

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História



Dissertação

**“NESTAS ATORMENTADAS RUAS
VOCÊ PODE COMPRAR QUALQUER COISA”:
Consciência, cultura e experiência nas letras dos
Manic Street Preachers (1988 a 1994)**

Lucas da Silva Brandão

Pelotas, 2019

Lucas da Silva Brandão

**“Nestas atormentadas ruas você pode comprar qualquer coisa”:
Consciência, cultura e experiência nas letras dos
Manic Street Preachers (1988 a 1994)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Juarez Rodrigues Fuão

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B817l Brandão, Lucas da Silva

“Nestas atormentadas ruas você pode comprar qualquer coisa” : consciência, cultura e experiência nas letras dos Manic Street Preachers (1988 a 1994) / Lucas da Silva Brandão ; Juarez Fuão, orientador. — Pelotas, 2019.

145 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Consciência. 2. Classe. 3. Música. 4. Rock. 5. Grã-Bretanha. I. Fuão, Juarez, orient. II. Título.

CDD : 781.6609

Lucas da Silva Brandão

“Nestas atormentadas ruas você pode comprar qualquer coisa”:
Consciência, cultura e experiência nas letras dos
Manic Street Preachers (1988 a 1994)

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 26 de abril de 2019

Banca examinadora:

Prof. Dr. Juarez José Rodrigues Fuão
(ICH/UFPEL, Orientador)

Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo Gonçalves Silva
(ICH/UFPEL)

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas
(ICH/UFPEL)

Prof. Dr. Anselmo Alves Neetzow
(ICHI/FURG)

Resumo

BRANDÃO, Lucas da Silva. **“Nestas atormentadas ruas você pode comprar qualquer coisa”**: Consciência, cultura e experiência nas letras dos Manic Street Preachers (1988 a 1994), 2019. 145p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O conceito de Consciência de Classe usado por E. P. Thompson correlaciona experiência e cultura de uma classe em seu processo de formação, de tal forma que a consciência de uma classe é inequivocamente indissociável a ela. Partindo desse pressuposto, e amparado pelo Materialismo Histórico-Dialético, este trabalho analisa as letras gravadas de 1989 a 1994 da banda de rock Manic Street Preachers, formada em 1989 por quatro músicos galeses que testemunharam em sua adolescência a Grande Greve dos Mineiros de 1984/85 contra a política de “modernização da matriz energética” de Margaret Thatcher fecharia centenas de minas de carvão, comprometendo a subsistência de várias cidades do sul da Inglaterra e de Gales. Depois de dois desses músicos formarem-se historiadores na Universidade de Cardiff, País de Gales, os quatro formariam uma das mais notáveis bandas britânicas da década de 90, com sua anacrônica atitude punk e glam contrastando contra a cena Madchester/Shoegazing vigente no final dos anos 80. Suas letras, em especial ao longo dos primeiros 3 LPs e gravações circunvizinhas, demonstram um engajamento político loquaz, com críticas e reflexões à Grã Bretanha, aos Estados Unidos e ao capitalismo como um todo, mas gradualmente, ao longo destes 3 álbuns, refletindo sobre as condições do ser humano no sistema capitalista e na própria natureza humana. O trabalho discute o músico enquanto trabalhador na indústria cultural e suas estratégias de expressar sua consciência apesar das exigências da indústria fonográfica, além de referenciar e categorizar os temas abordados pela banda.

Palavras-chave: consciência; classe; música; rock; Grã-Bretanha.

Abstract

BRANDÃO, Lucas da Silva. **“In these plagued streets you can buy anything”**: Consciousness, culture and experience in the lyrics of the Manic Street Preachers (1988 a 1994), 2019. 145p. Master Degree – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

The concept of Class as used by E. P. Thompson correlates experience and culture of a given class in its formation process in such way that the “self-awareness” of a class and the class itself are unmistakably inseparable. Based on this, and supported by Dialectical and Historical Materialism, this work analyzes the lyrics recorded from 1989 to 1994 by the rock band Manic Street Preachers, assembled in 1989 by four Welsh musicians who, in their teens, witnessed the Great Miners’ Strike (1984/85) against Margaret Thatcher's ‘modernization of the power matrix’ policy closed hundreds of coal mines, undermining the livelihoods of several cities in southern England and Wales. After two of these musicians graduated in History at Cardiff University, Wales, the quartet became one of the most notable British bands of the 1990s, with their anachronistic punk and glam attitude contrasting against the Madchester / Shoegazing scene. His lyrics along their first 3 LPs demonstrate loquacious political engagement, commentary on Britain, the United States, and capitalism as a whole, but gradually throughout considering about the conditions of the human being in the capitalist system and in human nature itself. The work discusses the musician as a worker in the cultural industry and his strategies of expressing his conscience despite the demands of the music market, as well referencing and categorizing the themes addressed by the band.

Keywords: consciousness; class; music; rock; Great Britain.

Sumário

Introdução	8
1 Cultura, teoria, metodologia e desespero	19
1.1 Música é produto, música é mensagem	22
1.1.1 A casa que peleja contra si	26
1.1.2 Não comprem nossos discos	35
1.1.3 “Nós destruimos o <i>Rock ‘n Roll</i> ”	38
1.2 “Uma bagunça de delineador e tinta spray”: Os Manic Street Preachers	46
1.2.1 Nicholas Allen “Nicky Wire” Jones	51
1.2.2 James Dean Bradfield.....	52
1.2.3 Sean Anthony Moore	53
1.2.4 Richard James “Richey” Edwards.....	53
1.3 “Mãe da Liberdade, mas nós só gritamos”: Gales, Grã Bretanha e o neoliberalismo	56
1.3.1 Gales.....	57
1.3.2 Blackwood.....	59
1.4 “Rock n’ roll tem uma consciência”: Do punk ao britpop	66
2 “E analise, despreze e escrutine”	78
2.1 “Venha atravessar o beco das memórias”: As quatro “fases”	78
2.1.1 Fase pré-GT (1988 a 1991)	78
2.1.2 Generation Terrorists (GT).....	80
2.1.3 Gold Against the Soul (GATS)	82
2.1.4 The Holy Bible (THB)	84
2.2 “Céu ou Inferno, o cheiro é o mesmo”: eixos temáticos	87
2.2.1 Cultura	87
2.2.2 Ferramentas de controle	92
2.2.3 Alienação/Revolta	100
2.2.4 Anticapitalismo	104
2.2.5 Internalidade	127
Conclusão	134
Lista de Fontes.....	139
Fontes Primárias.....	139

Álbuns Long Play (LPs)	139
Singles e EPs	140
Fontes Secundárias	144
Imprensa.....	144
Fansites	144
Referências bibliográficas	146

Introdução

Este trabalho¹ se ocupa em analisar consciência de classe (segundo conceitos de E. P. Thompson) e consciência política/social em sentido lato que aparecem nas letras das músicas da banda Manic Street Preachers gravadas entre 1989 e 1994, compreendendo os três primeiros álbuns *long play* (LP), a saber, *Generation Terrorists* (1992), *Gold Against the Soul* (1993) e *The Holy Bible* (1994), além de gravações circunvizinhas de menor vulto (lados B de *singles* e *extended plays* (EP)), analisadas como produto (contra)cultural e contextualizando-as com a experiência da banda.

