

Artigos

Recebido: 29.11.2016

Aprovado: 01.03.2018

DOI <http://dx.doi.org/10.18316/REDES.v6i1.3408>

*1 Universidade Federal de Santa
Catarina (UFSC)
Florianópolis, SC
*2 IMED
Porto Alegre, RS



“Let me sing my *rock and roll*”: notas sobre direito, rock e sociedade

Amanda Muniz*¹Horácio Wanderlei Rodrigues*²

RESUMO

O trabalho pretende investigar as possibilidades de estudos entre direito e a “cultura de massas”, cujo expoente escolhido foi o rock. Compreendendo a cultura como um campo de significações simbólicas, entendemos ser possível travar um diálogo fértil entre as duas temáticas (direito e “cultura de massas”). Entendendo a relação do rock com a sociedade na qual se insere, procuramos salientar a possibilidade de nele identificar críticas e anseios sociais, bem como visões do Direito. Trata-se de um estudo que pretende lançar ao debate as relações entre cultura popular e sociedade, e de que forma essas relações poderiam ser utilizadas pelo Direito.

Palavras-chave: Cultura de Massas; Direito; Rock.

“Let me sing my *rock and roll*”: summarizing law, rock and society

ABSTRACT

The work aims to investigate the possibilities of studies between law and “mass culture”, whose chosen exponent was rock. Understanding culture as a field of symbolic meanings, we believe it is possible to propose a fertile dialogue between the two themes (law and mass culture). Understanding rock’s relationship with the society in which it operates, we try to point out the possibility of it and identify critical social aspirations and visions of the law. This is a study that aims to launch the debate the relationship between popular culture and society, and how these relationships could be used by the law.

Key-words: Mass Culture; Law; Rock.

Introdução

Mais do que uma fonte de entretenimento e diversão, a música, como produto da subjetividade humana, é capaz de veicular mensagens e pensamentos diversos a praticamente todos os que com ela tem contato. O simples fato de ouvir uma canção,

¹ Trecho da música *Let me sing*, de Raul Seixas, cujo refrão é “Let me sing, let me sing / Let me sing my rock and roll” (Me deixe cantar, me deixe cantar, me deixe cantar meu *rock and roll*, tradução nossa).

² Trecho da música *Let me sing*, de Raul Seixas, cujo refrão é “Let me sing, let me sing / Let me sing my rock and roll” (Me deixe cantar, me deixe cantar, me deixe cantar meu *rock and roll*, tradução nossa).

ainda que seu conteúdo não nos agrade, pode nos levar a assobiá-la por dias, de forma que a memorizamos sem sequer termos tal intenção.

Não é por acaso que esquecemos a data do aniversário dos avós, mas nos lembramos do telefone da farmácia cantado em um *jingle*; valendo-se da audição, a música penetra nosso inconsciente sem que possamos nos defender.

Também não é por acaso que os regimes ditatoriais, como a própria Ditadura Militar no Brasil, se incomodem tanto com as canções – especialmente as populares. A música veicula mensagens, inspira ideais e é muito mais acessível que outras produções culturais, como a literatura: basta ouvir dois ou três minutos para se tenha contato com determinado ponto de vista.

Desta forma, pretende-se demonstrar neste trabalho de que forma rock e sociedade estão ligados, e de como essa ligação pode ser uma interessante fonte de estudos para os juristas, no intuito de reestabelecer um diálogo entre Direito e Sociedade.

Para tanto, seguiremos a corrente dos chamados estudos culturais, que, longe de ser uma disciplina, são, conforme Ana Carolina Escosteguy (2001, p.156) “uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade”. É que de acordo com Ortiz (2004, p.123),

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a discussão estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações [...].

A essa perspectiva tradicional, os estudos culturais se contrapõe. Segundo Marisa Costa, Rosa Silveira e Luis Sommer (2003, p.36), o gosto das multidões é incorporado, passando a ser também objeto de estudo. O cinema, os quadrinhos, a literatura popular, novelas e seriados televisivos são exemplos de produções estudadas. Para Storey (*apud* Escosteguy, 2001, p. 153) a partir da análise dessas produções, “[...] é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de ideias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade”. Desta forma, conforme Costa, Silveira e Sommer (2003, p.38):

Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de *rock*, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas.

Assim, primeiramente abordaremos a cooptação da música pela chamada indústria cultural, para em seguida apontar as razões pelas quais mesmo como produto de venda, a música pode fornecer interessantes perspectivas sobre a sociedade na qual se insere.

Por fim, analisaremos o contexto de criação e produção do rock, bem como sua vinculação à juventude e movimentos de contestação, demonstrando assim, as razões pelas quais o jurista pode utilizá-lo para compreender o que se passa em determinada sociedade e em determinada época.

Música e indústria cultural

A *Escola de Frankfurt* é apontada por Douglas Kellner (2001, p.44) como uma das precursoras dos estudos culturais³. Conforme Janine Mogendorff (2012, p. 152), sua história inicia-se em 1923, com a fundação do *Instituto de Pesquisa Social*, vinculado à Universidade de Frankfurt. Diversos foram os autores que contribuíram para a consolidação do Instituto, mais tarde conhecido como Escola de Frankfurt: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse e Walter Benjamin são citados pela Autora como os mais conhecidos. Apesar de tratarem sobre temas diversos, estes Autores encontravam-se inseridos em um paradigma marxista, cuja principal preocupação era compreender o desenvolvimento das sociedades capitalistas no século XX. Para Mogendorff (2012, p. 152): “o projeto teórico inicial de cunho fortemente marxista deu lugar a um projeto filosófico e político único, ao propor uma teoria crítica que fosse capaz de apreender a sociedade do início do século XX.”

Em relação à cultura, Kellner (2003, p.29) cita o trabalho dos *frankfurtianos* Leo Löwenthal, que tratou da literatura popular e Herta Herzog, que se dedicou aos estudos das novelas de rádio. Mas, conforme Marcos Napolitano (2005, p. 21) foi Theodor Adorno, o primeiro a problematizar a música popular, mesmo a partir de um viés negativista, conforme será explanado.

Paulo Arantes (1996, p.06) nos conta que além de filósofo, Adorno foi sociólogo e compositor e também musicólogo, conforme Waldenyr Caldas (1991, p.33) sendo que a música é um tema recorrente em vários de seus trabalhos. Segundo Napolitano (2005, p.23-24), o pensamento adorniano relativo à cultura encontra-se sistematizado na obra *Dialética do Esclarecimento*, escrita em parceria de Max Horkheimer. No capítulo intitulado *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer (1985, p.99-138) discorrem de forma mais estruturada sobre o conceito de Indústria Cultural, já abordado em outros trabalhos.

Para Adorno e Horkheimer (1985, p.99-100), existe certa singularidade cultural, moldada por um poder econômico e capaz de submeter o indivíduo ao poder absoluto do capital. Tal fato nem sequer apareceria de modo disfarçado; os Autores (1985, p. 100) explicam: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.” Essa cultura mercantilizada e a serviço do poderio econômico forma uma verdadeira indústria, pois gera lucros e rendimentos. Daí a utilização do termo Indústria Cultural: um mercado de venda de *cultura*, nas suas mais diversas manifestações, mas com o intuito de propagar e naturalizar ideologias da classe dominante.

Nesta obra encontram-se os contornos gerais da crítica à Indústria Cultural como um todo; a rádio,

³ Graeme Turner (2005, p.34) afirma que em 1869, na Inglaterra, Matthew Arnolds já havia realizado duras críticas à *cultura de massa*, contrapondo-a ao declínio da cultura popular tradicional em seu livro *Culture and Anarchy*. O Autor aponta ainda a existência de um grupo de Autores responsável pela revista *Scrutiny* como pioneiros nas críticas à cultura de massas; tem-se, por exemplo, a obra *Culture and Environment* de F. R. Leavis e Denys Thompson’s, publicada em 1933 e o livro *Fiction and the Reading Public*, de Q. D. Leavis, lançado em 1932. Umberto Eco (1990, p. 36-39) cita ainda Nietzsche, Ortega y Gasset e Dwight MacDonal, como críticos dessa cultura, motivo pelo qual os chama de apocalípticos – como se a cultura de massas fosse um mal escatológico. Porém, conforme Waldenyr Caldas (1999, p.33) são os autores de Frankfurt quem sistematizam as primeiras análises marxistas do assunto, gerando, assim, grande repercussão.

o cinema e a televisão são os alvos de Adorno, e uma análise detalhada destas críticas extrapolaria os limites propostos para o presente trabalho. A crítica de Adorno à música popular, especificamente, encontra-se em outros artigos⁴, sendo um dos principais *O fetichismo na música e a regressão da audição*, escrito em resposta a Walter Benjamin⁵, por ocasião de publicação de seu artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Em seu artigo, Benjamin (1987, p.166) procura identificar de que forma as mudanças ocorridas nas condições de produção refletiram na cultura. Desta forma, o Autor identifica o que chama de reprodutibilidade técnica: uma capacidade de se reproduzir a arte de forma massiva. Essa reprodução técnica possibilitaria a destruição da aura⁶ artística, graças à possibilidade de tornar os objetos de arte próximos do sujeito (ou seja, satisfazer um desejo de posse) e ao mesmo tempo superar seu caráter único.

