

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”

17 a 20 de outubro de 2016

GT 7 – Estilos de vida, consumo e práticas culturais.

Entre páginas e discos: imaginário e representação social da crise brasileira em álbuns de rock e nas revistas Isto É (1986).

Carlos Eduardo Pereira de Oliveira¹ – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

RESUMO

Este trabalho busca compreender algumas camadas do imaginário social brasileiro da década de 1980, apoiando-se nas tensões existentes entre imprensa e música na questão da reconstrução das narrativas do período, com foco no constructo de crise nas diferentes esferas sociais do país. Relacionando autores como Sandra Pesavento e Pierre Bourdieu, a fim de analisar a questão do imaginário, Will Straw, na esteira dos estudos sobre cena musical, além de Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel na questão da objetividade da imprensa, investiga-se o emaranhado de representações evidenciadas no período pelas duas narrativas. Metodologicamente, o imaginário aqui é encarado como mediador entre essas duas formas de expressão, com foco nas representações, símbolos e ideias que permearam a geração, evitando hierarquizações e tomando ambas as áreas como formas expressivas de um conjunto de representações que frequentavam diversos âmbitos da sociedade brasileira, como construtoras de sentidos e emanadoras de símbolos. Isto posto, coloca as diversas narrativas encontradas nas diferentes esferas no mesmo patamar de análise, a fim de tangenciar o objetivo principal. Para tanto, o presente trabalho analisará dois álbuns de *rock* brasileiro no período: *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, e *O Rock Errou*, de Lobão, além de matérias de *Isto É* desde o início dos anos 1980 que evidenciam as vicissitudes no país, até o ano de 1986, marcado pelo primeiro ano de gestão do governo Sarney, a promulgação do Plano Cruzado – em uma tentativa de salvar a economia e tirá-la do lamaçal que se encontrava - e ano fundamental na história do *rock* brasileiro, com o lançamento de uma série de discos que alavancaram os artistas do período. Ambas as fontes trabalhadas trazem diversas representações acerca do imaginário social do país na década de 1980, marcado pela narrativa da crise em diversas camadas da sociedade. Para tanto, o trabalho traça linhas no emaranhado de sentidos colocados

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
E-mail: kaduoliveira23@gmail.com.

pelos diferentes atores sociais, apoiando-se nas representações destes e levantando questões indispensáveis para compreender uma narrativa histórica do período. Um tempo histórico vivido como crise estruturou a narrativa da época, expressada no mais diversos veículos de difusão de ideias, com jogos entre imagens e discursos, gerando uma série de representações que, mesmo não aparentes, conduziam a uma consciência social que dava respaldo à recepção de um país esgarçado tanto por meio de matérias jornalísticas quanto pelas músicas. Desta forma, a relação entre estes dois deve ser encarada no mesmo patamar analítico, uma vez que ambos são construtores de um imaginário social brasileiro nos anos 1980, onde podemos perceber as tensões entre as narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: imaginário, representação, crise, imprensa, rock.

INTRODUÇÃO

“A década perdida”. Essa afirmação urge de encontro quando os anos de 1980 são elencados, remetendo-se há uma década onde tudo o que se viu foi um grande abismo entre os combativos anos de 1960 e 1970, e a explosão da globalização dos anos 1990. Hoje, podemos compreender a “década perdida” como um período da história caleidoscópico, com diversos prismas de pensamento emanando luz para outros tantos espaços. Os anos 1980 não foram perdidos, mas sim vivenciados de formas diferentes por seus diversos atores nos variados espaços.

Nesse emaranhado de sentidos, produzidos nas mais diversas formas, duas ganham destaque nesse trabalho: as canções de *rock* produzidas no Brasil e o periódico semanal *Isto É*. Ambas tiveram papel fundamental no compartilhamento de um imaginário entre uma camada da população brasileira, e, desta forma, mostraram-se vitais na análise sobre esse período. Tanto as canções quanto as páginas nos mostram indícios, linhas que podem ser tecidas a fim de compreender algumas vicissitudes dessa geração, colocando questões indispensáveis para se analisar a narrativa histórica do período.

Este trabalho procura compreender as representações acerca da crise brasileira na década de 1980, apoiando-se nas tensões existentes entre imprensa e

música na questão da reconstrução das narrativas do período. Para tanto, apoia-se nos estudos acerca do imaginário social, elencado por Sandra Pesavento, onde coloca que todo fato histórico possui uma existência linguística (PESAVENTO, 1995). O discurso, então, é carregado de sentidos e signos e a análise das músicas em diálogo com as matérias de *Isto É* nos traz um importante campo de análise do imaginário brasileiro. Parte-se das tensões existentes entre as reconstruções dessas narrativas e mediadas pelos conjuntos de representações que a sociedade reverbera e constrói dela própria. Assim, o imaginário é encarado como um mediador entre essas duas formas de expressão, focando nas representações, símbolos e ideia que permearam a geração, tomando cuidado para não cair em uma fácil hierarquização das fontes, mas sim tomando ambas as áreas como construtoras de sentidos e emanadoras de símbolos.

Para tanto, o trabalho se divide em duas partes. Na primeira, busca-se contextualizar o ano de análise, a fim de compreender as questões pujantes no Brasil em algumas camadas da sociedade. Com isso, busca colocar o leitor a par das escolhas empreendidas aqui, em meio a tantas outras fontes disponíveis dentro dessas duas áreas. Após esse momento, a segunda parte se debruça sobre a análise, tanto de canções quanto de matérias, para tentar compreender algumas representações sobre o imaginário social da crise brasileira nos anos 1980, elencados as tensões entre as subjetividades emanadas pela sociedade brasileira do período.

“ESTOU FICANDO ROUCO DE TANTO GRITAR” : POR QUE 1986?

A caminhada rumo aos anos 1980 se mostrava como uma estrada sem fim. Comparando com a passagem por um longo túnel, os atores sociais nesse período não ansiavam por uma luz no seu fim, mas com diversas ramificações, com outras iluminações. As referências já não eram tão sólidas como outrora: na economia, o “milagre econômico” encontraria seu ponto de intersecção com as sucessivas crises do petróleo na década passada; na cultura, a música engajada já não encontrava canais de diálogo com os jovens, perdendo público para os Corcéis que desenhavam o panorama das grandes cidades brasileiras e apontando para uma possível alienação desse setor da sociedade; na política, um governo militar

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”

17 a 20 de outubro de 2016

GT 7 – Estilos de vida, consumo e práticas culturais.

enfraquecido, em processo de abertura “lento, gradual e seguro”, rumo à democracia tão sonhada por anos no país.

