificadoras e enfáticas aos direitos individuais, eventualmente produzirão o enfraquecimento de seu caráter democrático. O cidadão, fechando-se e somente encontrando referência no próprio *self*, tende a não compreender a relevância da contribuição ao espaço público. Desta maneira, ao perder o interesse pelo bem coletivo, o sujeito disciplinado procura pela autorrealização, que Taylor entende por genuína, na construção da sua autenticidade, pela qual o sujeito acredita garantir singularidade no meio da massa, assegurando, assim, o caráter insubstituível da sua individualidade. Esse autoaperfeiçoamento só será possível, nessa perspectiva, fundamentado no autoconhecimento, mergulhando cada vez mais fundo em si mesmo, e ao ignorar as intervenções externas significativas. O anseio de autorrealizar-se é legítimo a todo ser humano; entretanto, o que Taylor questiona é a base ética que assegura o mesmo anseio por tais mecanismos cruéis e flageladores. Da mesma forma, desde o momento em que o sujeito conquista a consciência da influência determinante que o ambiente em que se insere produz na formação das técnicas e relação de tudo o que é próprio de sua cultura, também conquista a compreensão do vínculo estreito entre o *self* e esse mesmo ambiente. Destarte, mediante a auto-objetificação, o desprendimento moderno, em princípio necessário à

18

busca de sentido da existência, exige ao sujeito que se separe de si próprio para, de forma antagônica, encontrar referência no próprio *self*. Assim Taylor acredita nascer o mal-estar, advindo do conflito proveniente da procura dessa autenticidade idealizada no *self*, própria da concepção moderna do conceito da identidade individualizada, resultando o *self* desengajado, quer seja como o autor conceitua o *self* pontual. Isto porque, não é possível a construção de qualquer identidade apenas no autocentramento, todas as identidades são construções sociais relacionais, ou seja, a narrativa do sujeito social é parte do conjunto de infinitas narrativas interligadas, sejam individuais, no que se refere à interlocução com outros sujeitos especificamente, ou coletivas, no que se refere às narrativas sociais, expressa no domínio valorativo, na ordem normativa, naquela história advinda da modernidade compartilhada por toda humanidade que Koselleck evidencia.

Nessa perspectiva, falar da melancolia é falar da própria existência, para a finalidade de nosso trabalho, que é a compreensão dos dilemas e desafios do rock contemporâneo. Assim, entendendo a melancolia como elemento presente nos fenômenos estéticos musicais de produção de sentido equivo, nos interessa situar a melancolia a partir do contexto da modernidade, sem desconsiderar que a melancolia é uma característica que compõe a própria existência humana. Neste seguimento, uma vez investigando a melancolia como um traço cultural do nosso tempo, uma característica inerente à vivência instaurada pela modernidade como um aspecto sobre o qual se produz sentido, voltamos à grande problemática desse trabalho: investigar em que medida a melancolia aparece como um elemento cultural que é apropriado pela indústria fonográfica como um ingrediente do rock contemporâneo, absorvido e reproduzido por outros interlocutores, e assim revelando a relação do sujeito com a modernidade, com sua existência e com seu tempo.

## CAPÍTULO 2 – A MELANCOLIA NO ROCK: CULTURA DE MASSA E APROPRIAÇÕES DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

### 2.1. Introdução

O percurso que delinearemos neste capítulo corresponde ao desenvolvimento de um argumento que tangencia toda a discussão que será iniciada no terceiro capítulo: a compreensão de como a melancolia como traço cultural contemporâneo é apropriada pela indústria fonográfica e estende-se ao contexto do gênero musical do rock. Nesse sentido, para compreender como a melancolia é apropriada pela indústria fonográfica, torna-se fundamental discutir o contexto de emergência da indústria cultural em uma sociedade de prevalência de cultura de massas, tema este trabalhado, sobretudo por autores frankfurtianos. Assim, em um primeiro momento, nossos esforços serão: (a) apresentar o argumento dos autores que evidenciam os problemas da cultura quando apropriada pela indústria, consequências essas que podem gerar alienação, produzir dispersão social e isolamento; (b) contrabalancear esse argumento principal com autores que reconhecem todas as críticas, mas apontam para outras possibilidades, ao examinar um fatalismo presumível; (c) situar o rock como movimento musical e cultural.

Isto posto, ao tomar as considerações feitas no primeiro capítulo sobre a melancolia a partir da existência do sujeito, sobretudo como um traço da crise da modernidade – contexto que manifesta um presente amplo, esticado, da relação com a temporalidade linear instaurada de passado, presente e futuro, simultaneamente com a sensação de aprisionamento ao presente –, o que queremos discutir é como esse traço melancólico é apropriado pela indústria fonográfica. Para isso precisamos primeiro entender o que é essa indústria enquanto desdobramento de uma indústria cultural, que se estrutura no sentido de atender as massas, homogeneizando os produtos e o consumo, mas também desenvolvendo uma nova relação de consumo, um novo *sensorium*. Desta forma, essa mesma indústria começa a se desprender em direção, do ponto de vista sensível, para elementos que a massa<sup>1</sup> vivencia, ou seja, para a experiência do público consumidor, e, sendo a melancolia um modo significativo de expressão da experiência contemporânea, um desses elementos é a melancolia.

---

<sup>1</sup>Utilizamos o termo *massa* para nos referir a um tipo de experiência de público, considerando que a recepção pode ou não ser resumida a tal experiência.

## 2.2. Modernidade e massificação

### 2.2.1. Cultura de massa

Como visto no capítulo anterior, a modernidade passou por transformações que foram material de análise de diversas áreas das ciências sociais. A aglomeração populacional engendrada pela urbanização e industrialização propiciou a essas ciências a conjecturar as sociedades pelo prisma da massificação. A organização significativamente numerosa e coletiva das comunidades humanas produz órgãos representativos que reivindicam interesses coletivos, como sindicatos, partidos. Não só instituições representativas, manifestações de mesmo cunho surgem; traços culturais, elementos da cultura contemporânea, qualquer prática social que os indivíduos dessas sociedades de massa constroem podem e tendem a ser institucionalizados. Espetáculos como o futebol e o cinema emergem neste contexto de modificações sociais provenientes da urbanização, industrialização e seus desdobramentos como os novos métodos e lógicas do trabalho. Paradoxalmente, as sociedades do tempo moderno, massificadas e coletivas, são construídas sobre o alicerce da especialização e da divisão do trabalho que, ao contrário de criar mutualidade no espírito público, tendem a promover o individualismo. Esse alicerce será reproduzido em diversas esferas da vida social até alcançar as preferências culturais, segmentando as produções da indústria cultural, regida por uma razão que viabiliza totalitarismo político e massificação cultural, atendendo a públicos diversos e, ao mesmo tempo, substancialmente volumosos. Sobre a corrupção do espírito público e o isolamento dos indivíduos desligados das tradições morais, Giovandro Ferreira discorre:

Durkheim (1858-1917), no seu trabalho *Da divisão do trabalho social*, demonstra como a especialização do trabalho em vez de levar a uma interdependência, provoca o enfraquecimento da consciência coletiva. O isolamento de indivíduos, que não se reconhecem como parte integrante do todo, leva-os para a anomia, às vezes ao suicídio. (FERREIRA, 2014, p. 102)

As sociedades anteriores às modernas eram espaços onde o sentimento de coletividade direcionava o pertencimento. Por outro lado, na visão de alguns dos principais autores frankfurtianos, a modernidade, mesmo ancorada em bases coletivas, resulta em sociedades formadas por indivíduos indiferentes aos valores coletivos, atomizados, que consequentemente e constantemente contrapõe igualdade com liberdade. Neste contexto, os

meios de comunicação emergem como importante mecanismo para reconciliar esses indivíduos atomizados, indiferentes e reclusos nos espaços privados ao contrato social de interesse coletivo, que terão sua subjetividade, incoerentemente, afetada por meios de comunicação de massa. Assim, segundo os frankfurtianos, a sociedade de massa promove mudanças provenientes do desenvolvimento de um mercado de bens culturais a nível global, transportando à técnica o caráter de ideologia. As tecnologias e os métodos advindos dela ditaram e perpetuaram comportamentos e relações sociais. Desta forma, a técnica passa a desempenhar no capitalismo a mesma função que as ideologias exercem nas sociedades tradicionais. Por sua vez, as sociedades, firmadas na razão instrumental, muitas vezes abandonam a criticidade em prol da técnica (até mesmo na chancela do individualismo), o que tutela e preserva a estagnação intelectual.

A teoria crítica da sociedade, segundo Adorno, deve partir do ataque à raiz da sociedade moderna, pelo desvio assumido no desenvolvimento iluminista, pela razão se transformando em instrumento do “sistema”. A razão, renunciando a sua autonomia, deixou de ser crítica e passou a ser técnica para administrar o status quo. Assim, a racionalidade, que está na base da civilização industrial, é apontada como um alicerce podre. A indústria cultural constituída essencialmente pelos mass-media (rádio, cinema, publicidade, televisão...) faz parte do desenvolvimento da razão degenerada e é um dos principais instrumentos para a funcionalidade da sociedade. A indústria cultural é percebida como um sistema seja no funcionamento operativo (enredo, imagens, sons...), seja na sua diversidade de meios e gêneros. Como enfatizam Adorno e Horkheimer, “cada setor se harmoniza entre si e todos se harmonizam reciprocamente”. A indústria cultural encarna e difunde um ambiente em que a técnica arremata poder sobre a sociedade reproduzindo e assumindo o poder econômico daqueles que já dominam sobre a sociedade. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”. (FERREIRA, 2014, p. 109-110)

Destarte, na visão desses autores as pessoas nascem, desenvolvem-se e despertam consciência, inseridas em sociedades que produzem identidades na mesma lógica das culturas industrializadas que as cercam. A pasteurização da cultura tende a fomentar o consentimento e adesão a qualquer movimento e proposição estimulados nessas sociedades que, dialogicamente, são propagados pelas mídias de massa, criando, assim, um sistema circular que somente com muito custo se altera progressivamente, e de grosso modo manter-se-á repercutindo interesses hegemônicos e normativos. Essa explicação crua das sociedades de massa está diretamente ligada aos momentos de crise que horrorizaram e redefiniram a percepção global sobre o mundo, como o nazismo. “Com o nazismo, o capitalismo deixa de ser unicamente economia e explicita sua textura política e cultural: sua tendência à totalização.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.71). De tal sorte, os procedimentos de

massificação passam a ser entendidos como constitutivos da conflitividade estrutural das sociedades industrializadas, culminando em um estudo das produções culturais de massa que aponta as realizações, aparentemente, artísticas como apenas outro artigo qualquer da lógica mercantil materializado para consumo.

Adorno e Horkheimer partem da racionalidade desenvolvida pelo sistema – tal e como pode ser analisada no processo de industrialização-mercantilização da existência social – para chegar ao estudo da massa como efeito dos processos de legitimação e lugar de manifestação da cultura em que a lógica da mercadoria se realiza. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.71)

Desta forma, o conjunto de questões acerca das produções culturais é transportado para um ambiente estratégico, pensado, crítico, que será suporte para desenvolver as reflexões quanto às contradições sociais que despontam frente ao choque de mundos, tensionado por marxismo, positivismo norte-americano e existencialismo europeu.