Assim, a arte passa a ser acessível às massas sendo capaz até mesmo de ser humanizada por elas. É que a arte – no caso, Benjamin se refere ao cinema – é consumida como distração. Conforme Benjamin (1987, p. 193) “A massa distraída [...] faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”. Neste mesmo sentido, a arte também seria capaz de desenvolver nas massas certa consciência. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 194)

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema.

Em sentido contrário, Adorno (1996, p.93) recusa a possibilidade de conscientização a partir dos produtos da Indústria Cultural. Em resposta ao texto de Benjamin, o Autor (1966, p.77) trabalha com a ideia de que a música passa a ser objeto de fetiche, ou seja, uma vez *produzida*, passa a ser venerada, como mercadoria. Mas enquanto valor de troca que é, aliena. Adorno (1996, p. 78) explica:

Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. ‘Fabricou’ o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada.

Para Adorno (1996, p.66), o indivíduo consome não a obra de arte, mas o sucesso do artista; o conteúdo passa a ser algo secundário e mesmo a noção de gosto é redefinida: gostar é reconhecer em razão do sucesso/popularidade. Por isso o valor de troca gera uma alienação: o consumo da música gera um prazer vazio, incapaz de gerar qualquer reflexão. Esse fetichismo é complementado pela *regressão da audição*; perde-se a possibilidade de um conhecimento consciente da música. Nas palavras de Adorno (1996, p. 89)

⁴ Tem-se por exemplo os artigos *Sobre Música Popular*, publicado no Brasil em COHN, Gabriel (org). *Grandes Cientistas sociais*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986; e *Ideias para a sociologia da música*, publicado no Brasil em SCHWARZ, Roberto (trad.). *Os pensadores*: Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno. São Paulo: Abril, 1983; bem como o livro ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

⁵ Conforme Napolitano (2005, p.24), a polêmica gerada era desproporcional, já que Walter Benjamin era bolsista no Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt e dependia dos pareceres de Adorno para continuar a receber o benefício.

⁶ Segundo Benjamin (1987, p.170), a aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde deverão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintomas dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme; rostos que abrem uma boca monstruosamente grande com dentes brilhantes, encimada por dois olhos tristes, cansados e distraídos. Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.

Além disso, em sentido contrário ao que defende Walter Benjamin, Adorno (1996, p.93) ataca a *distração* do ouvinte, ao se referir à *desconcentração*.

A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costureiro *jazz* comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade. Só se aprende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. Também nisto há concordância entre os ouvintes e os produtos: a estrutura, que não têm capacidade de seguir, nem sequer lhes é oferecida [Grifos no original].

Ponto que merece destaque é a observação de Napolitano (2005, p.26), ao salientar que Adorno ataca não apenas a música ligeira (popular), mas também a música séria (erudita). Inclusive, neste ponto, é necessário esclarecer o que o Autor entendia por essas classificações. Em seu texto *Sobre música popular*, Adorno (1986, p.116) afirma que a diferenciação entre um tipo e outro repousa, sobre tudo, na *estandar-tização*, característica típica da música popular. Em termos simplificados, o Autor se refere ao fato de que a música popular, diferentemente da erudita, só pode ser concebida a partir de determinados padrões musicais já prontos; a melodia é a mesma em termos de estrutura musical (lembremo-nos que Adorno era também musicólogo e compositor). A principal consequência dessa estandar-tização é a de que nada de novo realmente é introduzido, gerando um reconhecimento constante por parte do público, além do que o todo musical passa a ser mais relevância que o detalhe. Assim, Adorno (1986, p. 117) afirma: “O todo é preestabelecido e previamente aceito antes mesmo de começar a real experiência da música.”

Já em relação à música séria, o Autor (1986, p.117) afirma que “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes mas nunca na mera imposição de um sistema musical”. Outros pontos são abordados pelo Autor para diferenciar os dois tipos musicais⁷, mas a *estandar-tização* é o principal deles. Interessante destacar que sua análise vai além do público ou do compositor; dá-se em termos menos subjetivos.

Todavia, para Adorno (1996, p.73-74), o fetichismo também acomete a música séria:

⁷ Adorno (1986, p. 125-146) chega a indicar uma espécie de passo a passo para criação de um hit; sua análise inclui, dentre outros elementos, o marketing do artista, a repetição incessante das músicas nas rádios etc.

Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música ‘clássica’ oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda; deve-se assegurar ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele.

Embora o rock não seja um ritmo contemporâneo aos tempos de escrita de Adorno, as críticas realizadas à música popular, como um todo, também podem ser aplicadas ao rock e aos gêneros musicais contemporâneos. É lugar comum afirmar que o artista X ou Y é produto da moda; que a música A ou B não possibilita quaisquer reflexões aprofundadas etc. Mas apesar de seu pessimismo ser preponderante, interessante destacar que Adorno (2002, p.115) admite certa possibilidade de resistência por parte do público consumidor de cultura. Em seu artigo *Tempo Livre*, originalmente escrito em 1969, o Autor (2002, p.115) nos conta que, na ocasião do casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o diplomata alemão Claus von Amsberg, a mídia passou a tratar o ocorrido como um acontecimento de grande importância, inclusive no cenário político. Assim, realizou uma pesquisa empírica, por meio de questionário, no intuito de verificar se o público também compreenderia tal evento como algo relevante. Segundo Adorno (2002, p.116):

a reação dos espectadores encaixou-se no conhecido esquema que transforma em bem de consumo inclusive as notícias atuais e, quiçá, as políticas. Mas, em nosso questionário, complementamos, para efeito de controle, as perguntas tendentes a conhecer as reações imediatas, com outras orientadas a averiguar que significação política atribuíam os interrogados ao tão alardeado acontecimento. Verificamos que muitos [...] inesperadamente se portavam de modo bem realista e avaliavam com sentido crítico a importância política e social de um acontecimento cuja singularidade bem propagada os havia mantido em suspenso ante a tela do televisor. Em consequência [...] as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios fornecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles.

Concluindo seu pensamento, Adorno (2002, p.117) afirma que vislumbra nisso uma possibilidade de *emancipação*. Desta forma, apesar de ter tecido críticas contundentes e acertadas a determinados aspectos da indústria cultural, o Autor reconhece, ainda que tardiamente⁸, a possibilidade de um *público ativo*.

O trabalho de Adorno foi sucedido por diversos outros. Napolitano (2005, p.29-38) menciona David Riesman, Will Straw, Richard Middleton e Keith Negus, apenas para citar alguns⁹. Mas é com o *Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*¹⁰, também conhecido como *Escola de Birmingham*, que a valorização da chamada cultura de massas ganha força, conforme veremos no tópico a seguir.

A cultura de massas como forma de se compreender a sociedade

De acordo com Graemer Turner (2005, p. 03) existem diversas tradições relativas aos estudos culturais, como os trabalhos dos sociólogos Pierre Bourdieu e Michel de Certeau, na França, e dos antropólogos James Carey e Clifford Geertz nos Estados Unidos. Apesar disso, escolhemos como expoente de

⁸ Diz-se tardiamente porque justamente no ano de publicação deste texto, Adorno veio a falecer.

⁹ Eco (1990, p.43) menciona ainda David Manning White, Arthur Schlesinger, Gilbert Seldes, Daniel Bell, Edward Shilds, Eric Larrabee e George Friedman. O Autor os chama de críticos integrados, cujo otimismo, todavia não os permitia “ver mais longe que seus adversários ‘apocalípticos’.”