Remetendo a um plano maior, essencial no tocante ao entendimento do período, devemos nos ater a alguns pontos essenciais para a análise. Com a crise do petróleo na década de 1970, e o início da derrocada dos governos sociais-democráticos nos países ocidentais desenvolvidos, onde não conseguiam se mover na areia movediça da economia, uma das únicas alternativas aparentes era a propagada por teóricos ultraliberais. Para isso, remetemo-nos a Eric Hobsbawm:

Mesmo antes do *crash*, a minoria muito isolada de crentes no livre mercado irrestrito já começara seu ataque ao domínio dos keynesianos e outros defensores da economia mista administrada e do pleno emprego. O zelo ideológico dos velhos defensores do individualismo era agora reforçado pela visível impotência e o fracasso de políticas econômicas convencionais, sobretudo pós 1973 (HOBSEAWM, 1995, p.398).

Nesse prisma, vimos autores como Milton Friedman e Friedrich von Hayek saírem de seu ostracismo forçado pela Era de Ouro do capitalismo moderno, e terem suas ideias expostas, dialogadas e discutidas em diversas partes do globo.

Tanto o ocidente capitalista quanto o mercado financeiro internacional precisavam de um novo recurso político-ideológico hegemônico, que buscasse uma rápida resposta para a crise que se instaurava nos governos nacionais-desenvolvimentistas, além de suprir uma necessidade mercadológica de crescimento e conter a radicalização com viés esquerdizante. Daqui, vimos nascer a teoria econômica do neoliberalismo, fomentado, na prática, por Margareth Thatcher na Inglaterra e Ronald Reagan nos Estados Unidos, mas seus tentáculos não se limitaram somente aos países em que atuavam.

Consoante a esse panorama político e econômico, a década de oitenta pedia passagem e se apresentava aos quatro ventos. Desencantados com as utopias que outrora poderiam trazer um alento ao futuro, esta nova geração começava a desenhar como um imenso emaranhado de sentidos, permeados por uma heterogeneidade latente.

Nesse contexto, o *punk* começa a ganhar forma, principalmente na Inglaterra, se desenhando como uma cena contestatória da realidade vivida. A classe trabalhadora do país sofria com abruptas perdas, como o fechamento de fábricas e diversos cortes em seus direitos sociais, galgadas pela guinada de Thatcher ao poder e sua agenda neoliberal. Além disso, segundo Fábio Feltrin (2005), os jovens que estavam situados nesse espaço perdiam cada vez mais uma identificação com a expressão musical dos anos 1970, na figura do *rock* progressivo. Jovens, cada vez mais empobrecidos e com um futuro que se desenhava nebuloso, não sentiam ligação com canções que se aproximavam do erudito, característica dessa cena, e procuravam outras formas de exporem suas agruras. Com o *do-it-yourself*, os *punks* mostravam para o mundo sua forma de enxergá-lo, fazendo com que essa cena reverberasse em diversos pontos do mundo. Segundo Feltrin, essa era “uma geração totalmente à margem da lógica burguesa de um país capitalista desenvolvido, [mostrando] aos jovens que qualquer pessoa poderia formar uma banda e se expressar” (FELTRIN, 2005, p.21-22).

Para tanto, remetemo-nos ao conceito de cena musical. Will Straw (2012) articula três conceitos para compreender tal conceitualização: primeiro, o “campo social”, evidenciado por Bourdieu (2007), onde permite uma análise de um determinado espaço social e suas práticas específicas, onde são determinadas as posições sociais dos agentes. Consequente, a lógica social das mercadorias culturais, colocado por Miége (1986), onde apreende o conceito de indústria cultural em um sentido mais amplo, utilizando métodos da sociologia e economia e trazendo para a discussão aspectos próprios da comunicação, como a recepção, efeitos de sentidos, entre outros. E, por fim, as práticas cotidianas matizadas por Certeau (2009), em que traz para o âmago de análise práticas consideradas “secundárias”, valorizando a vida cotidiana. Nesta linha de análise, a música é construída em uma inter-relação de elementos sociais, políticos, econômicos e culturais, carregado de sentido que lhe é conferido por uma conjuntura estrutural por trás do “fazer” musical. Por tratarmos de uma cena heterogênea e difusa, o conceito de cena aqui exposto se torna essencial. . Sendo assim, podemos analisar no Brasil uma cena de *rock* difusa, onde, em diferentes partes do país, reverberaram de diferentes maneiras. Segundo Feltrin, esse ponto nos ajuda a pensar no *rock* desterritorializado,

adequando-se as particularidades de cada região, estabelecendo novos canais e modos de expressão (FELTRIN, 2005, p.32).

A partir dessas pré-definições, podemos conceber que a cena *punk* inglesa, colocada anteriormente, surgira com diversos signos de identificação, trazendo ao mundo novas formas de concebê-lo, colocando em voga as formas de pensar, fazer e existir dos sujeitos que dela se apropria. Os signos da cena *punk*, então, ultrapassam as fronteiras da Inglaterra, encontrando coro em certas camadas da sociedade, principalmente entre os jovens de classe média. No Brasil, a inserção dessa cena é clara no que diz respeito à formação das bandas, com seu espectro de atuação sendo explorada por essa mesma ramificação da sociedade.

Os laços de identificação entre essa juventude inglesa, com todas suas vicissitudes, e a juventude brasileira, se estreitavam a partir do contexto político, econômico e social que o Brasil se encontrava. Apesar de viver um período de abertura política e uma guinada rumo a democratização, buscando as eleições diretas para os cargos políticos, os maiores centros urbanos do país enfrentavam problemas diversificados, como a falta de empregos, sistema de saúde e educação ineficazes, condições impróprias de moradia e assistência estatal falha nas camadas baixas da população. Com uma classe média empobrecida, o *punk* reverberou entre os pares colocados, com uma perspectiva de futuro nula e com grande poder de quebra de paradigmas.

Devemos ter claro que, apesar da aproximação do gênero com as bandas de *rock* no país, essas não seguiam, necessariamente, o estilo. O que pôde ser observado foi um trabalho antropofágico dos jovens brasileiros com relação ao *punk*, principalmente com a lógica *do-it-yourself*, que podemos perceber através do número elevado de bandas, selos, estúdios e artistas que surgiram nessa vertente. Segundo Marcos Napolitano, vimos o auge de uma cultura independente e alternativa, manifestando-se não só na expressão artística, mas em suas posturas frente à nova conjuntura social e cultural vivida (NAPOLITANO, 2008, p.124). Além disso, devemos analisar esses meandros partindo de uma noção um pouco mais alargada de temporalidade, tendo início com o aprofundamento do processo de redemocratização brasileira (FELTRIN, 2005).

Nessa seara, temos uma crise no âmago da MPB. Não no sentido mercadológico, pois as vendas de discos cresceram em meados dos anos 1970 – muito por conta da volta de alguns de seus principais expoentes, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre outros. A crise seria na reverberação dessas canções entre os jovens brasileiros, que não possuíam mais um canal claro de identificação com esses artistas. Para Feltrin, o processo de identificação foi quebrado, onde uma parcela da juventude brasileira estava interessada em falar sobre outros assuntos, com outros anseios e visões de mundo (FELTRIN, 2005, p.34). Esse deslocamento de sentido também é fator importante no que diz respeito à reverberação do *punk* na juventude brasileira dos anos 1980, uma vez que construiu um novo canal de expressão para essa camada da sociedade.

