

Da rebeldia insurgente ao niilismo outsider: câmbios culturais conectam a juventude e *rock and roll* entre a pré e a pós modernidade

Jackson da Silva Leal¹

Resumo: O presente trabalho objetiva analisar a juventude e a produção cultural alternativa a partir do *rock and roll* nas suas diversas vertentes e manifestações como construção social insurgente e emancipatória, que tem acompanhado a modernidade sempre como uma sombra espelhar incômoda que teima em mostrar e verbalizar o lado oculto da modernidade e suas dinâmicas de sociabilidade que ocasionam exclusão e desesperança. Nesta linha, se analisa as produções culturais que envolveram a juventude em seus primórdios – como categoria e como constructos e construtores da sua realidade, tendo como trilha, influência e resultado o *Jazz* e o *blues* negro do início do século XX, assim como também transformaram-se em objeto de intervenção político-criminal pelo incômodo/irritação sistêmica causada. Em um segundo momento, analisa-se o período da pós-modernidade, ainda que se entenda o período atual como de transição, para refletir sobre as produções culturais da juventude ainda ligadas ao *rock and roll* em sua multiplicidade facetária de estilos e identidades, na produção de insurgência e alteridade cidadã. Traz-se a contribuição do *New Metal* (século XXI) como manifestação niilista característica da juventude e culturalidade pós-moderna de transição, entre o paradigma de sociabilidade sistêmica e o novíssimo paradigma de sociabilidade calcado na alteridade insurgente cidadã – batalha marcada pela luta entre sentidos.

Palavras-chave: Criminologia cultural. Juventude. *Rock and Roll*. *New Metal*. Revolução paradigmática.

¹ Doutorando em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

Abstract: This paper aims to analyze youth and alternative cultural production from the Rock and Roll in its various forms and manifestations as a social construction insurgent and emancipatory modernity that has always accompanied like a shadow that insists uncomfortable mirror to show and verbalize the hidden side of modernity and its dynamics of social exclusion and hopelessness that cause. In this line analyzes cultural productions involving youth in its infancy - and as a category of its constructs and constructs reality, and how to track, influence and results in the black blues and jazz from the beginning of the twentieth century, and also became object of intervention by political and criminal nuisance / irritation caused systemic. In a second step, we analyze the period of post-modernity, yet to understand the current period as a transition, to reflect on the cultural productions of youth still attached to the Rock and Roll in his multiplicity facet of styles and identities, in production of insurgency and otherness citizen. It brings up the contribution of New Metal (century) as a manifestation characteristic of youth and nihilistic postmodern cultural transition between the systemic paradigm of sociability and the brand new paradigm of social citizenship hinges on the alterity insurgent - a battle marked by the struggle between sense.

24

Keywords: Cultural criminology. Youth. Rock and roll. New Metal. Paradigmatic revolution.

Breve histórico da cultura juvenil entre o jazz e o blues e a tensão do sistema

Este trabalho pretende analisar duas categorias surgidas no seio da modernidade. A juventude como categoria analítica surgida no início do século XX e o *rock and roll* como constructo sociopolítico e cultural – elemento identitário - desviante.

Assim, têm-se o objetivo de analisar a historicidade da juventude e suas práticas culturais de insurgências e contestação, desde o sua gênese como categoria e práticas culturais, até a contemporaneidade, em suas diversas manifestações, estilos e estratégias. Com intuito principal de avaliar e trazer os câmbios identitários de tal categoria (juventude) e suas práticas culturais (para efeito deste o texto o *rock and roll*), mas a permanência, com novíssimas facetas, do caráter crítico e tensionante.

Neste ponto introdutório, analisa-se a construção da categoria analítica juventude e suas dinâmicas culturais e identitárias, que confundem-se em muito com a sua participação/concepção política e também com as dinâmicas de contestação social que lhes restavam.

Até começar a constituir o que contemporaneamente denomina-se por modernidade, a infância e a idade adulta seriam ligadas diretamente. O indivíduo era jogado ao mundo (normalmente mediante algum rito de passagem) de acordo com seu papel pré-definido: se menino, empurrado ao mercado de trabalho e de produção; se menina, começaria o aprendizado matrimonial e seus papéis pré-estabelecidos², não existindo uma clara passagem ou período entre a infância e a vida adulta.

Com a modernidade e seus postulados de liberdade, igualdade e fraternidade inaugurados pela Revolução Francesa, mas primordialmente e paralelamente a Revolução Industrial, passa-se a necessitar de mão de obra qualificada e sadia. Quando então, começa-se a dedicar especial atenção àquele contingente que vinha sofrendo de forma especial e perversa o peso do processo de modernização e ampliação produtiva.

Nesta linha, na virada entre os séculos XIX e XX em pleno desenvolvimento da modernidade³ e seu paradigma de sociabilidade forja-se a categoria denominada de juventude (ou adolescência). Assim, pode-se trazer a

² Para saber mais, ver: HEYWOOD, 2004.

³ Para saber mais, ver SAVAGE (2009); e o desenvolvimento cultural, e político-social da juventude na primeira metade do século XX.

juventude como categoria científica que foi inaugurada/criada na/pela ciência moderna pelo psicólogo Stanley Hall; traz Jon Savage (2009, p.82):

O termo definitivo para o hiato entre a infância e idade adulta foi cunhado [...] ele vinha coletando dados havia no mínimo cinco anos e, numa conferência naquele verão, ele deu a primeira definição de idade para o que chamou de adolescência, o estado intermediário que Rousseau havia ao mesmo tempo exaltado e feito advertência a respeito, não era só determinado biologicamente, mas socialmente construído.

Amplia-se, dessa maneira, em tempo e intensidade, a proteção e o reconhecimento da infância e da juventude como categorias definidas. E a partir de então, passa-se a entender e propagar a infância e juventude como sendo uma construção social, definida por elementos conjecturais políticos, sociais e culturais.

E neste ponto, vê-se mais claramente o atrelamento à concepção de infância e juventude que atrela-se às necessidades do capitalismo nascente e sua necessidade de indivíduos produtores materiais e ideológicos, tornando-se reféns da epistemologia burguesa e positivista hegemônica.

Vê-se que, como grupo e como categoria, foi cunhado para servir ao paradigma hegemônico dominante e como uma ponte/processo de aprendizagem de uma massa que serviria como mão de obra (de preferência a mais barata possível) e na melhor das hipóteses como elementos pensantes para alimentar o sistema do capital através da reprodução de valores, aos quais são expostos desde tenra idade.

O grande problema é justamente este elemento acima – ser pensante – que faz da juventude não apenas produto da modernidade, mas também produtor do mundo em que vivem, como constructos e constructores da realidade, e para além da realidade em que se inserem (e são inseridos).

Nesta linha, trabalha-se, então, com uma concepção de juventudes [...] plurais e heterogêneas e se as entende a partir da conceituação de Miriam Abramovay e Mary Garcia Castro (2003, p. 17), com as quais:

Advoga-se a definição da juventude a partir da transversalidade contida nessa categoria, ou seja, definir juventude implica muito mais do que cortes cronológicos, vivências e oportunidades em uma série de relações sociais, como trabalho, educação, comunicações, participação, consumo, gênero, raça etc. Na realidade, essa

transversalidade traduz que não há apenas um grupo de indivíduos em um mesmo ciclo de vida, ou seja, uma só juventude.

Após este apontamento de índole metodológica – apontando o referencial de juventude com que se trabalha – passa-se a analisar a juventude e a produção de realidade e de sentidos que se delinea a partir deste grupo/categoria.

A juventude foi forjada em meio a um processo de mudanças agudo em termos de sociabilidade, pois, alteravam-se (o mais apropriado seria, acirravam-se) as bases dos meios de produção e as relações a ele inerentes, envolvendo neste processo toda a criação do aparato necessário a este desenvolvimentismo – que quer dizer a criação dos bairros em volta dos grandes centros industriais – fazendo-se, assim, uma culturalidade envolvida/inserida e imersa no intenso processo de expansão material e ideológica capitalista.

Ainda, alterava-se (ou estava prestes a se alterar) questões culturais e político-sociais por conta da primeira guerra mundial que estoura em seguida do início do século XX (e da criação da categoria), mas bem antes, os aparatos público-estatais preparavam-se materialmente produzindo corpos dóceis e sadios (para a guerra) e também culturalmente disseminando a ideologia beligerante (principalmente na Europa e posteriormente os EUA) para legitimar suas posturas expansionistas e imperialistas sem perder o apoio popular.

Neste processo desenvolvimentista imperialista do capital, verifica-se que quanto mais o Estado envolvia-se com manobras internacionais de guerra (e todo o gasto que envolve esta decisão/prática) os países envolvidos foram ficando sem recursos para manutenção de questões sociais básicas, deixando a população, sobretudo a população pobre (que, diga-se de passagem, eram quem fazia a máquina andar nos distritos industriais), a mercê de seus azares sob péssimas condições de vida.