¹⁰ Em português, *Centro de Estudos Culturais Britânicos*. Tradução nossa.

contraposição ao pessimismo adorniano a *Escola de Birmingham*, porque além de possuir um estudo mais sistematizado em relação à cultura da mídia, é nela que surgem, conforme Napolitano (2005, p.29), estudos relativos às subculturas – dentre os quais se inclui o estudo do rock.

Esclarecida nossa escolha, vejamos como se deu a consolidação dessa escola. Escosteguy (1998, p. 88) nos conta que o centro foi fundado na Inglaterra em 1964, vinculado à Universidade de Birmingham. O sociólogo Richard Hoggart, inspirado nos trabalhos de Raymond Williams e E.P. Thompson, é apontado como fundador e primeiro diretor¹¹. Conforme a Autora (1998, p.88), a Escola de Birmingham teria por foco “As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais [...]”.

Entretanto, importante salientar que as linhas de pesquisa, as metodologias utilizadas, e os pensamentos dos pesquisadores componentes do Centro não constituíam uma homogeneidade. O próprio conceito de estudos culturais é variado; para Richard Johnson (1985, p.05) “Cultural Studies can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristic objects of study.”¹² Já para Alan O’Connor (1989, p. 405-406):

*Cultural studies is not a science. It is neither organized about a central problematic (or paradigm), as Althusser argued a Science must be (Althusser & Balibar, 1970), nor does it aspire to the almost mathematical goal of semiotics. Neither is it organized as a professional activity of liberal scholarship for its own sake along the lines of the Modern Language Association or other professional associations. The tradition of cultural studies is not one of value-free scholarship but of political commitment. This includes a reflexivity about its own activities that is not exempt from its own kind of scrutiny and analysis*¹³.

Stuart Hall, citado por Escosteguy (2001, p.156), entende que os estudos culturais são

uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. [...] não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (Hall et al, 1980:7). É um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo um trabalho historicamente determinado.

A heterogeneidade das pesquisas desenvolvidas no Centro é apontada por Turner (2003, p.65), ao afirmar que:

relations between media and ideology were investigated through the analysis of signifying systems in texts. Other kinds of work also prospered. Histories of ‘everyday life’ drew on Thompson’s work but also appropriated ethnogra-

¹¹ Para Escosteguy (1998, p.88): “[...] são três textos que surgiram nos final dos anos 50 que estabeleceram as bases dos estudos culturais: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the english working-class* (1963)”. Explicar cada um destes textos e o pensamento específico de cada um deste autores foge ao escopo do presente trabalho. Maiores informações podem ser encontradas em: ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos estudos culturais. In: *Famecos*, p. 87-97, Porto Alegre, nº 9, 1998 e TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

¹² “Os Estudos Culturais podem ser definidos como uma tradição política e intelectual em sua relação com as disciplinas acadêmicas, em termos de paradigma teórico, ou pela característica de seus objetos de estudo”. (Tradução nossa).

¹³ “Os Estudos Culturais não são uma ciência. Não são organizados nem no que se refere a uma problemática central (ou um paradigma), como Althusser argumenta que uma ciência deveria ser (Althusser & Balibar, 1970) e nem aspiram aos objetivos matemáticos da semiótica. Também não são organizados como uma atividade profissional de ensino liberal para o seu próprio bem, como a Associação de Linguagem Moderna ou outras associações profissionais. A tradição dos estudos culturais não se relaciona a bolsas de estudos sem valor, mas com compromisso político. Isso incluir uma reflexividade sobre as próprias atividades, que não são isentas de seu próprio controle e análise.” (Tradução nossa)

*phic approaches from sociology and anthropology. For some years such interests were focused on subcultures, examining their construction, their relation to their parent and dominant cultures, and their histories of resistance and incorporation. Much of this work examined the rituals and practices that generated meaning and pleasure within precisely that fragment of the cultural field Hoggart had dismissed in *The Uses of Literacy: urban youth subcultures*. Feminist research also benefited from some applications of this subcultural approach, using it to examine aspects of women's cultural subordination. Interaction between research on feminine subcultures and on the ways audiences negotiated their own meanings and pleasures from popular television has provided a platform for revisions of our understanding of 'the feminine' and of television. And concurrent with all this, work on class histories, histories of popular culture, and popular memory also continued¹⁴.*

E justamente por essa pluralidade teórico-metodológica, Costa, Silveira e Sommer (2003, p. 40) afirmam que

Os Estudos Culturais disseminaram-se nas artes, nas humanidades, nas ciências sociais e inclusive nas ciências naturais e na tecnologia. Eles prosseguem ancorados nos mais variados campos, e têm se apropriado de teorias e metodologias da antropologia, psicologia, linguística, teoria da arte, crítica literária, filosofia, ciência política, musicologia... Suas pesquisas utilizam-se da etnografia, da análise textual e do discurso, da psicanálise e de tantos outros caminhos investigativos que são inventados para poder compor seus objetos de estudo e corresponder a seus propósitos. Eles percorrem disciplinas e metodologias para dar conta de suas preocupações, motivações e interesses teóricos e políticos.

A diversidade, porém, não impede que os estudos culturais sejam compreendidos como uma unidade teórica. Neste sentido, Turner (2003, p.09) procura estabelecer uma caracterização geral destes estudos, afirmando: “*cultural studies does contain common elements: principles, motivations, preoccupations and theoretical categories*.¹⁵” Para o Autor (2003, p.10), o estruturalismo possui um papel central para a formação da Escola, especialmente no que se refere à teoria da linguagem. Neste sentido, o trabalho de Ferdinand Saussure é apontado como um marco, mas os estudos de Michel Foucault, semiótica, análise textual, marxismo e subjetividade também são entendidos como cruciais¹⁶. Para Johnson (1985, p.06), as características principais dos estudos culturais seriam o termo cultura, “*as a kind of summation of a history*”¹⁷, de forma a analisar tanto a cultura erudita quanto a chamada cultura de massas, e a interdisciplinaridade. Diz o Autor (1983, p.06):

*Cultural processes do not correspond to the contours of academic knowledge, as they are. No one academic discipline grasps the full complexity (or seriousness) of the study. Cultural studies must needs be inter-disciplinary (and sometimes anti-disciplinary) in its tendency*¹⁸.

¹⁴ “As relações entre mídia e ideologia foram investigadas através da análise de sistemas de significados nos textos. Outros tipos de trabalho também prosperaram. Histórias do dia-a-dia, delineadas no trabalho de Thompson, e abordagens etnográficas da sociologia e antropologia também foram apropriadas. Por alguns anos, tais interesses tiveram por foco as subculturas, examinando suas construções, suas relações com suas culturas maternas e dominantes, e suas histórias de resistência e incorporação. Muitos destes trabalhos examinaram os rituais e práticas que geravam sentido e prazer inseridos precisamente no fragmento do campo cultural ignorado por Hoggart em *The Uses of Literacy: subculturas urbanas jovens*. A pesquisa feminista também se beneficiou de algumas aplicações desta abordagem de subculturas, usando-a para examinar aspectos da subordinação cultural das mulheres. A interação entre pesquisas sobre subculturas femininas e sobre as formas como as audiências negociavam seus próprios sentidos e prazeres a partir da televisão forneceram bases para revisões de nossas compreensões sobre ‘o feminino’ e sobre a televisão. E simultaneamente a tudo isso, os trabalhos sobre histórias de classe, histórias da cultura popular e da memória popular também continuaram.” (Tradução nossa)

¹⁵ “Os estudos culturais contem elementos em comum: princípios, motivações, preocupações e categorias teóricas.” (Tradução nossa).

¹⁶ Para maiores informações, checar TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. New York: Routledge, 2005.

¹⁷ “Como uma forma de soma histórica” (Tradução nossa).

¹⁸ “Os processos culturais não correspondem aos saberes acadêmicos, como eles são. Nenhuma disciplina acadêmica capta a

Visto que os estudos culturais necessitam de uma visão multidisciplinar para que as relações entre cultura, sociedade, política e história sejam compreendidas a partir de tradições diversas, é importante ressaltar o nosso objetivo: evidenciar, ainda que de forma introdutória, as relações entre a cultura popular, “de massa”, e o mundo jurídico.