Manic Street Preachers é uma banda galesa de *rock*, formada na virada para a década de 1990, por quatro jovens de Blackwood², Gwent (após 1996, Caerphilly³), uma cidade mineradora de carvão no sul de Gales, Reino Unido. Tinham a experiência de crescer fazendo parte do ambiente melancólico ao qual a classe trabalhadora estava submetida, incluindo o tédio de um futuro sem perspectivas. Eles tinham também a experiência de ter vivido nos tempos da Grande Greve de 1984/85, reação dos trabalhadores da mineração contra os planos de modernização da matriz energética do governo Margareth Thatcher, concebidos sem levar em consideração o impacto que teriam na economia e na organização social. Greve esta que foi massacrada pelas forças de Londres, diante dos olhos desses quatro, então, adolescentes, resultando em revolta e resignação (POWER 2010). Quatro jovens que, para lidar com o tédio e a desesperança, apegaram-se com avidez à produção cultural, como literatura, filosofia, artes e, é claro, música. Conforme Power (2010), estes jovens são:

¹ Trabalho esse que é fruto de uma pesquisa em andamento e, portanto, é muito devedor de trabalhos anteriores, como o Trabalho de Conclusão para obtenção do título de Bacharel em História (BRANDÃO, 2016).

² Ou Coed Duon, em galês.

³ Em 1996, o Parlamento Galês instituiu o Condado de Caerphilly (“Bwrdeistref Sirol Caerffili”, em galês) contendo as seguintes cidades: Caerphilly, Bedwas, Risca, Ystrad Mynach, Newbridge, Blackwood, Bargoed, New Tredegare Rhymney (<<http://www.caerphilly.gov.uk/>>).

- Nicholas Allen “**Nick Wire**” Jones (20 de Janeiro de 1969 — atualmente), letras e contrabaixo;
- **James** Dean Bradfield (21 de Fevereiro de 1969 — atualmente), vocais, guitarras e arranjos;
- **Sean** Anthony Moore (30 de Julho de 1968 — atualmente), bateria, programação de bateria eletrônica, trompete⁴ e arranjos;
- Richard James “**Richey Manic**” Edwards⁵ (22 de Dezembro de 1967 — Fevereiro de 1995 (desaparição) / 23 de Novembro de 2008, legalmente (CARTWRIGHT 2008)), letras e segunda-guitarra.

Formar uma banda, tentar manipular a exposição midiática com grau variado de sucesso foi o meio encontrado por eles para fazer ouvir sua voz, e tanto a mensagem como a forma que isso se deu está ligado a toda a cultura, herdada ou adquirida, interagindo com suas experiências. Esta cultura está presente nas letras compostas pelos Manic Street Preachers de forma clara por citações e alusões, mas de forma sutil também, através da visão de mundo. Dois desses jovens, os letristas Nick e Richey, haviam recentemente se graduado em História Política e Ciência Política, respectivamente, na Universidade de Cardiff quando da formação da banda, adicionando elementos acadêmicos ao teor contracultural das letras.

O nosso recorte cronológico engloba o tempo no qual a banda era o quarteto⁶ descrito acima, antes do desaparecimento de Richey Edwards em 1995, evento no qual culminou da sucessiva (e escandalosa) deterioração de sua saúde emocional. Ao longo deste período se observa uma gradual evolução composicional de todos os quatro membros, além um predomínio de Richey. A “fase Richey” compreende o período desde pouco após a fundação

⁴ A primeira gravação de estúdio tendo Sean ao trompete (“Kevin Carter”, EMG, 1996) data do quarto disco, fora de nosso recorte cronológico.

⁵ Usaremos “Richey Edwards” pela ubiquidade dessa forma em nossas fontes secundárias. Em vida, Richey foi chamado de uma diversidade de formas (“Richey Manic” era o *pet name* que a NME usava), sendo “Richard James” a única que ele aprovava.

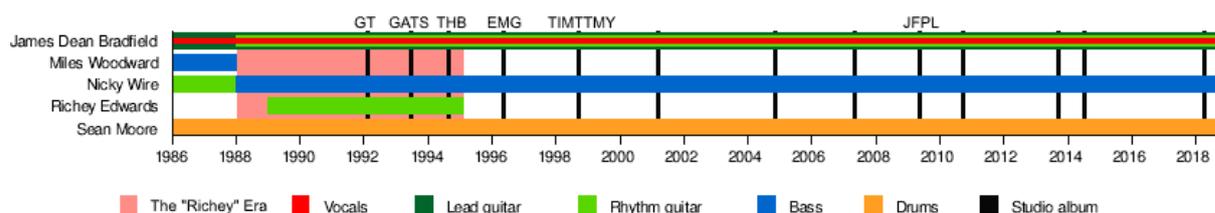
⁶ A banda tomaria um rumo sonoro significativamente diferente a partir do quarto disco, de 1996, como um trio. Tal assunto será tangencialmente tratado neste trabalho por ocorrer após nosso recorte. Retornaremos a esse assunto posteriormente.

da banda, em 1989, até o último *single* promocional do terceiro LP. Em termos de fontes, compreende os três primeiros álbuns, a saber:

- Generation Terrorists (1992), doravante abreviado como **GT**
- Gold Against the Soul (1993), igualmente abreviado **GATS**
- The Holy Bible (1994), abreviadamente **THB**.

Bem como as gravações de menor vulto que antecederam o primeiro álbum e lados B dos *singles* e outras gravações promocionais produzidas durante este período. Estão excluídos sumariamente *remixes*⁷ e gravações ao vivo. Uma lista completa das fontes primárias triadas se encontra na sessão “Fontes”.

Se posto em uma linha do tempo até o presente momento, nosso recorte em função dos membros da banda se organiza assim:



Adaptado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Manic_Street_Preachers#Band_members

Este recorte cronológico proposto tem uma justificativa metodológica básica: a presença de Richey Edwards enquanto letrista, que iniciou tímida e culminou, no terceiro disco, sobrepujando em proficiência o outro letrista, Nick Wire. Como o objeto central da pesquisa é a consciência de classe, analisamos como ele se manifestou em triagem geral sobre a obra da banda. Uma acentuada “curva de crescimento” da complexidade pode ser observada ao tentar, mesmo em triagem preliminar, aferir como o pertencimento de classe social e a leitura de mundo própria dos garotos de Blackwood se refletia em suas letras, em suas escolhas de materiais complementares (lados B, *covers*, gravações promocionais).

⁷ Exceto “Repeat (Stars and Stripes)” que, como verão, é um caso especial. Mas mesmo essa faixa, sobrevivendo à triagem, pouco adicionou ao escopo deste trabalho.

A primeira questão foi: por que ir até THB? Se analisado em profundidade, o primeiro disco, GT, sozinho tomaria um trabalho do vulto do presente, dada sua complexidade artística “caótica”, apesar (ou por causa) de sua discutível rasura em questões de macropolítica. No entanto, seria necessário para explicá-lo satisfatoriamente tratar do seu entorno, as gravações que o antecederam (algumas regravadas para constar como lados A e faixas do LP), bem como a resolução dos processos iniciados nele, que seriam apenas parcialmente cumpridas no segundo disco, GATS.

A hipótese preliminar era de que o terceiro disco cria, simultaneamente, um pico de complexidade e uma coerência do caos que poderia ser resumido nos eixos político-social e pessoal. O tédio, o desespero e a resignação, componentes da experiência dos quatro filhos de Blackwood, tão bem retratados nos dois primeiros discos, alcançam, em THB, uma fusão com a visão político-social através de sua cultura. Até então, a produção fonográfica da banda pode ser separada, com arbitrariedade justificável, em canções pessoais (mencionadas e brevemente explicadas) e canções políticas (analisadas) para objetivo prático deste trabalho. No entanto, em THB, tudo é política e tudo é pessoal⁸.