Acrescente-se ainda, a total falta de elementos dirigidos à produção de lazer e diversão da massa trabalhadora e principalmente da juventude - que passa mais tempo nas escolas (já que não podia trabalhar) e tem mais tempo livre –; ainda permeada por uma cultura fortemente moralista, embebida de sentidos do século XIX (e anteriores) do liberalismo clássico de A. Smith que propugnava pela produção de corpos aptos e afeitos ao trabalho/produção e voltados à economia – ideologia e contexto totalmente avesso ao que pretendia a juventude inserida na modernidade de promessas.

Neste contexto que se insere o início dos constructos culturais que adiante dariam origem à prática social (ou se poderia dizer político-social e cultural) denominada *rock and roll*. As práticas culturais envolvendo a música (e diversas outras das derivações artísticas – mas para este trabalho importa eminentemente a música) que nasce nos bairros pobres, ao redor dos grandes centros industriais e a partir da grande massa negra (que em geral eram operários subalternizados).

O desenvolvimento da música se apresenta com uma dupla função, sendo a primeira como lazer, distração, prazer (que era raro, ou inexistente, em meio àquele contexto austero e sofrível); e em segundo, como veículo da voz política, com objetivo de denunciar a situação a que estavam expostos, ou simplesmente extravasar tais sentimentos que os angustiavam quando sofridos silenciosos.

Esta construção cultural se dá de um intercâmbio entre o que se chamou de blues e jazz – ambas músicas negras que isoladamente já vinham sendo produzidas ao longo do século XIX e ampliavam-se conforme os negros eram trazidos para o “mundo civilizado” da América do Norte e da Europa e povoavam os bairros proletários e ampliavam-se os diálogos, os encontros e as trocas de experiências e sofrimento.

Assim, o *Blues*⁴, estilo musical produzido pelos negros que aliviava a vida de sofrimento no mundo dos brancos e as sua dinâmica de sociabilidade, na qual eles não faziam parte, senão na figura de objetos – primeiro nas lavouras de algodão da Louisiana, Mississipi e Alabama (século XIX) e posteriormente nos distritos industriais como em Chicago (século XX) –; a música passa a ser, para além de uma produção cultural (que sequer era reconhecida – pois os autores não eram cidadãos), um veículo de protesto, de desabafo, de simples e genuína manifestação de identidade.

Com a influência do *Blues*, surge também o *Jazz*⁵ no decorrer do

⁴ Blues é uma forma musical vocal e/ou instrumental que se fundamenta no uso de notas tocadas ou cantadas numa frequência baixa, com fins expressivos, evitando notas da escala maior, utilizando sempre uma estrutura repetitiva. Nos Estados Unidos surgiu a partir dos cantos de fé religiosa, chamadas *spirituals* e de outras formas similares, como os cânticos, gritos e canções de trabalho, cantados pelas comunidades dos escravos libertos, com forte raiz estilística na África Ocidental. Suas letras, muitas vezes, incluíam sutis sugestões ou protestos contra a escravidão ou formas de escapar dela. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Blues>

⁵ O Jazz é uma manifestação artístico-musical originária dos Estados Unidos. Tal manifestação teria surgido por volta do início do século XX na região de Nova Orleans e em suas proximidades, tendo na cultura popular e na criatividade das comunidades negras que ali viviam um de seus espaços de desenvolvimento mais importantes. O Jazz se desenvolveu com a mistura de

desenvolvimento industrial, em meio a seus bairros pobres e negros, e como forma de refúgio individual, coletivo e manifestação cultural. Este constructo se caracteriza pelo constante diálogo e contato interpessoal, assim como também da intensidade de seus ritmos, sentimentos e relações, e logo toma conta e extrapola os limites, visíveis e reais ou não, dos bairros industriais (subúrbios ou *slums*) e chega/invade a sociedade branca apática sem cor, graça, sem diversão, sem sentimento (ou totalmente reprimido – como o queria a doutrina liberal).

Estas dinâmicas se popularizaram como forma de agrupamento social e em grande medida de transgressão social, tendo em vista que embalados pelos instrumentos de sopro e seus ritmos alucinantes e acelerados, com as batidas da percussão que se aproximava dos batimentos cardíacos da sociedade que se agitava e saía da vida monótona que lhes estava sendo proposta como sonho (do qual parecia não se poder acordar), e as letras que permitiam falar, cantar, dançar e sonhar o que politicamente era negado sequer pensar.

Tal produção ganha o mundo e as almas com a criação (alguns anos mais tarde – em meados de 40 do século XX) da guitarra elétrica e o mundo ocidental nunca mais conheceria a paz indolente e a ordem que esperavam estar se construindo e mitificando nos seres e saberes inscritos nos corpos.

Assim, a juventude se torna ruidosa, pensante, construtiva e insurgente, construída e construtora da própria realidade e para além dela (que na maioria dos casos necessitava de mudança), identidade e alteridade – se torna um monstro cultural que se volta contra o criador – a modernidade e os instrumentos por ela fornecidos. Nesta linha, assevera J. Savage (2009, p. 240):

A fusão americana de comércio e profundas necessidades emocionais teve sua violenta contracorrente. O caso Leopold Loeb e a conquista de Cícero por Al Capone revelaram que aquilo que Freud definira em 1923 como id – inspirado no das es de Nietzsche – não estava sujeito a controles racionais. Ao estimular desejos e temores primitivos fundamentais, as empresas americanas estavam enchendo de munição uma arma que estava carregada. Freud sustentava que o id podia ser dividido em dois elementos: Eros e Tánatos. O primeiro era o instinto de vida, o segundo, o instinto

várias tradições musicais, em particular a afro-americana. Esta nova forma de se fazer música incorporava blue notes, chamada e resposta, forma sincopada, polirritmia, improvisação e notas com swing do ragtime. Os instrumentos musicais básicos para o Jazz são aqueles usados em bandas marciais e bandas de dança: metais, palhetas e baterias. No entanto, o Jazz, em suas várias formas, aceita praticamente todo tipo de instrumento. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jazz>

sádico de morte. A vida em si seria um conflito e um compromisso entre esses dois mundos.

Outra questão que merece análise e destaque é a criação dos tribunais de menores, até então inexistentes. Passa-se a dar atenção a juventude e sua produção cultural na posição de produtores de desordem, de caos. Em meio ao incessante (ao *contratio*, crescente) processo de divulgação de produtos e desejos que a modernidade produzia, bem como a identidade/status que com estes acompanhava, e ainda um processo desigual de acumulação que impedia a grande massa de acessar tal padrão de vida/sonho vendido.

E ainda, em reação ao histórico e cotidiano processo de moldagem de corpos dóceis e sadios, não reconhecendo tal contingente como dotado de autonomia e identidade própria (querer-poder⁶), mas entendendo-os como meros objetos de intervenção do saber-poder liberal burguês vitoriano e moralista. Assim, defronta-se o sistema com a juventude transformada no seu pior inimigo, com o qual não consegue a conciliação até o final do século (e talvez nunca consiga a partir do paradigma de sociabilidade autoritário ocidental).

A partir desta relação conflituosa e deste antagonismo relacional e identitário que dá-se o intercâmbio entre a juventude e sua produção cultural, e a modernidade e seus veículos educadores/repressores e moralizantes.

Neste contexto de modificação, o ruído social produzido, (ou seria melhor dizer – irritação do sistema?), envoltos em ebulição cultural – acessando substâncias como álcool e demais químicos entorpecentes (larga e conhecidamente utilizados por indivíduos envolvidos com a guerra – sendo funcional neste sentido) como cocaína e ópio –, que a juventude e a música são reconhecidos como problemas e sua associação com a droga, como crimes das mais variadas espécies, gravidades e penalidades. A juventude pode passar de futuro da nação a futuro da criminalidade; a música popular passa de constructo cultural para influência criminógena e imoral; e a droga perde a sua funcionalidade sistêmica de anestesiar os resultados e pavor causados na guerra.

Nesta linha e contexto que leciona Howard Becker (2008, p. 22):

Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros

⁶ Concepção Dusseliana da gênese e fundamento (legitimidade) primevo do poder - a vontade humana individual e a partir da intersubjetividade relacional – na formação de vontades, saberes e poderes (DUSSEL, 2009).

de regras e sanções a um infrator. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal.

Neste mundo que surge o *rock and roll*, em um mundo em guerra - países em luta externa e interna. Cria-se o monstro desestabilizador da ordem burguesa, congregando todas as suas antinomias (criações de antagonismos): a juventude e sua carga identitária com seus encontros, desencontros e relações intensas; as manifestações culturais insurgentes, ácidas, agressivas, descontentes [...].