Como o rock faz parte da subcultura jovem, pertinente verificar o que os Autores de Birmingham diziam sobre ele. Intimamente relacionada à recepção da juventude em relação aos novos estilos musicais emergentes – como a música pop e o próprio rock – a teoria das subculturas irá perceber o ouvinte da música popular, dentre elas o rock, como um sujeito ativo – diferentemente da visão de Adorno. Conforme Napolitano (2005, p. 29) Stuart Hall e Paddy Whannel

desenvolveram o conceito [subculturas], enfatizando os grupos minoritários que se autodenominavam ‘geração jovem’, identificados como uma ‘minorias criativa’, questionadores das convenções sociais e da moralidade burguesa [...]. O conceito de ‘subcultura’ combinava novas atitudes, comportamentos sociais e valores sexuais, ligando este complexo a várias expressões de radicalismo ‘anti-establishment’ que, por sua vez, estavam diretamente conectadas com o consumo musical, particularmente com o folk, blues e rock music.

Conforme Sônia Pereira (2011, p.123), é na obra *The Popular Arts*¹⁹, escrita em parceria, que Hall e Whannel procuram definir um método de análise da cultura popular, em especial a música. Durante o estudo, os Autores percebem que há uma diferença entre o uso que o público faz do produto cultural transmitido do uso intencionado pelos produtores, o que revela uma capacidade ativa do indivíduo, até então negligenciada. Para Pereira (2011, p. 123-124):

Esta noção de agência individual é explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop, entendendo que neste conceito há espaço não só para a música propriamente dita mas também para todos os fenômenos associados, incluindo os concertos, festivais, revistas ou filmes, e sustentando a noção de que nesta interação se encontra também implícita a construção de um sentido de identidade, oferecido através de um espaço privilegiado onde é, por um lado, permitida a projecção de crenças e emoções pessoais reflectidas no colectivo e, por outro lado, enfatizada a distância em relação à categoria da idade adulta, através das características acentuadamente rebeldes do conjunto de elementos que integram esse sentido de estilo colectivo.

Todavia, Hall e Whannel também não escapam às críticas. De acordo com Pereira (2011, p.124), os Autores ainda estavam “preocupados com a necessidade de procederem a avaliações de carácter qualitativo quanto às características dos diferentes elementos da cultura popular, nomeadamente a música”, revelando “excessivo enfoque na necessidade de produzir juízos de valor e julgamento de gosto, ao invés de avaliarem as reais funções dos fenômenos culturais”. Para Napolitano (2005, p.30), ao dividirem o público em alienados e críticos há uma repetição do preconceito adorniano para com a capacidade do saber das audiências; além disso, não se pode negar o fato de que a própria indústria cultural exerce influência no gosto dos

complexidade (ou seriedade) destes estudos. Os estudos culturais precisam de abordagem interdisciplinar (e às vezes anti-disciplinar) em sua tendência.” (Tradução nossa)

¹⁹ Procuramos ter acesso a essa obra em diversas livrarias, nacionais e estrangeiras, sem sucesso. Também checamos as bibliotecas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), não encontrando a obra. Descobrimos que a biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) continham a obra em seu acervo. Porém, o Empréstimo entre bibliotecas foi negado pelas duas instituições. Como a obra não constitui marco teórico e nem objeto de análise da presente pesquisa, preferimos utilizar escritos de outros autores para mencioná-la, em razão das dificuldades descritas.

ouvintes críticos. Já para Kellner (2003, p.32-33), sua principal falha é negligenciar as produções eruditas, voltadas a públicos mais elitizados.

Partindo então de uma síntese entre Frankfurt (aqui representada por Adorno) e Birmingham (representada neste trabalho por Stuart Hall e Paddy Whannel), o filósofo Douglas Kellner apresenta importantes contribuições para os estudos culturais. Em sua obra *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Kellner (2003, p.03) procura estudar “some of the consequences for a society and culture colonized by media culture.”²⁰ Entendendo por *media culture* ou *cultura da mídia* uma cultura constituída pelos mais diversos meios audiovisuais – TV, cinema, rádio, música, etc. – e impressos – jornais, revistas, quadrinhos, etc. – Kellner (2003, p.03) não nega o potencial de doutrinação e alienação inerente a tal cultura; todavia, o Autor salienta a possibilidade de resistência e ressignificação dos discursos por ela veiculados. Nas palavras de Kellner (2003, p.03)

*[...] audiences may resist the dominant meanings and messages, create their own readings and appropriations of mass-produced culture, and use their culture as resources to empower themselves and to invent their own meanings, identities, and forms of life. Moreover, media culture itself provides resources which individuals can appropriate, or reject, in forming their own identities against dominant models. Media culture thus induces individuals to conform to the established organization of society, but it also provides resources that can empower individuals against that society*²¹.

Isto porque Kellner (2003, p. 90) não entende o público como uma massa passiva, que absorve as mensagens veiculadas de uma forma acrítica. Os espectadores seriam, antes, uma “*sphinx*”, ou seja, uma esfinge; os efeitos dos produtos midiáticos no público são imprecisos e inexatos, justamente porque presente a variável humana.

Neste sentido, Kellner (2003, p.93) entende que a grande preocupação da mídia é o lucro; mas como este depende do consumo por parte dos espectadores, pessoas cujas reações são imprecisas, os produtos midiáticos precisam ser atrativos para o maior número de pessoas possíveis – ou seja, também precisam ser diversificados em seus conteúdos. Assim, a mídia torna-se um verdadeiro campo de batalha, no qual temas diversos são apresentados a partir de variadas perspectivas. Diz Kellner (2003, p. 93):

[...] cultural texts are not intrinsically ‘conservative’ or ‘liberal’. Rather, many texts try to go both ways to maximize their audiences, while others advance specific ideological positions, but they are often undercut by other aspects of the text. The texts of media culture incorporate a variety of discourses, ideological positions, narrative strategies, image construction, and effects (i.e., cinematic, televisual, musical, and so on) which rarely coalesce into a pure and coherent ideological position. They attempt to provide something for everyone to attract as large an audience as possible and thus often incorporate a wide range of ideological positions. Still, as I have argued, certain media cultural texts advance specific ideological positions which can be ascertained by relating the texts to the political discourses

²⁰ “Algumas das consequências do domínio da cultura veiculada pela mídia sobre a sociedade e a cultura em geral.” (KELLNER, 2001, p.11).

²¹ “[...] o público pode resistir aos seus significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalece-los na oposição a essa mesma sociedade.” (KELLNER, 2011, p.11-12).

*and debates of their era, to other artifacts concerned with similar themes, and to ideological motifs in the culture that are active in a given text*²².

É por isso que há uma íntima conexão entre mídia e sociedade, sendo que uma exerce influência sobre a outra. Kellner (2003, p.116) afirma inclusive que é possível “uses history to read [media] texts and [media] texts to read history.”²³

A possibilidade de se vislumbrar um público não alienado e a necessidade da mídia veicular mensagens diferenciadas aos espectadores tornam os estudos culturais uma fonte valiosa para se analisar as relações entre música popular (produto da mídia) e sociedade, e porque não, entre rock e direito. Especialmente se levarmos em consideração o fato do rock ter emergido como ritmo de revolta, contestação e manifestação social, tendo chegado ao Brasil pouco antes da instauração da ditadura militar, torna-se relevante compreender suas relações com o contexto da época e suas possíveis visões do mundo jurídico.

Em outras palavras, estudar a relação entre sociedade e cultura popular, é compreender como o Direito é mostrado aos cidadãos e como estes criam uma visão particular do Direito, o que pode fazer com que os laços entre direito e comunidade sejam estreitados (no caso de representações positivas, pautadas no direito como ferramenta de mudança social e de aplicação do justo) ou também enfraquecidos (no caso de representações negativas, quando por exemplo o Direito é apresentado como um instrumento de corrupção e de legitimação de injustiças sociais).

No que se refere ao rock, para compreender as relações entre direito e sociedade, entretanto, faz-se necessário salientar os contextos de origem do rock, a sua relação com a contracultura e sua chegada ao Brasil.