A pergunta decorrente, por que parar no THB, não é nada polêmica. Se o desaparecimento de Richey e o impacto disso em seus amigos de infância que compõem o resto da banda não são suficientes, resta ainda uma mudança paradigmática pronunciada que se verifica depois desse ponto, talvez abrupta⁹, mas documentada não só pela simples análise das fontes como também por declarações dos três membros da banda. Durante a pré-produção do quarto álbum, Richey Edwards (que já havia se estabelecido como principal letrista em THB) planejava uma nova mudança na identidade semântica da banda, e

⁸ Talvez com a exceção de duas faixas, “This is Yesterday” e “Die in Summertime”, extremamente pessoais.

⁹ Mencionaremos ao longo do trabalho os “arautos”, gravações que em estilo musical, sonoro, de letras ou de produção, anunciam as experimentações que estão engendrando o álbum vindouro, neste e em outros casos. Não há arautos do quarto disco no período do terceiro. Há, por outro lado, reminiscências do terceiro no quarto.

James planejava juntamente acompanhar tal mudança no aspecto sonoro. Com o desaparecimento de Richey, a banda continuou o trabalho, agora tendo Nick Wire como principal letrista, no que resultou no álbum *Everything Must Go* (Sony, 1996), que descartou os planos de Richey¹⁰ (embora tenha mantido algumas composições) e James, em busca de uma nova identidade¹¹ artística, agora como trio. E isso explica a relevância de, para o escopo deste trabalho, tomar justamente o período que antecede esta mudança para compreender como se deu o processo de verter essa visão de mundo, essa consciência, essa cultura em um produto cultural consciente de si.

No entanto, um problema se apresentou: o volume. O recorte cronológico cobre um total de 74 canções. Ainda que todas tenham sido triadas e uma boa parte analisadas preliminarmente, um grande número delas foge ao escopo deste trabalho, não só pelo vulto como por, ainda que ricas fontes para aferir a aguda crítica à sociedade para além de generalizações metafísicas ou clichês demagógicos, não tratar diretamente do conceito de classe, da consciência ou da decorrente visão de mundo. Por isso parece correto ajustar o foco metodológico para capturar o objeto em maiores detalhes, com seu contexto determinante ainda ali, ainda que um pouco embaçado. Deve-se reiterar que os dois aspectos, o político e o pessoal, nunca se mostraram desconexos, e nem assim foram tomados, embora no começo um se mostrasse mais proeminente que o outro.

¹⁰Posteriormente, composições de Richey Edwards foram gravadas e lançadas no álbum *Journal for Plague Lovers* (Columbia, 2009), também não cobertas por este trabalho. Não só por terem sido filtradas, tratadas e vertidas em música por um Nick Wire e um James Bradfield com 14 anos a mais de experiência, mas também por não terem a participação relativamente ativa de seu compositor em sua produção, compreendemos que JFPL não é produto do período recortado.

¹¹Tal identidade foi alcançada, segundo James, na composição de “A Design For Life”, a segunda faixa de *Everything Must Go* (Epic, 1996), uma canção sobre a condição melancólica da classe trabalhadora frente à estereotipagem desta classe na mídia aristocrática/hegemônica. “A Design For Life” se tornaria, posteriormente, um hino para a banda. Ela representa, de certa forma, uma resposta madura à confusa revolta de “Gold Against the Soul” (GATS, 1993, q.v. no Capítulo 2). Como James declararia posteriormente, o álbum *The Holy Bible* seria impossível sem Richey, mas “A Design for Life” seria impossível COM Richey.

Essa área de pesquisa, a cultura através da música, apesar de sua transversalidade e amplo espectro na sociedade, motivada ou não pelo mercado que a explora, tem sido quase que proporcionalmente relegada por estudos no campo de História no Brasil. Na fase heurística do trabalho de conclusão do curso que iniciou esta pesquisa, constatei que o volume de bibliografia disponível sobre o assunto ainda era pequeno, em especial se procurarmos fontes mais ricas em teorização, se comparado com temáticas e fontes mais tradicionais. Tal situação é desproporcional, dada a profusão e variedade de fontes de fácil disponibilidade e de seu aferível impacto social, retroalimentado na dialética consumo-produção, quer na modalidade teorizada aqui, quer em qualquer outra. No entanto, tal cenário está mudando, haja o Congresso Internacional de Estudos do *Rock*¹², evento bienal cuja terceira edição ocorreu em 2017 na UNIOESTE (e uma importante produção sobre o tema na região de São Paulo, sobretudo oriunda da UNESP). É importante lembrar também que existem países em que a pesquisa avança sobre tema, como a Inglaterra e Espanha, por exemplo.

Além disso, com Manic Street Preachers estamos diante de uma fonte rica em posicionamentos e intencionalmente conectada à História, isto é, feita com a intenção de romper com certas narrativas enquanto adequando-se a outras, um claro exercício ideológico de responsabilidade com sua visão de mundo em função do tempo. Por exemplo, preocupações com discutir as implicações do Holocausto (expertise de Richey) atravessam nosso recorte em um crescendo pronunciado, de menções nos singles pré-GT até duas músicas teoricamente pesadas no THB, nas quais Richey escreve no respectivo Tour Book: “Visitamos [os museus sobre a 2ª GM em] Hiroshima e Dachau. Quais [sic] reflexões deveriam ser para todo mundo. Sem isso, somos a vendedora de Avon do [filme] Edward Mãos de Tesoura”¹³ (EDWARDS 1994). Mesmo antes disso, os letristas já afirmavam a preocupação coletiva da banda com o

¹²<<http://www.congressodorock.com.br>>

¹³ Referência ao filme de Tim Burton de 1990 <<https://www.imdb.com/title/tt0099487>>. A personagem aludida é uma típica e caricata mulher branca da classe média de um subúrbio estadunidense.

crescente revisionismo histórico. Depois de gravar o segundo disco (GATS), um poema de Primo Levi, sobrevivente de um campo de concentração, que adorna a capa do GATS leva a entrevista com David Bennun, da revista Melody Maker, a abordar esse o assunto. “Ele [Levi] dedicou sua vida a documentar o que ele viu” pondera Richey. “Mesmo assim, poucas décadas depois, livros negando o Holocausto são escritos e agora conseguem relativa credibilidade acadêmica. E isso é realmente ofensivo. E perigoso” (BENNUN 1994). “A História é arruinada quando a Universidade justifica essas teorias”, Nick completa “não quando um bastardo burro ganha uma eleição. Mais livros [negacionistas] nas bibliotecas, mais os fatos históricos se esvaem, e mais perigoso a coisa fica” (BENNUN 1994). Se em GT eles comparam o terceiro Reich alemão à monarquia inglesa ou ao projeto de poder cristão, em THB se teoriza sobre uma brecha na humanidade explorada por esse tipo de crueldade. “Sempre há uma chance que [o fascismo] seja reavivado, porque há um verme na natureza humana que nos faz querer ser dominado” (MORAN 1994). A preocupação com esse “verme” era uma constante na vida de Richey, que via um sinal disso na aprovação à violência.

Veremos no capítulo 2 pontos nos quais esse objetivo não é alcançado e a banda faz uma autocrítica que beira a autodepreciação. Nick chega a dizer: “chegamos a um ponto onde nos prostituímos demais” (S. PRICE 2002) Em outra entrevista, sobre o segundo disco James afirma que eles sabiam dos perigos de assinar com uma grande gravadora, “mas a cenoura estava pendurada na nossa frente e nós fomos levados para este enorme estúdio e nos tornamos um pouco complacentes” (PROLE 1994). Esta pesquisa procurará debruçar sobre tais fontes para contribuir com a construção de ferramentas epistemológicas que permitam estudar cultura (o que contribui para estudar consciência) em sua relevância social utilizando fontes musicais, em especial letras com viés de político, histórico e de protesto. O sucesso desse objetivo implica em balizas teóricas que permitiriam avaliar também fontes nas quais a consciência aparece menos egrégia. Mas, epistemologicamente, parece ser um ótimo ponto de partida estudar música de protesto e história em uma banda que se vê como sujeito histórico, observa o mundo e planeja sua fala com base nessa consciência.