E numa dinâmica de antagonismo, complementaridade, congregando saberes, identidades e culturas que produziu a variedade de estilos (subespécies) de *rock and roll* no devir do século XX, sempre em busca da sua função de extravasar uma identidade juvenil e produzir um conhecimento contestatório, fazendo frente ao sistema burguês repressor e sua cultura moralista – produzindo assim, seres outsiders, desviantes – e tencionando o sistema.

Entretanto, esse processo de construção social cambia intensamente com as dinâmicas político-sociais e também sob a forte (cada vez mais) influência do mercado liberal (posteriormente na sua versão neoliberal – e suas dinâmicas de sociabilidade na sociedade de massa fragmentada), o que redundava em alterações também intensas na cultura e identidade juvenil, assim como também do *rock and roll* como constructo social e produção de sentidos. Mudança esta que se analisa a frente, em um salto cronológico de mais de 40 anos, para permitir analisar as mudanças operadas na virada do século XX⁷.

Itinerários da transição cultural identitária do *rock n roll* e da juventude em direção à pós-modernidade da descrença

No primeiro ponto deste trabalho, analisa-se o final do século XX e início do XXI, que entende-se pelo início de uma nova era (ou ao menos diferente) na cultura musical e que nada mais é do que mudanças subjacentes na identidade da juventude – que longe de encerrar-se em uma categoria analítica – apresenta-se como uma multiplicidade de práticas culturais, identitárias, e, sobretudo, submetidos à dinâmicas de vulnerabilidades, como apresentam Castro e Abramovay Abramovay (2002 a, p. 29):

⁷ Para uma leitura sobre a relação entre cultura, rock and roll e desvio neste período, ver: Criminologia Cultural e Rock (CARVALHO; NETO; MAYORA; LINCK, 2011).

[...] como o resultado negativo da relação entre disponibilidade dos recursos materiais ou simbólicos dos atores, sejam eles indivíduos ou grupos, e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas e culturais que provem do Estado, do mercado e da sociedade. Esse resultado se traduz em debilidades ou desvantagens para o desempenho e mobilidade social dos atores.

Nesta perspectiva que se analisa as influências musicais que surgem em meio ao processo de transição paradigmática contemporânea, conectando a mudanças político-sociais que permeiam tal processo e a juventude que pode ser mero objeto das políticas atuariais de cooptação e domesticação, como quer o sistema moderno; ou como protagonistas de uma reviravolta societária, que se inicia por práticas culturais e as identidades que lhes são subjacentes – inconformismo com a identidade que se lhes tenta outorgar.

Neste sentido, aborda-se – pode-se dizer – o caso do sepultamento de algumas categorias identitárias, e o nascimento de novos constructos sociais, que ocasionados, em alguma medida, por mudanças propiciadas na dinâmica modernizante e fragmentadora da modernidade hegemônica vigente, tais como o esvaziamento do campo e da potencialidade da política, tema do qual se ocupa Zygmunt Bauman (1998; 2001; 05; 08-a; 08-b).

Como demonstrou a música – para este caso, o *rock and roll*, com suas origens no *blues* e no *jazz* - como constructo social e cultural, tem suas origens fortemente atreladas ao processo de contestação social, sendo produzida nos guetos negros nascentes dos EUA do início do século XX com o processo de industrialização, e como forma de extravasar/desabafar sobre as condições desumanas em que viviam em volta das indústrias que moviam e enriqueciam o país, ao passo que produziam um processo exponencial de desigualdade social. E ainda, como forma de se produzir formas de lazer, praticamente inexistentes para estes grupos alijados da vida social que a modernidade prometia e permitia apenas a uma parcela (cada vez menor).

Nesta linha, o *rock and roll*, contemporaneamente denominado de clássico e ainda que tenha influenciado praticamente todas as práticas musicais do período transicional, começa a sofrer novamente (assim como na gênese) um processo de hibridação, mistura cultural e identitária, o que reflete diretamente na produção artístico-musical, que é dos elementos a interferir e construir o *rock and roll* como constructo social.

Aponta-se ainda, o *punk* como sendo mais que uma das grandes, senão uma das principais influências deste período transicional; sendo este um constructo social artístico e musical, mas mais que isso, quase que uma estrutura de vida permeada por uma filosofia de descrença, uma verdadeira filosofia transgressora e *outsider*; que, por sua vez, mesmo sendo um derivativo do *rock and roll*, por seu contexto e quebra de paradigma merece especial relevo⁸. Neste sentido é a apresentação de Paulo Sergio do Carmo:

O punk era também a reação contra o otimismo florido e muitas vezes alienado da geração paz e amor e seu sonho psicodélico. Enquanto os hippies originaram-se da classe média e desejavam o retorno ao campo, os punks eram jovens operários ou filhos de operários que cresceram nos subúrbios. [...] O punk explode, então, com um música ágil e autêntica, em sintonia com as experiências dos jovens no cotidiano das ruas [...] ao expor o grotesco, ao insultar a sociedade de consumo, ao desprezar os partidos políticos e ridicularizar a felicidade artificial, os punks representaram um soco na sociedade tradicional. Exibiam-se a morbidez, o sentimento de vazio existencial, sintoma da sociedade doente. (CARMO, 2001, p. 124-125-126)

E ainda, também, a hibridação com a música negra contemporânea provinda dos *slums*, como o *hip-hop*, o *funk* em uma insistência de aproximação com práticas de cunho político e de retomada de uma tentativa de fazer parte da produção de saberes politicamente relevantes no campo da política e formação de opinião e consciência política.

Com isso, pode-se trabalhar e procurar traçar, ainda que de forma breve, as influências (pode-se dizer principais) que motivaram e guiaram esse processo de obscurantismo em relação às promessas não cumpridas da modernidade e uma prática eminentemente assimilacionista e sem condições de produzir um processo de reconhecimento da juventude em suas especificidades, necessidades e aspirações, mesmo que com mais de 50 anos de processo histórico.

Assim, a partir de um processo de hibridação que culminou com a nova música contestadora e conformada de diversos estilos musicais de estilos e grupos – em regra alijados da cena cultural ordinariamente aceita pela crítica,

⁸ Para uma leitura mais aprofundada da influencia punk ver: CARVALHO, Salo de. Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano: itinerários da criminologia cultural através do movimento punk. In: Criminologia Cultural e Rock. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2011. pp. 149-223.

pelo capital e pela moral autoperpetuada e sistêmica.

Neste contexto que reproduzem-se as identidades transgressoras, que não adequam-se a este paradigma de sociabilidade, pois não são aceitas e não querem ser aceitas nestas dinâmicas de submissão aos desmandos do capital e ao seu *ethos* burguês, permeado por uma total descrença em dias melhores, ou que são eles o futuro da nação; ainda, não se adequando aos imperativos categóricos impostos pelo mercado de trabalho e as vidas módicas e sofríveis a que seriam destinados, ou mesmo ao simples submetimento identitário que a modernidade exige, e onde a juventude é meramente um período transicional e formativo para a vida adulta e produtiva – mantenedora da ordem vigente.

Transgressão que não manifesta-se puramente em atitudes não sistêmicas, mas que manifestam-se em um multidimensionalidade, envolvendo o sistema, a sua própria identidade, as relações interpessoais, as esperanças; ainda, manifestam-se com falas corporais, suas atitudes e pensamentos autodepreciativos, desencorajados; conotando a visão que se tem de mundo, preso ao deserto do real a que estão acorrentados.