Rock e contestação

Segundo Paulo Chacon (1995, p.18) “O rock não é [...] apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais”. Isto porque embora seja um gênero musical, ele possui certas particularidades. Chacon (1995, p.12) elenca a dança²⁴, o ato de cantar²⁵ (independentemente do idioma) e o apelo auditivo²⁶ como características importantes, mas o que diferencia o rock dos demais estilos musicais seria o seu público. Nas palavras do Autor (1995, p.18):

²² “[...]os textos culturais não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’. Ao contrário, muitos textos tentam enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível, enquanto outros difundem posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como [...] [argumentamos], certos textos dessa cultura propõem pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto.” (KELLNER, 2001, p.123).

²³ “Usar a história para se ler os textos [midiáticos] e os textos [midiáticos] para se ler história” (Tradução nossa).

²⁴ Chacon (1995, p.27) conta que a dança de Elvis Presley, um dos precursores do rock, era considerada tão obscena que em determinado programa de TV, só foi permitido que o filmassem da cintura para cima.

²⁵ Conforme Chacon (1995, p. 13), mesmo aqueles que não sabem o idioma inglês arriscam-se a acompanhar as letras das músicas em alto e bom som.

²⁶ Para Chacon (1995, p.13-14), apelo este ligado à sensibilidade, diferentemente da arte visual que possui um apelo mais racional, pois lida com objetividade e existência palpável. Embora discordemos desta afirmação sobre o visual, concordamos que o auditivo se relaciona à sensibilidade e à emoção.

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock *é e se define* pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polímorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...). [Grifos no original].

Neste mesmo sentido, Eric Hobsbawn (2009, p.18) afirma:

o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma 'juventude' e de uma 'cultura jovem' conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas.

A grande interação entre o rock e o seu público, e o possível papel transgressor atribuído ao rock podem ser corroborados a partir de uma breve análise das condições sociais que permitiram a emergência deste ritmo musical. Segundo Chacon (1995, p.24), o rock originou-se entre as décadas de 50 e 60, a partir três gêneros musicais: a *pop music*, defensora dos valores conservadores de então; o *rhythm and blues*, a vertente negra contestadora que quase exclusivamente deu forma ao rock; e a *country and western music*, que veiculava as mensagens de dor e sofrimento dos camponeses brancos.

Nas palavras de Chacon (1995, p. 26) “embora beba nas três fontes [...] o rock se embriagou mesmo foi de música negra. A pop e a country music impediram que o rock se transformasse apenas na versão branca do ‘rhythm and blues’ e criasse assim sua própria proposta [Grifos no original]”. Paulo Carmo, citado por Luciano Alves, (2002, p.30), informa ainda que o *blues* foi o responsável pela sensualidade do rock, já perceptível na própria nomenclatura do gênero, que é a “união de duas gírias, rock (sacudir) e roll (rolar), com alusão aos movimentos sexuais.”

Tal fato é relevante quando os acontecimentos da época são levados em consideração; conforme Chacon (1995, p. 24-25), o puritanismo americano de 30 e 40 gerados pela Grande Depressão, sucumbiram ao

impacto moral da guerra. Após seus 37 milhões de mortos, muitos começaram a se perguntar sobre o exato valor da vida e sobre o sentido de se defender um modelo de comportamento que levava milhões ao holocausto. Ora, rejeitar esse modelo não tinha sido sempre esse o comportamento dos negros? Não estariam eles certos? Como não prestar atenção ao som de Muddy Waters, B. B. King, John Lee Hooker, Howlin' Wolf e outros? Claro que nem todo *wasp*²⁷ tinha essas dúvidas. Mas após a guerra da Coréia (1950-53) a incerteza parece ter aumentado e a vibração negra, sua voz grave e rouca, sua sexualidade transparente e seu som pesado agora alimentado pela guitarra elétrica, tudo isso parecia bem mais atrativo a milhões de jovens, inicialmente americanos mas logo por todo o mundo, que pareciam procurar seu próprio estilo de vida.

A indústria cultural aos moldes adornianos também teve um papel crucial na consolidação do rock. Conforme Alves (2002, p.31-32), o ritmo teve suas origens fora do mercado, mas foi logo por ele absorvido.

²⁷ A sigla *Wasp* significa *White anglo-saxon and protestant*, algo como Anglo-saxão branco e protestante, em tradução livre. Trata-se da sociedade conservadora da época.

Na medida em que os agentes dessa indústria cultural detectaram a popularidade *rock*, não apenas as gravadoras, mas também o rádio, o cinema e a televisão foram mobilizados, e em pouco tempo as canções ao mesmo tempo em que sintetizavam aspirações da juventude americana constituíam-se como uma excepcional mercadoria no âmbito do mercado cultural.

Neste sentido Chacon (1995, p.26) nos conta que foi Alan Freed, um DJ americano, o *pai* do rock. Ele logo percebeu que o gênero musical a surgir seria rentável e consumível por brancos, desde que tivesse o nome trocado. A íntima relação entre *rock and roll* e indústria cultural é apontada por Hobsbawn (2009, p.17): “a partir de 1955, quando nasceu o rock-and-roll, até 1959, as vendas de disco norte-americanas cresceram 36% a cada ano.” Pertinente a observação do Autor (2009, p.16-17) que afirma:

[...] o rock nunca foi uma música de minoria. O rhythm-and-blues, como foi desenvolvido depois da Segunda Guerra Mundial, era música folk dos negros urbanos nos anos 1940, quando um milhão e meio de negros deixaram o sul em direção ao norte e aos guetos do oeste. [...] Os adolescentes brancos começaram a comprar discos de rhythm-and-blues (r&b) no início dos anos 1950, tendo descoberto essas músicas em estações locais e especializadas que se multiplicavam naqueles anos, à medida que a massa de adultos transferia sua atenção para a televisão. À primeira vista eles pareciam ser a pequena e atípica minoria que ainda pode ser vista nos locais onde há entretenimento de negros, como os visitantes brancos que vinham aos clubes dos guetos de Chicago. No entanto, assim que a indústria da música percebeu esse mercado em potencial composto de brancos, tornou-se evidente que o rock era o oposto do gosto da minoria. Era a música de toda uma faixa etária.

Todavia, conforme esclarecido no tópico anterior, é preciso lembrar que antes de manipuladora ou fonte única de entretenimento, a mídia e a indústria cultural veiculam seus produtos na tentativa de atrair o maior número de pessoas possíveis. O sucesso do *rock and roll* pode ser explicado pelo fato e agradar uma grande parcela do público da época: a juventude. Conforme Mugiatti (1973, p.39-40), nos anos 50 o gênero musical não se preocupava em pensar criticamente a sociedade ou a política; o *rock and roll* cantava assuntos juvenis, como o conflito de gerações, a complexidade das relações amorosas, a adrenalina de se dirigir *cadillacs* e estava intimamente relacionado à dança e a sensualidade.

Segundo Mugiatti (1973, p.42-43), se a década de 1950 permaneceu calada, a década de 60 rompe o silêncio com um grito de revolta: o *rock*. Para Chacon (1995, p. 30-31), os ingleses começavam a se destacar na produção do ritmo, sendo que o surgimento dos *Beatles* e *Rolling Stones* em 1962 foi o grande marco do rock. O Autor (1995, p.31) aponta “a incrível capacidade de representar os valores do seu próprio tempo” e a “genialidade” como os fatores responsáveis pelo sucesso das duas bandas. Conforme Chacon (1995, p.32):

Os dois grupos conquistaram o mercado inglês mais ou menos na mesma época: fins de 62 e início de 63. Suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhação nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo, beijos nas fãs) que os promotores e produtores deles esperavam. Pode-se dizer que, até o LP *Help!*, em meados de 1965, os dois grupos vinham no embalo do Rock inglês à procura do mercado americano.

Enquanto isso, Chacon (1995, p.32-33) afirma que nos Estados Unidos haviam duas vertentes que serão assimiladas pelo rock: os grupos de música negra, que continuavam com a tradição do blues e da música gospel, e a música folk que passava a se tornar um “elemento nacional de reação à invasão inglesa.” Segundo o Autor (1995, p.33):

Fruto e indício dessa nova confluência de forças, a América (leia-se: os jovens na América) estava mudando, e da contestação, meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock'n'roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie [...] que exigiam novos rumos do Rock.