### **2.2.2. A indústria cultural**

O conceito de indústria cultural é apresentado pela primeira vez por Theodor Adorno e Max Horkheimer no texto *Dialética do esclarecimento* em 1944. Frequentemente, as análises e teorias dos autores são associadas a um pessimismo generalizado resultado do contexto histórico que os autores vivenciaram, ou seja, a bagagem das crises e das guerras, catastróficas e traumatizantes. Contudo, a crítica à indústria cultural vai muito além da associação a um pessimismo generalizado e simplista, diz respeito, sobretudo, à transição do horizonte ocidental ordenado pelo humanismo europeu para um cenário pautado pela indústria cultural marcadamente norte-americana, no qual a arte é convertida em mercadoria privilegiando o valor de troca sobre o valor de uso, ou seja, refere-se a um exame profundo e consciente dos processos, em princípio, culturais inerentes às sociedades industriais e burocráticas. De fato, o contexto social destes autores é altamente influenciador de sua obra, mas justamente por terem vivido essa transformação, com a experiência dos dois mundos: o de tradição humanística na Europa, e o surgimento da massificação da cultura e democracia de massas nos Estados Unidos da América – modelo esse que será reproduzido por todo o globo terrestre durante o século XX e XXI, internacionalizando ideologia e culminando no que chamamos de globalização. Desta forma, a indústria cultural, proposta por Adorno, se

configura como um departamento indispensável à racionalidade instrumental, departamento que mantém e assegura o andamento das sociedades modernas capitalistas.

Adorno tem claro que entre a obra autêntica e o apreciador interpõe-se uma relação que requer “atenção, concentração, esforço e compreensão.” Por sua vez, os produtos da indústria cultural dispensam qualquer um destes aspectos. Tudo está desde já preparado para que o consumidor não precise utilizar suas faculdades mentais. Tudo é previsível e direcionado para disciplinar as necessidades dos consumidores. (SILVA, 1999, p. 196)

Isto posto, a obra de arte autêntica, autônoma e verdadeira, protesta contra a ordem vigente, transcende a existência alienada, e remonta uma promessa de felicidade retalhada pelas relações sociais e possibilitada na obra, no futuro. Adorno condena qualquer convergência ao *status quo* manifestada em supostas obras de arte, justamente porque essas manifestações de junção podem abrir interpretação para as possibilidades de reconciliação com o sistema de dominação que esta indústria serve. Daí a necessidade de protesto e negação a qualquer positividade, sendo no estranhamento onde a arte se constitui como tal, compreendendo que somente na absoluta negatividade a arte pode expressar a utopia.

Por isso se pode então distinguir tão nitidamente hoje o que é arte do que é *pastiche*: essa mistura de sentimento e vulgaridade, esse elemento plebeu que a verdadeira arte abomina. E que a *catharsis* aristotélica vem justificando durante séculos ao justificar alguns mal chamados “efeitos da arte”. Em lugar de desafiar a massa como faz a arte, o *pastiche* se dedica a excitá-la mediante a ativação das vivências. Mas jamais haverá legitimação social possível para essa arte inferior cuja forma consiste na exploração da emoção. A função da arte é justamente o contrário da emoção: a comoção. No outro extremo de qualquer subjetividade, a comoção é um instante que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.78-79)

Deste modo, o estranhamento configura-se como condição básica da autonomia da arte. Os produtos provenientes da indústria cultural não se sustentam como arte justamente por facilitar seu consumo e, conseqüentemente, renunciar à pretensão destes elementos: transcendência, contracultura e esperança, em predileção ao entretenimento, que por sua vez resulta na mediocrização das obras, e conseqüente alienação dos consumidores, que não só se satisfazem com o puro entretenimento como o demandam: “As massas, por sua vez, estavam mais afeitas à arte de entretenimento que lhes servia como passatempo.” (SILVA, 1999, p. 195). Assim, o entretenimento assume as funções sociais no capitalismo, desde preencher o tempo livre do trabalhador, a prolongar a estética do trabalho: “A repetição do trabalho mecânico da fábrica e do escritório é ‘aliviada’ pela repetição da cultura mecanizada e

totalitária à qual o trabalhador é submetido durante o seu ócio.” (SILVA, 1999, p. 195). Logo, a indústria cultural oferece uma forma de lazer prático e acessível a todos, que se encaixa na rotina e lógica de trabalho, e assume o papel terapêutico diante das sociedades industriais.

A premissa de um sistema regulador, quer seja da unidade de sistema, proposta por Adorno e Horkheimer, nasce a partir do estudo do método da indústria ao introduzir a cultura no modelo de produção em série que acarretaria na perda do diferencial que distinguiria as obras de arte de qualquer outro produto do sistema social. A ideia de unidade do sistema é polêmica e problemática na medida em que se infere a totalização de seus processos, podendo levar a entender que qualquer culturalismo e diferenças podem ser produzidas sob a lógica da racionalidade instrumental. À vista disso, todo engajamento com o pastiche, com as tendências da moda, seria tão somente uma traição à arte autônoma, cabendo à verdadeira arte o distanciamento, sendo a única orientação possível para a arte que não queira acabar por equiparar a humanidade com sua própria degradação. Nessa lógica, seria possível entender que as músicas do Pink Floyd se propõem a dizer, em última esfera, o mesmo que qualquer música, pois atendem aos mesmos processos, técnicas e finalidades que a maioria das músicas dos Backstreet Boys produzidas na indústria fonográfica utiliza, caracterizando-se, por fim, como mais um triunfo do capitalismo. Essa noção é problemática ao passo que recusa em admitir a existência da multiplicidade das experiências estéticas e das práticas de produção e consumo da arte em sociedades extensamente populosas e diversas.

Estamos diante de uma teoria de cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas também que o identifica como seu conceito: um “conceito unitário” que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.71)

Portanto, nesse paradigma, a arte só é íntegra, propriamente, enquanto não participa da comunicação de massa, rebaixando qualquer produção de massa, junto à emoção, à vulgaridade.

### **2.2.3. A ruptura de Benjamin**

Benjamin, por sua vez, acreditava que o entretenimento proporcionado pelos produtos reproduzidos tecnicamente poderia germinar o esclarecimento pela experiência estética,

entendendo o interesse da massa na cultura como experiência e produção. Em vista disso, o lazer oferecido pela indústria cultural poderia ser associado a uma prática de esclarecimento que culminaria, como o autor denomina, na politização da arte, fenômeno que teria por objetivo instigar os consumidores e pôr em evidência os valores que perpetuam as relações de poder, dominação e o status quo.

O espectador da obra de arte clássica, ao contrário do espectador do cinema, dispunha da capacidade de divagar e contemplá-la, abordando-a com *recolhimento*. Em oposição à apreciação distante e ocular desse, Benjamin opõe a “tatibilidade” e a proximidade do cinema como um “instrumento de exercício prático”, capaz de suscitar a *percepção* de um tempo que se apresenta em ritmo intenso. (DAMIÃO, 1999, p.527-528)

A ruptura de Walter Benjamin para com seus colegas frankfurtianos está já no começo de sua análise, consonante Martín-Barbero, “Benjamin não investiga a partir de um lugar fixo, pois toma a realidade como algo descontínuo” (2009, p. 80), essa concepção de realidade que permite o interesse do autor pelas exceções, pelos artistas marginais. Enquanto, para Adorno, a experiência consciente está no protesto, na negação, no estranhamento, para Benjamin, a aproximação é necessária para pensar a experiência em razão de entender a mediação contextual que possibilitou as transformações nas condições da produção e do espaço da cultura, ou seja, dos modos de percepção e da experiência social, ou como o autor conceitua, do *sensorium*. Desta maneira, não é possível entender a arte, a cultura de um povo, sem contemplar as experiências das massas, por isso sua análise parte da percepção do uso, e não, como seus colegas da Escola de Frankfurt faziam, a partir da obra.

Benjamin se propõe então a tarefa de pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir do espaço da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas e nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo na marginal, na maldita. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.81)

Assim, Benjamin propõe a dimensão de uma história da recepção, ou seja, se atentar para além da arte e da técnica, e contemplar o modo de relação social da proximidade com que a experiência é transformada, modo esse que é fruto de espaço temporal histórico caracterizado por mudanças na sensibilidade social dentro da lógica de seu tempo. Benjamin se debruça sobre essas mudanças produzidas pelas intervenções relacionadas aos anseios da massa e pelas novas tecnologias de sua época, construídas para reproduzir fórmulas preestabelecidas, e de tanto reproduzir o idêntico acabam por conquistar o único.

O que queremos dizer com o único é: se tomarmos um produto industrial que é modelo para outro, o outro já será diferente do modelo primário, e devido à dinâmica e à necessidade própria das sociedades industriais, o próximo produto exigido pelo mercado já não deve ser igual ao segundo por demandar uma novidade, mesmo que mínima, assim também será diferente do modelo original. Desse jeito, de forma sucessiva, os produtos conquistam o status de irrepetíveis, por exemplo: mesmo que todas as músicas dentro de um álbum atendam a mesma fórmula de verso seguido de refrão, e todas as músicas sejam tocadas pelos mesmos instrumentos e na mesma tonalidade, se a progressão dos acordes for diferente de uma música para a outra, cada música terá alcançado este terreno da unicidade.

Em seguimento, se para Adorno a aproximação é a ruína da arte e origem da consciência acrítica, para Benjamin é o signo de uma longa transformação social que transborda em uma nova sensibilidade, uma nova prática de vivência e absorção cultural, justamente a partir do reconhecimento, do idêntico, do *self* no mundo. Essa nova sensibilidade será evidenciada e concretizada na técnica, com o advento de processos mais imediatos e próximos ao grande público como a fotografia, o cinema e a música popular, criando novos modos de interação e existência entre público e arte, comparada as artes burguesas como a ópera e a pintura. Portanto, o advento desse novo *sensorium* proveniente dos novos modos de relação social oferecidos pela proximidade industrial urbana:

[...] põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las. Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhe fazia parecer *distantes*. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. E esse “sentir”, essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 82)

Dessa forma, as novas técnicas utilizadas nas artes podem se configurar como expoentes das modificações causadas pelos movimentos sociais na percepção, e resultante na democratização da cultura. À vista disso, tentar entender as novas práticas e novas experiências culturais a partir de uma concepção de arte anacrônica seria, conforme Benjamin, incoerente e improdutivo, pois a análise já estaria, em sua gênese, pré-determinada e impossibilitada de perceber o caráter progressista da nova percepção. As artes industrializadas não pretendiam trazer projetos novos, revolucionários e utópicos, mas de forma geral, trazem o cotidiano, o velho, e a partir deste exercício de re-olhar o cotidiano, provocaria novos entendimentos, experiências e percepções sobre esse cotidiano

compartilhado por parte dos seus consumidores, potencializando assim o direcionamento à abolição das separações e privilégios. As novas formas de recepção se caracterizam pelo índice da coletividade. Quanto às concepções e maneiras de recepção de Adorno e Benjamin, Martín-Barbero desenvolve:

A operação de *aproximação* faz entrar em declínio o velho *modo de recepção*, que correspondia ao valor “cultural” da obra, e a passagem para outro, que faz primar seu valor *expositivo*. Os paradigmas de ambos são a pintura e a câmera fotográfica, ou cinematográfica, uma buscando a distância e a outra apagando-a ou diminuindo-a, uma *total* e outra *múltipla*. E que requerem portanto duas maneiras bem diferentes de recepção: o reconhecimento e a dispersão. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 84)

Ou seja, conforme Benjamin, a arte em si não reclama necessariamente um percurso, é o modo de percepção fundado na experiência que possibilita os múltiplos caminhos de consumo, estabelecendo uma nova forma de interação com a arte, com a cultura, baseado da dispersão das massas como dispositivo desse modo de percepção, em contrapeso ao modo fechado, retraído e imersivo próprio da burguesia. Em consequência das transformações da relação com a arte e a cultura, as classes mudam as conjunturas, saindo do terreno dito retrógrado para o chamado progressista, dessa maneira, Benjamin observa na técnica e nas massas meios para a arte lograr autonomia, por mais contraditório que possa parecer aos preceitos adornianos.