Com isso, traz-se uma das primeiras influências deste *modus vivendi* que permeia a juventude neste período transicional cultural entre as crenças de um mundo de bem estar crédulo nas promessas do desenvolvimento econômico e os reais resultados que se produziam/refletiam nas vidas e os desastres que se processavam nas identidades, nesta linha são as manifestações da banda *The Cure*⁹, em *Untitled*:

Hopelessly drift
In the eyes of the ghost again
Down on my knees

⁹ THE CURE é uma banda de rock inglesa formada em 1976 em Crawley, Inglaterra. Robert Smith é o líder da banda e único elemento constante desde a sua formação, além de se manter responsável sozinho por sua direção musical, sendo produtor, cantor, compositor e multi-instrumentista. Aclamados no final dos anos 1980 e princípio da década seguinte, com diversos álbuns que alcançaram grande exposição e popularidade, passaram a ser negligenciados pela imprensa na segunda metade dos anos 1990. Com a chegada do novo século, a banda foi reconhecida mundialmente como uma das mais influentes do rock alternativo moderno. À ilusão do Seventeen Seconds, segue-se a letargia do desespero em Faith. Todo esse desespero e emoções contidas transformam-se em raiva, ódio e num desespero ainda mais exacerbado em Pornography, tornando este álbum um marco para a música alternativa. [...] Na Picture Tour de 1981 os concertos assemelhavam-se a cerimônias religiosas, com uma atmosfera altamente depressiva ao ponto da audiência não aguentar e provocar graves tumultos. [...] A música dos The Cure tem sido categorizada como rock gótico, subgênero do rock alternativo, como uma das principais bandas. Fonte: <http://www.thecure.com/default.aspx>

And my hands in the air again
 Pushing my face in the memory of you again
 But I never know if it's real
 Never know how I wanted to feel
 Never quite said what I wanted to say to you
 Never quite managed the words to explain to you
 Never quite knew how to make them believable
 And now the time has gone
 Another time undone
 Hopelessly fighting the devil

Tal composição data de 1989, quando o mundo mágico das políticas sociais estava em pleno processo de arruinamento e o neoliberalismo retomava as rédeas do devir histórico, já que não precisava mais retroceder em seu ímpeto desenvolvimentista e dominador, tendo em vista que não está mais sob a iminência de uma revolução, pois, dissiparam-se em meio à fumaça da modernidade feiticeira. Assim, vê-se um profundo sentimento de desesperança para com a sociedade pós-industrial que se forma no passo do capitalismo voraz e à revelia da sociedade totalmente destituída de seu fundamento político.

Nesta linha, no que diz respeito às juventudes e o *ethos outsider*, um dos elementos que deixa claro o profundo sentimento de frustração e desesperança pelo não pertencimento, ficando explícito quando Robert Smith fala “*never quite said what I wanted to say to you*” sendo uma das questões centrais na relação da juventude com a modernidade – a subtração do direito de fala.

O conhecimento/cultura juvenil continua sob, ou pior, é recrudescida a dinâmica de controle dos sujeitos que se transformam, como Bauman apresenta, em indivíduos meramente reprimidos pelos legisladores adultos, não podendo se tornar em intérpretes – não podendo externar opiniões válidas –, pois não fazem parte da modernidade e sua dinâmica de poder-saber (BAUMAN, 2010).

Subtração da fala que culmina, entre outros elementos conformadores – em especial –, com a incapacidade e impossibilidade de fazer parte da arena política, tornados saberes marginais, infames, ausentes (SANTOS, 2006), ou ainda, objeto de repressão, punição e socioeducação – buscando-se (dês)integrar estes indivíduos incômodos.

O *Rock and Roll* historicamente foi atrelado à contestação política, como já se frisou, mas a partir deste período de final do século XX onde a sociedade deixa de oferecer um risco para tornar-se mera demanda consumidora, atributo

ao qual atribuem o status de liberdade, o *rock and roll*, ou seus produtores (a cultura, a sociedade, a juventude) são tomados e envoltos em trevas de participação, o que denomina-se por período for *Black or die* do *rock and roll* e da cultura transgressora e juvenil.

Período (que não é meramente cronológico) mas dá vida de um contingente de indivíduos que a vivem intensamente e sofrem intensamente com a castração imposta pelo paradigma de sociabilidade, no qual os indivíduos se voltam a si mesmos, como diria Alain Touraine o fim do social (2007) e no qual o *rock* e todo o seu complexo cultural se tornam ao mesmo tempo um refúgio para se encontrar, e também resistir ainda que esta não seja através de um ataque direto, mas resistir no sentido de sobreviver, como diria Boaventura de Sousa Santos (2010), “é hora de ir saindo da modernidade”.

Nesta linha, traz-se também como influência de tal constructo cultural e identitário sombrio, obscuro de resistência (no duplo sentido), a produção de *Smashing Pumpkins*¹⁰, em *Disarm*:

I used to be a little boy
So old in my shoes
And what i choose is my choice
What's a boy supposed to do?
The killer in me is the killer in you
My love
I send this smile over to you

Disarm you with a smile
And leave you like they left me here
To wither in denial
The bitterness of one who's left alone

Ooh, the years burn

¹⁰ SMASHING PUMPKINS - é uma banda de rock alternativo norte-americana formada em Chicago no ano de 1987. A banda passou por diversas mudanças de integrantes ao longo do tempo, mas durante a maior parte de sua carreira, assim como na maioria dos créditos em seus álbuns, foram compostos por Billy Corgan (vocais, guitarra), James Iha (guitarra, vocais), D'arcy Wretzky (baixo, vocais) e Jimmy Chamberlin (bateria, percussão). Menos influenciados pelo punk rock do que outras bandas contemporâneas de rock alternativo, a banda possui uma sonoridade bastante diversa, densa, com uma forte presença de guitarras e com elementos de grunge, rock gótico, heavy metal, dream pop, rock psicodélico, rock progressivo, um estilo de produção shoegaze e, posteriormente, música eletrônica. O líder da banda, Billy Corgan, é o principal compositor - suas grandes ambições musicais e letras catárticas moldaram as canções e álbuns da banda, que têm sido descritos como angustiados, relatos da terra de pesadelos de Billy Corgan. Muitas das letras para os Pumpkins são expressões catárticas de emoção, cheias de poesia pessoal e fortes acusações de si mesmo e daqueles a sua volta. Fonte: <http://www.smashingpumpkins.com/pages/home>

Na voz de Billy Corgan, e toda a aura sombria que envolve a banda, seus shows, o público, em pleno ano de 1993, a banda canta a incapacidade do encontro produzida pela modernidade, reflexo da liberdade consumível e da produção de estranhamentos e medos dos outros – medos fabricados – extremamente funcionais para o isolamento do indivíduo, da fragmentação social; ou, como propõe Zygmunt Bauman (2001), sozinhos se compra/consome.

O processo cultural juvenil de retorno a si mesmo fica nítido quando B. Corgan canta “*intoxicated with the madness, I’m in love with my sadness bullshit fakers, enchanted kingdoms the fashion victims chew their charcoal teeth I never let on, that I was on a sinking ship I never let on that I was down you blame yourself, for what you can’t ignore*”¹¹. Ficando clara a exortação à solidão e ao processo de profunda depressão individual em que é jogada a juventude.

Essa dinâmica, permeada por todo o complexo aproveitamento financeiro em que foi transformado o *rock and roll*, pode ser confundido com uma exaltação a sociedade fragmentada e a indivíduos autossuficientes. Entretanto, se as entende – para efeito deste trabalho – como sendo um grande desabafo, remontando a função originária da música enquanto tal, e ao *rock and roll* em específico – como uma válvula de escape das angústias modernas para os quais não existem soluções modernas.

Por fim, traz-se a última referência do *rock and roll* da pós-modernidade – não apenas como figura artística, mas também como congregador identitário multifacetado –, que aglutina duas características importantes para o presente trabalho. O início do processo mais aberto de hibridação musical com o ressurgimento do *rap*, do *funk* e *hip-hop* que trazem para dentro da cultura do *rock and roll* o discurso negro e marginal; e ainda acentua-se a teimosia do *rock* político de forma aberta e explícita que teima em não desaparecer.

Fala-se da figura político-artístico contestatória representada no *Rage Against the Machine*¹² em suas letras ácidas com seus rifes de guitarra e mixagem

¹¹ Trecho da música Zero composta por Billy Corgan.

¹² RAGE AGAINST THE MACHINE - (também conhecidos como Rage, Rage Against ou RATM) é uma banda de metal norte-americana, uma das mais influentes e polêmicas da década de 1990. Formada em 1991, o grupo é composto pelo vocalista, Zack de la Rocha, vocalista, baixista e backing vocals, Tim Commerford, o guitarrista, Tom Morello e o baterista, Brad Wilk. O Rage Against the Machine é conhecido pela sua música ferozmente polêmica, sua ideologia esquerdista contra a América corporativa, o imperialismo cultural, a desigualdade social e a opressão do governo em um coquetel molotov de punk, hip-hop, e thrash metal. O Rage Against

de som oriundos da periferia negra e chicana do Império. Assim, Zack de La Rocha escreve “*And now you do what they told ya! Those who died are justified, for wearing the badge, theyre the chosen whites You justify those that died by wearing the badge, theyre the chosen whites. Come on! Fuck you, I wont do what you tell me*”¹³. Em uma clara e aberta exortação a retomada da autonomia, retirada com a concessão da liberdade fragmentada de consumo massificada.

Com isso o RATM contribui com uma hibridação não só musicalmente transgressora, como também documenta a contemporaneidade desta transgressão na realidade exterior à arte; originária dos EUA (Califórnia), e sua realidade desigual que possibilita uma fatura inestimável para o gatilho cultural/musical da banda e suas críticas ácidas ao som de um híbrido de *hard rock* e *rap*, permeado por toda a problemática da imigração e uma forte aproximação com a cultura latina chicana.

