

# **O ABORTO ELÉTRICO NA CENA DO ROCK NOS ANOS DE 1980: SIGNOS EM TRÂNSITO NA SEMIOSFERA**

**Therence Santiago A. Feitosa<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em História Social pela PUC-SP. Atua como professor na Universidade Paulista e Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo.

## {RESUMO}

O presente artigo concentrou-se em analisar algumas letras de canções da banda Aborto Elétrico, com o objetivo de investigar e mapear o cenário político, social e cultural do início dos anos 1980 no Brasil. Na presente investigação, de cunho qualitativo, desenvolveu-se reflexões sobre o objeto de estudo a partir do método indutivo, amparado por pesquisa bibliográfica. A arte, enquanto meio para a produção de sentidos e significados, constitui um fenômeno intenso dentro das mais variadas sociedades. Lotman (1979) afirma ser a arte um fator arquitetônico das estruturas dos sistemas modelizantes de signos. Logo, tudo que transita dentro da semiosfera possui capacidades ímpares em relação à produção de subjetividades. Nesse contexto, o rock brasileiro na década de 1980 serviu como um instrumento de contestação, denúncia e expressão dos anseios juvenis daquela geração.

**Palavras-chave:** Rock brasileiro; arte; semiótica da cultura; anos 1980.

## {ABSTRACT}

This article focuses on analyzing selected song lyrics by the band Aborto Elétrico, aiming to investigate and map the political, social, and cultural landscape of Brazil in the early 1980s. This qualitative study developed reflections on the subject matter using an inductive method, supplemented by bibliographic research. Art, as a medium for the production of sense and meaning, plays a significant role across diverse societies. Lotman (1979) posits that art acts as an innovative factor within the structures of sign-modeling systems. Consequently, anything circulating within the semiosphere possesses unique capacities for shaping subjectivities. In this context, 1980s Brazilian rock served as an instrument of dissent, social critique, and expression for the aspirations of that generation's youth.

**Keywords:** Brazilian rock; art; culture semiotics; 1980's.

## {INTRODUÇÃO}

A arte sempre esteve presente nas diversas sociedades como expoente de manifestações sociais diversas, quer seja como aparato de manutenção de certo status quo, quer seja como instrumento de críticas sociais e políticas. O fato é que a arte sempre esteve presente, segundo Lotman (1979), como fator arquitetônico das estruturas dos sistemas modelizantes de signos. Machado (2007) define a semiosfera como o espaço cultural onde os signos habitam, se chocam e se expandem. É por bem se pensar que o rock (enquanto manifestação artística) pode ser pensado como um canal válido para entendimentos plurais no que se refere às questões de ordem crítica, cultural e social, pois ele habitava esses espaços semiosféricos de maneira plena em relação à produção de significados.

O início dos anos de 1980 no Brasil se apresentava agitado, pois o país estava em pleno processo de transição política (ALVES, 2002). O mundo da telemática se mostrava cada vez mais possível; as mídias buscavam novos caminhos e arriscavam novas possibilidades estético-comunicacionais (DAPIEVE, 1996). Um lugar em específico mostrava-se efervescente: Brasília. A capital do país era o berço de bandas de rock onde inúmeros jovens expressavam suas inquietações e descontentamentos com a realidade em que viviam. Tal cidade estava diretamente relacionada às questões de ordem política, pois as principais decisões associadas à sociedade brasileira, em termos de legitimação, aconteciam ali. A consequência disso, de certa forma, refletia-se nas formas como se pretendia 'moldar' a sociedade brasileira. Pegando a ideia de Lotman (1981) de que nada fora da semiosfera seria possível enquanto processo de comunicação e, conseqüentemente, código de linguagem, e pensando na influência de Brasília em relação aos seus habitantes e ao resto do país, surgem as perguntas: Como é possível, através do rock brasileiro — em específico da banda Aborto Elétrico —, pensar os anos de 1980 no Brasil? Como as letras das canções dessa banda narravam os trânsitos pulsantes da semiosfera naquele período? Qual o papel da comunicação nesses processos?