Diante dessa discussão, e considerando os objetivos deste trabalho, o elemento de Benjamin que nos parece mais relevante de se trabalhar é a ideia do novo *sensorium*, provenientes dos novos modos de relação social oferecidos pela proximidade industrial urbana. Nesse sentido, entendendo a melancolia como um traço coletivo de um período moderno é possível entender que de algum modo a indústria acaba, ainda que com fins comerciais, se apropriando desses elementos presentes nas relações sociais que os sujeitos estão vivenciando e trazendo pro seu contexto de produção. Assim sendo, além de olhar para a indústria cultural como algo perverso ou empobrecedor, é preciso perceber que esse órgão é apenas um tipo de indústria dentro de um contexto industrial, ou seja, contexto formado por diversos tipos de indústrias construídas sob a lógica do capital, que, claro, querem vender e lucrar em cima de seus produtos. Contudo, para além disso, nessas indústrias existe um *sensorium* que vai apropriar dessas relações, uma vez que a venda também só vai acontecer se houver identificação e existir sentido na compra para o consumidor, todavia o que nos interessa não é essa lógica perversa que já esta dada como tal, é como a indústria do rock se apropria desse *sensorium* melancolia. Bem, é verdadeiro que a indústria se apropria da

melancolia, mas o que nos interessa é compreender a razão pela qual esse elemento é tão caro à indústria e aos contextos do rock, um movimento que tem sua gênese na resistência do blues norte-americano.

## **2.3. Apropriações da indústria fonográfica**

### **2.3.1. A indústria do rock**

O rock é um gênero musical que tem sua expressão de origem maior nos Estados Unidos e no Reino Unido na década de 1950. Nasce como um movimento musical originado de uma mistura de elementos provenientes do rock and roll – gênero musical que nasce no período pós Segunda Guerra Mundial, notável por mudanças socioeconômicas impactantes, que tem como uma das características do gênero a indignação frente à conjuntura social e ao conformismo –, do rockabilly, do blues, do rhythm and blues (R&B), do country, e do gospel. Diferente de alguns gêneros, como o folk que expressa um modo pré-capitalista de produção de música, o rock corresponde à produção em massa, ao consumo de massas, e existe enquanto um produto de consumo. Assim, reflete o modo de vida de seu tempo ao articular valores comuns, problemas sociais partilhados pela massa.

A emergência do *rock'n'roll* provoca igualmente alterações inquestionáveis e permanentes na indústria musical, podendo ser perspectivado não só como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, pelo seu caráter de rebeldia e rebelião, mas também como uma ameaça à configuração tradicional da indústria musical, nomeadamente através do crescimento das companhias/ editoras independentes que estimula. [...] mas nem por isso deixa de ser influenciado e limitado pelos interesses capitalistas que o produziram. Prova de uma tal imersão nas lógicas do capitalismo é o facto dos anos 60 terem sido um período de forte expansão comercial da indústria musical. (GUERRA, 2010, p. 103-104)

A partir dessa matriz primária irrompeu uma variedade de estilos disseminados por quase todo o mundo ocidental – aqui também se fazem presentes aqueles territórios que compram a ideologia moderna ocidental, como o Japão por exemplo. Na segunda metade da década de 1950 o rock começou a apresentar subgêneros, que carregavam influências das músicas folk, do jazz, e da música clássica, contribuindo para o surgimento dos subgêneros do blues rock, folk rock e jazz rock.

Não é possível limitar o conteúdo da palavra *rock* ao da expressão «rock'n'roll». A música *rock* adquiriu desde 1955 uma tal envergadura, diversificando-se em gêneros, subgêneros, escolas e andamentos que só o sectarismo e a ignorância podem considerar como exteriores ao *rock*, estilos como o *jazz rock*, o *afro rock*, o *rock planante*, o *funk*, a *soul music* e o *blues* rural. (PARAIRE, 1992, p. 15)

Posteriormente, o gênero começa a se diversificar progressivamente, incorporando influências musicais desde o soul e funk ao hip-hop e música eletrônica, gerando uma diversidade enorme de subgêneros como hard rock, soft rock, pop rock, surf rock, glam rock, psicodélico, heavy metal, rock progressivo, punk rock, new wave, rock de garagem, underground, grunge, britpop, rock industrial, indie rock, pop punk, nu metal, scream emo, stoner rock etc. Todas essas categorias que, por seu turno, produzem outras infinitudes de subgêneros dentro de sua cena. Independente das variações, a maioria das bandas que surgiram do rock trazem alguns fatores comuns, o som construído a partir do que comumente é chamado de power trio – guitarra, contrabaixo e bateria – sustentado em poucos acordes, melodias envolventes e um contratempo contundente e constante.

Contrariamente à música erudita, que exige o silêncio, a atenção, e uma conduta de observador passivo, o rock admitia a interação do público com a banda, com a intenção de estimular uma integração que perpassa pelo reconhecimento do público no artista, e vice-versa. Nesse sentido:

Tão corpóreo quanto dançar (mesmo que isso signifique pular) é cantar. Não importa se o tom ou mesmo a letra estão certos. Daí a pouca importância de o roqueiro saber ou não inglês. Se não sabe, inventa. Haverá coisa mais fácil do que gritar “She loves you, ié, ié, ié”? Perdido na massa dos que habitam os bares e os estádios ou mesmo na solidão livre do seu quarto, o roqueiro se alia ao vocalista na esperança de alcançá-lo, de igualá-lo. (CHACON, 1985, p. 5-6)

No início da década de 1960, o rock já transcendia a esfera musical e influenciava o estilo de vida, a moda, a linguagem e o comportamento nos espaços urbanos industrializados. A função das mídias de massa, mais especificamente do rádio nessa época, na produção de significado e interpretação artístico do rock, é fundamental. Programas especiais destinados ao rock foram criados e impulsionaram a visibilidade do gênero musical, além de começar a construir uma legitimidade para o rock.

Neste processo de construção de uma nova manifestação musical, o rádio assume um papel decisivo no âmbito da indústria musical. O seu crescimento enquanto meio de entretenimento no final dos anos 20 do século XX acontece paralelamente às modificações e interpenetrações de estilos musicais que conduzem ao surgimento do *rock'n'roll*, contribuindo para uma metamorfose musical, sendo este o principal

contributo deste meio de comunicação: promover o cruzamento de gêneros musicais distintos ao permitir que diferentes pessoas se encontrem e partilhem experiências. Tal é especialmente importante do ponto de vista da inspiração criativa sobretudo quando a audiência é formada por músicos e por pessoas interessadas em desenvolver as suas variações estilísticas (GUERRA, 2010, p. 102)

No jornalismo impresso, surgem os periódicos Cream, Crawdaddy, Rolling Stone, Melody Maker e New Musical Express, igualmente fundamentais na construção do rock na esfera pública como um movimento artístico-cultural legítimo, se consolidando na, e através da formação de grupos de fãs, jornalistas e críticos especializados na expressão musical. Em um momento posterior, a indústria musical passa por outras alterações causadas pelos avanços tecnológicos, como o advento dos equipamentos de gravação magnética e das respectivas fitas cassetes, que por sua vez favoreceram a descentralização nos serviços de gravação.

### **2.3.2. Temas presentes nos primórdios do rock**

No início da década de 60, além de Chuck Berry e Elvis Plesley nos EUA, no rock britânico já despontavam nomes como The Beatles, Rolling Stones, e The Who. No rock sessentista, hippie e humanista, a melancolia e o suicídio são temas que não se faz muito presentes, nem em letra nem em harmonia, a mensagem era de euforia, amor e juventude. Após superar o período pós-guerra de escassez, as pessoas começavam a viver uma nova fase de prosperidade. Os temores da guerra, como a fome e sobrevivência ficam em segundo plano e abrem espaço para novas questões despontarem, como a revolução sexual, a igualdade de direitos independentes da raça, classe ou gênero, movimentos ambientalistas, entre outros.

[...] na década de 60 parece construir-se um mundo jovem utópico, no qual os pânicos morais são substituídos por uma aceitação geral da vitalidade da juventude na promoção da renovação social. Na verdade, o mito sobre a rebeldia e o carácter revolucionário da juventude começa a cair, dando lugar a uma perspectiva crítica que vê a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido *engolida* pelo capitalismo. No entanto, o mito continua a ser alimentado, nomeadamente através de uma inflação mediática que continua a apresentar a juventude como estando associada à revolta. (GUERRA, 2010, p. 108)

Todavia, esse mito permaneceu sendo sustentado pelas produções das mídias de massa que continuaram associando a juventude, que por sua vez produzia identificação, à revolta. No quadro que se apresentou, os jovens que acreditam não se converterem às lógicas da sociedade acabam por se encontrar dentro de um movimento cultural que se vale de um

discurso subversivo de resistência, sincronicamente que se submete a todas as lógicas dominantes para seu desenvolvimento e propagação, desta forma, caindo em contradição. Na segunda metade dos anos 60, concebeu-se um conceito de ascensão agregada ao rock no panorama artístico e estilístico, no qual se valorizava a progressão e a sofisticação musical, lírica e emocional. Pretendeu-se, desta forma, distinguir as expressões musicais artísticas do puro entretenimento ligado ao pop rock. Assim, o rock progressivo tem representantes como Pink Floyd, Cream e The Jimi Hendrix Experience, que faziam músicas apoiados em ideais de experimentalismo, complexidade, inovação, e ecletismo, tendo em vista a perspectiva de criar material de contracultura qualificado para combater o status instalado. Entre 1963 e 1969, as vendas de álbuns atingem receitas que chegam à proporção de 1,6 bilhões de dólares, superando a receita bruta das outras indústrias de entretenimento. Eventos como o festival de Woodstock em 1969, nascem como espaços de refúgios da vida moderna, contudo tornam-se outra possibilidade, incorporados pela indústria cultural, para empreender lucrativos concertos colossais. Sair da contradição parecia inviável para um movimento que nasce e se desenvolve dentro das lógicas do jogo capitalista mundial, as alternativas que se apresentavam acabavam por ser incorporadas pela indústria, e com certa facilidade, talvez visto que a matriz de toda sua estrutura não só era de fácil encaixe, mas correlata às lógicas e métodos que o movimento pretendia se rebelar.

### **2.3.3. A emergência da melancolia**

Dessarte, no final da década de 60 e começo dos anos 70, a melancolia surge para o rock como um elemento de admissão sobre um sonho que havia morrido, e desta forma, passa a ser alvo de investimento simbólico por vários artistas. Os precursores do punk rock, The Velvet Underground, traziam o experimentalismo do progressivo, só que não tinham tanto domínio da técnica. De modo que produziram um som mais rudimentar, que seria o embrião e a inspiração para bandas de punk do final da década. Nas letras, Lou Reed, líder e principal compositor da banda, tratava de temas alternativos, desvinculado de interesses comerciais, como vício em drogas, sadomasoquismo, prostituição e criminalidade: o que talvez tenha sido fator determinante para a pouca vendagem e reconhecimento dos primeiros trabalhos da banda na época de seu lançamento. Contudo, a banda se tornou cultuada no cenário

alternativo e se tornou prestigiada para vários artistas que os citam como grande influência, artistas como: Iggy Pop, David Bowie, Nirvana, Radiohead e The Strokes.