Diferentemente do *rock and roll*, o rock trás em suas letras um cunho sócio-político, gerando reflexos significativos na ação política. Mugiatti (1973, p.14-15) aponta como exemplos a criação da organização clandestina *Weatherman*, inspirados pela música de *Bob Dylan*²⁸, e a facção terrorista *Revolution # 9*²⁹, inspirados pela música dos *Beatles*. Em 1971 é escrito um documento político sugerindo resistência menos radical, intitulado *New Morning, Changing Wheater*, também inspirado em *Bob Dylan*. Assim, saliente-se que enquanto o *rock and roll* surge na década de 50, com a marcante característica de ser feito por adultos de idade avançada, o rock surge na década de 60, e é produzido de jovens para jovens.

Simultaneamente ao surgimento do rock, Roszak (1972, p.15-51) discorre sobre a emergência de uma chamada *contracultura*: uma cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela então cultura hegemônica, cujo objetivo seria contrapor “aquela sociedade na qual os governantes justificam-se invocando especialistas técnicos, que por sua vez justificam-se invocando formas científicas de conhecimento. E além da autoridade da ciência não cabe recurso algum”, ou seja, a *tecnocracia*.

E um dos principais veículos do pensamento contracultural, conforme Roszak (1972, p. 51) seria “a exuberância juvenil do clube de rock”. Embora o Autor (1972, p.270) não tenha apreço pelo estilo musical, concorda que os grupos de rock são “profetas’ da nova geração. [...] Provavelmente a expressão mais vívida e oportuna da rebeldia dos jovens (está) não só nas letras das canções como em todo o estilo gutural e rouquenho do som e da execução”.

Ao abordar a relação entre rock e revolução, Mugiatti (1973, p. 15) afirma:

tudo no panorama da atual cultura americana – e da sua contracultura – conduz essa ligação entre canção e revolução. E, se um capitão do exército americano diz que <<o rock and roll contribui para o uso de drogas, bem como para a alta incidência de doenças venéreas entre os recrutas>>, existe também o jovem radical que afirma: <<O rock não é apenas um hino de guerra, um fundo sonoro como A Marselhesa foi para a Revolução Francesa. Para a nossa geração, o rock é a revolução>>.

Todavia, é preciso observar esta relação de forma crítica, sob pena de impor ao rock um papel que não lhe cabe. Conforme Mugiatti (1973, p.19), existe uma mitologia erguida em relação ao rock; isso pode ser exemplificado pela trajetória de *Bob Dylan*, que em início de carreira compunha canções aparentemente engajadas, facilmente assimiladas pelo público em razão do desencanto americano que prevalecia na época. Entretanto, a partir de 1964 ele começa a se afastar da política. Mugiatti (1973, p.19-20) cita as palavras do próprio cantor sobre o fenômeno:

²⁸ Nome inspirado na música *Subterranean Homesick Blues* (Nostálgico Blues Subterrâneo, em tradução livre), que assim diz: “You don’t need a weather man / To know which way the wind blows” (Você não precisa de um homem do tempo / Para saber em que direção o vento sopra, Tradução nossa).

²⁹ A música é uma colagem de sons diversos, incluindo choro de bebê, batida de carro, vozes conversando, tudo seguido do verso “number nine”, que aparece sob as técnicas de *fade-in fade-out*. Mais informações sobre a música em: <<http://migre.me/sHNrp>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Olhei em volta de mim e vi todo mundo apontando um dedo acusador para a bomba. Mas esse papo de bomba está ficando chato, porque o que existe de errado vai muito mais fundo do que a própria bomba. O errado é que poucas pessoas são livres. E a maioria fica apegada a coisas que a impedem de falar, por isso as pessoas só fazem acrescentar sua confusão à paranoia geral.>> Em resumo, quem faz a Bomba e quem usa a Bomba é o próprio homem.

Duramente criticado pela esquerda ortodoxa, sendo apontado mesmo como traidor da contracultura, *Bob Dylan*, de certa forma, amadurece e começa a questionar a mitologia do rock como revolução em si. Pouco a pouco, as dúvidas do cantor passam a assolar os jovens, afinal, como modificar as coisas? Mugiatti (1973, p.20), cita a única certeza de Dylan “Não se faz uma revolução com canções”.

Com o lançamento do álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart’s Club Band*, dos *Beatles*, a resposta imediata para a mudança concentra-se em expandir a mente. Segundo Mugiatti (1973, p.21), este álbum sintetiza os temas da contracultura, com destaque para o misticismo oriental e a psicodelia. A partir deste momento, Mugiatti (1973, p.22-23) afirma que as opiniões se dividem: de um lado, há aqueles que não acreditam na possibilidade de se construir uma *sociedade alternativa*, porque os indivíduos estão alienados graças à mídia – alienação esta, constantemente denunciada pelos grupos de rock. Por outro lado, há os que acreditam nesta sociedade alternativa como possibilidade real: por meio do rock, haveria um *despertar* consciente e assim os indivíduos poderiam alcançar a libertação. Sobre este suposto *despertar*, Mugiatti (1973, p.26) cita John Lennon e a maturidade como ele encara a situação, já em 1971: “Afinal de contas, as pessoas não são tão para a frente assim: os estudantes não são tão conscientes; são exatamente como as outras pessoas.”

A própria ocorrência do festival *Woodstock*, visto como acontecimento máximo da contracultura, é vista de forma crítica: Mugiatti (1973, p.27) cita John Sinclair, poeta fundador do grupo radical *White Panther*, que mostra desprezo pelos *hippies* que nada mais fazem a não ser consumir drogas e ouvir músicas. Assim, Mugiatti (1973, p.29) suscita a seguinte questão: “[...] como colocar a música de rock em sua verdadeira dimensão? Ela não é, como pretende o crítico Stanley Booth <<apenas um pouco de páprica no jantar nuclear da TV>>. Mas também não é, como querem muitos radicais da contracultura, a revolução”.

No que se refere ao cenário nacional, Alves (2002, p. 35) afirma:

Foi enquanto mercadoria cultural que [o rock] aportou no Brasil por meio do cinema, que cumpriu importante papel em seu processo de internacionalização, não demorando muito para desencadear práticas culturais. Com grande penetração no país já na época, os filmes hollywoodianos foram os responsáveis pela divulgação dos primeiros ‘rocks’ no país. *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, filme de 1955, é considerado o primeiro a realizar esta divulgação, pois contava em sua trilha sonora com a canção *Rock Around The Clock* do grupo Bill Haley e seus Cometas, um dos destaques do então emergente estilo americano. A rebeldia juvenil contra a sociedade conservadora personificada no cinema em ídolos como James Dean encontrara seu representante musical.

Conforme Alves (2002, p. 36-37), é o sucesso do filme *Sementes da Violência* em território nacional que possibilita a primeira gravação de uma música de *rock and roll* no país. A música *Rock around the clock* de *Bill Haley and his comets*, trilha sonora do filme, foi regravada pela cantora de samba, Nora Ney. Ana Bárbara Pederiva, citada por Alves (2002, p.37) afirma: “Nora Ney naquele momento não quis fazer uma

incursão pelo rock and roll e, sim, quando a Metro Goldwyn Mayer mandou a trilha do filme Sementes da Violência, ela era a única artista que sabia inglês na Rádio Nacional”.

Para Alves (2002, p.37) a regravação foi uma f de testar o ritmo que estourava nos Estados Unidos. A recepção foi positiva, e logo as lambretas, topetes e vestidos rodados foram incorporados à cultura jovem brasileira. Tal fato é explicado pelo Autor (2002, p. 38-44) como consequência do vínculo econômico entre Estados Unidos e América Latina, especialmente com o início da Guerra Fria e propagação do *American way of life*. O processo de industrialização do país também gerou mudanças no que se refere às relações de trabalho e tempo livre; o consumo e o lazer passam a ser categorias complementares, de forma que o público jovem é também consumidor da indústria cultural. Assim, Alves (2002, p.44) explica:

uma determinada noção de juventude, tendo como referência uma parcela específica de jovens, acabou sendo tomada e difundida pelos meios de comunicação de massa enquanto sinônimo do ‘ser jovem’, num processo no qual cristalizou-se um modelo de juventude fundamentado em símbolos de alta carga de positividade na sociedade de consumo [...]. É precisamente esta imagem de juventude que acabou sendo associada a partir da indústria cultural ao rock, na seguinte lógica: a música do prazer para a fase do prazer. Conforme já ressaltamos, o rock desde sua origem está vinculado ao prazer e na medida em que sua obtenção passa a ser professada enquanto objetivo da existência juvenil, as canções e os diversos comportamentos a elas associados ganham conotações positivas bem atraentes para estes jovens, na medida em que assumem aspectos de passaportes para o prazer. Posto que os jovens passam a fazer parte de um mercado consumidor, a potencialização do rock enquanto mercadoria cultural busca uma dupla satisfação: comprar um disco do cantor preferido atende a dois desejos, o de consumir e o de participar do mundo do prazer.