Buscando responder a tais questões, é importante certa localização de tempo e espaço em se tratando do olhar a ser desprendido no que tange ao fenômeno rock. Justificando a pesquisa, a escolha dessa década se deu justamente por conta das inúmeras produções de sentidos, artisticamente falando, bem como pela atenção dada pelas mais diversas mídias em relação à divulgação do que estava acontecendo. Em relação à escolha da banda e de suas respectivas letras, o que pesou foi o teor do que intuía dizer essas composições, pensando aqui as narrativas relacionadas à construção de significados oriundos delas e seus respectivos efeitos, principalmente no público jovem — público o qual, em muitos momentos, se mostrava descontente com o que estava acontecendo no país (BASTOS, 2005). Pensando na ideia de Machado (2007) de que os encontros culturais — enquanto movimentos — desenham as linhas possíveis de toda base cultural, é interessante se ater ao que as canções diziam, pensando as mesmas como instrumentos importantes em relação a certa expressão do que estava ocorrendo. A banda Aborto Elétrico era formada por jovens de uma classe média alta de Brasília, a qual tinha acesso à informação, principalmente nas questões artísticas, pois apresentavam muito interesse pelo que estava acontecendo na cena artística em países como EUA e Inglaterra.

O Aborto Elétrico foi muito importante na cena musical brasileira, pois dessa banda originaram-se outras duas bandas que fizeram muito sucesso nos anos de 1980: a Legião Urbana e o Capital Inicial. A importância do Aborto consiste no fato de sua participação ativa no movimento juvenil que eclodia por todos os lados em Brasília. O Aborto, segundo Dapieve (1996), possui uma

importância imensa no rock brasileiro, pois essa banda se emaranhava nas mais diversas tramas e espaços sociais da capital (festas de colégios, eventos culturais, festas diversas, entre outros). Nesses eventos, a incorporação dos jovens à proposta estética e política da banda era imediata e intensa (ALEXANDRE, 2002). Nessa direção, tais fenômenos podem ser encaixados na ideia de Machado (2007) de que os encontros culturais se dão de maneira explosiva, onde o que se engendra daí são novos objetos da cultura — estes, por sua vez, repletos de signos e significados, todos em constantes e metamórficos deslocamentos.

A chamada 'turma da Colina' trocava diversas informações sobre a cena artística norte-americana e europeia. A Colina era uma miniquadra dentro da Universidade de Brasília onde os jovens que a frequentavam trocavam fitas cassete, vinis, revistas e qualquer material relacionado à música que vinha de fora. O movimento punk rock ganhava espaço em Brasília. A atitude subversiva, o ácido discurso político, a agressividade estética das roupas e o tédio que dominava aquela geração serviu de força motriz para a adesão ao movimento punk por parte daqueles jovens roqueiros. Eles se representavam através do movimento punk; isso era visível em seus cotidianos (ALEXANDRE, 2002). Logo, as atitudes daqueles jovens estavam sendo expressas em suas ações comportamentais. Dapieve (1995) aponta que ocorriam esforços diários de construções de identidades e, conseqüentemente, representações através de práticas sociais atreladas ao chamado comportamento punk. Nesse passo, a produção de sentidos de tudo quanto era jeito e forma passa a se tornar constante, uma vez que a cena cultural permitia tais possibilidades.

O que interessa aqui é compreender quais possíveis caminhos esses processos metonímicos tomaram, uma vez que, através de reflexões sobre a produção de sentidos referentes às letras das canções do Aborto, é possível melhor entender aquele período, pois, de certa forma, boa parte do que viviam aqueles jovens, ou queriam viver, estava nas letras das canções de rock. Para isso, enquanto método dedutivo, foram escolhidas abordagens qualitativas amparadas por referenciais bibliográficos que tratam direta e indiretamente sobre o tema, tendo como referência maior a semiótica da cultura no que se refere às análises desenvolvidas em relação aos conteúdos das letras de canções aqui abordadas. O que se buscou foram espécies de mapeamentos no sentido de compreensões dos anseios, vontades e revoltas de uma geração a qual deixou registrado em narrativas artísticas e musicais seus pensamentos e olhares.