Iggy Pop formaria o The Stooges, uma das primeiras bandas de punk rock: “a história do punk começou com Iggy Pop. Ele era autêntico. Esse é o problema do rock’n’roll. Não há muitos malucos realmente autênticos” (COLEGRAVE; SULLIVAN, 2002, p. 49). O primeiro single do Stooges foi gravado em 1969, produzido por John Cale, baixista que havia deixado o Velvet Underground no ano anterior. Contemporâneo da composição beat<sup>2</sup>, Iggy Pop via no rock algo libertador, controverso ao sonho americano. Sua autenticidade era reflexo também de seu desengaço, sua inadequação à sociedade moderna, e ao próprio universo do rock:

[...] mais do que qualquer um nesse desfile aparentemente infinito de roqueiros profissionalmente alienados, Iggy encontra-se realmente isolado, e esse isolamento manifesta-se num desespero enorme. [...] Quando Iggy cantava ‘I’m losing all my feelings/ And I’m running out of friends’ em ‘I Need Somebody’, de Raw Power, estava a descrever sucintamente, como de costume, os problemas, a alienação e a anomia. (BANGS, 2005, p. 106)

As apresentações ao vivo dos Stooges eram conhecidas pelas performances intensas de Iggy Pop, que se cortava com cacos de vidro, gritava, contorcia o corpo, discutia com o público, às vezes partia para a agressão física. A angústia do frontman dos Stooges nos parece estar carregada daquela melancolia traçada no primeiro capítulo, quando Iggy flagela seu corpo. Existe nesse ato o questionamento da continuidade da existência, de um sujeito desajustado ao todo, ou seja, questionamento da sua existência social, do pertencimento desse sujeito junto aos outros membros da sua comunidade.

Por outro lado, o desconforto em David Bowie, conhecido pela alcunha de “camaleão do rock”, aparece em sua capacidade e disposição de renovar constantemente sua imagem durante a carreira. O camaleão do rock alcançou sucesso em 1969. Depois de dois álbuns de experimentação, quer seja, *The Man Who Sold the World*, de 1970, e *Hunky Dory*, de 1971, Bowie assume sua primeira identidade alternativa, o andrógino Ziggy Stardust, protagonista do disco de 72, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

[...] ao negar-se uma identidade fixa e ao assumir uma nova persona a cada LP lançado, trazia também para o universo pop a idéia de morte simbólica. Com a assunção de identidades descartáveis, Bowie sugere que o suicídio real é desnecessário. Basta que se implemente um suicídio simbólico e se produza uma

---

2 Movimento beat ou geração beat é um termo usado tanto para descrever um grupo de norte-americanos, principalmente escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram.

nova face: por detrás de uma máscara não há um rosto, mas sempre outra máscara. (SAINT CLAIR; TUCHERMAN, 2009, p. 47)

Ao mesmo tempo a melancolia passa a aparecer gradativamente recorrente nas bandas dos anos 70, explorada mais ainda por bandas de punk rock da segunda metade da década, como Ramones, Sex Pistols e The Clash, bandas que demonstram o sentimento de uma geração de pessoas sem perspectiva de futuro.

Em termos de ideário, o *punk* assume-se como um movimento contestatário nas dimensões artística, econômica e social. Contextualiza-se num período de forte crise econômica e reclama uma pertença (contestada) ao sub-proletariado, aos indivíduos marginalizados pela sociedade vigente. O movimento *punk* foi uma resposta ao movimento *hippie*, pois este fracassou nas suas promessas em termos de revolução das tradições que esmagavam os quotidianos. (GUERRA, 2010, p. 129)

A filosofia punk ia além da música, do barulho. Trazia a contestação de uma sociedade incoerente. Os punks tentavam, por meio da moda, música, e da atitude, chocar e negar os ditames de sua época. Ser punk, então, era ser crítico, por mais que o punk não apresentasse soluções e fosse um movimento destrutivo, desesperançoso, melancólico, quem tinha como ideal a cultura punk negava a indústria de massa, a pasteurização das experiências, ou qualquer forma de predisposição hegemônica. O movimento entendia e assumia a existência de um mal estar coletivo, contudo não reclamou o status de movimento contracultural, visto que assumia uma postura fatalista quanto à mudança e evolução social:

[...] o *punk* representou, nas sociedades ocidentais, um marco de ruptura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora. O *punk* sempre foi mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música: foi uma atitude insubmissa que quebrou o *status quo* e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro. (GUERRA, 2010, p. 129)

Com a explosão do punk em 77, o movimento é incorporado pela indústria cultural contribuindo para o desenvolvimento de subgêneros dentro do estilo musical e conseqüente diversificação e disseminação do punk rock. Desta forma, novamente a indústria cultural não tarda em se apropriar de um movimento inspirado pelo incômodo e pela revolta. A partir de então, o punk rock entra em um momento de incoerência. Ao render-se às fórmulas de produto de consumo que o mercado tencionava, o movimento confronta diretamente o seu caráter crítico e perde a sua estética característica, crua e incoerente, ao entrar em uma fase mais melódica e elaborada: “alguns dos fatores que anunciaram a morte (inevitável) do *punk* e que foram, entre outros, a violência, as drogas e o desencantamento gerado pela

indiferença da indústria musical.” (ARNOLD, 1993, p. 14). A tendência acaba por originar novos estilos nos anos 80, o new wave e o pós-punk são representados por bandas como The Cure, Joy Division, The Smiths, Sonic Youth, Legião Urbana, entre outras, que tematizam seu incômodo a partir de sonoridades niilistas e obscuras ancoradas novamente em uma percepção desiludida de um presente violento e uma imagem sombria do futuro ligado de forma permanente ao desenvolvimento do capital e à consequente indiferença interpessoal.

#### **2.3.4. Os anos 90: dilemas e contradições**

De tal sorte, não haveria espaço para a felicidade existir na vida cotidiana guiada pela indiferença e ganância. Nos anos 90 o grunge, movimento nascido em Seattle, prolonga a abordagem do mal estar social, permeada pela forte e constante presença do suicídio como alternativa a uma vida infeliz e indiferente.

Apresentam, também, um interessante ingrediente, que já era, aliás, fortemente característico do movimento punk: a ironia dos valores contemporâneos americanos, materializados na dicotomia “winner” ou “loser”. Assumindo-se como “losers”, os grunges pretendiam debochar do status quo, como no famoso refrão do hit Smells like teen spirit, do Nirvana: ‘Here we are now, entertain us [...] I feel stupid and contagious’. É preciso destacar, no que se refere à relação entre rock and roll e suicídio, que os anos 90 também assistem à ascensão da temática dos medicamentos relacionados às novas patologias psiquiátricas, tais como depressão, síndrome do pânico etc. (SAINT CLAIR; TUCHERMAN, 2009, p. 47)

Na década de 1990 o grunge toma conta do espaço midiático, ao fundir elementos do punk com o heavy metal, conciliados com um lirismo composto por grandes doses de angústia e sarcasmo. Os assuntos abordados por bandas como Nirvana, Pearl Jam e Soundgarden estavam relacionados à alienação social, apatia, desconforto às pressões sociais, desencanto geral com o estado das coisas, exclusão social, e muita angústia, que eles acreditavam serem característicos de sua época, apesar de serem temas recorrentes já no punk rock setentista por exemplo. A apatia era levada aos palcos, as apresentações eram diretas, renegavam shows complexos com uso de pirotecnia, efeito de luzes, ou qualquer outro artifício que não estivesse diretamente ligado à reprodução da música, evitavam performances ou algo análogo à teatralidade. O visual desleixado dos membros das bandas composto por camisas xadrez, jeans, longos cabelos desgrelhados e sebosos, e o que fosse mais prático em oposição à estética espalhafatosa dos anos 80, foi personificado nas imagens do Kurt Cobain e do Eddie

Vedder, respectivamente líderes do Nirvana e Pearl Jam. Em 1991 é lançado, pelo Nirvana, o álbum *Nevermind*, que popularizou o grunge e estabeleceu viabilidade comercial às bandas de rock alternativo em geral:

O lançamento de “*Nevermind*” revelou-se de facto o momento marcante da chegada de um público mais vasto ao *punk* [...]. Esta massificação do fenómeno veio revelar o que a cena *underground* havia produzido nos últimos 10 anos mas fez também com que a dimensão comercial viesse entrar na cena *punk* gerando uma descaracterização de alguns projetos musicais e acabando por derrubar um importante princípio de cooperação inerente à cena independente enquanto fenómeno *underground*. A chegada da música independente à indústria musical gerou nesta estratégias de *marketing*, nomeadamente a criação de “falsas” editoras independentes que acabavam por funcionar como delegações das *majors*. De facto, depois de 1991 deixa de se falar de música e ideias para se falar de negócios e dinheiro. (GUERRA, 2010, p. 167-168)

As letras, toda a plástica dos instrumentos e vocais distorcidos, gritados e angustiantes “recordava aos ouvintes que a vida mesmo em *mini-malls* bebes podia ser uma coisa perigosa e sugestiva, e que a apatia e o silêncio eram uma forma de rendição” (ARNOLD, 1993, p. 5). O grunge, impulsionado pela MTV<sup>3</sup>, se tornou um dos maiores sucessos comerciais da década de 90, sucesso que alguns destes membros mostraram não estar preparados para lidar, nem se sabe ao certo se aspiravam receber, no caso de Andrew Wood, Kurt Cobain, Shannon Hoon e posteriormente do Chris Cornell e Scott Weiland, vítimas de suicídio ou overdose. O sucesso, fortuna, os excessos com drogas não faziam parte do planeamento idealizado por Cobain e companhia, que aspiravam poder tocar suas músicas, mas não tinham ideia da proporção e comoção comercial que o movimento, do qual faziam parte, tomaria. Após assinarem os contratos milionários e chegarem ao que acreditavam ser o ápice do que o sonho americano podia oferecer, encontraram-se perdidos, justamente por negarem, desde o começo, o sucesso e seus elementos, e assim, achavam-se em negação e sem horizonte. Juntamente ao desconforto com a popularidade e a morte de ícones, o grunge sai de voga na metade dos anos 1990 e entra em baixa desde então.

Concomitantemente ao grunge nos EUA, acontecia a renovação no som do rock britânico, as bandas tentavam fugir do new wave pautado pela abertura estilística, em conformidade com a própria abertura que o contexto de globalização dos anos 90 permitiu as estruturas das relações sociais e culturais, nascia o britpop, tendo como seus maiores expoentes globais o Oasis e o Blur. O som proveniente do britpop, avesso ao peso do grunge,

---

3 MTV (anteriormente um inicialismo de Music Television) é um canal de televisão norte-americano. Em seus primeiros anos, o principal público alvo da MTV foram os jovens adultos, mas hoje a programação é principalmente voltada aos adolescentes.

era suave e, assim, mais convidativo ao grande público, mas que também era composto por bandas que vinham do cenário musical independente. O britpop, assim como o grunge nos EUA, levou as bandas de rock alternativo britânicas ao mainstream, à indústria cultural.

A partir desses movimentos, o rock vai aparecer nos anos seguintes na forma de retomadas dos gêneros passados com a fusão de outros elementos como o pop punk, gênero que combina o tempo musical e instrumentos do punk rock com melodias e lirismo da música pop. Seus maiores representantes são o Green Day e o blink-182. Inspirados pelo punk rock e grunge dos anos anteriores, as bandas fazem do humor e sarcasmo seu principal expediente, e se distanciam de temas amplos, focando em problemas da esfera micro da vida de um adolescente, como primeiras experiências com maconha, com escola, decepções amorosas, relacionamento com os pais, festas, ou qualquer outro elemento que fizesse parte da cultura jovem da época. Ou o new metal, gênero que combina fundamentos do metal com hip-hop, e eletrônica, e também se voltam para as temáticas mais intimistas, contudo adotando uma estética mais sóbria e pesada; seus maiores nomes são o Korn, Slipknot e Linkin Park.

Assim, os subgêneros que surgem nos anos seguintes se configuram para a indústria cultural e mainstream enquanto mercadoria a ser vendida e a alcançar sucesso, desta forma a indústria fonográfica procura reproduzir as fórmulas já aceitas pelo mercado. O que prevalece nas bandas de sucesso são as referências e não a novidade, como no caso do Arctic Monkeys, que nasce como uma banda cover do The Strokes, que, por sua vez, é fortemente influenciada por bandas como Television, Velvet Underground e principalmente Ramones.