É neste cenário que o ritmo alcança o público brasileiro. Para Chacon (1995, p. 35) a chegada do *rock and roll* no país ocorreu tardiamente e apesar de alguns nomes terem alcançado relativo sucesso, como Cely Campello, Erasmo Carlos, Renato e seus blue caps e mesmo Roberto Carlos, “ninguém vai passar [...] de um nível razoável de composição.” É que segundo o Autor (1995, p.35) no Brasil: “Não teremos nem hippies, nem violentos na Jovem Guarda; e em pleno ano de 1967, ano do *Sgt. Pepper’s*, Roberto e Erasmo não ultrapassavam os curtos limites do boyzinho, do carrão, das mil mulheres (*Eu sou Terrível*, p.e.)...”

Tal fato é explicado por Napolitano (2007, p. 87-94), pois na década de 60 o ritmo de grande influência no Brasil era a Música Popular Brasileira - MPB, continuação do ritmo Bossa Nova. Popularizada sobretudo pelos programas televisivos, como *O fino da bossa* exibido pela Tv Record, e festivais de canções, que revelaram talentos como o próprio Raul Seixas, o ritmo prezava pela valorização do povo brasileiro, tendo o nacionalismo como característica marcante. Em 1966, porém, a jovem guarda passa a se apresentar como rival a altura, absorvendo os ritmos do *rock and roll* dos anos 50 e produzindo o iê-iê-iê³⁰, que conquistou a juventude brasileira. Segundo Napolitano (2007, p.95):

A euforia pelo espaço conquistado pela MPB nas emissoras de TV se desvanecia, dado o avanço da jovem guarda, vista pelos nacionalistas como a expressão, no campo da cultura, da ‘modernização conservadora’ proporcionada pelo discurso do regime militar. Vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, a jovem guarda passou a ser percebida como ameaça à MPB na virada de 1965 e 1966.

³⁰ De acordo com Mugiatti (1973, p. 07), o ritmo chega em território nacional sob o nome de iê-iê-iê, em referência às canções dos Beatles. Como por exemplo “She loves you – yeah – yeah - yeah”, no refrão da música *She Loves you*, dos Beatles.

Disseminada sobretudo pelo programa homônimo, também exibido pela Tv Record, a jovem guarda contava com Roberto Carlos, seu principal expoente, ao lado de Wanderléa e Erasmo Carlos. Napolitano (2007, p.96) constata que os temas das canções variavam entre romantismo e os mesmos do *rock and roll* dos anos 50: “culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua, etc.” Por essas razões, o Autor (2007, p.96) afirma:

A jovem guarda teve sua qualidade questionada e suas ideologias postas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e seu conteúdo padronizado, bem como a ‘alienação’ diante dos dilemas enfrentados pela nação, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados, eram vistos como antítese da MPB. A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e a outros gêneros ‘autênticos’. Apesar do desprezo inicial, uma realidade logo se impôs: a jovem guarda fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB, mais identificado com a classe média letrada e com maior poder aquisitivo.

No cenário geral, a rivalidade entre jovem guarda e MPB foi tamanha, que representantes da MPB, como Elis Regina e Geraldo Vandré, dentre outros, saíram às ruas em julho de 1967, já no período ditatorial, na passeata que ficou conhecida como *passeata contra as guitarras elétricas*, pois o instrumento seria um símbolo do imperialismo americano. No documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, tem-se o depoimento de Caetano Veloso, um dos artistas da MPB, que era contra a rixa entre MPB e *iê-iê-iê* (28:04 – 28:53)³¹:

Eu fui contra [a passeata] e a Nara [Leão], ficamos eu e a Nara no hotel Danúbio comentando como isso era uma coisa estranha, terrível e que não deveria estar acontecendo. Aí o negócio passou pela rua e a Nara disse ‘Eu tô deprimida. Isso parece uma passeata fascista do Partido Integralista’. E era exatamente o que parecia, entendeu?. [...] Pra mim era uma decisão política botar uma guitarra elétrica na música, fazer... pra mim e pra [Gilberto] Gil, fazer as canções com banda de rock, com guitarra elétrica era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata contra as guitarras elétricas.

Em resposta, Napolitano (2007, p.98) afirma que “a jovem guarda fez publicar na imprensa o impagável ‘Manifesto do *iê-iê-iê* contra a onda da inveja.’” O Autor (2007, p.98) cita alguns trechos:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos do protesto para impressionar. Se nos decidimos a ajudar, fazemos com ação. A prova disso é um sem-número de shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando a vida do pobre e viver distante dele não é nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-los a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer – lhes uma ajuda substancial. [...] trata – se de um movimento otimista e não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dos de cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra.[...] Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos que o povo cante conosco.

Entre os anos de 67 e 68, porém, tanto a jovem guarda quanto a MPB começam a mostrar sinais de esgotamento, sendo os programas televisivos encerrados. Conforme Napolitano (2007, p.98), a MPB continuou seus caminhos, se reinventando, enquanto a jovem guarda diluiu-se em canções românticas e no brega dos anos 70. Conforme Chacon (1995, p.43) é nesta década que o rock, e não o *rock and roll* tra-

³¹ Documentário disponível em: < <http://migre.me/s68RB> >. Acesso em 12 nov. 2015.

vestido de iê-iê-iê, ganha alguma expressão no país:

Aqui, se começava a aceitar o rock como uma opção. Certo, passáramos a primeira metade da década cantando *Apesar de você* enquanto bolávamos um meio de derrubar a ditadura, mas o fracasso da guerrilha levou a sociedade civil a *conquistar direitos* de uma maneira menos radical. Por essa brecha entraram Os Mutantes, Raul Seixas e os Secos e Molhados. [Grifos nossos]

Observe-se, portanto, que quando a luta armada, amplamente apoiada pelos artistas e intelectuais de esquerda, mostra-se insuficiente, uma nova forma de contestação e de luta por direitos ganha espaço, especialmente no que se refere ao cenário cultural. O cantor Raul Seixas, por exemplo, era um artista completamente contrário ao regime ditatorial e a preservação dos direitos e liberdades individuais, mas não pregava a instituição de um governo de esquerda ou mesmo de uma revolta armada. Sua preocupação precípua era a liberdade, levada pela ditadura. Outros exemplos de oposição e luta por direitos por vias não violentas são Erasmo Carlos, que causa polêmica com a música *Maria Joana*, cujo tema principal é uma apologia à maconha³² e Secos & Molhados, que utilizavam o apelo visual diferenciado no intuito de se destacarem, além de realizarem críticas contundentes à opressão, em músicas como *Sangue Latino*³³.

Desta forma, delineado o contexto de surgimento do gênero musical nos Estados Unidos e Brasil, e sua íntima relação com a contracultura, juventude e rebeldia, compreende-se que o rock pode ser utilizado como instrumento de oposição ao *status quo*, veiculando mensagens específicas de grupos que anseiam por mudança, bem como influenciar e ser influenciado pela opinião pública sobre o que é o Direito. Por esta razão, torna-se interessante ao jurista compreender seus discursos; não apenas porque o Direito deve, supostamente, manter a ordem social, mas principalmente porque o Direito deve servir à sociedade – e não o contrário. Se anseios e aflições sociais estão presentes no rock, e se a sociedade está insatisfeita com a prestação jurídica que recebe, antes de aceitar ou rejeitar críticas, o jurista precisa ouvi-las.

Considerações Finais

Como afirmou Raul Seixas, “a arte é o espelho social de uma época, de um momento. (PASSOS, 1990, p. 107)”. Partindo dessa mesma premissa, os estudos culturais se propuseram a identificar e analisar as relações entre as produções culturais diversas, eruditas ou populares, e a sociedade em que surgiram. Desta forma, chegaram à conclusão de que essas produções não são neutras, e ao mesmo tempo em que influenciam, são influenciadas pelas opiniões e pensamentos de seus receptores.