### 1. Música Urbana, tensões e conexões entre os signos

Lotman (1979) defende a tese da cultura como processo, nunca como produto; ou seja, os objetos da cultura e os sujeitos da cultura atuam em tensões constantes no que ele chama de 'dialogismos'. Isso posto, o que se pode pensar é que os movimentos culturais, enquanto manifestações de intenções expressivas, são como espécies de textos que registram ideias e servem como conexões dentro da semiosfera. Machado (2007), nessa direção, diz que:

*Ainda que as linguagens da comunicação e da arte sirvam-se de códigos específicos e, conseqüentemente, desenvolvam diferentes mediações, a dinâmica do processo de significação é fruto das interações entre sistemas de signos nos espaços culturais, capazes de criar um continuum semiótico, como entendeu Lótman ao defender a noção de cultura como texto. (MACHADO, 2007:19).*

As letras das canções fazem parte desses textos culturais. São esses textos que dão movimento ao universo dos signos; isso ocorre através do que Barbero (2013) chama de 'processos de mediações'. Esses processos ocorrem entre as mais variadas mídias e canais e as decodificações da in-

formação por parte do receptor — aqui, no caso, o público. Mais do que a maneira como o público interpreta as letras, o que importa é como ele se representa nelas. Isso, uma vez que a linguagem pode ser encarada como um todo complexo — onde sistemas modelizantes relacionados entre si conversam através de seus inúmeros elementos —, evidencia a semiose entre as informações e os respectivos sujeitos dentro do universo telemático. Tais elementos mostram todo um movimento no processo de produção de sentidos, de fora para dentro e de dentro para fora, em ritmos pulsantes de relações constantes entre os sujeitos, as mídias e os signos. Isso pode ser claramente percebido na letra da canção *Tédio* (com um *T bem grande pra você*):

*Moramos na cidade e também o presidente/E todos vão fingindo viver decentemente/Só que eu não pretendo ser tão decadente não/Tédio com um T bem grande pra você/Andar a pé na chuva as vezes eu me amarro/Não tenho gasolina e também não tenho carro/Também não tenho nada de interessante pra fazer/Tédio com um T bem grande pra você/Se eu não faço nada, não fico satisfeito/Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito/Porque quando escurece só estou a fim de aprontar/Tédio com um T bem grande pra você.*

A ideia de descontentamento com os cenários sociais e políticos aparece o tempo todo na letra da canção acima. O interessante é notar, no escopo da letra, a crítica que surge em relação às normalizações e aos padrões. Outro ponto interessante é perceber, enquanto espaço geográfico, uma alusão aos cenários urbanos; isso provavelmente acontece pelo fato de haver certa relação entre sujeito, paisagens e objetos da cultura. Canclini (2010) mostra que isso acaba acontecendo devido à dissolução do que ele chama de 'monoidentidades'. Isso ocorre por conta de os processos de transnacionalizações culturais estarem presentes na contemporaneidade, nos mais variados meios sociais. O interessante é pensar que esses processos se acentuaram midiaticamente a partir dos anos de 1980. A letra traz o argumento atrelado a um desconforto em relação às normas vigentes.

A relação que pode ser feita entre as ideias de Canclini (2010) e a letra consiste no fato de haver uma busca por identidade por parte dos sujeitos — identidades que visavam a quebras de padrões; ou seja, a letra mostra uma recusa em relação às uniformidades, as quais são criticadas visivelmente. Segundo Canclini, isso ocorre por conta do multiculturalismo. Na letra de *Química*, a banda repete a linha de argumentação e de construção de sentidos em relação a críticas sociais:

*Estou trancado em casa e não posso sair/Papai já disse, tenho que passar/Nem música eu posso mais ouvir/Assim não posso nem me concentrar./Não saco nada de física/Literatura ou gramática/Só gosto de educação sexual/E eu odeio química./Não posso nem tentar me divertir/O tempo inteiro eu tenho de estudar/Só pensando se vou conseguir/Passar na porra do vestibular./Não saco nada de física/Literatura ou gramática/Só gosto de educação sexual/E eu odeio química... química... química!/Chegou a nova leva de aprendizes/Chegou a vez do nosso ritual/E se você quiser entrar na tribo/Aqui no nosso belsen tropical./Ter carro do ano, tv a cores, pagar imposto, ter pistolão/Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão/Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão.*