Bem, o que interessa para nós é evidenciar os múltiplos sujeitos que já expressaram a melancolia no universo da cultura de massas que é o rock. Entendemos, vale ressaltar, que atribuir ao rock, ou a qualquer outro produto da indústria cultural, o mal estar coletivo ou comportamentos indesejáveis como o suicídio, além de insatisfatório, é negar a pluralidade de discursos que compreendem as formas e relações de expressão cultural. Nesse sentido, no terceiro capítulo, nossos esforços serão o de identificar como algumas letras presentes nesse movimento evidenciam a própria crise do sujeito moderno como demonstramos no primeiro capítulo. Trabalharemos ancorados nos domínios que dizem respeito à questão da temporalidade; sobre os distanciamentos do *self* de Taylor; quanto ao mal estar e perda de sentido; e a compreensão do *sensorium* da indústria. Para tentar revelar como o rock é composto por intensidades que evidenciam quanto esse gênero musical permanece, ao mesmo tempo, aberto à apropriação de uma indústria e traiçoeiro a essa mesma indústria, desta forma, apresenta um dilema constante a sua existência.

## CAPÍTULO 3 – EMERGÊNCIA, CENTRALIDADE E PERSISTÊNCIA DA MELANCOLIA NO ROCK

### 3.1. Introdução: metodologia para análise do trabalho

Partiremos agora para a análise de uma realidade, constituída por músicas que são produzidas por indústrias. Assim, o capítulo que se segue configura-se como um espaço de interpretação das músicas que emergem no contexto apresentado no capítulo anterior, no qual tentamos entender as lógicas industriais de criação destes produtos culturais.

O rock se abre para a indústria e, de modo simultâneo, apresenta um dilema com relação a ela, ou seja, estamos falando de um gênero que já nasce tanto acessível quanto crítico à sua indústria e, por essa razão, acreditamos que carrega uma potência de evidenciar os dilemas da modernidade na cultura de massa contemporânea, sendo a melancolia um indício desses dilemas. Quando falamos de contemporâneo estamos falando do agora, de algo que é atual, o que está no clima, no *sensorium* do agora. Dessa forma, os planos de análise que usaremos neste trabalho foram fortemente influenciados por essa ideia do *sensorium* benjaminiano. No momento em que pensamos no *sensorium*, estamos pensando na experiência do rock que é vivenciada pelos sujeitos e nas intensidades que ela sugere, ou seja, do *sensorium* do rock com ele mesmo e dos dilemas que ele apresenta desde sua gênese.

Posto isto, a abordagem metodológica construída neste trabalho será a da análise de conteúdo respaldada pelo argumento de Laville e Dionne (1999), autores que apontam na análise de conteúdo a potencialidade para subsidiar a investigação de objetos de estudo e materiais diversos, quer sejam: representativos, valorativos, ideológicos etc. Desta forma, argumentam em favor de tal abordagem metodológica para os casos de pesquisas correlatas a conflitos políticos, rituais sociais, e também: “para esclarecer fenômenos sociais particulares” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 214), tornando possível, assim, delinear um exame profundo do conteúdo dos mais variados tipos de objetos de investigação. Consonante com os autores, a análise de conteúdo nos permite: “procurar-lhes o sentido, captar-lhes as intenções, comparar, avaliar, descartar o acessório, reconhecer o essencial e selecioná-lo em torno das ideias principais” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 214). Desta maneira, acreditamos que a abordagem da análise de conteúdo se apresenta como uma metodologia vantajosa na medida em que nos permite verificar a estrutura e os elementos do conteúdo das letras de música, e, como resultado, pretendemos extrair os significados e intensidades destas obras.

Portanto, assumimos que a nossa experiência de ouvintes, fãs, e pesquisadores do rock a partir dos autores apresentados no segundo capítulo desta pesquisa, nos levaram a busca por alguns indícios para produzirmos interpretações. Assim, com base na análise de conteúdo nos inspiramos por uma proposta trabalhada por José Luiz Braga (2008) no texto *Comunicação, disciplina indiciária*. Para o autor, as pesquisas em comunicação, muito antes de comprovar determinadas hipóteses ou chegar a conclusões gerais, devem se assumir como pesquisas interpretativas. Se a comunicação é um lugar de produção de interações e de sentidos nos espaços sociais, cabe ao pesquisador da comunicação construir interpretações que não precisam ser totalizantes acerca dessas interações. No caso da nossa pesquisa, estamos falando de interações sociais específicas, constituídas pela presença do rock nos contextos contemporâneos. Logo, para além de produzir verdades ou interpretações hegemônicas, o nosso papel como pesquisadores da comunicação é produzir interpretações que podem ser, ou não, inspiradoras a outras realidades. Desta forma, a validade do nosso trabalho não está na ilusão de que a interpretação aqui construída será absoluta, mas no modo como essa interpretação é feita a partir da coleta de indícios sobre a realidade que estamos pesquisando. Segundo José Luiz Braga, a comunicação é uma disciplina indiciária: das interações sociais surgem os indícios, em processos sociais dinâmicos. Então, cabe ao pesquisador coletar e organizar os indícios desses processos, de modo que uma interpretação possível, em meio a várias outras, possa emergir. Nessa perspectiva:

A derivação de conhecimento mais amplo com base em pesquisas indiciárias não se baseia na premissa de «tipicidade» ou de «representatividade» do caso singular – mas sim na constatação da «possibilidade de existência» do fenômeno – ainda que de baixa frequência ou mesmo única. É possível, então, pesquisar e teorizar sobre as condições sociais dessa possibilidade. [...] As ampliações de abrangência das proposições desenvolvidas a partir de um caso não são «generalizações» – pelo menos não no sentido dos estudos quantitativos por amostragem, ou no sentido nomotético. Não se trata, naquela ampliação de abrangência das proposições, de afirmar de todos os casos de um conjunto o que se descobriu para o caso específico. Mas sim de fazer inferências abstratas («genéricas») sobre o mundo «em que aquele caso pode ocorrer». (BRAGA, 2008, p. 86)

No caso do nosso trabalho, a coleta desses indícios se deu de duas formas: (1) baseamo-nos na breve narrativa histórica do rock apresentada no segundo capítulo, no qual retratamos a emergência do rock, suas contestações enquanto gênero, e a trajetória de algumas bandas, fundamentados em autores que estudam o tema; (2) baseamo-nos também e assumimos o nosso lugar de fala como ouvintes do rock que transitam por esse universo como apreciadores do gênero musical. Assim, a coleta dos indícios se deu tanto pela revisão

bibliográfica quanto pela nossa própria experiência de ouvintes, que escutam, apreciam, percebem e experimentam o rock em seus cotidianos.

Nesse sentido, a coleta dos indícios se deu no período de março de 2018, quando foi definido o problema de pesquisa, a junho de 2018. Nesses quatro meses, músicas foram ouvidas, bandas foram reconhecidas, letras compreendidas e, a partir da trajetória narrativa do rock construída no capítulo anterior, organizamos as músicas e coletamos os indícios divididos em três planos de análise: (a) emergência da melancolia no rock; (b) centralidade da melancolia no rock; (c) e persistência da melancolia no rock.

O primeiro plano, a emergência da melancolia no rock, de análise expressa o reconhecimento da melancolia como um gesto presente no próprio rock desde o seu início, em sua constituição enquanto gênero musical. Como já vimos, sendo o rock um movimento de contestação das instituições, dos valores, dos sistemas modernos, no momento em que o rock adentra e coopera com os contextos da indústria, ele gera contradições e autocríticas que acabam por produzir obras melancólicas. Tudo isso evidencia o próprio lugar melancólico e depressivo do rock, supostamente incapaz de lidar com as próprias contradições. Ademais, o que desejamos evidenciar nesse primeiro plano de análise é que os indícios da melancolia presentes no rock revelam algo da experiência das pessoas que vivem essa mesma temporalidade. Nesse primeiro plano, foram coletadas as letras que demonstram a melancolia emergindo na música em si, ou seja, não como central no álbum.

O segundo plano de análise, a centralidade da melancolia no rock, se refere a uma compreensão da melancolia como central na trajetória lírica das bandas e no *sensorium* contemporâneo que começa a surgir no momento em que bandas ganham expressividade. Assim, para além do movimento identificado no primeiro plano de análise, conseguimos organizar indícios e perceber a melancolia como evidência de um certo fracasso do rock perante a indústria cultural, tornando-se central como crítica da própria indústria e, ironicamente, como um estimulante das vendas e da manutenção dessa indústria.

Já no terceiro plano de análise, a persistência da melancolia no rock, somos capazes de enxergar a melancolia na forma de resistência em algumas bandas contemporâneas, mas uma resistência que acaba se materializando na forma de uma prática de suicídio, de uma perda de sentido, de uma melancolia que aparece não apenas como central nas letras, mas como uma espécie de persistência/resistência/insistência frente a um *sensorium* de profunda crise.

No primeiro plano de análise foram coletadas as seguintes músicas: God do John Lennon e Rock 'N' Roll Suicide do David Bowie para demonstrar a emergência da melancolia

no rock. No segundo plano *Goodbye Cruel World* do Pink Floyd e *Lullaby* do The Cure no sentido de enunciar o começo da centralidade do *sensorium* melancólico no rock. E no terceiro plano de análise foram coletadas as seguintes músicas a fim de evidenciar a melancolia no rock travestida de resistência: *Dead!* da banda My Chemical Romance e *Daydreaming* do grupo Radiohead. Todos os álbuns das músicas escolhidas foram ouvidos enquanto eram escritas as análises para a compreensão do *sensorium* das obras.

Definida a metodologia de análise, faremos agora um breve retorno ao subtópico *1.2. Crise e temporalidade*, no qual desenvolvemos o argumento proposto por Gumbrecht acerca do ingresso das sociedades humanas na modernidade, e o domínio do uso da razão decorrente da reprodução cartesiana do mundo, que custaram à humanidade a perda de uma sensibilidade necessária ao equilíbrio da vida cotidiana. Os sujeitos modernos cartesianos tendem a transformar as coisas do mundo em objeto, categorias de análise, e produzem um dever de interpretação para essas coisas. Contudo, não é possível a nós abandonar um *sensorium* acadêmico metodológico, ou, como o próprio Gumbrecht tematiza, renunciar o sentido moderno, justamente por estarmos inseridos neste mundo, marcado pela modernidade. Assim, entendemos que o problema não está na interpretação, mas sim na crença de que as interpretações sejam totalizantes, ou seja, pensar que uma dada interpretação é suficiente para explicar todas as coisas. Compreendemos e assumimos que estamos inseridos em uma instituição, por excelência, cartesiana, e que o próprio processo de defesa de monografia é um processo de defesa epistemológica, dispendo de uma banca avaliadora que, de algum modo, exige coerência semântica. Deste modo, nosso lugar aqui não é o da completude do sentido: é o lugar da suspeita, que parte de um esforço interpretativo na procura por indícios, e não da tentativa de generalização de uma explicação, mas sim, de uma análise recortada, comprometida com reflexões inspiradoras a compreensões possíveis dos cenários contemporâneos.