Assim como muitas bandas que viriam após, e influenciadas pelo ritmo do coquetel *molotov* contra o Capitão América que representa a música do RATM, o que para o Império (NEGRI; HARDT, 2005; 06) já produz transgressão/estranheza e motivo de repúdio/tensão o suficiente.

Nesta linha, cantam *People of the Sun* ao redor do mundo, oferecendo e exaltando as atividades como a exército Zapatista no show na Cidade do México, e também no Brasil, dedicando a música às atividades do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST):

Since 1516 minds attacked and overseen, now
Crawl amidst the ruins of this empty dream
They're borders and boots on top of us, pullin'
Knobs on the floor of their toxic metropolis
So how you gonna get what you need to get? the
Gut eaters, blood drenched get offensive like tat
When the fifth sun sets get back reclaim, the
Spirit of Cuahtemoc alive an untamed
Face the funk now blastin' out ya

the Machine basicamente é um instrumental pesado, com os vocais inspirados no rap, como de influência. Em 1992, a banda lançou seu álbum de estréia auto-intitulado, que se tornou um sucesso comercial, levando a uma abertura no Lollapalooza 1993. A banda não divulgou um registro até 1996, com o *Evil Empire*. O terceiro álbum da banda *The Battle of Los Angeles*, foi lançado em 1999. Durante sua temporada inicial de nove anos, eles se tornaram uma das bandas mais populares e influentes da história da música. A banda teve uma grande influência sobre o gênero nu metal que surgiram em meados da década de 1990. Fonte: <http://www.ratm.com/>

¹³ Trecho da música *Killing in the name* composta por Zack de la Rocha.

Speaker, on the one maya, mexico
 That vulture came at try and steal ya name but
 Now you found a gun
 This is for the people of the sun
 It's comin' back around again
 This is for the people of the sun
 Neva forget that the wip snapped ya back, ya
 Spine cracked for tobacco, oh I'm the marlboro man

Pode-se dizer que estas estão entre as principais influências musicais e culturais e principalmente como representativas das nuances que se entende como conformadores do estilo pós-moderno, o niilismo outsider e a teimosia política remanescente, permeados pela hibridação estilístico-musical.

Mais recentemente, surge um dos expoentes da rebeldia insurgente e outsider mais proeminentes, o *System of a Down*¹⁴. De dentro do Império, mas filhos do mundo oriental (região árabe-muçulmana), e com histórico de pertença a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Resumindo, são americanos resultado da diáspora armênia para o mundo ocidental, portanto, são bárbaros e incivilizados.

Com sua música com traços muito próximos do new metal – pesado, rápido e com uma aura sombria –, contribuindo com o processo de hibridação musical agregando elementos da sua cultura mãe (oriental), com instrumentos não usuais para a musicalidade ocidental, permeados por um som pesado que remonta à origem identitária com o *heavy metal*, e também com uma mensagem política e social muito clara e agressiva.

Nesta esteira, Serj Tankian escreve “*aerials, in the sky, when you lose small mind, you free your life*”¹⁵ numa clara exaltação da retomada da autonomia que foi perdida com a construção da modernidade e da cultura ocidental universalizada e imposta, cujo traço elementar é o consumo e transformação das pessoas em

¹⁴ SYSTEM OF A DOWN - (às vezes abreviado para SOAD) é uma banda de metal armeno-americana formada em Glendale, Califórnia em 1992. É composta por Daron Malakian (guitarra, vocais), Serj Tankian (vocais, teclados), Shavo Odadjian (baixo) e John Dolmayan (bateria). O grupo é conhecido pelas visões políticas e sociais que inserem nas letras de suas canções. O System of a Down usa uma grande variedade de instrumentos, incluindo guitarra barítônica, mandolins elétricos, cítaras, violões de doze cordas entre outros instrumentos asiáticos. Suas principais influências são as bandas mais antigas de rock alternativo, mas eles também foram influenciados pelo heavy metal, punk rock, jazz, fusion, música folk da Armênia, rock, rock clássico, blues e industrial. Fonte: <http://www.systemofadown.com/>

¹⁵ Trecho da música *aerials* – composição de Tankian Malakian.

bens consumíveis.

A contestação do SOAD é aberta, inclusive contra um dos elementos erigidos como intocáveis da modernidade, o avalista simbólico da sua construção imperial, a ciência e o conhecimento oficial. Assim escreve Malakian em *Science*:

Making two possibilities a reality
 predicting the future of things we all know
 fighting off the diseased programming of centuries, centuries, centuries, centuries
 Science fails to recognize the single
 most potent element of human existence
 letting the reigns go to the unfolding is faith, faith, faith, faith
 Science has failed our world science has failed our mother earth
 Science fails to recognize the single
 most potent element of human existence
 letting the reigns go to the unfolding is faith, faith, faith, faith
 Science has failed our world

Com isso questiona-se os elementos significantes do conhecimento hegemônico permeados de elementos políticos, ideológicos e com reflexos sociais muito visíveis; ao arrepio da falácia discursiva autolegitimadora da neutralidade axiológica científica a que supostamente se preconiza na construção deste conhecimento.

E também, para o bem da humanidade, a destruição e combate a conhecimentos definidos como não saudáveis para a sociabilidade moderna, tornados em saberes marginais; tema este tão bem trabalhado por Zygmunt Bauman (2010) e Boaventura Sousa Santos (1987; 89).

Assim como o RATM, os System's são atentos e incentivadores dos movimentos sociais e populares, referindo-se, por exemplo, ao movimento de protesto da Praça da Paz Celestial (ou *Tian'anmen* – China) ocorrido em 1989 com o massacre da juventude manifestante na música *Hypnotize*¹⁶. Cotejando o movimento popular com a cultura do consumo contemporânea e o desmantelamento que se produziu a partir da fragmentação social chamada de liberdade.

¹⁶ Why don't you ask the kids at
 Tiananmen Square
 Was fashion the reason why they were there?
 They disguise it, hypnotize it Television made you buy it
 I'm just sitting in my car and waiting for my...
 She's scared that I will take her away from there
 Her dreams and her country left with no one there
 Mesmerize the simple minded Propaganda leaves us blinded

Vê-se novamente a juventude na linha de frente das tentativas de mudança social, como construtores e significantes da sua identidade, culturalidade, dos próprios futuros e seus constructos sociais, políticos e ideológicos. Em um claro manifesto em prol da retomada da insurgência política e da produção de autonomia identitária, política, social, cultural [...] ao estilo da proposta de Enrique Dussel (2009) e uma atuação clara e abertamente política, rebelde e insurgente.

A Pós- Modernidade, o New Metal e a juventude niilista

Passa-se a analisar a pós-modernidade da descrença, que para efeito do presente trabalho, a referência que se faz esta uma suposta pós-modernidade diz respeito a um período de transição identitária, cultural, política e social, sem ainda desvencilhar-se das amarras materiais e simbólicas colocadas pela modernidade capitalista, mas também ainda sem constituir de forma palatável os postulados e estruturas de um paradigma de sociabilidade genuinamente emancipatório, encontrando-se num limbo epistemológico, em uma verdadeira fronteira cultural e de sociabilidade que atinge ao mesmo tempo parte, da juventude.

Essa condição fronteiriça tem influenciado diretamente nas produções artísticas, especialmente a música, que desde a sua gênese foi um dos principais veículos de protesto; e, que vincula-se em grande medida aos anseios oriundos da juventude em suas produções, composições e posturas (comportamentais e corporais). E que, assim, transita, frequentemente, por algo que a modernidade denomina e trata como transgressor.

Neste contexto que surgem as produções musicais denominadas de *new metal*¹⁷, que envolvem e absorvem a juventude em seus anseios não satisfeitos e reprimidos na modernidade que lhe deu vida e promessas (no início do século XX), ao passo que, com a outra mão (dita invisível, mas para seus objetos ela é bem visível, e, sobretudo sentida), retira autonomia, objetifica e propõe-se a docilizar, socioeducar e integrar às fileiras de mão de obra cada vez mais descartáveis e desnecessárias.

¹⁷ Nu metal, também conhecido como new metal ou nü metal, é um gênero musical desenvolvido em meados da década de 1990 que fundiu influências do grunge e do metal alternativo com grunge e rap com vários subgêneros do heavy metal. fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nu_metal

Nesta linha que surge a juventude niilista, como figuras desprovidas de autonomia e restritas em suas individualidades e identidades, que tornaram-se na modernidade recente, objetos de desejo/consumo, ofertadas em cada esquina. Causando, assim, um profundo sentimento de vazio e descartabilidade, assim como também de incapacidade de visualizar um futuro melhor, quiçá um presente digno e edificante.