Sobre usar música como fontes, o artigo de Theodor Adorno (O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição 2000), escrito originalmente em 1938 ainda ser a maior referência em termos de teoria utilizável em materialismo histórico é algo significativo. A fetichização da mercadoria cultura, fato do qual a banda parece estar consciente em sua intenção de planejar sua exposição, é realmente base para se estudar produtos culturais como fontes históricas. Isso mantém a materialidade da funcionalidade, sem tomar a cultura com conotações metafísicas¹⁴. Mas, talvez por ser fruto de seu tempo, antecedendo em algumas décadas os movimentos contraculturais, Adorno falha em explicar a dialética entre emissão e recepção do enunciado musical, tratando o receptor como excessivamente passivo. Os movimentos contraculturais veriam a música como um relevante, quando não essencial, vetor cultural e mesmo um agregador na formação de comunidades subculturais. Não raro, o receptor torna-se emissor¹⁵, e mesmo antes disso, sua resignificação em termos de organização social, em especial a resistência à cultura vigente, às opressões, à guerra, etc., torna necessário analisar o enunciado musical como fonte histórica em um contexto mais amplo e transitivo.

O apelo amplo do *rock*, como documentado por Eric Hobsbawm (História Social do Jazz 1996) e Paul Friedlander (Rock and roll uma história social 2002), o tornaria veículo ideal para movimentos contraculturais, o que o funde com a história do século XX:

(...) [O rock] faz parte da História do século XX, tanto quanto as duas grandes guerras, ou a energia nuclear, a conquista da lua, (...) (MONTANARI 1985, p. 11)

¹⁴ O produto cultural é, a meu ver, tanto produto comercial quanto mensagem cultural válida, e o escrutínio dos motivos que levam algo a ser (ou não) comercialmente viável pode se encastelar em um pensamento "aristocrático", que subestime a inteligência do consumidor. Infelizmente, algumas leituras da fetichização da música (ADORNO 2000) tendem a isso, talvez por ler Adorno de maneira não-histórica.

¹⁵ Isso é, um ouvinte de músico torna-se um músico.

Além de estar incrustado na história do Ocidente, o *rock* tem uma função especial na história das ilhas britânicas, e uma função muito conveniente para nossa empreitada de aferir consciência de classe:

As primeiras gerações do rock britânico nasceram do seio da classe trabalhadora britânica, assolada pela devastação do pós-guerra e rodeada pela profunda penetração da cultura estadunidense em todas as instâncias do entretenimento e da mídia (MACHADO 2013, p. 1)

Dentre os diversos movimentos do *rock* britânico, o mais relevante para esta pesquisa é o movimento *punk* (ao qual Friedlander dedica um capítulo). Para além do visual agressivo e som ruidoso, o movimento *punk* é o primeiro movimento contracultural de ampla adesão da classe trabalhadora. No aptamente intitulado “A filosofia do *Punk*: mais que barulho”, Craig O’Hara descreve o *punk rock* como um expoente ideológico significativamente coeso em torno de um grito de insatisfação. “Uma ideia que conduz a vida” (O’HARA 2005, p. 40). Uma proposta bem mais responsável do que, digamos, o movimento hippie que o antecedeu. “A coisa mais importante – e talvez a mais radical – para os *punks* é assumir a responsabilidade” (O’HARA 2005, p. 42). É no movimento *punk*, em especial o inglês, que atores sociais se organizarão em torno de um embate, muitas vezes literal, contra a opressão, tanto do Estado quanto de outras culturas¹⁶. É justamente no movimento *punk* que, mais de 10 anos após a explosão de 1977, os quatro filhos de Blackwood se inspiram inicialmente. Eles decidem, após assistir um documentário sobre este movimento (POWER 2010), usar os expedientes já consagrados por Sex Pistols e The Clash para fazer ouvir sua insatisfação. Propomos nosso recorte cronológico também com o intuito de demonstrar como a maturidade artística

¹⁶ Pode soar irônico aos desavisados, mas a cultura Skinhead britânica nasce justamente do envolvimento de negros, a maioria de origem jamaicana, no embate entre punks e neonazistas. Se hoje está cristalizada a ideia de um skinhead branco e fascista, em sua origem, o polar oposto era verdadeiro. Musicalmente, o conagraçamento entre o punk rock e variações do reggae (como o ska) jamaicano ilustra essa proximidade entre essas culturas.

da banda atualizará tal expediente coeso misturando sensibilidade social, consciência de classe e erudição acadêmica¹⁷.

Se nos limitássemos à bibliografia publicada em português, a escassez seria ainda mais séria. Felizmente, não é o caso. Bibliografia a respeito de Manic Street Preachers, embora mais rara do que seria apropriado (e basicamente inexistente em toda a América), se cristaliza em torno de duas biografias de grande tomo, ambas em língua inglesa. Uma delas, “*Everything (A book about Manic Street Preachers)*” de Simon Price (2002), parcialmente endossada pela banda, tem um viés jornalístico, transcrevendo e citando diversas entrevistas, publicando pequenos artigos de opinião a respeito da banda, sua obra, sua repercussão, é uma profícua fonte secundária para contextualizar as letras e declarações, ainda que não se proponha a uma reflexão histórica. Sempre que houve acesso à fonte original referida por esta biografia, aquela foi citada ao invés dessa.

O mesmo não pode ser afirmado da outra biografia da qual dispomos, “*The Story of Manic Street Preachers: Nailed to History*”, de Martin Power (2010). Essa se propõe, paralelamente ao retratar a banda como objeto e interesse popular, a uma contextualização histórica e de conjuntura sociopolítica, reunindo, para nossa conveniência, um número satisfatório de informações e indicações de fontes auxiliares. Análise das letras e consciência de classe, no entanto, não é de foco da publicação, embora esta seja muito mais compatível com o materialismo histórico que a de Price.

Ainda em língua inglesa, trabalho semelhante ao presente foi realizado por Dorian Lynskey em seu livro “*33 Revolutions Per Minute: a history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day*” (2011). Neste livro, de forma episódica (uma canção por banda) o autor analisa as canções de protesto ao longo de um recorte cronológico vasto. Tal formato obviamente não permite profundidade de análise. No entanto, as escolhas teóricas que ele faz em “Of Walking Abortion” (LYNSKEY 2011, p. 476-488) se assemelham muito ao

¹⁷ Mais um motivo para recortar ao redor de Richey, o mais acadêmico dos quatro.

escopo do trabalho proposto aqui. O artigo explica, contextualiza a letra (em especial em seu álbum, “The Holy Bible”, o terceiro e último de nosso recorte cronológico), aponta o inusitado de seu lugar de fala e procura elementos elucidativos na história da banda, sua intencionalidade e estratégia midiática, mas não analisa em profundidade seu pertencimento à classe trabalhadora do sul de Gales, sua visão de mundo condicionada ao movimento grevista de, 1984/85 e sua derrocada. Como vemos, analisar o objeto específico de consciência de classe, quer *thompsoniano* ou não, é pertinente.