O que é interessante pensar nessa letra são justamente os choques culturais entre gerações, conceitos e paradigmas que circulavam na sociedade brasileira no referente período. Existia toda uma intenção de desconstrução de determinados cenários por parte dos roqueiros. Lotman (1978) concebe o texto como sendo formado por vários subtextos, os quais realizam diálogos permanentes com outros textos e subtextos. Nessa direção, o que interessa é reconstruir as diversas possibilidades de codificação em se tratando das imagens que a letra tenta construir. O incômodo com os paradigmas daquela sociedade conservadora, rotariana e tradicional é narrado em toda a letra. É importante entender que tudo isso acontece no espaço semiótico. Lotman (1981) diz que

os processos modelizantes estão atrelados aos processos tradutórios — estes, por sua vez, geram terceiros elementos dentro da semiosfera —, e é isso que, de certa forma, a codificação das letras acaba gerando.

## 2. Fátima, química e os processos tradutórios

O que deve ser pensado é que, mesmo que de maneira não tão intencional o tempo todo, o que os artistas procuram é estabelecer diálogos de fluxos contínuos entre os objetos da cultura e a produção de significados oriundos deles. Ou seja, em uma perspectiva semiótica, os signos só são fluidos a partir da tradução, a qual lhes dá um real sentido dentro das estruturas metonímicas de linguagem. É importante, segundo Lotman (1978), compreender que a heterogeneidade em relação aos choques culturais é o que dá 'química' ao movimento da semiosfera. Para ilustrar esses argumentos, basta olhar com mais atenção os elementos contidos na letra de *Fátima*:

*Voc/s esperam uma intervenção divina/Mas não sabem que o tempo agora está contra vocês/Vocês se perdem no meio de tanto medo/De não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender/E vocês armam seus esquemas ilusórios/Continuam só fingindo que o mundo ninguém fez/Mas acontece que tudo tem começo/E se começa, um dia acaba/Eu tenho pena de vocês/E as ameaças de ataque nuclear/Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez/Alguém, alguém um dia vai se vingar/Vocês são vermes, pensam que são reis/Não quero ser que nem vocês/Eu não preciso mais/Eu já sei o que eu tenho que saber/E agora tanto faz/Três crianças sem dinheiro e sem moral/Não ouviram a voz suave que era uma lógrima/E se esqueceram de avisar pra todo mundo/Ela talvez tivesse um nome e era Fátima/E de repente o vinho virou água/E a ferida não/cicatrizou/E o limpo se sujou e no terceiro dia/Ninguém ressuscitou.*

Pois bem, as mediações em relação aos trânsitos das informações que caracterizam os processos tradutórios devem ser observadas atentamente, uma vez que, na letra acima, a narrativa desenvolve um ritmo assimétrico na argumentação. A crítica desferida mira nas ações praticadas pelas lideranças políticas que exerciam o poder naquele momento. Eram dias de incertezas e revoltas; os descontentamentos se multiplicavam na mesma velocidade na qual as letras das canções eram confeccionadas. Os jovens de Brasília estavam imersos nos diversos acontecimentos que cotidianamente explodiam por toda a cidade. Como era um momento de certa transição política, tudo era meio que possível; não se tinham claros protocolos de como de fato se daria o processo de reestruturação da política brasileira (RAMOS, 2010).

Nesses cenários não ortogonais, porosos e curvilíneos, os sentidos eram musicalmente produzidos aos montes em Brasília. Cabe ressaltar que, no início dos anos 1980, o Brasil ainda estava sob o controle de uma ditadura militar. Esse contexto, sem dúvida, despertava naqueles jovens um forte desejo de liberdade de expressão, bem como um profundo descontentamento em relação à força exercida pelo Estado através de seus aparelhos repressores. Esse sentimento é evidente na música "*Veraneio Vascaína*":

*Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados, uniformizados/Veraneio vascaína vem dobrando a esquina/Porque pobre quando nasce com instinto assassino/Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/Ladrão pra roubar, marginal pra matar/Papai eu quero ser policial quando eu crescer/Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados, uniformizados/Veraneio vascaína vem dobrando a esquina/Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente/Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente Com uma arma na mão eu boto fogo no país/E não vai ter problema eu sei estou do lado da lei/Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados uniformizados/Veraneio vascaína vem dobrando a esquina.*

Lotman (1978) se preocupa acentuadamente com a lógica semiótica em relação ao espaço-tempo da cultura. Nesse espaço, o autor defende o choque cultural, uma vez que é essa fricção que resultará em outros sistemas culturais emergentes. Esses choques e seus resultados, enquanto novos elementos culturais, aparecem a todo momento no corpo das letras de "Fátima" e "Veraneio Vascaína". Se considerarmos que é no funcionamento da linguagem que o ser humano estabelece sua relação com o mundo, os textos contidos nas canções tornam-se essenciais nos processos de comunicação, pois são justamente eles que criam esses laços. O que deve ser abstraído das letras das canções são as informações que não se apresentam polarizadas. Machado (2007), ao refletir sobre as teorias lotmanianas, diz que:

*O que Lótman deixa bem claro é que a semiose da cultura movimenta uma diversidade de códigos e de linguagens que não podem ser reduzidos a um processo de transmissão bipolar". (MACHADO, 2007: 60).*

Ou seja, Lotman (1981) cria a ideia de uma diversidade gerativa de códigos. São esses códigos diversos que dão forma às estruturas da linguagem nos processos comunicacionais. Sendo assim, os textos contidos nas letras das canções ganham mais força e relevância quando analisados sob essa perspectiva. Machado (2007), ainda nessa direção, aponta que:

*Existe, pois uma operação semiótica anterior à própria transmissão. Antes mesmo de ser objeto de transmissão, toda informação sofre a mediação do signo ao ser posta em código. É dela que se ocupa Lótman quando situa o mecanismos semiótico que transforma a informação dispersa no cosmos em sistemas de signos em ação na semiosfera. No limite, trata-se de uma atividade que não perde de vista a semiose. (MACHADO, 2007:65).*

O que vale a pena ressaltar aqui é justamente a troca de mensagens dentro dos ambientes semióticos. Nos anos 1980, a cena era propícia à produção contínua de signos. Os processos de intercambialidade de papéis eram representados claramente nas letras das canções. Isso fica evidente na narrativa das letras, nas quais se percebe facilmente que o artista se coloca dentro delas, nunca à parte.

### 3. Que país é esse!? A arte como linguagem

A arte relaciona-se diretamente com sua capacidade de expressão e potência. O próprio artista, segundo Lotman (1978), cria uma ligação dialógica com sua própria obra. Dentro dos sistemas de comunicação, a relação entre três pontos — emissor, canal e receptor — é fundamental. O interessante é perceber que essa relação não se dá de maneira vertical, mas sim em planos de tensões emaranhados, em vias de mão dupla, em fluxos densos e contínuos. Lotman (1978) ensina que:

*Qualquer ato de comunicação inclui um emissor e um receptor da informação. Mas isso é pouco: o fato bem conhecido da incompreensão, testemunha que toda a comunicação não é recebida. Para que o receptor compreenda o emissor da informação, a existência de um intermediário comum — o código — é lhes necessária. (LOTMAN, 1978: 42).*

Em se tratando das canções de rock, o ato de comunicação busca desenhar, de certa forma, os traços evidentes dos fenômenos decorrentes das relações interpessoais dentro das sociedades — aqui, em específico, a brasileira, com suas intempéries e contradições. As letras das canções do Aborto Elétrico possuíam a clara intenção de denúncia; mas não uma denúncia vazia, simples ou

imediate. Renato Russo, que em um primeiro momento era o principal responsável pelas composições da banda, utilizava diversos argumentos visando mostrar o descontentamento de sua geração com o cenário político e social do Brasil. Essa postura transparece na letra de "Que País É Este":