Neste contexto que fala-se em *ethos outsider* entre a cultura niilista e a rebeldia insurgente. Não dispenho as duas nuances identitárias como rivais, sequer as sobrepondo ou hierarquizando, mas sim apenas como apresentadoras de nuances próprias e diferentes. Ambas servem como estratégia de resistência, no duplo sentido já apresentado: manter-se vivo e afastado das dinâmicas perversas da modernidade castradora e o simples fato da abstenção a alguns imperativos categórico da humanidade ocidental por si só já representam resistência.

Assim, partem do mesmo pressuposto identitário, resistir em fazer parte desta pseudo-humanidade proposta pelo código de conduta ocidental – o *ethos burguês*.

A pós modernidade do período transicional, a juventude niilista e a cultura do rock catártico-agressivo

Assim, passa-se a analisar e apresentar o niilismo *outsider* que surge neste período de pós-modernidade das promessas não cumpridas, da incompletude simbólica, ou mesmo a incapacidade de dar respostas críveis a algumas necessidades de construções cognitivas e simbólicas aptas a produzirem sentidos coerentes; o que a pós-modernidade transicional tem demonstrado sua principal incapacidade; sendo prodiga em ampliação e aprofundamento dos déficits de sentidos e de congruência lógica.

Nesta linha é que o niilismo *outsider* – diferentemente da vertente da rebeldia insurgente ainda crente na atuação política – credita seus esforços em afastar-se deste mundo pós-moderno que não tem feito sentido, ao menos para a grande maioria que não faz parte dos sentidos que a modernidade produz e impõe. Sendo, desta feita, sua principal atuação rebelde, a abstenção de participar desta sociedade de produtores e consumidores ou de identidades-produto.

Esta postura que se exterioriza para o mundo de diversas formas, desde a sua postura corporal que inclui as vestimentas e a ornamentação corporal

com tatuagens, *piercings* e toda forma de diferenciação corporal, que nada mais significa que uma tentativa de diferenciação da grande sociedade de normais, ou os seduzidos como define Zygmunt Bauman (2010); ainda, cite-se a predileção por cores escuras, em especial o preto, que representa a escuridão em que suas personalidades, anseios e, sobretudo, descrenças estão mergulhados nesta *Era Darkness*.

Neste contexto social, política e principalmente identitário da juventude em que se insere a manifestação cultural que pode-se definir central na presente abordagem, o *new metal* tendo em vista novas características em termos musicais e, principalmente de postura simbólica e identitária que reflete-se ou parte (em uma relação espelhar com seu público) das novíssimas particularidades deste movimento que se faz “não político”, mas de grande importância como categoria de análise científico-político e sobremaneira social; ou ainda, a sua versão primeira denominada de nu-metal, que pode remeter, como ilustrativo desta reflexão, a proposta de que esta vertente cultural-musical simboliza a manifestação das “vidas nuas” de Giorgio Agamben (2007), onde os indivíduos conformam o corpo político unicamente a partir de uma determinação legal-formal, entretanto, estão encerrados no interior de corpos matáveis, desnecessários, descartáveis ao corpo político e a dinâmica econômica da gestão social, sozinhos no mercado, somente com o mercado e para o mercado.

Nesta esteira que se insere uma das principais manifestações musicais deste período, a banda californiana (EUA) denominada Korn¹⁸ e suas ácidas músicas com som pesado (muito pesado) com rifes de guitarra estridente, baixo de cinco cordas (com privilegiamento de tons graves) concedendo ao som uma

¹⁸ KORN – (às vezes escrito como Korn, para imitar o símbolo da banda) é uma banda de nu metal de Bakersfield, Califórnia. Frequentemente levam o crédito de ser a banda pioneira do gênero nu metal e ter inspirado a onda de nu metal, metal alternativo e influenciado bandas de rapcore [RATM e SOAD] no meio dos anos 1990 e começo do século XXI. Eles disseminaram o nu metal no mundo todo. Com a entrada de Jonathan Davis o som do grupo ganha uma atmosfera mais sombria, misturando elementos de música pesada, pós-punk, rock industrial e uma levada de funk estado-unidense, com letras que relatam experiências autobiográficas do vocalista, atingindo em cheio a juventude desiludida com as mentiras políticas, violência, opressão religiosa e a hipocrisia da sociedade contemporânea. Além das letras realistas de Jonathan, a banda destacava-se pelo uso de guitarras de sete cordas (ao invés das tradicionais de seis), dando uma tonalidade mais grave às melodias devido também às baixas afinações. Fieldy também não se contenta com quatro cordas no seu baixo, adicionando mais uma ao instrumento além de se destacar devido à sua abordagem percussiva do instrumento, que muitas vezes pode ser confundido com as levadas de bateria. Fonte: <http://www.korn.com/>

cadência violenta, sobretudo, associado ao som da bateria.

Verifica-se ainda, a exemplo e influência de bandas anteriormente citadas, que se aprofunda o processo de hibridação do *rock and roll*, que cada vez mais se associa a diferentes tipos musicais e influências culturais alternativas e segregadas, como o rap ou funk e suas mixagens e batidas, contendo sempre nas bandas de *new metal* a presença de um DJ¹⁹ realizando mixagem e mistura, assim como integração de sons e instrumentos. Sendo esta uma prática que nasceu eminentemente a partir da cultura musical do rap negro nascidos dos subúrbios americanos.

Aponta-se ainda a aura sombria das músicas, dos próprios integrantes da banda, do palco e das letras, que expressam o estado de espírito que permeia essas reuniões que podem ser associadas, mesmo, a rituais juvenis e integração cultural de (des)pertença. Nesse sentido, canta Jonathan Davis, em *Alone I Break*:

Pick me up
Been bleeding too long
Right here, right now
I'll stop it somehow

I will make it go away
Can't be here no more
Seems this is the only way
I will soon be gone
These feelings will be gone
These feelings will be gone!

Now I see the times they change
Leaving doesn't seems so strange
I am hoping I can find
Where to leave my hurt behind
All this shit I seem to take
All alone I seem to break
I have lived the best I can
Does this make me not a man?

Shut me off
I'm ready, heart stops
I stand alone
Can't be on my own²⁰

¹⁹ Abreviatura de Disc Jockey, que significa um artista e técnico que mistura músicas.

²⁰ Fragmento da musica *Alone I Break* de composição de Jonathan Davis (vocalista do grupo);

Verifica-se na letra o profundo sentimento de vazio e solidão provocado pela sociedade moderna e seu processo de fragmentação social, que redundam em um *self* que repudia a si mesmo e que o impele ao isolamento, ao mesmo tempo em que clama por uma suposta salvação, que esta sociedade não tem elementos para possibilitar.

Reafirma-se o indivíduo ou a construção de *self's* ou identidades sociais, que, em sua relação espelhar, por vezes tem esse espelho quebrado e o seu reflexo de desfiguração da imagem obtida, e assim um indivíduo perdido em meio ao turbilhão de identidades que lhe são ofertadas, e a que ele encontra dentro de si; e que ao mesmo tempo tem plena consciência da incompatibilidade desta identidade com o meio que o cerca.

Sendo, portanto, um dos nós górdios da modernidade feiticeira que supostamente teria apaziguado os ímpetus revolucionários e bélicos que início do século XX com suas promessas de liberdade e igualdade começa a desmoronar; no passo do tempo e seu processo de sedimentação e inculcação cultural (ou aculturação) foram aparecendo as suas incongruências e incompatibilidades; sendo uma das principais os ciclos intermináveis de estranhamento, cuja intolerância com o outro, com o diferente, com os estranhos que não se encaixam no mapa cognitivo na modernidade – porque não querem, ou porque não podem ser ali admitidos – tornando-se uma das principais questões que permeiam a modernidade e fazem deste um período de transição paradigmática (SANTOS, 1987; 89).

Assim sente-se e encontra-se o indivíduo – a juventude – neste período pós-moderno transicional cujo devir é desconhecido (e até mesmo este futuro é atemorizante), pois, está perdido em meio a esta multidão de escolhas das quais às vezes não pode fugir ou mesmo optar; solitário com suas próprias escolhas ou falta de alternativas; ou mesmo, consigo próprio e o desespero e medo que a sociedade reflete nele e isso o atormenta e condiciona – ou simplesmente isola, quando não anula –; assim escreve Jonathan Davis “*Hey, I’m feeling tired, my time is gone today, You flirt with suicide, sometimes that’s ok, Do what others say, I’m here standing hollow, Falling away from me, falling away from me. Day, is here fading, that’s when I’m insane I flirt with suicide, sometimes kill the pain I can always say It’s gonna be better tomorrow*”²¹.