Podemos colocar outro ponto, atrelado a esses postos anteriormente, que é o fechamento da indústria fonográfica brasileira às novas bandas que surgiam, dando espaço somente aos cânones da música popular brasileira, investindo somente nesses artistas a fim de não correrem sérios riscos (FENERICK, 2004, p.164). Por conta disso, para encontrar uma solução frente a esse problema, que a cena independente foi sendo tecida, principalmente em São Paulo, sendo um circuito paralelo de apresentações culturais, articulando os envolvidos e dando oportunidade para novos trabalhos. Esses viviam no entremeio da difusão por meios alternativos de seus trabalhos e sua posterior incorporação nas grandes gravadoras (FENERICK, 2004, p.164). Dessa forma, percebia-se uma balança entre o *underground* e o *mainstream*, onde os músicos do período caminhavam.

Nesse momento, se faz necessária a compreensão sobre as escolhas empreendidas nesse trabalho com relação às fontes. Atemos-nos, primeiro, com relação às fontes musicais.

A banda *Titãs* alcançou destaque na cena por conta das suas especificidades, principalmente aquelas ligadas ao fato de que cada música era tocada por um componente diferente, que também se revezavam por entre os instrumentos. Além disso, os seus nove integrantes se colocavam com vestimentas únicas, trajando gravatas de bolinhas e ternos coloridos, devidamente customizados para os shows. Essa estranheza que causavam era sua marca registrada, conseguindo destaque em programas de televisão do período, como Raul Gil, Chacrinha e Hebe Camargo.

Mesmo com exposição na televisão desde 1984, os *Titãs* só alcançariam um lugar de protagonismo na cena de rock em 1986, com o disco *Cabeça Dinossauro*, com vendas que superaram a marca de 380 mil discos. Sua presença nesse trabalho diz respeito ao papel de importância que tal álbum teve, no período, para o amadurecimento do rock nacional frente ao *mainstream*, além de ser um disco conceitual, com uma ideia central de crítica às instituições que perpassavam todas as canções.

Já com Lobão, sua importância diz respeito à sua atuação, desde os anos 1970, na cena de rock, seja participando de bandas – como a Vímana, em conjunto com Lulu Santos e Ritchie, ou a Blitz, junto com Evandro Mesquita e Fernanda Abreu – ou produzindo discos. Ademais, atuou em diversas frentes da própria cena, levando o gênero para outras esferas que não conseguiam inserção, como a televisão, por exemplo. Seu caráter transgressor, evidenciado pelos seguidos problemas com drogas e com a polícia, colocava-o em posição de ídolo para aqueles que se aproximavam – cada vez mais e um número maior de pessoas – do estilo musical. Com *O Rock Errou*, Lobão coloca na mesa uma defesa clara sobre o gênero, defendendo dos seguidos ataques de camadas da sociedade, principalmente alicerçados na questão da alienação da geração dos anos 1980. A música *Revanche*, por exemplo, além de evidenciar esse caráter elencado acima, foi amplamente utilizado na campanha das *Diretas Já*, dois anos antes do lançamento desse disco – e que ganhou novas significações frente a derrota da Ementa Dante de Oliveira.

Como ponto crucial desse trabalho, devemos nos atentar ao lugar de fala desses sujeitos de forma mais aprofundada. A maioria dos artistas eram integrantes de famílias de classe média e oriundos do meio social universitário – que era uma das principais bases da cultura alternativa e que, a partir dos anos de 1970, apresentou crescimento no quadro discente, inclusive trazendo para dentro de seus muros inúmeros estudantes de classe média baixa (NAPOLITANO, 2008, p.124). Mesmo carregando simbologias diversas, podemos elencar algumas semelhanças, como coloca Napolitano:

Essa nova juventude universitária era marcada por um conjunto de atitudes ambíguas e até contraditórias: recusa e, ao mesmo tempo, aceitação dos

produtos e linguagens da cultura de massa; uma atitude política oscilando entre a vontade de participar e discutir os temas nacionais e um certo “descompromisso” em nome da liberdade comportamental e existencial; o culto à individualidade e às relações privadas e afetivas em detrimento das imposições coletivistas – que até então marcavam a cultura de crítica social; a perda de referenciais de mudança revolucionário da realidade social, em nome de uma “revolução individual”, que muitas vezes caía num vago autoconhecimento psicologizante ou num esoterismo mítico (NAPOLITANO, 2008, p.124).

Dentro desse panorama acerca do lugar de fala dos sujeitos trabalhados aqui, podemos trazer a questão do periódico *Isto É* estar presente nesse trabalho. Na sua primeira década de existência, a atuação da revista coincidiu com as tramas da abertura política, ganhando destaque no mercado por colocar análises críticas acerca dos debates políticos que se acirravam no período. Assim, ela destoava dos demais veículos de informação ao possuir uma posição ponderativa com relação ao regime.

Isto É foi fundada em 1976, com o primeiro número publicado em maio. A iniciativa partiu do jornalista Mino Carta, depois de saída conturbada da redação da maior revista do gênero no país, *Veja*. Logo em sua primeira edição vimos uma revista preocupada em analisar o contexto político do que produzir noticiários. Os artigos eram assinados por diversos nomes, como Bolivar Lamounier, Edmar Bacha, Luiz Fernando Veríssimo, Raymundo Faoro, entre outros, sempre privilegiando um balanço amplo e interpretativo sobre os debates políticos, com textos longos e pontuais, sendo na sua maioria autoral.

O ponto de intersecção entre a cena musical do *rock* e a revista se dá no tocante ao público que ambas abarcavam. No caso de *Isto É*, a preocupação principal era de dialogar com um “tipo de leitor urbano, com formação universitária e disposto a travar contato com opiniões frequentes nos debates acadêmicos, mas que se encontravam fora do circuito da grande imprensa ou relegadas a uma escassa presença em jornais diários” (LOHN, OLIVEIRA, CARVALHO, 2016, p.160).

Assim sendo, ambos os objetos traduzem representações sociais do período histórico em que estão inseridos, auxiliando na compreensão das tensões existentes

entre as diferentes narrativas imagéticas. Dialogando com Pesavento, no campo historiográfico a perspectiva cultural encontra reverberação, principalmente na figura de Raymond Willians, onde favorece novos temas e objetos de pesquisa, como as representações coletivas traduzidas na arte, literatura e formas institucionais (PESAVENTO, 1995, p.12). Nesse prisma, podemos colocar a música e a imprensa como formas de representações sociais.

O estudo do imaginário, dessa forma, auxilia na compreensão de uma sociedade multifacetada e complexa, atuando como um mediador entre as diferentes representações evidenciadas tanto nas páginas de *Isto É* quanto nas canções de *rock*. Não devemos, entretanto, cair em um mero uso hierárquico das fontes, e sim entendê-las como parte de tensões ocasionadas pelas reconstruções narrativísticas realizadas por elas.