Esta dissertação está dividida em dois grandes capítulos. O primeiro trata das considerações teórico-metodológicas bem como da apresentação da banda, de sua história, de seu país, seu tempo e, a final, contextualização histórica da cena musical da qual surgiram. O segundo capítulo analisa as fontes, as letras em si, por ordem aproximadamente cronológica, isso é, dividindo em quatro partes: a que antecede os LPs e uma para cada LP, contextualizando as citações e referências.

1 Cultura, teoria, metodologia e desespero

O título dessa seção não é mera alusão ao lema “*Culture Alienation Boredom and Despair*”, trecho da canção “Little Baby Nothing” (GT). Pela própria natureza do trabalho e o volume de fontes a analisar, exposto dialeticamente ainda a duas biografias e um rol numeroso de fontes secundárias de imprensa (artigos de revistas especializadas da época, revistas), a profundidade da análise de cada letra, bem como o aprofundamento teórico, precisou ser pautada pelo possível e não pelo ideal. Para isso, tanto a teoria e a metodologia foram adequadas à situação.

Em termos de teoria, adotamos o conceito de CLASSE e o decorrente conceito de CONSCIÊNCIA DE CLASSE de E. P. Thompson (2011 e 2001), e Hobsbawm (2000), e deixamo-nos pautar por autores que aclararam os conceitos de cultura e contracultura (PEREIRA 1992), revolução cultural (MARCUSE 1973), fetichismo da música (ADORNO 2000), *rock* (FRIEDLANDER 2002), movimento *punk* (O'HARA 2005), mercado fonográfico (DIAS 2008) na exata medida em que entendemos que a contextualização e análise proposta exigiram. Por exemplo, inserir “A Sociedade do Espetáculo” (DEBORD 2003a) no quadro teórico foi uma exigência das próprias fontes. Encontramos ainda sugestões teóricas analíticas específicas à banda em “33 *Revolutions Per Minute: a history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day*” (LYNSKEY 2011, p. 476-488). *At last but not least*, Eric Hobsbawm se fez ainda inestimável para contextualizar a conjuntura histórica (Era dos Extremos 1994), além de engrossar o aspecto crítico da bibliografia sobre música (História Social do Jazz 1996).

Para evitar confusão com as várias noções de ideologia, é mantido aqui o sentido “neutro” que Terry Eagleton usa para contrapor a noção de ideologia enquanto ideia dominante, citando Martin Seliger. Logo, nesse trabalho, ideologias são:

(...) conjuntos de ideias pelas quais os homens [sic] postulam, explicam e justificam os fins e os meios da ação social organizada, e especialmente da ação política, qualquer que seja o objetivo dessa ação, se preservar, corrigir, extirpar ou reconstruir uma certa ordem social. (EAGLETON 1997)

Ou seja, é possível se ter uma ideologia para combater outra ideologia, e qualquer uma das duas pode ser a “dominante”. Postular, explicar e justificar (e eu adicionaria incitar) no escopo deste trabalho concerne especificamente às funções da MENSAGEM, independente se esta se alinha com preservar, corrigir, extirpar ou reconstruir esta ou aquela ordem.

Basicamente, nos cercamos de teóricos que explicariam a contextualização histórica das fontes e o conteúdo historiográfico contido nelas. Usando o que se pode chamar informalmente de “dialética materialista cultural”: confrontamos as fontes primárias com as secundárias e a bibliografia, seguindo o critério de relevância para aferir CULTURA e EXPERIÊNCIA em termos *thompsonianos*. Para agilizar a localização da fonte secundária pertinente para cada passo, contamos com a ajuda de uma das duas biografias, a mais jornalística (S. PRICE 2002) e com um resenhista que disponibilizou *online* sua análise crítica música-por-música de nossas fontes (JOHNSON 2013). Essas duas fontes secundárias, juntamente com *fansites* na Internet, descortinaram um mundo de matérias jornalísticas, das quais as entrevistas foram especialmente valiosas. A seguir, foi respeitada a ordem cronológica para desenvolver uma análise de cada “fase” (conceito que urdi por emergência das fontes, basicamente quatro centros gravitacionais dos quais os três últimos são os três primeiros álbuns). Obviamente, relevância foi um critério subjetivo para escolher a profundidade (e a prolixidade) com que cada canção seria analisada, mas fiz a opção de não excluir nenhuma de pelo menos uma menção explicativa na contextualização da fase.

Também fiz a opção de me ater temporariamente às letras, opção que permanece na presente dissertação. Parte disso se dá pela escassez de metodologias versáteis de análise musical. Considerei que a experiência do autor como músico e musicógrafo provavelmente dá conta da tarefa metodológica de lidar com esta carga semântica musical. Prosseguir tomando

apenas a letra não representa, no entanto, um entrave, pois as possibilidades ainda não foram esgotadas. Usar fontes musicais como forma de aferir informações sobre cultura, e, ao mesmo tempo, confrontá-las com o que temos de experiência para, então, procurar em seu significado a consciência do emissor, pelas conexões que este faz entre essas duas entidades, experiência e cultura, se mostrou muito frutífero. Para analisar nossas fontes sob um conceito mais amplo de consciência, engajamento, percepção ou sensibilidade, nosso trabalho necessitaria de um recorte menor, pois, mesmo quando a densidade de referências direta é menor, as conexões entre cultura e experiências falam, e falam com eloquência e loquacidade.

Agora proponho, por assim dizer, fazer o trajeto inverso. Se no TCC deixamos a abundância de posicionamentos e referências nas próprias fontes falar, cabendo ao quadro teórico a condição de interlocutor e à metodologia a tarefa de limitar, este trabalho procura um esforço teórico-metodológico. Se naquele momento extraí das referências biográficas indicações para embasar hipóteses *ad hoc* necessárias para aferir o que Thompson exige para uma história “de baixo” e um “fazer-se” de classe, tais hipóteses necessitam de maior embasamento epistemológico. O próprio Thompson, que elegemos para nortear os conceitos de classes, nos instiga a não “comprar nabos em sacos” epistemologicamente:

Se creio que, de fato, um certo dado histórico não está de acordo com as costumeiras categorias de classe, então, em vez de golpear a história para salvar as categorias, devemos instigá-las com novas análises (THOMPSON 2001, p. 276).

É para tanto que faz parte de nossa metodologia reajustar a teoria de acordo com que emergir de nossas fontes. Para tanto, além de voltar novamente a Thompson (1981) e Marx (1985), para definir o que chamarei aqui de HIPÓTESE-MOTRIZ, será necessária a contribuição de Walter Benjamin (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica 1696) estendendo seu conceito de INTERPRETAÇÃO da produção cinematográfica para a produção

musical industrial¹⁸ e Marcos Napolitano (in: PINSKY 2005) a respeito de fontes audiovisuais.

1.1 *Música é produto, música é mensagem*

Uma hipótese, a dita metáfora-motriz, que embasou boa parte das premissas teóricas, afirma que se, em generalização final, PRODUTOS são mercadorias produzidas por trabalhadores para serem consumidas por trabalhadores, e o lucro só é possível através e em benefício de um intermediário ilegítimo, que adquire os direitos do trabalhador de fruir o fruto de seu trabalho (incluindo os ganhos sobre sua comercialização) diretamente, então o mesmo é válido para PRODUTOS CULTURAIS (DIAS 2008). Daí o conagraçamento possível entre comunidade ouvinte, consumidora de música, e artistas, “fabricantes” de música em uma mesma classe, em oposição à classe que enriquece apenas detendo o meio de produção.