A seguir apresentamos um quadro resumo dos planos de análise desse capítulo:

<b>Plano de análise 1: a emergência da melancolia no rock</b>	
John Lennon	God
David Bowie	Rock 'N' Roll Suicide
<b>Plano de análise 2: a centralidade da melancolia no rock</b>	
Pink Floyd	Goodbye Cruel World
The Cure	Lullaby
<b>Plano de análise 3: a persistência da melancolia no rock</b>	
My Chemical Romance	Dead!
Radiohead	Daydreaming

### **3.2. Plano de análise 1: A emergência da melancolia no rock**

#### **3.2.1. O deus de John Lennon**

God, a primeira música que escolhemos para análise, é a décima faixa de Plastic Ono Band, álbum lançado em 1970 por John Lennon. Plastic Ono Band foi o primeiro álbum lançado por Lennon depois do fim dos Beatles. O disco possui um estilo musical simples, mas intenso, em harmonia, no que se refere a intensidade, com as situações que Lennon lidava na época. A gravação foi realizada logo após Lennon passar por um período de terapia primal<sup>4</sup>, no qual tratou de traumas relacionados à infância, que, por sua vez, influenciaram o conteúdo lírico do álbum, carregado de temas sobre relacionamento entre pais e filhos, sofrimento psicológico e outros problemas pessoais do músico. Bem, vamos à letra da música:

Deus é um conceito pelo qual medimos nossa dor  
Falarei de novo  
Deus é um conceito pelo qual medimos nossa dor  
Eu não acredito em mágica  
Eu não acredito em I-ching  
Eu não acredito em Bíblia  
Eu não acredito em tarô  
Eu não acredito em Hitler  
Eu não acredito em Jesus

4 A Terapia Primal, ou Terapia do Grito Primal, foi criada pelo psicólogo norte-americano Arthur Janov no início dos anos 60. Basicamente, essa terapia entende que as neuroses humanas são criadas a partir do chamado trauma de nascimento. A repressão da dor do parto, ou do trauma do ato de nascer seria a responsável por todo o conjunto de neuroses que surgem nos seres humanos.

Eu não acredito em Kennedy  
Eu não acredito em Buda  
Eu não acredito em Mantra  
Eu não acredito em Gita  
Eu não acredito em Ioga  
Eu não acredito em reis  
Eu não acredito em Elvis  
Eu não acredito em Zimmerman  
Eu não acredito em Beatles  
Apenas acredito em mim, Yoko e eu, e essa é a realidade  
O sonho acabou, o que posso dizer? O sonho acabou ontem  
Eu era o tecedor de sonhos, mas agora renasci. Eu era a morsa, mas agora sou John.  
Então queridos amigos, vocês precisam continuar. O sonho acabou.  
(LENNON, 1970, tradução nossa)

Na primeira parte da música, John Lennon descreve Deus como “um conceito pelo qual medimos nossa dor”, e, ao conceituar Deus, demonstra a perda de um sentido metafísico, e sua descrença para com um Deus aos moldes cristãos, ou, talvez, a ausência deste sentido em sua vida e na das pessoas de seu tempo, assinalando a morte de Deus em conformidade com o processo de secularização moderno. Em sequência, Lennon lista coisas que ele não acredita, para chegar à conclusão de que ele só acredita, ou parece ser capaz de acreditar, em si mesmo, na sua individualidade, e em Yoko Ono, em referência a sua esposa da época de composição da música, pois essas eram as dimensões de realidade que ele conseguia alcançar (qualquer coisa fora disso era especulativo, instável). Assim, como um sujeito melancólico, Lennon guia sua atenção para o domínio privado, nega, e desqualifica, pela racionalização conceitual de Deus, e em qualquer experiência ou ícone da esfera pública, sem conseguir enxergar sentido para experiências exteriores, refugia-se em si mesmo, na tentativa de alcançar uma zona controlável, longe de qualquer instabilidade.

Ao final da lista, e da canção, o cantor descreve a mudança na sua vida depois do fim dos Beatles, banda que foi sua morada, e sua família, durante os anos 1960. Nessa parte, Lennon afirma que não é mais um tecelão de sonhos que fora nos anos da banda, que propagava, dentre as várias fases, o sonho do rock, da fraternidade, do amor, um reino da felicidade, que, na pior das hipóteses, tardaria em se realizar se você deixasse as coisas como estavam, quer seja *Let It Be*<sup>5</sup>. Agora, depois de ter vivido o sonho, ele era apenas “John”, um sujeito como outro qualquer. A única potência que restou foi o “eu”, o *self*, logo, ele deveria seguir sua viagem individual e acreditar em si como fonte de satisfação. Remetendo a Taylor (2011), quando discute a filosofia de base moderna do desprendimento e da objetividade que só se realiza enquanto análise e produção de consciência da imagem humana a partir do

---

5 Música presente no álbum homônimo lançado em 1970 pelos Beatles.

afastamento pela terceira pessoa, mas que só efetiva-se fundamentada na experiência centrada na primeira pessoa. Na última linha da música, John assinala o fim do sonho do qual foi arquiteto, os Beatles haviam chegado ao fim, ratificando, no fim do sonho, a perda do potencial utópico para aquela situação, o fim das transcendências.

Plastic Ono Band apresenta músicas melancólicas como *Mother*, *Working Class Hero*, *Isolation*, *Look At Me*, *God* e *My Mummy's Dead*, mas no geral, mesmo nessas letras, o sentimento que fica para o ouvinte é de esperança, de paz e de amor. Em *God*, com seu ceticismo no absoluto, Lennon ainda acredita no amor, nele e em sua amada, e convida seus ouvintes, junto com ele, a seguirem em frente.

### **3.2.2. Ziggy, o alienígena suicida do rock**

A próxima música a ser analisada é intitulada *Rock 'N' Roll Suicide*, faixa de encerramento do álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, lançado em 1972 por David Bowie. O álbum trata de temas considerados tabus sociais – na época de lançamento e ainda no tempo presente – como exploração sexual e uso de drogas, a partir da narrativa da história de Ziggy Stardust, uma estrela do rock bissexual e mensageira de seres extraterrestres.

A primeira canção do álbum anuncia que o planeta Terra está condenado à destruição em cinco anos devido ao esgotamento dos recursos naturais. Surge então Ziggy Stardust, um invasor espacial que pretende salvar o mundo através do rock como mensagem conscientizadora. Ele fala sobre amor em suas mais variadas formas em *Soul Love*, e começa a seduzir e a conquistar a todos em seu caminho. Aponta as dificuldades em se chegar ao topo do rock n roll em *It Ain't Easy*, começa a viver novas experiências, quando assume seu lado feminino ao se travestir de *Lady Stardust*, e alcança o sucesso em *Star*. Depois de alcançar o sucesso e ter admiradores por todo o mundo, Ziggy resolve acabar a banda e entra em decadência. Não encontrando motivação, ele se perde, não consegue achar propósito para o resto de sua vida após ter conseguido tudo o que havia desejado anteriormente, “se perdendo em sua própria mente”<sup>6</sup>. Então, Ziggy se entrega às drogas e usa o sexo como instrumento, reduzindo-o a um passatempo qualquer. O messias do rock chega ao final do álbum consumido pela fala em *Rock 'N' Roll Suicide*:

---

6 Referência à letra da música *Ziggy Stardust*, 9ª faixa do álbum.

O tempo apanha um cigarro, coloca-o na sua boca. Você prende com seu dedo e outro dedo, e aí está seu cigarro. As paredes estão chamando, se demoram, mas você logo esquece, você é um suicida do rock.  
Você é velho demais para se perder, jovem demais para escolher. E o relógio espera tão pacientemente na sua canção. Você passa por um café, mas você não come. Quando se vive muito, você é um suicida do rock.  
Os freios do carro estão rosnando enquanto você tropeça pela estrada, mas então, o dia nasce e você corre pra casa. Não deixe a luz do sol arruinar sua sombra. Não deixe o leite derramado guiar sua mente. Eles são tão naturais, religiosamente cruéis. Oh não, amor! Você não está sozinho!  
Você se reprime de forma tão injusta  
Sua cabeça está confusa  
Mas se eu pudesse fazer você se importar  
Ah não, meu bem! Você não está só!  
Não importa o que ou quem você tem sido  
Não importa quando ou onde você tenha visto  
Todas as facas parecem dilacerar seu cérebro  
Eu tive minha cota  
Agora vou te ajudar com essa dor  
Você não está sozinho!  
Apenas apoie-se em mim e você não está só!  
Fiquemos juntos e não fiquemos sós!  
Me dê suas mãos! Porque você é incrível! Oh, me dê suas mãos!  
(BOWIE, 1972, tradução nossa)

Em Rock 'N' Roll Suicide, Bowie relata o colapso final de Ziggy como um astro do rock. Na primeira parte da música temos a imagem de Ziggy brincando com um cigarro sozinho em um quarto desmoronando, as paredes chamando podem ser interpretadas como uma alegoria às responsabilidades de Ziggy, e a demora seria o seu fracasso. Mas ele não se importa mais, e logo se esquece, assumindo seu abandono a esse cenário, e uma “certeza da falta de sentido da vida e da inutilidade de qualquer investimento na realidade” (SCHMIDT, 2013, p. 90). O eu lírico se encontra em um limbo perdido no tempo “velho demais para se perder, jovem demais para escolher”. O tempo então é seu inimigo, transcorre lentamente, paciente até demais “tão pacientemente”, Ziggy não encontra motivação para comer, não existe nenhum tipo de fome. Enquanto percorre sua estrada melancólica “o dia começa a nascer” e imediatamente o astro do rock corre para seu refúgio, temendo que a luz solar arruíne sua sombra. Aqui interpretamos a luz solar como intervenções externas, interação com o espaço público, talvez alguma tentativa de ajuda ao nosso personagem deprimido. Na sequência ele profere: “Não deixe o leite derramado guiar sua mente. Eles são tão naturais, religiosamente cruéis.”, demonstrando a luta interna com seus demônios, esforçando-se para não deixar que seus fracassos tomem tamanha potência que consigam determinar sua identidade, ou guiar sua mente.

De repente, Bowie grita a plenos pulmões, para todos aqueles desajustados do mundo moderno, “Oh não, amor! Você não está sozinho!”, mostrando que existem outros que sofrem os mesmos desencaixes, os mesmos suplícios. Pessoas que se reprimem de forma injusta, pois o projeto moderno conservador normativo, de forma orgânica, impõe um estilo de vida que não abre espaço para a alteridade e a espontaneidade, levando aqueles que não condizem com esse modo de vida à doença, à confusão mental. E em seu clamor final, Bowie roga a esses desajustados que permaneçam juntos: “Fiquemos juntos e não fiquemos sós”, que se apoiem uns nos outros, deem as mãos, e resistam.

Rock ‘N’ Roll Suicide, assim como toda a narrativa do álbum, carrega traços melancólicos em sua estrutura, contudo a mensagem final e central é sobre amor, liberdade e respeito ao próximo.

### **3.3. Plano de análise 2: a centralidade da melancolia no rock**

#### **3.3.1. Adeus mundo cruel**

A terceira canção que será interpretada é a música Goodbye Cruel World, da banda Pink Floyd. Ela é a 13ª faixa do The Wall, álbum conceitual duplo lançado em 1979; a música encerra a primeira parte da obra. O álbum, sobre abandono e isolamento, explora e conta a história de Pink, personagem criado por Roger Waters inspirado em si mesmo e no líder original da banda, Syd Barrett.