Feitas tais colocações, podemos compreender a importância tanto dos periódicos quanto das canções, para analisar o conjunto de representações acerca do imaginário de crise instaurado no país na década de 1980. Dessa forma, devemos elencar a importância do recorte temporal proposto.

O ano de 1986 se mostra de vital importância em diversos aspectos permeados por este trabalho. Com relação ao cenário do *rock* nacional, vimos neste ano um amadurecimento no cenário *mainstream*, formado pela indústria cultural, sendo fundamental para o estabelecimento de bandas e cantores na grande cena da música popular brasileira, fazendo que os “garotos rebeldes” encontrassem aceitação do grande público. Vimos, então, um aumento em grande escala da vendagem de discos do gênero: *Dois*, da Legião Urbana, ultrapassou a marca de meio milhão de cópias vendidas; *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso, um milhão. Dessa forma, podemos conceber 1986 como essencial no tocante ao crescimento da cena de *rock*, com a transformação da música jovem em fenômeno comercial no interior da indústria cultural.

Entretanto, é preciso considerar que o ano de 1986 não se apresentava, inicialmente, como favorável para grandes empreendimentos comerciais. A crise econômica brasileira era latente, com a inflação alcançando números estratosféricos, além de o país sofrer com políticas de ajustes fiscais desde o início

da década. Não somente na área econômica, mas a política também se encontrava instável: a negação das eleições diretas para presidente após a queda da ementa Dante de Oliveira, em 1984; a morte de Tancredo Neves, em 1985, primeiro presidente civil após 21 anos de governos militares. Ao assumir, José Sarney encontrava um país com sérios problemas econômicos e sociais, como elenca Averbug, como a eclosão de diversas greves e sem uma proposta concreta para a economia do país (AVERBUG, 2005, p.7).

Nessa conjuntura, o Plano Cruzado foi anunciado, em fevereiro de 1986, como uma saída para combater a alta inflação e, em médio prazo, fortalecer a economia do país. A moeda brasileira, então, passou a ser o Cruzado (sendo cada Cruzado cotado a mil Cruzeiros, moeda anterior) e um rígido congelamento de preços e salários foi estabelecido. Logo nos seus primeiros meses de vigência, trouxe um clima de otimismo, fartamente explorado pelos meios de comunicação. A Nova República passou por um intenso e passageiro momento de credibilidade, como não visto desde o “milagre econômico”. Segundo Averbug:

A percepção desfavorável quanto às perspectivas do país foi substituída pela confiança no futuro, materializando, na população, a mais rápida e profunda alteração de humor recentemente verificada. As avaliações críticas efetuadas por alguns sindicatos, grupamentos políticos e núcleos acadêmicos não alcançavam ressonância e mostravam-se pálidos ante as manifestações de aprovação. Figuras do antigo regime desculpavam-se por não terem tido ideia semelhante, admitindo que o governo anterior não dispunha de credibilidade necessária para implantar política tão audaciosa (AVERBUG, 2005, p.13).

Podemos evidenciar tal otimismo pelas páginas de *Isto É*, que noticiava a popularidade do governo brasileiro frente aos êxitos iniciais alcançados com o Plano Cruzado. Por meio do acesso ao consumo, moldava-se a esperança de melhora nas condições de vida do brasileiro, além das iniciativas que prometiam acabar com o chamado entulho autoritário deixado pela ditadura. A imprensa alimentava alguma desconfiança, pois desde 1974 enfrentava sucessivas crises econômicas. Dessa forma, a crise ainda se moldava no horizonte de expectativas e a narrativa jornalística é carregada de subjetividades nas quais pode-se entrever

representações presentes em uma sociedade marcada por intensos conflitos que não se manifestavam abertamente, mas principalmente no cotidiano urbano.

Tendo isto em vista, o ano de 1986 se mostra como um período rico para compreender o emaranhado de tensões que permeavam a narrativa brasileira sobre a crise. A partir disso, podemos elencar pontos de intersecção entre as duas fontes escolhidas, a fim de relacionar um conjunto de representações sobre o imaginário social brasileiro no período. Nessa seara, a segunda parte tratará da análise de ambas as fontes, com o intuito de compreender algumas dessas representações, elencando as inquietudes entre as subjetividades emanadas pela sociedade brasileira.

“VIVEMOS NUM PAÍS BEM REVISITADO”: A CRISE REPRESENTADA NAS PÁGINAS E NAS CANÇÕES

Em matéria de abril de 1986, intitulada “Choque da Transição”, *Isto É* busca traçar o novo perfil do Sistema Financeiro de Habitação no Plano Cruzado, tendo duas possíveis saídas: uma inspirada no sistema americano, que tinha como plano motriz as hipotecas, que é a promessa de pagamento de um financiamento, garantido pelo próprio imóvel, e outra no modelo alemão, atrelando o poder de compra do imóvel à caderneta de poupança. Entretanto, tais operações dependiam do governo tentar encobrir o rombo nos depósitos da poupança, que teve evasão elevada em 1986. A confiabilidade do mercado financeiro brasileiro e do próprio governo estava em jogo, uma vez que muitos poupadores realizavam saques para evitar a descapitalização e investir em bens. A matéria traz como exemplo uma moradora do Rio de Janeiro que retirou da sua conta todo o valor declarado e investiu em um carro novo, pois não tinha expectativa de bons rendimentos.

Agora “a viúva que vivia da caderneta acha que está perdendo dinheiro, o que é uma ilusão, porque a rentabilidade é a mesma”, lembra Luna. Até que os depositantes aprendam esta verdade, a sangria das cardenetas persistirá. A prova é o comportamento de Adelina Cândida Lima Pais, uma portuguesa de 50 anos que vive no Rio, que retirou todo o dinheiro que tinha nas cadernetas depois do pacote, pois agora “rendem muito pouco” (ISTO É, 04/1986, p.64-65).

A confiança passou a ser mecanismo fundamental para a estabilidade dos modernos sistemas econômicos nacionais, sustentando a moeda e as expectativas de consumo, além de assegurar os investimentos assim chamado mercado. João Paulo de Oliveira Moreira (2014) apresenta o conceito de “crise de hegemonia”, de Antônio Gramsci, para compreender tais vicissitudes. Esta conceituação abarca diversos determinantes que, uma vez articulados, levariam ao abalo das estruturas de dominação vigente, não sendo apenas a crise econômica encarada como ponto de inflexão (por ela mesma) para uma mudança nos paradigmas, mas também, como no caso brasileiro, a ausência de consenso no ordenamento político (p.3).

Nesta seara, evidenciamos o desmonte do pacto social por meio da “crise de hegemonia” pela qual o Estado brasileiro enfrentava. Fiori (1990) coloca tal ponto de inflexão como análogo ao que ocorreu na crise da Regência, no período imperial, uma vez que nestes períodos vimos alterações radicais nos padrões de operação do Estado. Segundo o autor:

Foram crises orgânicas que afetaram todas as dimensões do Estado como organização e como pacto de dominação. Em cada um daqueles momentos refez-se, rigorosamente, o Estado, reorganizando o seu padrão de financiamento e a estratégia do desenvolvimento sócio-econômico (FIORI, 1990, p.143).