*Nas favelas, no senado/Sujeira pra todo lado/Ninguém respeita a constituição/Mas todos acreditam no futuro da nação/Que país é esse/No Amazonas, no Araguaia ia, ia,/Na baía da fluminense/Mato grosso, nas gerais e no Nordeste tudo em paz./Na morte eu descanso, mas o/Sangue anda solto/manchando os papeis, documentos fiéis/ao descanso do patrão/Que país é esse/Terceiro mundo se for,/Piada no exterior./Mas o Brasil vai ficar rico./Vamos faturar um milhão./Quando vendemos todas as almas./Dos nossos índios em um leilão./Que país é esse.*

A crítica política e social é aguda nessa canção. Em poucas palavras, Renato Russo consegue um notável poder de síntese e, ao mesmo tempo, dentro da perspectiva de produção de sentidos, um alcance profundo. O importante é pensar aqui que a arte, enquanto sistema de comunicação, cumpre o seu objetivo, uma vez que a imagem pode ser facilmente construída, tamanha é a capacidade que a letra dessa canção tem de nos conduzir aos sentidos intuídos. É cabível, em relação à letra acima apresentada, o desenvolvimento de compreensões atreladas a uma leitura de fatos políticos complexos que aconteciam no Brasil naquele momento. Para uma melhor análise da estrutura da linguagem contida na letra, podemos tomar uma ideia de Lotman (1978) como exemplo:

*Assim cada sistema de linguagem química é ao mesmo tempo o modelo de uma realidade química definida. Chegamos à dedução essencial: cada linguagem é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissoluvelmente ligadas. (LOTMAN, 1978: 44).*

Lotman nos ensina que, no processo de criação artística, a produção do texto acontece em progressões intensas e contínuas, no que diz respeito aos sentidos estruturais que a mensagem intenciona evidenciar. O Aborto Elétrico estava diretamente envolvido nos fenômenos sociais de maneira ativa, pois a banda era formada por jovens que viviam aqueles tempos em sua plenitude cultural. Haja vista que o grupo era composto por pessoas com determinado poder econômico — a maioria dos pais dos músicos possuía cargos públicos em Brasília —, o acesso à informação era facilitado, mesmo com o atraso natural para que as produções estrangeiras chegassem ao país. Esse fator gerava um trânsito de informações relativamente abundante e interessante entre os jovens roqueiros daquela geração (GROPPO, 1996).

O interessante é perceber que uma parte daquela geração se mostrava indignada com a situação do país. Junto a isso, críticas referentes à própria juventude também eram identificadas nas letras das canções. Renato Russo deixa isso claro em vários momentos. Seu descontentamento com a juventude, em relação a como alguns indivíduos se situavam dentro dos diversos trâmites sociais, políticos e culturais, aparece na canção "Geração Coca-Cola":

*Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês Nos empurraram com os enlatados / Dos U.S.A., de 9 às 6 / Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola. Depois de vinte anos na escola/Não é difícil aprender/Todas as manhas do seu jogo sujo/Não é assim que tem que ser/Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então, vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis/Fazer comédia no cinema com as suas leis./ Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola.*

Essa letra, segundo Dapieve (1995), era o verdadeiro cartão de visita de Renato Russo. Alves (2002) afirma que as manifestações artísticas — e aqui se pode incluir a música — se formam a partir do arranjo de vários elementos culturais. A cena punk brasileira estava pulsando; Renato fazia parte dela, bem como uma série de jovens roqueiros que viam na “atitude punk” uma forma de protesto em relação à sociedade da qual faziam parte. O fato é que o estilo e o modo de ser punk tinham um apelo sedutor para almas inquietas e revoltadas. Essa atração se manifestava não só na questão dos adornos (alfinetes, cabelos arrepiados, objetos de metal, camisas cortadas, coturnos e jaquetas de couro pretas), mas também na própria música (com acordes de três notas), cujo objetivo era algo simples, cru e sem muitos arranjos — uma estética bem diferente da que apresentava o rock progressivo (ALVES, 2002). O argumento da letra estava centrado na ideia de que o próprio sistema constrói seus “monstros”; ou seja, os próprios meios, enquanto produtores de seus objetos e sujeitos da cultura, estariam formando e informando seus algozes.