Pink perde seu pai durante a Segunda Guerra Mundial em Another Brick in the Wall (part 1), e cresce lamentando essa ausência precoce em sua vida. Além da ausência paterna, Pink tem que lidar com uma mãe superprotetora em Mother, e com abusos dos professores no cenário de educação autoritária em The Happiest Days of Our Lives. Na fase adulta de sua vida, Pink se torna uma estrela do rock, e suas relações são marcadas por infidelidade, excessos de droga e violência. Então acontece o colapso de seu casamento. A traição da sua esposa é o gatilho para Pink querer construir um muro – expressão da ideia central da obra – a sua volta, o muro fora forjado com cada trauma de sua vida transformado em tijolo, o que culmina no isolamento, na depressão em Hey You, e na perda da esperança do protagonista em Vera. Ao procurar se livrar, se libertar das coisas que o angustiava, Pink se torna um personagem melancólico e tirano, tendo que lidar com a culpa, que o atormenta ao visitar

suas ações, se coloca em julgamento em *The Trial. Outside the Wall*, a última música da obra retoma a melodia da primeira faixa, *In the Flesh?*, em analogia ao caráter cíclico da vida e da humanidade, que apresenta etapas evolutivas simultaneamente à repetição e permanência de erros. A letra de *Goodbye Cruel World* é a seguinte:

Adeus mundo cruel  
Estou lhe deixando hoje  
Adeus, adeus, adeus  
Adeus a todas as pessoas  
Não há nada que vocês possam dizer para me fazer mudar de ideia  
Adeus.  
(WATERS, 1979, tradução nossa)

A canção é um segmento da história de Pink, e situa-se na conclusão do muro que isolaria o protagonista do mundo. Como já explicado, o muro é construído por tijolos simbólicos que representam os traumas da vida de Pink, a partir de eventos traumáticos que são apresentados como a regra na vida das pessoas, tais como: a perda do pai na guerra, a própria guerra, a ruína da família e da escola – enquanto instituições modernas –, a normatização da tirania etc. Nesse sentido, Pink começa a música com o seu adeus ao mundo, assume sua vontade de se isolar por completo da sociedade e declara a essa sociedade que está partindo, deixando todas as pessoas que fazem parte dela. Ao se despedir do mundo, o personagem volta totalmente sua atenção para a busca do sentido das coisas dentro de si mesmo, em um anseio por autorrealização, e intensifica o monólogo existencial que segue por todo o álbum e termina com Pink, devido às suas próprias limitações, caindo em depressão. Em sua carta de abandono e isolamento o personagem afirma: “Não há nada que vocês possam dizer para me fazer mudar de ideia”. Expressando, desse modo, sua descrença nas intervenções externas, característica própria do *self pontual* (TAYLOR, 1997), mas não somente a descrença nas pessoas como em qualquer coisa que elas possam dizer ou pressupor, mostrando o fim da sua esperança quanto aos acontecimentos futuros. O passado de Pink ganha tanto poder sobre a sua vida que a ideia de um futuro não consegue se sustentar como condição suficiente à sua mobilização existencial, e Pink abandona a tudo e a todos, tamanho é o descrédito ao mundo perverso e à qualquer futuro que esse mesmo mundo possa oferecer (GUMBRECHT, 2010). Na última vez que Waters canta “adeus”, a parte instrumental da música é cortada subitamente, deixando a voz do cantor em evidência, o que traz ao último “adeus” uma estética de desespero e solidão, assim como Pink se encontra ao cortar todos os laços com o mundo exterior.

Como visto em Taylor (1997), o sujeito disciplinado procura pela autorrealização, que o autor entende por genuína, na construção da sua autenticidade. É precisamente isso que o personagem Pink faz, mergulhando cada vez mais fundo em si mesmo, negligenciando o caráter utilitário das experiências em que não se faz presente, e devido às limitações e às transformações próprias da vida de qualquer ser humano, ele acaba solitário, mergulhado em um mal-estar profundo.

### 3.3.2. Canção de ninar

Lullaby, a próxima canção a ser observada, é a sexta faixa do álbum *Disintegration*, lançado em 1989 pela banda The Cure. O álbum é considerado obra-prima da banda pelos fãs e é também o maior sucesso comercial do grupo liderado por Robert Smith, vocalista, guitarrista, compositor e fundador do Cure.

*Disintegration* marca o retorno da banda à estética gótica após alguns trabalhos mais alegres, festivos e acessíveis comercialmente – ironicamente, é o trabalho de maior sucesso comercial da banda. Durante todo o álbum, a atmosfera é sombria, densa e depressiva, construída por arranjos, de estrutura minimalista, quase sempre acompanhados por teclados sintetizadores e direcionadas por linhas de baixo cativantes. Marca também o retorno da depressão e do uso de drogas de Smith, principal compositor da banda. As letras do álbum tratam sobre o tempo como destruidor – “desintegrador” – de tudo, sobre depressão, vícios, medos interiores, suicídio, sentimento de perda, alienação, pesadelos, desespero, abandono e morte; exceto em *Lovesong*, que é mais otimista e romântica. Em sequência, a letra de *Lullaby*:

Com pernas listradas açucaradas, o Homem-Aranha vem  
Sorratamente pelas sombras do sol do entardecer  
Roubando o passado das janelas dos mortos alegremente  
Procurando pela vítima, tremendo na cama  
Buscando pelo medo na crescente escuridão  
E de repente um movimento no canto do quarto  
E não há nada que eu possa fazer quando percebo com pavor  
Que o Homem-Aranha vai fazer de mim o seu jantar desta noite  
Calmamente ele sorri, balançando a cabeça  
Vem rastejando agora, mais perto do pé da cama  
E mais suave que a sombra e mais rápido que as moscas  
Seus braços estão ao meu redor e sua língua em meus olhos  
“Fique quieto e calmo agora, meu garoto precioso  
Não lute assim ou só irei te amar mais”

Pois é tarde demais para fugir ou acender a luz  
O Homem-Aranha vai ter você como jantar esta noite  
E sinto como se estivesse sendo comido  
Por mil milhões de trêmulos buracos peludos  
E eu sei que pela manhã eu vou acordar no frio tremendo  
E o Homem-Aranha está sempre com fome  
(SMITH, 1989, tradução nossa)

Em Lullaby, Smith apresenta ao público o Homem-Aranha, uma representação para seus demônios internos como a depressão e a dependência química. Assim, a música pode ser interpretada como uma alegoria a outros distúrbios de saúde mental, como a ansiedade, ou, ainda, ao abuso infantil. Desta forma, o Homem-Aranha tende a aparecer nos momentos de descanso, desatenção, “sorratamente pelas sombras do sol do entardecer”, ou de vulnerabilidade, quando o medo e a escuridão crescem em nossas vidas. O eu lírico então se vê inerte diante da presença do Homem-Aranha, acreditando que não há nada a se fazer, na certeza de que será consumido por seu inimigo. Depois da aparente rendição do eu lírico, o Homem-Aranha toma o controle da situação, exige um comportamento passivo de sua vítima, que caso ela não o obedeça, será punido, com mais amor, uma forma de amor deturpado e doentio. Já “é tarde demais para fugir”, mesmo que ele tenha a convicção que sairá do processo desamparado no “frio tremendo”, o narrador não vê um horizonte possível, para ele o tempo de reação já se foi e não há mais nada a se fazer. A canção assume um tom fatalista, entendendo que o Homem-Aranha estará sempre presente, demandando atenção e resposta da sua vítima.

O episódio traumático da canção redefine a percepção do eu lírico sobre seu mundo, que, deste modo, passa a ser pessimista, manifestada na forma de apatia e do esgotamento da esperança. Nesse diapasão, a música apresenta o presente amplo que Gumbrecht (2010) tematiza, um presente que se expande a partir do acúmulo de experiências repetidas ao passo que não avança para novos futuros possíveis, manifestando uma temporalidade estagnada.

### **3.4. Plano de análise 3: a persistência da melancolia no rock contemporâneo**

#### **3.4.1. A marcha da morte**

Na sequência apresentaremos Dead!, a segunda faixa do álbum The Black Parade, terceiro disco de estúdio da banda My Chemical Romance, lançado em 2006. O álbum,

também conceitual, é uma ópera rock centrada na história do Paciente, um personagem moribundo que se vê obrigado a lidar com o medo e a iminência da morte, nostalgia, remorso e com reflexões sobre sua vida. Entre as influências para a composição do álbum estão: *A Night at the Opera* do Queen, *The Wall* do Pink Floyd, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* do David Bowie, e *Mellon Collie and the Infinite Sadness* do The Smashing Pumpkins.

O álbum começa com a música *The End* que anuncia e convida a todos a participarem da tragédia que está por vir. Em sequência, é apresentado o Paciente, o protagonista da narrativa, descobrindo que tem poucas semanas de vida pela frente, tentando lidar com a situação de temor, como o medo de desaparecer e não ter sua ausência sentida depois de partir em *This Is How I Disappear*. Em *The Sharpest Lives*, o Paciente parece refletir sobre seu passado de dependência em drogas e alcoolismo, que ele usa como forma de escape aos outros problemas da vida cotidiana. Então a morte chega, e se apresenta em *Welcome to the Black Parade* na forma de um desfile, pois seria assim que a morte se apresentaria para a humanidade, na forma de sua lembrança mais afetuosa ou impactante, no caso do narrador essa lembrança é a de quando seu pai o “levou à cidade para ver uma banda marchando”. O Paciente revisita seu passado novamente, questionando se ele conseguiu alcançar o potencial que sua vida permitiu ao mesmo tempo em que realiza que não teria como alcançar o plano ideal que seu pai tinha traçado para ele ao entender e aceitar que ele era “apenas um homem”, limitado, e “não um herói”. O eu lírico, depois de se encontrar exausto devido aos procedimentos utilizados para tratar e amenizar sua doença, começa a aceitar a morte na música *Cancer*. Retoma o olhar para sua adolescência em *Teenagers*, para os problemas de relacionamento em *I Don't Love You*, e, em *House of Wolves*, surge o remorso em razão de seus pecados e o medo de ir para o inferno. Nosso protagonista se despede do mundo sem medo, mas depressivo e desesperançoso ao final da obra.

Na sequência observaremos a letra da canção *Dead!*:

E se seu coração parar de bater, estarei aqui me perguntando:  
Você teve o que merecia?  
O fim de sua vida  
E se você for pro céu, estarei aqui esperando  
Você teve o que merecia?  
O fim, e se sua vida não esperar  
Então seu coração não pode aguentar isso  
Você ouviu as notícias que você está morto?  
Ninguém nunca teve nada muito legal pra dizer  
Acho que eles nunca gostaram de você de qualquer forma  
Oh, me tire da cama do hospital

Não seria maravilhoso?  
Não é exatamente o que você planejou  
E não seria ótimo se nós estivéssemos mortos?  
Com a língua presa e, oh, tão débil  
Você nunca se apaixonou  
Você teve o que merecia?  
O fim da sua vida  
“Em minha sincera observação, durante essa operação, encontramos uma complicação em seu coração. Até logo, porque agora você tem talvez só mais duas semanas de vida.”  
Isso é tudo que vocês podem me dar?  
Se a vida não é só uma piada, então por que estamos rindo? Então, por que estou morto? Morto!  
(WAY, 2006, tradução nossa)

Dead! é a música em que o protagonista da obra é apresentado ao ouvinte. O eu lírico da canção começa a se indagar sobre a possibilidade de a sua vida acabar, como no verso “e se seu coração parar de bater”, e passa a refletir sobre seu percurso na Terra, se perguntando se ele teria vivido tudo o que merecia ter vivido. Outras especulações surgem: se ele morresse, ele iria para o céu? Alguém esperaria por ele?

Em um segundo momento o personagem parece se questionar sobre já estar morto em vida, no verso: “Você ouviu as notícias que você está morto?”, e se apresenta como uma pessoa pouco querida em sua comunidade em “Ninguém nunca teve nada muito legal pra dizer, acho que eles nunca gostaram de você de qualquer forma”. Então ele revela o cenário da canção, ele está em uma cama de hospital, desejando que alguém o salve e o tire de lá. Aparentemente ele passou alguma parte considerável de sua vida nessa situação, e mostra insatisfação por aquele cenário não corresponder ao que ele tinha planejado para sua vida, preferindo inclusive a morte à continuidade naquele tipo de existência que se apresentava para ele, que nem espaço para viver uma paixão lhe oferecia.

Aparece, na sequência, a fala do seu médico, dizendo que encontraram uma complicação em seu coração, e que só restam duas semanas de vida ao Paciente. Ainda que esperando, e até mesmo desejando estar morto, o sujeito parece receber a notícia com surpresa: “Isso é tudo que vocês podem me dar?”. Em meio ao peso da notícia e uma aparente confusão de sentimentos, o narrador parece tentar receber a notícia trágica com bom humor, admitindo o fatalismo de sua condição.