Ela é metáfora, pois não era mais que uma hipótese *ad hoc* quando foi cunhada, e que foi usada como “motor” de toda nossa proposição de aderir à perspectiva *thompsoniana* de consciência de classe. Pudemos constatar que sempre que estamos diante de uma fonte musical e temos fontes para aferir-lhe a intencionalidade, podemos verter dele uma mensagem intencional. Obviamente, omissão também é mensagem, e neutralidade em diversos contextos pode ser uma tomada de posições. Nossa intenção é, uma vez bem estabelecida a validade da mensagem e a propriedade da classe em questão, discutir metodologias que auxiliem o historiador cultural a não utilizar a música somente como ilustração, mas como fonte primária. No entanto, Marcos Napolitano contém seu entusiasmo:

¹⁸ Entendo que tal transposição só cobre a obra fonográfica de estúdio, mas como registro das interpretações ao vivo (as quais Benjamin exigiria enquadrar mais na categoria “fotografia de uma obra de arte” que na da fotografia como forma de arte coletiva) ficaram de fora de nosso recorte, a transposição é satisfatória.

As fontes audiovisuais e musicais ganham crescentemente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico, são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. (NAPOLITANO 2005, p. 235).

Não há dúvida de que a música carrega carga ideológica. No entanto, ela também é um produto, passível de ser comercializada. As perguntas não feitas anteriormente demandam dessa dubiedade. De um lado, a metade da metáfora se baseia na premissa que o produto cultural herda as propriedades e implicações de qualquer outra mercadoria, o que é permitido por Marx:

*A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa, a qual pelas suas propriedades satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da **fantasia**, não altera nada na coisa. (MARX, A mercadoria 1985, p. 45) (grifo meu)*

As mercadorias em geral, conquanto sejam concebidas e/ou padronizadas por uma imposição da classe hegemônica de como deve ser sua forma, carregam essa imposição de forma PASSIVA. Marcuse detecta isso como um deslocamento do conteúdo ideológico do imaterial para o material:

A ideologia retira-se da superestrutura (onde foi substituída por um sistema de mentiras e absurdos gritantes) e passa a incorporar-se nos bens e serviços da sociedade de consumo, sustentáculo de uma falsa consciência de vida boa (MARCUSE 1973).

Pensemos, por exemplo, em roupas. A indústria da moda trata de criar a obsolescência percebida para que os produtos de vestuário sejam classificados de acordo com seu preço, estipulando artificialmente, sem nenhuma ou quase nenhuma conexão com o valor de seu material ou o esforço necessário para produzi-los, uma hierarquia: o que é novo é vendido facilmente e com preço alto, garantindo, junto com a mais-valia, lucro suficiente para posteriormente comercializar as mercadorias “obsoletas”. Isto é exatamente o que se definiu como fetiche da mercadoria, um valor “mistificado” (MARX, A mercadoria 1985) que leva o consumidor a considerar certa mercadoria como portadora de um

valor ideológico (em ambos os sentidos, o de ser um valor “irreal”, imposto, como o de ostentar uma posição dentro da ideologia vigente).

No exemplo que usamos, o vestuário, tal valor pode se revelar o status de alguém altamente atualizado, em constante sintonia com a mudança, o progresso¹⁹. Esses valores são construídos ideologicamente, no âmbito dos exercícios de poder, mas alguns deles têm o único ou principal intuito de dinamizar a comercialização²⁰. No fim, a ATITUDE se torna um produto, comercializado juntamente com a mercadoria-roupa porque foi reduzida à categoria de APARÊNCIA. POSSUIR e ostentar essa ou aquela mercadoria é a mensagem do que a possui, e a mercadoria, objeto dessa mensagem, adquire a forma passiva.

Durante variadas épocas, diferentes empresas consideravam investir em campanhas publicitárias com orçamentos cada vez mais elevados, quer gastando com recursos tecnológicos mais avançados, ou em cachês astronômicos de celebridades. Mas valores monetários não são os únicos em jogo aqui, pois o valor afetivo que uma celebridade tem para o consumidor pode agigantar-se diante do tal cachê. O mesmo vale para uso de personagens fictícios, trocando cachê pelos direitos intelectuais de seus criadores (estratégia comum e discutida para produtos de público infantil). Valores emocionais, usados numa trilha sonora ou em outro recurso dramatúrgico também podem parecer desproporcionalmente convincentes. Tudo em prol de uma encenação, uma mentira, um aparato simbólico que cria um valor falso, artificial, o FETICHE (MARX, A mercadoria 1985), a ser adicionado à mercadoria.

¹⁹ Ou pode ser simplesmente a ostentação pública de pertencimento a uma classe social (pensemos em alguém que se veste para parecer rico), uma subcultura (pensemos em qualquer “tribo urbana” que reconhece seus membros pela forma como se vestem, ou nos códigos de indumentária que certas religiões impõem a seus membros) ou mesmo qualquer outro estrato cultural (pensemos em “roupa de gay” versus “roupa de macho”, ou na hierarquização da mulher de acordo com o quão sensual é sua vestimenta).

²⁰ Pensemos em boutiques “gospel” na qual uma boa crente aceitaria pagar um pouco mais pela simples certeza de que aquela roupa foi desenhada tendo a piedade de sua fé em mente, ou mesmo em um jovem adquirindo uma roupa intencionalmente desbotada ou esfarrapada para ostentar uma postura rebelde. Note que em ambos os casos, o mercado não criou a atitude (de piedade ou de rebeldia), mas se apropriou (O'HARA 2005) dela e fez dela uma mercadoria.

De forma mais preocupante, valores morais também estão à venda para serem agregados. A associação entre determinado produto e uma função em uma relação de poder já estabelecida (ou na insatisfação com a mesma). Mesmo o orçamento mais baixo, com os requisitos tecnológicos mínimos, atores desconhecidos e valores de produção menos que esforçados podem capitalizar em cima de dinâmicas sociais. Por exemplo, em um determinado momento, pode ser interessante que certo produto seja associado à dominação da mulher. Em outro momento, o ideal de independência feminina pode ajudar a vender outro produto. A expectativa de paz e ordem social pode ser associada a certo produto, enquanto a rebeldia, o dinamismo e a aventura podem ser associados a outro. Em um momento, ridicularizar um grupo oprimido para vender um produto é lucrativo; em outro, o apoio público à luta por direitos de uma minoria também pode ser contabilizada. É nesse momento que a simples falsidade do valor-fetice adquire contornos imorais. Beneficia-se de uma dinâmica opressiva ou capitaliza em cima das expectativas, não raro banalizando lutas ou servindo como catarse para arrefecê-las²¹.

Se estivéssemos dispostos a estudar a história da propaganda, poderíamos discutir se há realmente algum impacto final na venda de um produto e sua campanha publicitária, fontes não nos faltariam. A busca de “leis de causa e efeito” entre o investimento (financeiro, intelectual, moral) em publicidade e o lucro é uma preocupação consciente e intencional, e, salvo por eventuais “tiros no pé”, nada é sagrado na execução segundo essas “leis”. Não precisaríamos deduzir ou perceber a intencionalidade, pois essa é dada e seu sucesso (ou fracasso) é quantificado. No entanto, nosso objetivo é meramente triar as possibilidades e complexidades desse tipo de mensagem na sociedade de comunicação de massas.

Agora, retomemos a outra metade do citado aspecto duplo do produto cultural. De forma mais direta, produtos culturais são, ao mesmo tempo,

²¹ Pensemos em como um político conservador, moralista, pode se aproveitar de uma peça publicitária de apoio, digamos, à causa LGBT para afirmar que não há homo/les/bi/transfobia e que tal causa visa alcançar privilégios e não direitos.