²¹ Fragmento da música: Falling away from me;

Como Jonathan Davis canta ao final do trecho acima, “amanhã será um dia melhor”, seja essa sentença um mero desejo de recobrimento de sanidade e elevação de ânimo, seja meramente uma promessa realizável, ou mesmo apenas um argumento disseminado sistemicamente para manterem os seduzidos em frente, produzindo, consumindo irreflexivamente, ou seja, mantendo a modernidade em marcha, e cada vez mais fluida em suas relações e desejos que são forjados e satisfeitos instantaneamente.

Nesta mesma linha que Jonathan Davis contribui novamente com a compreensão deste processo predestinado ao fracasso, fadada à eterna incompletude da construção da vida segura (sejam economicamente ou mesmo da identidade) quando escreve, “*Realized I can never win, Sometimes I feel like I have failed, Inside, where do I begin? My mind is laughing at me*”²² tendo em vista que a modernidade forja as necessidades e as soluções que se consomem instantaneamente, e assim, constroi pessoas permanentemente em processo de construção e formação, permeadas pelo sentimento de vazio, de incapacidade e frustração; ao mesmo tempo em que instiga o constante processo de aprimoramento dos corpos e das mentes para as novas e incessantes necessidades produzidas, na interminável tarefa da aptidão (BAUMAN, 2001).

A segunda contribuição que se pretende trazer com relação a formação desta identidade composta pelo niilismo outsider, é permitida a partir da produção musical e artística de outra banda de nu-metal que se denomina Sliknot²³.

Uma banda que se distingue a exemplo da anterior por um som intensamente pesado, com talvez uma aura ainda mais sombria, produzindo a

²² Fragmento da música: did my time.

²³ SLIPKNOT – Slipknot é uma banda de metal norte-americana formada em Des Moines, Iowa. É constituída por nove membros, sendo eles atualmente Sid Wilson, Joey Jordison, Donnie Steele, Chris Fehn, James Root, Craig Jones, Shawn Crahan, Mick Thomson e Corey Taylor. O alinhamento da banda manteve-se inalterado desde 1999 até 2010. Cada membro usa uma máscara distinta. A banda tem afirmado que suas principais influências incluem Led Zeppelin, Black Sabbath, Slayer, Judas Priest, Korn, AC/DC, Kiss e Beastie Boys. Death metal, black metal e heavy metal têm sido mencionados como uma das principais influências da banda sobre a direção musical juntamente com new metal, como é a categoria da banda geralmente apresenta esse gênero. Também são conhecidos por serem caóticos e energéticos nos shows ao vivo. Chama-se o som sonoro do Slipknot de “uma máquina debulha devorando um corpo militar”. Em trabalho mais recente, o estilo de “vocal escandaloso” continua presente, mas agora inclui mais melódicas. As letras geralmente seguem um tom muito agressivo e apresentam temas como a escuridão, niilismo, raiva, desinteresse, ódio, misantropia, nocauteio e psicose. Fonte: <http://www.slipknot1.com/>

trilha sonora perfeita para os piores filmes de terror, aqueles que são vivenciados na realidade.

Especificamente, é um som composto por duas guitarras estridentes e distorcidas; uma bateria de dois bumbos, o que lhe dá uma intensidade e agressividade incomparáveis ao compasso de um baixista; um DJ e um *samplerista*²⁴ de som que fornecem a banda e a seu som a potencialidade e a sensação de um batalhão de membros, além de jogar o ouvinte em meio à um turbilhão de notas musicais levados ao último tom imaginável para o grave; dois percussionistas que utilizam elementos bem pouco convencionais para a música profissional, tais como um taco de beisebol e barris de aço ou mesmo tonéis de lixo como instrumento de sonoridade violenta e simbologia arrebatadora.

E esse som é comandado por um vocal com um tom intensamente grave (ou rouco), que desfere os golpes verbais contidos das músicas que, para muitos, é sentida como uma violência aos ouvidos e à pseudomoralidade ocidental de herança vitoriana, quebrada por estrofes melódicas (que duram pouco!) retornando a violência essencial que perfaz e identifica o som da banda, igualmente o público.

Mas, o elemento que identifica a banda de forma ímpar, e talvez seja o mais importante objeto analítico, pois, de grande significação para esta abordagem, é o fato deles (todos os integrantes) usarem máscaras em todos os concertos e durante todo o concerto. Sendo estas máscaras como rostos desfigurados e assombrosos, ou mesmo a exteriorização de pessoas assombradas, ou ainda o reflexo que o público projeta, de assombro perante a modernidade deficitária e altamente imperfeita, diferente do que se propunha em seu alvorecer.

Representando, também, um duplo e binário processo em curso na modernidade, o processo de homogeneização dos seduzidos que retira seus rostos em prol de seus bolsos e sua capacidade de consumo, não tendo os indivíduos rostos, assim como também são desprovidos de suas capacidades sentimentais que permite a aproximação com os outros, com a integração que é inerente ao humano, sendo-lhe retirado, portanto a potencialidade humana; e o outro, processo inverso, que é a desumanização de um grupo de indivíduos, a transformação em monstros com rostos desfigurados, monstruosos; os rostos

²⁴ Sampler: Instrumento eletrônico que permite armazenar sons em uma memória digital e reproduzi-las em ritmos e cadências alucinantes.

dos indivíduos que não fazem parte da sociedade de consumo, ou nela ingressam por vias definidas como não legítimas (ou mesmo ilegais); e, portanto, devem ser reconhecidos por todos (seduzidos e consumidores).

Neste sentido, Joey Jordison escreve e grita:

I push my fingers into my...
 Eyes it's the only thing that slowly stops the ache
 But it's made of all the things I have to take
 Jesus it never ends, to push its way inside
 If the pain goes on... AHHHHHHH!

I have screamed until my veins collapsed
 I waited as my time elapsed
 Now all I do is live with so much fate
 I've wished for this, I've bitched at that
 I've left behind this little fact
 You cannot kill what you did not create
 I've gotta say what I've gotta say
 And then I swear I'll go away
 But I can't promise you'll enjoy the noise;
 I guess I'll save the best for last
 My future seems like one big past

You're left with me 'cause you left me no choice²⁵

Outra contribuição para esta análise, permitida a partir da performance da banda, é a adoção de macacões todos iguais, na cor de laranja; que facilmente poderia remeter ao uniforme usado pelos presidiários das penitenciárias cinematográficas americanas, ou ainda, o uniforme dos serventuários da limpeza urbana brasileira (lixeiros); ou o que a grande maioria poderia (e o fazem com frequência) pensar – roupa de lixo humano, pessoas menores, seres descartáveis.

E ainda, tais macacões, se apresentam em modelos idênticos, identificados unicamente por códigos de barras; que, talvez, se possa dizer ser esse o ícone (signo ou símbolo) que identifica a modernidade que a tudo compra e vende; que transforma as pessoas em produtos colocados à venda em prateleiras nas conveniências da vida moderna reciclável, remontando novamente às vidas nuas e aos corpos matáveis de Agamben (1997).

Nesta linha, com relação a esta postura de indistinção entre os integrantes, Joey Jordison escreve:

²⁵ Fragmento da musica: duality

I've felt the hate rise up in me
Kneel down and clear the stone of leaves
I wander out where you can't see
Inside my shell, I wait and bleed...

I've felt the hate rise up in me
Kneel down and clear the stone of leaves
I wander out where you can't see
Inside my shell, I wait and bleed...

Goodbye!

I wipe it off on tile, the light is brighter this time
Everything is 3D blasphemy
My eyes are red and gold, the hair is standing straight up
This is not the way I pictured me
I CAN'T CONTROL MY SHAKES!
How the hell did I get here?
Something about this, so very wrong..
I have to laugh out loud, I wish I didn't like this
Is it a dream or a memory?²⁶

Estes tais macacões, ou a concha a que refere Joey Jordison, em que a juventude, ou os indivíduos de maneira geral tem utilizado para se esconderem, são uma imposição da modernidade na sua estratégia de mercado homogeneizadora e fragmentadora; ou, talvez uma necessidade imperiosa do próprio indivíduo, como estratégia de sobrevivência, separando-se do mundo e onde se possa ter um pouco de privacidade, ter a tranquilidade para demonstração de sentimentos, nem que seja para sofrer silenciosamente e sangrar; e para isso, tal concha, escudo ou carapaça deve ser espeda e forte o suficiente para suportar os golpes da sociedade de consumo, da mídia e das definições legais e punitivas direcionadas aos consumidores falhos e aos indivíduos que não queiram ou possam pertencer a este Estado de Consumo-Direito.