O desconhecimento da crise, abafada pela mudança de regime, das suas causas e dos seus atores, auxiliou no insucesso do Plano Cruzado, assim como de outras manobras econômicas orquestradas no governo Sarney, uma vez que alianças fundamentais para a superação da crise conjuntural do Estado brasileira foram deixadas de lado para dar lugar à simples rearranjos monetários (FIORI, 1990, p.146).

Para tanto, em momentos como esse, as frações dominantes promovem um rearranjo de forças e de poder, por meio de diversos artifícios, a fim de alcançar a hegemonia outrora desestabilizada, mesmo nas suas divisões e contradições (MOREIRA, 2014, p.13). Estes artifícios podem ser atrelados a manipulação e gerenciamento do imaginário, como colocado por Pesavento (1995), uma vez que ele, sendo entendido como uma das forças reguladoras da vida coletiva, trazendo condutas e deveres, está suscetível à manipulações e manejos (p.23).

O imaginário social brasileiro era de descrédito, corroborada com uma narrativa evidenciada nas páginas de *Isto É*. As representações das adversidades eram colocadas semanalmente, uma vez que os seus temores eram sentidos na sociedade contumazmente. Pensando a questão da crise de uma maneira ampla, trazemos para o debate outros pontos que não somente os de natureza econômica, uma vez que, situando-se somente sob este prisma, poderemos incorrer no erro de uma análise única. Segundo Almeida (2009), a instauração do Plano Cruzado foi resultado de intenso crescimento da insatisfação popular com a política econômica, além do fraco desempenho da “Aliança Democrática” nas eleições municipais e na incitação do processo de organização dos movimentos sindicais nos anos anteriores (p.60). As tensões existentes no campo político propiciaram tanto o surgimento deste pacote econômico, quanto de seu futuro fracasso.

O imaginário, e seu estudo, auxiliam na compreensão de uma sociedade multifacetada e complexa, que possui milhares de falas e atores, a qual pode ser compreendida em seus meandros. No que concerne a este trabalho, esta dimensão da vida social atua como um mediador entre diferentes representações evidenciadas tanto nas letras das músicas trabalhadas quanto nas páginas de *Isto É*. Desta forma, como coloca Pesavento:

De saída, cabe deixar claro que a busca de uma abordagem não infletirá pelo tipo de definição do ‘não ser’ (o imaginário não é isso ou não é aquilo), salvo quando a negativa conduz a uma afirmação. Como refere Hélène Védrine, o imaginário não pode ser o impensado ou o não expresso. Neste sentido, ele necessariamente trabalha sobre a linguagem, é sempre representação e não existe sem interpretação (PESAVENTO, 1995, p.15).

Caminhando por este meandro, a abordagem de estudos do imaginário não deve ser pautada pela busca daquilo que não é, e sim pelas representações deste, pois somente por elas é que ele se revela, através da linguagem e das representações. Desta forma, a crise é representada nas matérias de *Isto É* de diversas maneiras.

Vimos esta questão latente na matéria “Com vocês, a deflação”. Aqui, a revista apresenta os números da inédita queda do custo de vida do país, apontando como um marco na história econômica brasileira e primeiro trunfo no plano de

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”

17 a 20 de outubro de 2016

GT 7 – Estilos de vida, consumo e práticas culturais.

estabilização da economia. Isto foi possível pelo congelamento dos preços, por meio do pacote de mudanças. Entretanto, ainda havia certa desconfiança nos números apresentados pelo IBGE (Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), afirmando que, mesmo com o custo de vida em queda, ainda eram percebidos aumentos, como na área da saúde, com a alavancada dos preços dos serviços médicos. Além disso, havia a preocupação do Ministério de Planejamento de um surto recessivo, ameaçado por uma possível inibição da produção. Mesmo assim, havia a esperança de uma melhora, com um horizonte de expectativas favorável à estabilidade, mesmo ainda com um olhar de inspiração de cuidados.

Dos computadores sairá uma listagem do comportamento dos preços de uma amostra de cinquenta produtos e serviços em março, apontando uma queda média entre 1,2 e 2,0%. E o presidente José Sarney poderá, nesta quarta-feira, dar a boa notícia à nação, colhendo o primeiro trunfo no plano de estabilização econômica (ISTO É, 04/1985, p.66).

Já na matéria intitulada “Astral verde e amarelo”, a revista percebe uma onda nacionalista tomando o Brasil, apontando a proximidade da Copa do Mundo do México (palco do Tricampeonato mundial da seleção em 1970), os sucessos de pilotos brasileiros na Fórmula 1 e o próprio pacote econômico como principais responsáveis desta onda. A própria campanha da Rede Globo, intitulada “Tem que dar certo”, evidencia esta dimensão. Convocando o cidadão brasileiro a atuar no controle dos preços, trazia o clima de otimismo e esperança da sociedade brasileira, colocando-a no âmago do sucesso do país.

Na figura de Araken, o *gol-man*, personagem criado pela Globo para divulgar a Copa do Mundo, pairam todos os anseios da população. Ele é otimista nas derrotas da seleção ou cidadão quando o Plano Cruzado entrou em ação, atuando como um “Fiscal de Sarney”. Como coloca Castello (ISTO É, 04/1986, p.50), Araken representa um nacionalismo com o pé no chão, representando o brasileiro “que nunca se abate nem se torna amargo”. Podemos inferir o fato de que a imagem construída por *Isto É* acerca do brasileiro, nessa época, deveria ser de otimismo, lembrando-se das derrotas de outrora, mas aprendendo com estas, como em uma ideia de história em progressão, onde os erros do passado são revisitados para não serem cometidos novamente, e, assim, alcançar um futuro de glórias. Além disso, a própria campanha em que Araken participa, o “Tem que dar certo”, vem na esteira da implantação do plano econômico, tentando criar um imaginário que favorece o

seu advento. E não somente esta campanha auxiliaria na construção destas novas representações, como apontado anteriormente. Neste prisma, a revista traz o sociólogo Renato Ortiz para tecer um comentário sobre esta onda nacionalista. Para ele, “toda a campanha nacionalista de agora expressa mais uma manifestação de inconformismo que a construção de uma cidadania”. Podemos costurar esta afirmação com as músicas de rock dos anos 1980, que traziam, em seus inconformismos, uma série de novos gritos de ordem, fazendo com que se moldassem outras representações do que aquela que o “Tem que dar certo” esperava.