MERCADORIAS e portadores de uma MENSAGEM ATIVA, uma característica incomum a maioria das mercadorias.

1.1.1 A casa que pejeja contra si

Recentemente, quando apresentando em um evento internacional abertamente marxista o método com o qual estamos trabalhando, fui inquirido se eu seriamente estava considerando que se podia tomar o produto cultural como uma fonte legítima de aferir consciência de classe. Se a intenção do mercado é a de padronizar a produção com o único intuito de maximizar-lhe os lucros ao mesmo tempo em que imprime ao produto final a sua visão de qualidade através dessa mesma padronização, como qualquer trabalhador poderia usar esse produto final para protestar contra ele? No fim, a música comercial não tenderia a ser mera tautologia, desprovido de consciência social, conciliador, alienante e reproduzidor da ideologia dominante? Ou meramente catártico, “contestador de uma forma conservadora”, por meramente capitalizar com as expectativas populares? Ou mesmo vetor de uma “falsa consciência”?

Em primeiro lugar, é uma ingenuidade crer no poder puramente ideológico do produto cultural. Eu mesmo concordo que pouco valor científico pode se apreender de minha metáfora-motriz sozinha. Muitas das generalizações contidas aqui nos trabalhos que nos trouxeram aqui não foram estendidas, por exemplo, a outros produtos culturais (como os da TV, por exemplo). Também seria inocência nossa presumir ser coincidência que os diversos artistas comercialmente bem sucedidos e culturalmente ubíquos apresentam uma carga de protesto muito menor que a de diversas bandas politicamente engajadas, praticamente desconhecidas. Nem que provavelmente a maioria esmagadora de canções retrate, positiva ou negativamente, temas ligados a relacionamentos amorosos. Ou seja, na melhor das hipóteses *ad hoc*, o aspecto duplo que presumo pode ser inexplorado.

É nesse momento que a contribuição de E. P. Thompson (2011) se faz mais cara. Não apenas seu conceito de classe que faz a si mesma, mantendo sua consciência ao mediar sua experiência com sua cultura, dá total legitimidade a todas as formas de expressão dos atores culturais, como sua

“história vista de baixo” nos permite lançar mão de uma gama gigantesca de fontes.

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram, ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. (THOMPSON 2011)

Tudo que diz respeito ao trabalhador, por exemplo, diz respeito à classe trabalhadora. Assim, da mesma forma que correspondências entre amantes (THOMPSON 2011, vol. 3) serviram Thompson para entender como a classe trabalhadora inglesa se fez, numa simples canção de amor de um retirante nordestino no Brasil ou de um imigrante jamaicano na Inglaterra podemos encontrar intrincadas relações sociais retratadas de forma sutil. A chave é (ou foi com Manic Street Preachers) a consciência e, para Thompson, embora os processos de formação de classe se dêem diferentemente em cada situação, há algo de imanente, um critério de “maturidade” que busca cultura e instituições próprias:

“Classe”, na minha prática, é uma categoria histórica, ou seja, deriva de processos sociais através do tempo. Conhecemos as classes porque, repetidamente, as pessoas se comportaram de modo classista. Este andamento histórico gera regularidade de resposta em situações análogas e, em certo nível (o da formação “madura” das classes), permite-nos observar o nascer de instituições e de uma cultura com traços de classe passíveis de uma comparação internacional. Somos, então, levados a teorizar este fenômeno como um a teoria global das classes e de sua formação, esperando encontrar algumas regularidades, certos ‘estágios’ de desenvolvimento etc. (THOMPSON 2001, p. 270).

Em segundo lugar, é um dado das fontes desse trabalho que perspectiva de classe é necessária. Se a hipótese que estamos cogitando nos desautoriza

a usar as copiosas menções nas letras, podemos corroborar usando essa declaração de James Dean Bradfield, uma voz ausente na confecção das letras:

Eu fico puto da cara quando as pessoas são levadas a acreditar que você não pode mais pensar em termos de classe. Tão logo as pessoas da classe trabalhadora perdem o senso de pertencimento, perdem toda a sua humildade, e você obtém uma sociedade sem classes no pior sentido possível. (PARKES 1994)

Nosso guitarrista/vocalista/arranjador prossegue dando o exemplo famoso de pessoas que prosperaram financeiramente e se voltaram contra tudo que a classe trabalhadora (em sua visão) acharia digno para se jogar em uma vida declaradamente “decadente”. “Posso ser uma hedonista”, diz uma dessas pessoas. James responsabiliza a imposição de valores “classe média” que atinge em especial as pessoas de origem “mais humilde [que a dele]” e “apenas sugere [erroneamente] a todos que as classes trabalhadoras não têm orgulho”. Se levarmos em consideração que James inicia seu raciocínio exaltando o trabalhista galês Aneurin Bevan²² (1897-1960), um dos fundadores do Sindicato dos Mineiros do Sul de Gales (A. PRICE 1982), como “ainda a maior figura da história britânica” (PARKES 1994), podemos ter certeza que James está advogando, não só um orgulho de sua *welshness*²³, uma consciência classista e politicamente ativa.

²² Erroneamente grafado por Parkes como Anairin (provavelmente pelas diferenças fonéticas históricas entre galês e o anglossaxônico). Há muita bibliografia sobre Aneurin “Nye” Bevan, tanto procurando em seu exemplo o motivo pelo qual Gales tende sempre à esquerda em eleições, como desconstruindo sua lenda para dar lugar às “renovações” do New Labour Party (que MSP criticariam em *Socialist Serenade*, lado B de um single do 5º disco, *This Is My Truth Tell Me Yours* (Epic, 1998), disco, aliás, intitulado com a frase com a qual Bevan encerrava seus discursos. Para clarificar sucintamente, James parece se alinhar com o que o socialista britânico Andrew Price (1982) escreveu sobre Nye Bevan no exemplar 601 do periódico *Militant*, disponível online no [Marxists.org](https://www.marxists.org/history/etol/writers/price/1982/05/bevan.html), em <<https://www.marxists.org/history/etol/writers/price/1982/05/bevan.html>> que brevemente discute os opositores de Bevan.

²³ Termo difícil de ser traduzido, que será referido posteriormente, que se refere ao que é intrinsecamente galês, do que faz parte de sua cultura de pertencimento, muito similar ao que ocorre com os irlandeses. Se temos em português a palavra “brasildade” para referir o que é intrinsecamente brasileiro, mantenhamos em mente que esse termo se verteria “*brazilianness*” em inglês.

Se em nosso trabalho conseguirmos identificar e analisar funcionalmente consciência por parte de uma banda que se vê como classe trabalhadora, poderíamos afirmar que essa consciência é falsa? O próprio Thompson nos dissuade:

(...) o conceito de “falsa consciência”, se referindo a uma classe, não o vejo com simpatia. No melhor dos casos, é uma afirmação destituída de significado e, no pior deles, é uma construção teórica absurda, em torno da qual partidários das elites – que sabem bem, muito melhor que os protagonistas, como a história deve ser – insinuam-se continuamente por ocasião de discussões e seminários universitários (THOMPSON 2001, p. 279).

Curiosamente, Thompson desloca o falseamento da consciência para, mais diretamente, a falsidade intencional que cairia como uma luva no conceito pré-leninista (“marxista clássico”) de ideologia.

(...) os intelectuais sonham amiúde com uma classe que seja como uma motocicleta cujo assento esteja vazio. Saltando sobre ele, assumem a direção, pois têm a verdadeira teoria. Essa é uma ilusão característica, é “falsa consciência” da burguesia intelectual. Mas, quando semelhantes conceitos dominam a inteira intelligentsia, podemos falar de “falsa consciência”? Ao contrário, tais conceitos terminam por ser muito cômodos para ela (THOMPSON 2001, p. 281).