Assim, este é o contexto político, social e cultural que permeia a formação desta identidade que se denomina de niilismo outsider, e que, se se necessitasse nomear uma característica a esse modus vivendi alternativo que (para alguns se faz) bizarro; (para outros) delitivo ou desvirtuado; essa característica seria simplesmente a auto e legítima defesa, não apenas física, mas, sobretudo, psíquica e identitária a partir da construção e manutenção de alteridade a partir

²⁶ Fragmento da música: Wait and bleed.

do sentimento de aproximação e desejo de pertença e compartilhamento de valores, signos e símbolos comuns aos seus semelhantes.

Valores e significações que as Ciências Sociais, por mais que avancem em termos críticos e analíticos, por vezes não consegue alcançar e assim, não consegue dar voz a estes sofrimentos que constituem alteridades silenciosas (ou silenciadas). Como diria Howard Becker, talvez porque estão demasiadamente encerrados nos procedimentos e ferramentas de análise científicas, o que constitui suas limitações analíticas e, assim, de compreensão e intervenção no real (BECKER,2009); e que permitiria, inclusive, destituir totalmente a presente abordagem de seu fundamento científico.

Com essa análise, não se propõe apresentar respostas ou mesmo uma categorização rigorosa (até porque não possui fôlego para tanto), mas simplesmente apresentar uma reflexão e uma provocação teórica; um tensionamento a essa cultura moderna massificada, mas onde os indivíduos, e em especial a juventude, tem encontrado formas de subversão e tensionamento para construção das suas identidades e produção de alteridades; assim, tem conseguido abrir fendas e irritar o sistema.

Considerações Finais

À guisa de considerações finais, sendo, muito provavelmente a tarefa mais difícil do presente trabalho, pois, tratando-se de uma análise sobre as modificações identitárias e performativas por que tem passado a juventude, e com isso tem se refletido e se feito público a partir das dinâmicas culturais, tal como a música e seu complexo de significações, como se buscou demonstrar nesta contribuição teórica.

Neste sentido, a dificuldade, encontra-se principalmente, por se tratar de um fenômeno humano, social, político e cultural, multifacetado, portanto; que está em fase transicional, já que em pleno processo de modificação; metamorfoseando seu corpo cognitivo e simbólico em especial o que redundando em profundas modificações nas condutas e posturas juvenis.

Entretanto, em termos teóricos e a partir dos elementos apresentados neste trabalho, se pode apresentar alguns entendimentos, que se poderia dizer precários, pois que embasados em questões em curso, e com base no estado em que se encontram; portanto, passíveis de mudança ou revisão factual, e teórico-analítica.

Neste sentido, em primeiro lugar, acredita-se que este processo que está em curso, se trata de um efeito produzido pelo próprio paradigma de sociabilidade produzido pela modernidade, que colocou em marcha este processo de isolamento do indivíduo com seus diversos mecanismos mecânicos (ou materiais) e simbólicos de isolamento e fragmentação social, compelindo os seres a este processo de pseudo e frustrado sentimento de autossuficiência, o que redundando na desertificação ou mortificação da política como se a conhece – como mecanismo de deliberação coletiva e formação de consensos na Atenas Global²⁷; consistindo este um desafio para a ciência política e sociológica, bem como para reflexão filosófica.

Como uma segunda análise conclusiva, mas que na verdade é decorrente da primeira, e de forma mais específica, entende-se que este processo de individualização e fragmentação, ao mesmo tempo em que foi produzido pela dinâmica de sociabilidade da modernidade hegemônica (e feiticeira), é o criador de seu pior antagonista, o indivíduo que tem a possibilidade de retornar a si

²⁷ Trabalhando-se com um jogo de palavras que remete à política tradicional no sentido Aristotélico em cotejo com a modernidade e suas dinâmicas destemporalizadas e, principalmente desterritorializadas que se dão no tempo e na territorialidade da fugacidade e impessoalidade.

mesmo e (re)descobrir em si próprio o que há de (mais)humano e consciente; sendo assim, um inimigo disforme, pulverizado, tal como suas etiquetas de preço que esconde um inimigo sistêmico em potencial.

Descendo ainda mais, na especificidade da juventude e seus processos culturais envolvendo em especial as manifestações musicais que embalaram e motivaram este trabalho, falas-se a respeito deste genuíno processo de retorno da juventude a si mesmo, individualmente e como categoria; que não encontra na modernidade um código de símbolos e signos que satisfaçam as suas necessidades materiais, e principalmente simbólicas e cognitivas, sendo frustradas as promessas que motivaram a criação deste contingente. Assim, dá-se conta que a única função que lhe fora reservada é a de manutenção do sistema em termos de produção, demanda consumidora, e no pior dos casos como bodes expiatórios do sistema repressivo que se propõe a dar o exemplo.

Sendo essas manifestações culturais agressivas, performativamente obscuras, estranhas, ou simplesmente alternativas nada além de um reflexo da alteridade da juventude que tem se formado no seio da sociedade moderna, que se vê sem espaço, sem função e sem significação apropriada para lhes definirem; ou mesmo, que definam e expressem (expliquem) satisfatoriamente esta modernidade e a vida que é sentida diariamente por estes indivíduos. A partir disso, esses movimentos individuais e coletivos, tem se feito como uma estratégia de defesa, um mecanismo de adaptação ao meio, fechando-se sobre si mesmo e seus sofrimentos, bem como a expectativas frustradas e restringindo-se aos seus próximos estranhos.

E por fim, quando se fala em frustração, não é ela apenas sobre questões materiais, mas, e principalmente, simbólicas, de significação; tendo em vista que a ciência, ainda que tenha avançado em todas as áreas e especializações; crescido e evoluído em muitos níveis de análise; entretanto, no que diz respeito as subculturas, continua atrelada à bondade pseudo-humanitária, que lhe inviabiliza a compreensão desses fenômenos humanos que são, além de culturais, também políticos e sociais; sendo a atividade científica e intelectual arrogante e pautada quase que unicamente pela capacidade de intervir, moldar e docilizar, e menos pela intencionalidade de compreender, e aprender com seres e seus saberes a partir das suas (des) vivências.

Referências

- ABRAMOVAY, Miriam; CASTRO, Mary Garcia. Jovens em situação de pobreza, vulnerabilidades sociais e violências. *Cadernos de Pesquisa* [online]. n.116, 2002a. pp. 143-176.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.
- BARATTA, Alessandro. *Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: introdução à sociologia do direito penal*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos/ ICC, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008-a.
- BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008-b.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Interpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio/ trad. Maria Luiza X. de Barros*. Rio de Janeiro: Zahar editor, 2008.
- BECKER, Howard. *Falando da Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico / trad. Fernando Tomaz*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CARMO, Paulo Sergio do. *Culturas da Rebelião: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CARVALHO, Salo de. Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano: itinerários da criminologia cultural através do movimento punk. In: *Criminologia Cultural e Rock*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2011. pp. 149-223.
- CARVALHO, Salo de. *O Papel dos Atores do Sistema Penal na Era do Punitivismo: o exemplo privilegiado da aplicação da pena*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2010.
- CARVALHO, Salo de. *A Política Criminal de Drogas no Brasil*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2007.
- CARVALHO, Salo de. *Anti-manual de Criminologia*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2008.

DUSSEL, Enrique. *Política de la liberación* vol. II: arquitectónica. Madrid/España: Editorial Trotta, 2009.

DUSSEL, Enrique. *Política de la liberación: historia mundial y crítica*. Madrid/España: Editorial Trotta, 2007a.

LEAL, Jackson da Silva. Vulnerabilidades e sobrecargas de punição no direito penal do menor. In: *Revista Intratextos* v. 3 n.1, Rio de Janeiro, 2011. pp. 143-166.

LINCK, José Antonio Gerzson. Malandro quando morre vira samba: criminologias marginais de Madame Satã e Mano Brown. In: *Criminologia Cultural e Rock*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2011. pp. 1-48.

MAYORA, Marcelo. Criminologia Cultural, Drogas e Rock and Roll. In: *Criminologia Cultural e Rock*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2011. pp. 49-94.

MAYORA, Marcelo. *Entre a Cultura do Controle e o Controle Cultural: um estudo sobre práticas tóxicas na cidade de Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2010.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Multidão: Guerra e Democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2006.

NETO, Moysés Pinto. *Itinerários Errantes do Rock: dos Beatles ao Radiohead*. In: *Criminologia Cultural e Rock*. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2011. pp. 95-148.

54

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: edições Afrontamento, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Da colonialidade à descolonialidade*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. pp. 31-83

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Sociología Jurídica Crítica: para un nuevo sentido común en el Derecho*. Madrid/España - Bogotá/Colombia: Editorial Trotta / ILSA, 2009.

SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. / Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

TOURAINE, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis/RJ: editora Vozes, 2007.

YOUNG, Jock. *A sociedade Excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. / trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: ICC/Revan, 2002.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.