Como contraponto, podemos conceber as músicas de rock no cerne da construção de uma série de inconformismos latentes na sociedade brasileira. Cabe compreender, como o faz Pesavento apoiando-se em Le Goff, que as manifestações ocorrem por meio de uma série de representações, como imagens e discursos, que refletem a realidade, ou, como a autora coloca, pretendem dar uma definição da realidade da conjuntura social em que está sendo estudado (PESAVENTO, 1995, p.15). Os atores sociais agem nestas representações, atrelando seus interesses e sua bagagem cultural, além de produzirem objetos ou atos que expressam interesses e manipulações por aqueles que os constroem. O sentido destas, no campo das representações, comporta também o “não dito” e talvez o contrário do que pareçam ser as manifestações mais frequentes. O imaginário, enquanto representação do real, sempre referencia um “outro” que não está presente e explícito. Ele enuncia, se reporta e evoca algo que não está palpável. Desta forma, como coloca Pesavento:

Embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real (PESAVENTO, 1995, p.16).

O real, nessa interpretação, se constitui através de sua própria concretude (sua solidez, sua forma de existência) e também das representações que carrega. A ordem simbólica da sociedade se dá por meio dessas interações ambíguas, abrindo um leque para outra forma de existência da realidade histórica. A representação do que é real se dá imaginariamente, revelando um sentido para além daquilo que se

demonstra, como algo ausente que é evocado pelo discurso e pelas imagens (PESAVENTO, 1995, p.16).

As representações de uma sociedade podem ser entendidas como um sistema de “ideias-imagem” que representa um coletivo e que atribui a ele uma identidade e concebem os modelos para a vivência dos membros. Dessa forma, não seria um mero reflexo da realidade: a representação é real e não um simulacro de imagens que o refletem. O real não é somente “o que aconteceu”, mas também o que foi pensado: ambos, apesar de serem pontos distintos, se complementam e dão corpo à experiência humana. Eles são ambivalentes, todavia atuam de maneira conjunta no campo das representações. Desta forma, devemos atentar para a ideia de texto e contexto: uma narrativa é composta por elementos da conjuntura em que está inserida – e não somente isso, mas esta conjuntura atua de forma plena na narrativa.

A representação do coletivo, como colocado anteriormente, dá-se através de um sistema de imagens e discursos, elaborados por agentes e permeados pelo contexto em que estão inseridos. Assim, podemos conceber tanto as narrativas de *Isto É* quanto às músicas de rock como pertencentes a um conjunto de representações sobre a sociedade brasileira da década de 1980. Ambas estão no mesmo nível de construtoras de sentidos, emanadoras de símbolos e podem evidenciar o real, a partir de suas análises. Neste entremeio, temos os dois discos que servem como fonte para este trabalho. Tanto *Cabeça Dinossauro* quanto *O Rock Errou* estão no âmago destas representações da sociedade brasileira do período.

Segundo Tiago Pinto, em trabalho sobre Antropologia Sonora, a música está quase sempre em estreita ligação com outras formas de cultura expressiva, constituindo importante ponto de análise para seu campo de estudo. Cabe tomar a música em sua forma ampla, concebida como uma representação da sociedade que a produz, carregada com sentidos múltiplos, e não somente sob seu caráter técnico ou ainda retirando somente as letras para uma análise crua do discurso ali exposto. Como coloca o autor

(...) música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui,

semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p.223).

Aproximando os questionamentos de Pesavento, podemos ver que a decifração da representação se dá através da articulação entre texto e contexto, entre aquilo que é narrado e o escopo com o qual essa narrativa está inserida. Trazendo para a discussão Bourdieu, a autora coloca que a representação é um campo de manifestação de lutas sociais e jogos de poder. Não há como desvencilhar, também, o real e o imaginário: o mundo social também é representação, amalgamados. Além disso, o imaginário age na realidade e vai além, pois age na representação deste próprio real. Podemos entender que o autor coloca a questão como um ciclo, sem início determinado, com que perpassa o real e o imaginado (PESAVENTO, 1995, p.18).

O real e o pensado fazem parte da realidade, onde ambos atuam sobre ela. Além disso, o pensado e o representado não são um reflexo mecânico do concreto, e sim parte fundante dele. Dessa forma, a historicização do texto perpassa o entendimento do seu conteúdo e do contexto em que ele está sendo produzido. Podemos compreender as canções aqui analisadas a partir de tais balizas.

Na música *Revanche*, composta por Lobão e Bernardo Vilhena, temos diversas referências ao cenário político brasileiro, porém não de uma maneira extremamente direta como nas canções dos Titãs, por exemplo. Inclusive, esta difere daquelas do grupo paulista não somente no teor literal, como também na sonoridade, na qual Lobão se apoia em um ritmo lento, cadenciado, para explanar suas convicções e indignações. Se, por um lado, temos vozes rasgadas com os Titãs, o canto carioca rebusca sua voz entre o seu poder vocal e timbre grave, trazendo-a com absoluta certeza a partir de uma calma argumentativa.

Logo nas primeiras frases, a música põe o ouvinte a par da indignação do cantor, aliado a uma voz lamuriosa e carregada. Esta letra pode nos conduzir a uma análise de que a sociedade brasileira é quem “paga” pelos “saltos”, em outras palavras, pelas manobras políticas que marcaram o país nas décadas anteriores à canção, notadamente o golpe civil-militar de 1964 e o regime militar que se

estenderia por mais de vinte anos. Além disso, há referências sobre o crescimento dos centros urbanos aliado a uma nova esperança para aqueles que se deslocam até as cidades, em busca de outra realidade, ou, do “mito de uma nova sociedade”. Vimos no capítulo anterior que o crescimento populacional do mundo explodiu no pós-guerra em regiões consideradas de “Terceiro Mundo”, entre elas o Brasil. À procura de novas oportunidades, milhares se dirigiram à região Sudeste, atrás da promessa de uma vida melhor, galgada em expectativas de emprego e crescimento financeiro. Segundo dados do IPEA, no intervalo intercensitário de 1970/80, esta região teve crescimento populacional absoluto de, aproximadamente, dois milhões de pessoas.

A narrativa da opressão também serve de plano de fundo para a música, num momento de extravasamento das críticas ao entulho autoritário. A favela, como local de dor pelos preconceitos das classes com alto poder aquisitivo, sofrendo diariamente com as mazelas do passado escravocrata brasileiro; a sala de casa, somente com um sofá e a televisão, transformando os espectadores em simples receptores, onde podemos analisar a crítica dos compositores com relação a uma possível alienação desses perante a programação.

De sua parte, na canção *Polícia*, dos Titãs, temos uma crítica do grupo às instituições do Estado. Nesta música, o teor do ritmo se aproxima do *punk rock*, com as distorções da guitarra sujas, tendo somente dois acordes no seu decorrer e com vocal rasgado. Composta por Tony Bellotto, ela é carregada de sentidos, com a crítica feita à própria corporação relacionando aos abusos sofridos por aqueles que são abordados e/ou presos. Se pegarmos a música fora do contexto em que ela foi concebida, ficaremos somente na análise crua de sua letra e ritmo. Entretanto, temos que ter claro a conjuntura em que ela foi feita, uma vez que se relaciona diretamente com a história da própria banda.