Resgatando Koselleck (2006) e sua proposta de contribuição geracional, entendemos que a melancolia aparece em Dead!, assim como em todo The Black Parade, como um traço cultural coevo, uma característica inerente à vivência instaurada pela modernidade que a partir de um certo momento é empregada como um aspecto sobre o qual tenta-se produzir sentido.

### 3.4.2. Sonhando acordado

A próxima música a ser interpretada será Daydreaming, segunda faixa do álbum A Moon Shaped Pool, lançado em 2016 pela banda Radiohead. O álbum foi produzido durante o processo de separação e decorrente fim do casamento de 23 anos do vocalista e principal letrista da banda, Thom Yorke. Com isso, as letras do álbum discutem amor, perdão, remorso, tristeza e temas relacionados a término de relacionamentos. As músicas que foram escritas antes desse período e entraram no álbum acabam por destoar um pouco das restantes em termos de temática, como a canção Burn the Witch, que trata sobre os perigos das autoridades em sociedades de controle, cantando “Nós sabemos onde vocês moram”. Mas, no geral, é um álbum sobre recomeço, não só de Yorke, como também da banda como um todo, cujo histórico aponta para a sua reinvenção a cada álbum. Em A Moon Shaped Pool, o grupo renuncia às batidas e aos ruídos eletrônicos frenéticos de trabalhos anteriores, compensados por arranjos elaborados por uma orquestra, o que torna o disco uma das obras mais calmas do Radiohead, contribuindo também para um apelo mais sombrio e melancólico, carregado pela tensão e peso dos violinos, violoncelos e pianos.

Daydreaming:

Sonhadores  
Eles nunca aprendem  
Eles nunca aprendem  
Além do ponto  
Sem volta  
Sem volta  
É tarde demais  
O estrago está feito  
O estrago está feito  
Isso vai  
Além de mim  
Além de você  
Um quarto branco  
Por uma janela  
Por onde o sol passa  
Nós estamos  
Apenas felizes em servir  
Apenas felizes em servir vocês  
(YORKE, 2016, tradução nossa)

Yorke começa apresentando personagens sonhadores, aqueles que sonham e tendem a idealizar seu futuro e experiências. Conforme entendemos, o eu lírico sugere que não há porque tentar entender essas pessoas, eles estão “além do ponto”, ou seja, não pretendem fazer sentido, pelo menos não um sentido racional, por isso nunca aprendem, e continuam a sonhar.

Em um segundo momento ele declara que “é tarde demais, o estrago está feito”, aqui possivelmente se referindo às causas e ao fim de seu longo relacionamento. E quem sabe não podemos pensar na própria modernidade como esse “estrago que está feito”, que está além de nós, embora façamos parte ativa e passivamente. Outra vez, diagnosticamos o presente amplo, proposto por Gumbrecht (2010), característico da nossa temporalidade. Ele continua: “Isso vai além de mim, além de você”, talvez admitindo a perda de um aparente controle que imaginamos ter sobre nossas vidas, expondo as limitações humanas, ou quem sabe, simplesmente aceitando as coisas como são.

Por último, Yorke profere: “Nós estamos apenas felizes em servir, apenas felizes em servir vocês”, neste ponto, provavelmente, dando um recado aos fãs da banda, em alusão ao período de cinco anos sem lançar material novo antes do lançamento do álbum. Outra interpretação possível seria de caráter mais individual: a hipótese consiste em Yorke direcionando uma mensagem para tranquilizar os dois filhos, frutos do relacionamento que acabara de romper, tomando liberdade de falar também por sua ex-esposa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa monografia teve como objetivo situar dilemas e tensões do rock contemporâneo no que se refere à melancolia como um traço/dilema/consequência de uma intensa crise da modernidade.

Para isso, no capítulo 1. *Melancolia, crise da modernidade e existência*, buscamos situar a melancolia como esse elemento da crise, compreendendo o projeto da modernidade e toda sua intensidade, a crise que ele evoca mediante uma alteração nas relações espaço-temporais, de uma lógica de produção que altera a relação do sujeito com o tempo e de uma construção de concepção ideal do sujeito, sobre o qual parâmetros desenraizados, cultural e historicamente, são definidos, e todo o processo de separação e demarcação moral é determinada, que é o sujeito pontual. Nesse momento no capítulo 1, entendemos a melancolia como um traço daquele conjunto de sujeitos que se distânciam desse *self pontual*, ou que sequer dele vão se aproximar, num contexto de um presente amplo e de sujeitos que passam a não ter perspectiva nessa sociedade que instaura esses parâmetros da modernidade.

No capítulo 2. *A melancolia no rock: cultura de massa e apropriações da indústria fonográfica*, tentamos identificar a indústria cultural como um elemento que compõe o projeto moderno, na tentativa de construção de valores, produtos e uma relação mercantil com a cultura, que passa a ser mercadoria; e compreendemos, por outro lado, como essa mesma indústria instala uma tensão, uma possibilidade nessa sociedade de massas, dos sujeitos se inserirem numa espécie de compreensão acerca deles mesmos, ainda que altamente influenciados por essa indústria. O rock, nesse movimento, representa um gênero musical que nasce com uma proposta crítica aos valores, aos sistemas e às instituições, e ao instaurar um *sensorium* de crítica, também instaura um *sensorium* de autocrítica. Ao mesmo tempo em que critica as instituições, o gênero se analisa como incapaz de lidar com elementos instituídos que tanto denuncia. Nesse sentido, identificamos essa tensão presente no rock, como movimento de um *sensorium* contemporâneo que denuncia uma crise, que não é exclusiva do rock, mas de um certo período histórico.

Já no capítulo 3. *Emergência, centralidade e persistência da melancolia no rock*, como evidências dessa crise presente no rock, nosso esforço foi identificar três elementos presentes em tal gênero musical com relação à melancolia: a emergência, a centralidade e a persistência da melancolia no rock, como sintomas, então, de uma crise tanto do rock, mas, sobretudo, de uma crise mais ampla desse projeto moderno. Assim nosso esforço nesses três

planos de análise foi o de compreender como a melancolia emerge como um traço de bandas, que chegam à fama e atingem a indústria, se torna central em tais grupos e, ironicamente, move o próprio mercado envolto a essa denúncia. Ainda, no período mais próximo da atualidade, enxergamos a persistência da melancolia.

Assim, tentamos evidenciar a emergência da melancolia, no contexto em que o rock vivência a tensão entre aquilo que resiste, e enfrenta a indústria, e aquilo que cede a essa mesma indústria, em um movimento que parece acontecer periodicamente na narrativa da história do rock: quando algum movimento do rock chega ao mainstream, segue-se uma crise nas bandas e membros desse movimento. Nesse seguimento, entendemos que existe um plano que obedece a uma lógica cronológica, correlato aos acontecimentos, valores e movimentos das décadas, e um plano que é da própria natureza do rock, o qual, sistematicamente, manifesta em concomitância sucesso e melancolia. Este último movimento não nos parece cronológico se configurando como um movimento intermitente do próprio rock que, em alguma medida, constitui, caracteriza e tensiona o próprio gênero. O predomínio da técnica aplicada ao lucro como horizonte final e absoluto de tudo, isso é, da lógica neoliberal hegemônica, consegue se manifestar até nos mais sinceros esforços de resistência, como o punk e o grunge. Isto posto, nos parece que existe um movimento presente no rock de uma melancolia que emerge e que se torna central quando o rock alcança a indústria. Essa tensão aparece justamente porque o rock quer questionar o nosso tempo, as instituições, as regras, o lugar do sujeito, mas quando se entrega às contradições do nosso tempo, torna-se melancólico. Ainda assim, a melancolia pode ser uma das formas de expressão, no rock e nos sujeitos, dessa espécie de tomada de consciência de uma realidade a qual estamos expostos – e à qual, muitas vezes, corroboramos direta ou indireta, consciente ou inconscientemente.

Para além do que identificamos, o que coincide, majoritariamente, com bandas entre as décadas de 1960 a 1990, na atualidade a melancolia parece ter se tornado um gesto proeminente de resistência das bandas de rock. Assim, estamos falando de uma melancolia que se assume enquanto resistência, que apresenta a morte como possibilidade para esses sujeitos, mas a morte de um sujeito específico, que age e se guia conforme as lógicas de distanciamento, indiferença, individualismo etc.; do suicídio de um *self* pontual. Ou seja, uma melancolia que se propõe a pensar em novas formas de agir e se guiar na nossa sociedade. No entanto, acaba por se configurar por uma resistência irônica, falha. Pois a melancolia como forma de resistência sugere a perda da própria vida. Se existe uma saída para o rock se reinventar, nós não a sabemos, mas é inegável que o rock contemporâneo denuncia: o mal-

estar coletivo; uma melancolia parte de um *sensorium* contemporâneo, que se estrutura na dualidade entre perdedores e ganhadores, e que ostenta um presente esticado, ansioso e sufocante; o suicídio de um tipo de sujeito, de um modelo, de uma expectativa social. Afinal, estamos a falar de um período histórico em que a humanidade está constantemente sendo confrontada por uma nova forma de autocrítica, de perspectiva sobre nossa própria narrativa histórica, que talvez não seja tão linear como o plano de sociedade que nos foi apresentado, e é precisamente essa forma de olhar para nós mesmos que o rock questiona e confronta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNOLD, Gina. **On the road to nirvana**. London: Pan Books, 1993.

BANGS, Lester. **Reações psicóticas**. São Paulo: Conrad, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **Revista matrizes**, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 73-88, abr. 2008.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. **Punk: hors limites**. Paris: Editions du Seuil, 2002.

DAMIÃO, Carla. Os modos de recepção estética no ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo (org.); FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **As luzes da arte**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 521-536.

DE OLIVEIRA, Isabel. O mal-estar contemporâneo na perspectiva de Charles Taylor. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 21, n. 60, p. 135-145, 2006.

FERREIRA, Giovandro. As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa. In: FRANÇA, Vera (org.); HOHLFELDT, Antonio (org.); MARTINO, Luiz (org.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 99-116.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)**. Tese de Doutorado em Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2010.

GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HIMMELFARB, Gertrude. The new history and the old: critical essays and reappraisals. Cambridge: Harvard University Press, 1987. p. 155. In: CARDOSO, Ciro. **Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios**. Bauru: Edusc, 2005. p. 22.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do Saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARAIRE, Philipp. **50 Anos de música rock**. Lisboa: Pergaminho, 1992.

RANGEL, Marcelo. Melancolia e história em Walter Benjamin. **Ensaio Filosófico**, v. 16, p. 126-137, dez. 2016.

RANGEL, Marcelo. Nietzsche e o pensamento histórico: justiça, amor e felicidade. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 69-85, 2017.

RIBEIRO, Paulo. A era da frustração: melancolia, contra-utopia e violência em clube da luta. **Revista de antropologia**. São Paulo, v. 45, n. 1, p. 221-241, 2002.

RODRIGUES, Thamara; RANGEL, Marcelo. Temporalidade e crise: sobre a (im)possibilidade do futuro e da política no Brasil e no mundo contemporâneo. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 66-82, jan./jun. 2018.

SAINT CLAIR, Ericson; TUCHERMAN, Ieda. Os meios de comunicação e o suicídio: uma breve genealogia da narrativa da própria morte. **Revista Famecos**, v. 38, p. 44-50, 2009.

SCHMIDT, Eder. Melancolia, depressão e suas narrativas. **Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental**. São Paulo, v. 16, n. 1, p. 89-99, Mar. 2013.

SILVA, Rafael. Adorno e a crítica à indústria cultural: pessimismo ou atualidade?. In: DUARTE, Rodrigo (org.); FIGUEIREDO, Virgínia (org.). **As luzes da arte**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 193-204.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.