## {CONCLUSÕES FINAIS}

Este artigo propôs-se a analisar a produção artística enquanto texto, tendo como objeto de estudo as letras de canções da banda Aborto Elétrico. Tais composições intencionavam mostrar o que acontecia nas esferas políticas, sociais, culturais e estéticas dentro da sociedade brasileira no início dos anos 1980. A proposta foi apontar que os diálogos entre artista, canal e público aconteciam continuamente dentro da semiosfera. Esta, por sua vez, enquanto espaço habitado pelos signos, evidencia o trânsito e o dialogismo característicos das produções culturais oriundas do rock brasileiro.

Os sistemas modelizantes secundários, nos quais se inserem as produções artísticas, criam e recriam objetos pulsantes da cultura. Esses objetos, uma vez produzidos, geram impactos variados nos sujeitos da cultura. Tais repercussões (no caso das músicas) serviram e servem para uma identificação representativa dentro de determinados contextos. Os anos 1980 no Brasil foram agitados, confusos e assimétricos no que tange às dinâmicas sociopolíticas da época, o que gerou profundo incômodo em parte da juventude que vivenciava esse cenário.

O Aborto Elétrico conseguiu, de certo modo, canalizar e, posteriormente, exteriorizar através de suas canções os anseios e pensamentos daquela juventude brasileira. A importância dessa banda para o rock nacional foi tamanha que dela derivaram duas das mais expressivas vertentes da cena musical brasileira: a Legião Urbana e o Capital Inicial. Apoiando-se na perspectiva de Glissant (2005), segundo a qual, nas redes de relações, as culturas e o ser humano não “são”, mas “estão”, o rock pode ser compreendido sob esse prisma; ou seja, os nexos atrelados à produção das músicas ocorrem em movimentos de choques culturais, dos quais emergem novos elementos.

Esse processo ocorre por meio de dinâmicas tradutórias que apontam para relações em constante mutação. Ou seja, dentro dos sistemas da linguagem, os signos são criados e se modificam continuamente, muitas vezes de maneira autônoma. Essa capacidade de independência é um traço marcante na produção artística e, conseqüentemente, na produção de sentidos. O que faz do texto artístico algo sempre vivo é justamente sua capacidade metonímica de deslocamento entre o espaço e o tempo. Tal fenômeno só é possível pelo uso dos sistemas de linguagem e das mídias que transportam as inúmeras e complexas mensagens geradas. No presente estudo, as letras de canções de rock cumprem com excelência essa função de significação.

## {REFERÊNCIAS}

- ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas Juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano.** São Paulo: Scritta, 1994.
- AGAMBEN, GLISSANT, ZUMTHOR: **Voz. Pensamento. Linguagem.** / orgs. Maria Rosa Duarte de oliveira, Maria José Palo. – São Paulo: EDUC, 2013.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta.** São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ALVES, Antônio Marcus. **Cultura Rock e Arte de Massas.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto – a Legião Urbana em seu próprio tempo** / Luciano Carneiro Alves. – Uberlândia, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
- BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- BASTOS, Ana Paula Gondim. **A crítica social da indústria cultural: A resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80.** São Paulo 2005. Dissertação de mestrado –PUC –SP, programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo.** 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- DAPIEVE, Arthur. BRock. **O rock brasileiro dos anos 80.** 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora. Editora UFJF, 2005.
- GROPPO, Luis Antonio. **O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o Caso do Brasil Os Anos 80.** Campinas, 1996. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.
- LIPOVETSKY, Guilles. **A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa, Relógio D' água, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero : a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa, Editorial Estampas, 1978.

LÓTMAN, Iuri, USPENSKII, Boris, IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa. Livros Horizonte, 1981.

LYOTARD, J. F. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro, José Olimpo, 1993.

MACHADO, Irene, Org. **Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo**. Annablume / Fapesp, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no Século XX. O espírito do tempo**. Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1977.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos Anos 80: A Construção de uma Alternativa de Contestação Juvenil**. Dissertação de Mestrado apresentada em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre a ciência**. São Paulo. Cortez, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica Russa**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1979.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: literatura medieval**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.