No ano de lançamento do seu segundo álbum, *Televisão*, os Titãs passaram por momentos de turbulência, ocasionado por dois integrantes e a própria polícia. Tony Bellotto foi preso com trinta miligramas de heroína em São Paulo, quando o taxi em que estava foi abordado por policiais. Conduzido à delegacia, o guitarrista confessou ter recebido a droga de Arnaldo Antunes, vocalista da banda, onde foi abordado em sua casa e preso com 128 miligramas. Bellotto, na manhã seguinte,

pagou a fiança e saiu da delegacia, enquanto Antunes ficara preso por cerca de vinte e seis dias, por ser enquadrado como traficante, enquanto o primeiro como usuário. Após sua saída – auxiliada por ser réu primário, ter residência fixa e profissão definida – responderam ainda ao processo criminal, no qual o vocalista foi condenado à três anos por tráfico e o guitarrista à seis meses por porte de drogas. Ambos cumpriram suas penas em liberdade. Segundo Dapieve, passou-se a acreditar que a banda estaria acabada após esse episódio. Teria ocorrido um clima de traição para aqueles que acompanhavam a história, dentro do próprio grupo, outrora tão unido. Entretanto, a banda saiu mais fortalecida deste episódio, realizando shows por casas noturnas de São Paulo e Rio de Janeiro, além de desembocar no álbum *Cabeça Dinossauro* no ano seguinte ao episódio. Este fato foi o motor de criação para duas músicas do álbum: *Estado Violência*, de Gavin, e *Polícia*, de autoria de Bellotto. Corroborando com tal afirmação, Antunes, em entrevista para Dapieve, coloca que “o clima do disco tinha uma revolta contra o episódio da prisão” (DAPIEVE, 1995, p.98).

Todavia, podemos pensar a música em um sentido macro, para além da repressão policial sofrida tanto por Bellotto quanto por Antunes. A violência urbana era algo retratado diariamente em páginas dos jornais e revistas do país, tendo como principal ponto a atuação falha da polícia nesta questão – e, por conseguinte, ao aparato estatal que não daria conta de proteger a sociedade. Vimos em diversas matérias de *Isto É* o tema sendo abordado corriqueiramente, de forma a analisá-la como uma crítica ao próprio Estado. Trazendo o personagem Mão Branca, a quem era atribuído os crimes de justicamento ou extermínio sem solução na Baixada Fluminense, o periódico atrelava tal atuação ao Estado, uma vez que não chegava até a região por indolência, e, quando lá estavam, através de agentes corruptos, agiam como coronéis urbanos:

Mais recente farsante da Baixada Fluminense chama-se “Mão Branca”. Pobres de imaginação, QI de galinha, os criadores do “Mão Branca” - policiais comprometidos e jornalistas descompromissados com a verdade - resolveram, há dois meses, dar um toque de romance as matanças que se registram nessa região (ISTO É, 19/03/1980 pág 30).

Corroborando com tal colocação, segundo Souza e Lima, “as taxas de mortes por causas violentas nos principais centros urbanos brasileiros estão entre as mais altas do continente americano, expressando uma tendência de crescimento que

desde a década de 1980 vem se acentuando” (SOUZA, LIMA. 2006, p.1212). Desta forma, podemos conceber *Polícia* em seu papel criticista para além do episódio com os integrantes do Titãs, indo de encontro com todas as representações que existiam sobre a instituição no país.

Zaluar (1999) discute que, desde os anos 1970, os estudos sobre violência urbana apontam que suas causas seriam os aparatos estatais falhos, como a miséria crescente, serviços públicos ineficientes, ausência de políticas sociais, expondo todos esses como a violência do Estado sob as camadas menos favorecidas (p.10). O sentido dado para a palavra violência, neste caso, deslizaria da opressão física pura, indo em direção as necessidades materiais e na denuncia de sua falta. Entretanto, esta visão não nos fornece um olhar sob o uso excessivo e descontrolado da força física nas interações sociais, que, para a autora, esta sempre foi empregada para reforçar o consenso, mantendo a unidade a todo o custo (p.11). Desta forma, “a questão parece estar, então, não na ausência do conflito, mas na sua forma de manifestação, que possibilita ou não a negociação pela palavra e que envolve diferentes personagens e relações” (p.12).

A polícia, nesta linha de raciocínio, seria uma das instituições que afirmam o poder legitimado por uma determinada ordem, como um aparato de controle social. Todavia, não é a única manifestação de autoridade vista na sociedade, pois a força, coerção e dano estariam presentes, também, no nível micro das relações sociais (ZALUAR, 1999, p.14). Desta forma, vimos a violência como um instrumento que pode ser empregado racional ou irracionalmente a depender de seu uso social.

Dívidas é a penúltima música do álbum *Cabeça Dinossauro*, pertencente ao lado B do disco. A partir de *Bichos Escrotos*, que abre a segunda parte, temos uma mudança no teor rítmico, passando para baladas mais leves, próximas à *new wave*, com levadas de *Reggae*, como nesta canção. Sendo mais dançante, o vocal não é rasgado como na primeira parte, entretanto as letras continuam com sua forma primária. A narrativa remonta à falência, com salário desvalorizado, dívidas e credores correndo atrás de pagamentos. Neste ponto, podemos articular com a crise econômica que o país atravessava, apesar do discurso otimista com relação ao advento do Plano Cruzado em fevereiro de 1986.

As representações evocadas pelos Titãs nesta canção são de um lamaçal econômico, onde dentro do plano doméstico, a população sofria com a falta de dinheiro, alta dos preços e desempregos em massa. E sem um horizonte de mudanças nessa situação, explicita que “agora é assim”, não tem para onde fugir, onde os dividendos aumentam ao mesmo tempo em que possíveis mudanças não são vistas. Também podemos analisar sobre um passado de grandiosidade econômica, quando coloca que “muito eu já gastei/vivi como um rei”, podendo remeter ao “milagre econômico” brasileiro, onde o país presenciou um grande crescimento. Entretanto, devemos colocar que o próprio crescimento veio atrelado a uma desigualdade econômica, deixando o abismo entre ricos e pobres latente. O que desemboca na crise, que se desenrola desde meados da década de 1970, entrando nos anos de 1980 com números estratosféricos na dívida externa, por exemplo.

Podemos contrastar neste ponto as críticas evidenciadas em *Isto É*. O discurso de crise endêmica no país estava em polvorosa no periódico, que buscava respostas para tal momento de turbulência. Muito dessa passava por uma falta de confiabilidade nos aparatos estatais de conseguirem superar este contexto, como evidenciado por Edmar Bacha, em um artigo de 1984, intitulado “Roteiro para sair do fundo do poço”. Neste, o autor critica a ida de Delfim Netto, então Ministro do Planejamento, ao FMI, para negociar a dívida externa, mostrando-se preocupado e pessimista com o sucesso de tal empreitada. No mesmo artigo, levanta a questão da confiabilidade, que seria a força motriz para que esta atuação de Netto colhesse frutos.