Com o rock não seria diferente. Inicialmente concebido como um ritmo *para* a juventude, logo se transformou em um *movimento da* juventude: mais do que cantar sobre cadillacs e encontros amorosos, artistas como os *Beatles* e *Bob Dylan* influenciaram toda uma geração com suas palavras de contestação e necessidade de mudança. Ainda que não seja visto como uma revolução em si, o rock trouxe a tona opiniões diferenciadas, sobre assuntos já naturalizados e vistos como comuns, como o conservadorismo

³² Trecho da música: “Eu quero Maria Joana / Eu quero Maria Joana / Eu sei (eu sei) / Que na vida tudo passa / O amor (o amor) / Vem como nuvem de fumaça (fumaça)”. Maria Joana é uma alusão ao termo *marijuana*, um dos nomes populares para *maconha*.

³³ Trecho da música: “Minha vida, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu Sangue Latino / Minh ‘alma cativa’”. Trata-se de uma denúncia às más condições dos povos latino americano, de “alma cativa”.

puritano. Neste sentido, o rock torna-se uma interessante fonte de análise para se compreender as rupturas e permanências, os ideais em jogo, e mesmo sua própria absorção pela indústria cultural.

Diversas áreas das ciências humanas e sociais já se atentaram para a necessidade de se compreender e analisar as produções da cultura popular de forma a identificar rupturas, permanências, reivindicações, influências junto ao público e suas representações sociais diversas. A Antropologia, a História, a Literatura e a Sociologia, apenas para mencionar algumas, já possuem vasta experiência nesse tipo de pesquisa. Livros como *Harry Potter* e o *Senhor dos Anéis*, além de novelas, seriados televisivos, desenhos animados, bandas de rock e até jogos de *videogame* são considerados documentos valiosos para se compreender as relações sociais de determinado tempo e sociedade³⁴.

No Direito, trata-se de assunto pouco explorado. Trabalhos em Direito e Literatura já podem ser encontrados com facilidade, embora sempre a partir de um viés erudito e demasiado livre, pouco preocupado com métodos e técnicas de pesquisa. Shakespeare e Kafka parecem ser fontes recorrentes, enquanto *Jogos Vorazes* e *Guerra dos Tronos*, frutos da literatura popular contemporânea (sendo o primeiro uma distopia crítica ao totalitarismo estatal e à mídia, e o segundo um romance realista sobre relações de poder), são relegados a segundo plano, talvez porque *frutos da cultura de massa, que aparentemente nada tem a acrescentar ao Direito*.

Se algumas obras literárias estão excluídas do âmbito de pesquisa do jurista, que falar das demais produções culturais. Novelas, quadrinhos, desenhos animados e games são raramente explorados. As exceções recaem sobre o Cinema e a Música. No intuito de lançar luz sobre a possibilidade de estudos a partir dessas produções culturais, procuramos compreender as duas grandes vertentes dos estudos sobre cultura de massas: o pessimismo adorniano, que a vê como produto de consumo alienante, e o otimismo de Birmingham, que a vê como manifestações sociais legítimas e contestadoras. Ponderando as críticas realizadas às duas visões, encontramos em Douglas Kellner um viés balanceado: a cultura de massas, veiculada pela mídia, tanto aliena quanto contesta. Não é totalmente liberal, nem totalmente contestadora, mas acima de tudo é um palco de disputas no qual os anseios, preocupações, preconceitos e valores de determinada época e sociedade são os atores.

A partir desta constatação, procurou-se demonstrar de que forma a música, especificamente o gênero rock, dialoga com essa ambivalência, de forma a influenciar permanências e transformações. Para tanto, delineamos alguns aspectos relativos à história do rock em âmbito geral e nacional, identificando suas relações com movimentos sociais e juventude.

Compreendemos, portanto, que um diálogo entre direito e cultura de massas é plenamente possível e vantajoso, seja para compreender os anseios e críticas sociais veiculados, seja para entender como a sociedade vê o Direito, reestabelecendo uma ponte entre ambos.

³⁴ Podemos citar como exemplo as seguintes pesquisas: *Jovens leitores d’Senhor dos Anéis: produções culturais, saberes e sociabilidades*, de Larissa Carvalho; *De Hogwarts a Paraisópolis: leituras de Harry Potter – discurso e recepção da obra num contexto de capitalismo periférico*, de Marco Henrique; *Uma Reflexão do Islã na Mídia Brasileira: Televisão e Mundo Muçulmano, 2001-2002*, de César Porto; *Mídia, contracultura e Sgt. Pepper’s: os Beatles na revolução de 1960*, de Clarissa Soares; e *De Blanka a Bart Simpson: Imagens do Brasil nos tempos da globalização*, de Alesandro de Almeida.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: ARANTES, Paulo Eduardo (org). **Os Pensadores: Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Grandes Cientistas Sociais: Adorno**. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.
- ADORNO, Theodor W. Tempo Livre. In: ALMEIDA, Jorge M. B. de (org). **Indústria Cultural e Sociedade: Theodor Adorno**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 103-116.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 99-138.
- ALVES, Luciano. **Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo**. 2002. 151 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18951>. Acesso em 06 dez. 2015.
- ARANTES, Paulo Eduardo. Vida e obra. In ARANTES, Paulo Eduardo (org). **Os Pensadores: Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 05-11.
- BEATLES. She loves you. In: **She loves you**. Londres: Parlophone, 1963.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – Volume I**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- CHACON, Paulo. **O que é rock?**. São Paulo: Brasiliense, 1995. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/53906055/O-Que-e-Rock-Paulo-Chacon>>. Acesso em 06 dez. 2015.
- CALDAS, Waldenyr. **Cultura de massa e política de comunicações**. São Paulo: Global, 1991.
- COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-61, Aug. 2003. Disponível em: <<http://migre.me/rZpQm>>. Acesso em 01 nov. 2015.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma Introdução aos estudos culturais. In: **Famecos**, p. 87-97, Porto Alegre, nº 9, 1998. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view-File/3014/2292> >. Acesso em 06 dez. 2015.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELD, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151-170. Disponível em: < http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf >. Acesso em 06 dez. 2015.
- HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- JOHNSON, Richard. What is cultural studies anyway? In: **Social Text**, p. 38-80, n. 16, 1985. Disponível em: < <http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHxD218/RichardJohnsonCulturalStudies.pdf>>. Acesso em 06 dez. 2015.

KELLNER, Douglas. **A cultura da Mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/129759570/A-cultura-da-Midia-Douglas-KELLNER>>. Acesso em 06 dez. 2015.

KELLNER, Douglas. **Media culture**: culture studies, identity and politics between the modern and the post-modern. New York: Routledge, 2003. Disponível em: < https://www.academia.edu/1993238/Media_culture_Cultural_studies_identity_and_politics_between_the_modern_and_the_postmodern>. Acesso em 06 dez. 2015.

MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu Legado. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, Unisinos, n. XXVI, v. 63, p. 152-159, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/rZpUO>> Acesso em 01 nov. 2015.

MUGIATTI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O’CONNOR, Alan. The Problem of American Cultural Studies. In: **Review and Criticism**, p. 405-413. December, 1989. Disponível em: < <http://www.social-sciences-and-humanities.com/reading/The%20Problem%20of%20American%20Cultural%20Studies.pdf>> Acesso em 06 dez. 2015.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 16, n. 1, p. 119-127, June 2004. Disponível em: < <http://migre.me/rZpU0> >. Acesso em 01 nov. 2015.

PEREIRA, Sónia. Estudos culturais de música popular: uma breve genealogia. In: **Exedra**, p. 117-133, nº 05, 2011. Disponível em: < <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10343>>. Acesso em 06 dez. 2015.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo, ACCIOLY, Beth. **Uma noite em 67**. [Filme-vídeo]. Produção de Beth Accioly, direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Record Entretenimento. 2010, 93 min. Color. Son. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk>>. Acesso em 06 dez. 2015.

TURNER, Graeme. **British cultural studies**: an introduction. New York: Routledge, 2005. Disponível em: <http://www.mccc.edu/~voorhees/dma135/Turner_British_Cultural_Studies_An_Introduction.pdf>. Acesso em 06 dez. 2015.