Com este governo, não há saída. A história seria outra e tivéssemos um governo em que o país confiasse, com uma equipe econômica que fosse menos degastada lá fora. O ponto de partida seria uma ampla negociação política interna, em que os distintos grupos políticos e sociais pactuassem metas moderadas de aumento de preços, juros e salários, prevendo uma distribuição equânime dos custos internos dos ajustes externos. Esta política consensual de controle de rendimentos é o mecanismo de que precisamos para poder reduzir a inflação enquanto se reativam as atividades econômicas do país. Então conseguiríamos discutir com nossos credores internacionais em novas bases. Uma possibilidade imediata, enquanto se renegociam prazos e juros, é a capitalização de 100% dos juros devidos nos próximos três anos (ISTO É, 04/01/1984 pág 43).

Ainda com relação à confiabilidade no governo, Paulo Sotero, correspondente em Washington da revista, coloca em seu artigo como a política neoliberal de

Ronald Reagan colhia frutos, aplicando o controle sobre o crédito, corte de gastos sociais do governo e aceleração no processo de desregulação da econômica, políticas neoliberais e onerosas à população do país. Mesmo assim, segundo Sotero, alcançava os louros de uma boa condução econômica e política, retirando o país de uma crise, que fora deixada por Jimmy Carter, democrata e visto como um governo “gastador”.

O ponto de partida é que ele dá por cumpridas as promessas feitas na campanha de 1980, de arrancar o país do estado de pessimismo e introspecção em que fora lançado na década de 70(...) Além desse revigoramento espiritual do país, que sabe explorar na televisão raro talento, o presidente tem a exibir sucessos ainda mais palpáveis na área econômica. Depois de ter provocado a pior recessão da história americana desde a Grande Depressão dos anos 30, ele conseguiu amputar três quartos do índice de inflação que herdou do governo Jimmy Carter (ISTO É, 04/01/1984 pág 42).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um tempo histórico vivido como crise estruturou a narrativa da época, sendo expressa nos mais diversos veículos de difusão de ideias, com jogos entre imagens e discursos, gerando uma série de representações que, mesmo não aparentes, conduziam a consciência social que dava respaldo à recepção de um país esgarçado tanto por meio de matérias jornalísticas quanto em especial pelas músicas. Desta forma, a relação entre estes dois deve ser encarada no mesmo patamar analítico, uma vez que ambos são construtores de um imaginário social brasileiro nos anos 1980, onde conseguimos perceber as tensões entre as narrativas.

A narrativa urdida em *Isto É* e nas composições aqui analisadas estão mediadas pelo imaginário, fazendo assim uma tentativa de refletir o que seriam aqueles tempos, em um movimento cíclico de compreensão e definição dos valores morais e de uma narrativa consensual entre os pares. Desta forma, podemos evidenciar que ambas as narrativas são dotadas de subjetividades, que são reconstruídas pelos diferentes meios de acordo com o imaginário. As representações evidenciadas tanto nas músicas quanto nos periódicos são fruto da própria sociedade brasileira, onde seus atores atrelam seus interesses e suas cargas culturais sobre as manifestações simbólicas.

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”

17 a 20 de outubro de 2016

GT 7 – Estilos de vida, consumo e práticas culturais.

As matérias de *Isto É* afirmavam anseios que estariam circulando entre os segmentos da sociedade brasileira em relação ao futuro, então carregado de desconfiança pelos anos anteriores imersos em seguidas crises políticas e econômicas, ao mesmo tempo em que descreiam do “Tem que dar certo”. A narrativa do periódico nos coloca em meio às enxurradas de informações técnicas, que pretendem dar ao público leitor uma certa visão mais ou menos homogênea do processo em curso.

As músicas em *Cabeça Dinossauro* e *O Rock Errou* também nos trazem as pretensões futuras do brasileiro, de forma diferente da narrativa evidenciada no periódico. Nas músicas, as questões estão postas de forma direta, seja em críticas à polícia, ao Estado ou ao próprio gênero musical.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **A crise dos anos 1980: Estado e economia.** Tempos Históricos, v.13, 1ª semestre, Rio de Janeiro, p. 39-69, 2009.

AVERBUG, Marcello. **Plano Cruzado: crônica de uma experiência.** Revista do BNDES, n.24, Brasília, dezembro/2005.

BACHA, Edmar. **Roteiro para sair do fundo do poço.** ISTO É, ano 9, nº370, janeiro 1984, p. 43

BIROLI, Flávia Birolí; MIGUEL, Luis Felipe. **Orgulho e preconceito: a "objetividade" como mediadora entre o jornalismo e seu público.** Opinião Pública, Campinas, vol 18, nº 1, Junho, 2012.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80.** Record. Rio de Janeiro. 2005.

CASTELLO, José. **Astral Verde e Amarelo.** ISTO É, ano 11, nº485, abril 1986, p.4-5.

DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80.** 4. ed. Rio de Janeiro: Ed.34, 2004. 215p.

FELTRIN, Fábio Francisco. **Canções de um fim de século: história, música e comportamento na década encontrada (1978-1991).** Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina.

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”
17 a 20 de outubro de 2016

GT 7 – Estilos de vida, consumo e práticas culturais.

FENERICK, José Adriano. **A ditadura, a indústria fonográfica e os “independentes” de São Paulo nos anos 70/80**. Métis: história & cultura, v.3, nº6, p.155-178. Caxias do sul, UCS, jul/dez 2004.

FIORI, José Luís. **Transição terminada: crise superada?** Novos Estudos, nº 28, Rio de Janeiro, p.137-151 Out/1990.

HOBBSAWM, E.J. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.

LIMA, Maria Luiza Carvalho de; SOUZA, Edinilsa Ramos de. **Panorama da violência urbana no Brasil e suas capitais**. Ciência & Saúde Coletiva, v.11, p.1211-1222, 2007.

LOBÃO. **O Rock Errou**. São Paulo: RCA. 1986.

MOREIRA, João Paulo de Oliveira. **O Plano Cruzado (1986) e as disputas intra-classes no contexto de Crise de Hegemonia**. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas. 2014.

MUYLAERT, Anna. **O Rock é apenas um álibi**. ISTO É, ano 11, nº484, abril 1986, p.3.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª Ed. São Paulo. Contexto, 2008. 133 p.

PESAVENTO, Sandra. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, v.15, nº 29, p.9-27, São Paulo, 1995.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma Antropologia Sonora**. Revista de Antropologia. V.44, nº1, São Paulo, USP, p.222-286, 2001.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“Rock x José Sarney”: os fanzines punks paulistas e suas interpretações da Nova República (1985-1990)**. Diálogos, v.19, n.2, p.763-780, Maringá, mai-ago/2015.

SOTERO, Paulo. **Mundo**. ISTO É, ano 9, nº370, janeiro 1984, p. 41

_____. **A síndrome do “Mão Branca”**. ISTO É, ano 5, nº 169, Março 1980, p.10-13.

TITÃS. **Cabeça Dinossauro**. São Paulo: WEA. 1986.

ZALUAR, Alba. **Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização**. São Paulo em Perspectiva, nº 13, São Paulo, p.03-17, 1999.