Ao contrário dessa expectativa, o próprio baixista/letrista Nick Wire parece entender que, mesmo em sua desajeitada espontaneidade, a banda traz consigo a experiência de classe e isso é insubstituível:

Somos muito desajeitados, complicados demais, nossa visão política é difícil de explicar, nossas atitudes são desalinhadas e existe uma raiva de classe trabalhadora que, a menos que você tenha vivido, você simplesmente não entende. (PATTERSON 2009)

Essa “raiva” não é diferente do sentimento (“Não sou nada, mas deveria ser tudo”) que Marx localiza como motriz da revolução francesa (MARX 2009) e MSP cita no primeiro verso de Methadone Pretty (GT).

Se do ponto de vista estritamente mercadológico, com seus artifícios concebidos para maximizar vendas (como, por exemplo, a manipulação de distribuição e divulgação visando um público-alvo), isso não fica tão óbvio, o mesmo não se pode dizer do ponto de vista cultural. Analisando a história da música, em especial a do século XX, seus diversos estilos, suas contradições, suas ambiguidades, suas pequenas (e grandes) revoluções e posteriores assimilações pelo mercado fonográfico (ou, de outra forma, a dialética entre “underground” e “*mainstream*” cuja síntese é sempre um novo “*mainstream*”), vemos claramente que a sociedade de massas deslocou a arte musical do âmbito individual de expressão para um complexo e potencialmente lucrativo jogo de expressão e identificação coletivas.

Muito longe da idealizada ideia de um gênio cortejado por musas, confinado com seu dom numa metafórica torre de marfim, o artista contemporâneo pode ser visto como um porta-voz de uma demanda social. Essa demanda pode ser uma preocupação, uma reflexão, um desabafo, para exemplos verbalizáveis, ou pode ser simplesmente uma demanda por diversão, por evocação a sentimentos e humores, alcançáveis também em recursos musicais não-líricos. Seja uma demanda pessoal mas comum a muitos, seja uma demanda coletiva, específica de um ou vários grupos, a chave é a expressão do(s) artista(s) e a recepção dos ouvintes, que se identificam com a demanda. Sim, ele nem precisa engendrar sua obra sozinho, podendo mesmo especializar não só a execução como a elaboração entre diversos agentes, em um modelo completamente fordista.

Como ser humano em uma sociedade pós-industrial, o artista pertence a esta ou aquela classe social, daí podemos questionar se estas demandas que ele veicula e busca satisfazer tem alguma ligação com sua classe, ou com outra classe. Novamente precisamos reafirmar que essa é a questão, se a consciência de classe aparece ou não em seu trabalho, se o trabalhador permite que seu produto expresse ou codifique os anseios e concepções de sua classe. Com isso, quero dizer que em momento algum está se questionando se os trabalhadores organizados como classe têm ou não uma consciência.

Para dizê-lo com todas as letras: as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se vêem numa sociedade estruturada de um certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em tono desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real (THOMPSON 2001, p. 274).

Mais do que uma consciência “sindical”, “paroquial”, inefetiva (HOBSBAWM 2000), é de uma consciência “nacional” que estamos falando aqui. Diante do corpo de legislações vigentes em um determinado mercado nacional, os trabalhadores estão sujeitos a uma variável efetividade dos seus instrumentos de luta, mas todos se vêem não como o sindicato dos metalúrgicos, o dos músicos de estúdio, o dos impressores de booklets para CDs, separadamente, mas como CLASSE TRABALHADORA. Um artista musical, seja um cantor, um compositor, um intérprete, um arranjador ou um instrumentista, poderia ser visto como um trabalhador e como um intelectual orgânico, no sentido *gramsciano*²⁴. Trabalhador porque usa seu talento, sua experiência e sua força na criação de um PRODUTO (uma canção gravada, uma composição, um solo, a letra para uma melodia, etc.). Intelectual porque a escolha de quais demandas atender (e, por oposição, quais negligenciar) pode ser vista como CULTURAL, no sentido político. Reitero, a música é um produto cultural. Há, no mínimo, uma subordinação entre essas duas palavras:

²⁴ Referência ao filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937) e, neste caso em especial, às discussões contidas nos primeiros capítulos do segundo volume de seus Cadernos do Cárcere (GRAMSCI 1999). Note-se que o conceito de intelectual orgânico é copiosamente exemplificado por intelectuais burgueses, grosso modo, “apologistas naturais” da exploração, o oposto do que ocorre aqui. A organicidade é a questão chave aqui.

A produção de ideias, de representações e da consciência está em primeiro lugar direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política, na das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de todo um povo. (MARX e ENGELS 1998, p. 18).

Por tanto, não é coincidência que as pequenas revoluções dentro da história da música coincidam com mudanças sociais. Nem mesmo que as grandes revoluções coincidam com avanços tecnológicos (HOBBSAWM 1996) que também modificam drasticamente as condições de trabalho e organização social. E, ambas pequenas e grandes, acompanhem, liderem ou sigam mudanças culturais. Estamos diante de um fenômeno no qual a própria música, como campo cultural, não fica desconectada da realidade social, mas a reflete. Em primeiro lugar, reiteremos que a classe é uma realidade anterior à cultura e que (como afirmado anteriormente) a cultura é algo que a classe dispõe para interagir com sua experiência e definir consciência. Assim, a materialidade objetiva se mantém relevante:

Suponho que ninguém possa pensar, por tudo isso, que eu corrobore a ideia de a formação da classe ser independente de determinações objetivas, nem que eu sustente que classe possa ser definida como simples fenômeno cultural, ou coisa semelhante. (...) Na história, nenhuma formação de classe específica é mais autêntica ou mais real que outra. As classes se definem de acordo com o modo como tal formação acontece efetivamente (THOMPSON 2001, p. 277).

Não é necessária a temeridade de forçarmos a ampliação do conceito de classe como nos convenha, é inegável que as grandes revoluções culturais foram fruto direto de uma reorganização objetiva e material da sociedade. Seria inapropriado falar sobre a origem do blues sem falar da escravidão, ou da história do jazz sem mencionar o racismo e as primeiras crises mundiais. O *rock* e suas diversas subdivisões são impensáveis sem a invenção de instrumentos elétricos e as convulsões sociais da opinião pública, respectivamente. O hip hop não pode ser estudado ignorando o contexto

urbano pós-industrial, o fenômeno da periferia e as facilidades da música eletrônica. E mesmo se mudarmos a escala, veremos no interregno elétrico-eletrônico que foi a situação social e o avanço tecnológico que criou os estilos musicais, e não a inspiração de nenhuma musa nem a vontade de nenhum executivo. A *soul music* não teria surgido sem as greves dos sindicatos dos músicos. O movimento hippie não é lembrado somente por seu pacifismo, mas também por sua música. O *punk rock* é canonicamente um estilo de origem operária e urbana. No Brasil, os diversos estilos musicais estão intimamente ligados às estruturas sociais. Por exemplo, “o morro foi feio de samba”, e o êxodo rural tornou o sertanejo uma música *pop*. Se a ideia marxista de que a história da humanidade é a história da luta de classes, a questão sobre consciência de classe e produto cultural deixa de ser “se isto é possível” e passa a ser “como isso se dá”, pois é mais temerário desconectar essas coisas que supor que eles se influenciem. Se as estruturas que aludimos se constituírem como classes, automaticamente terão uma consciência, independente se ficar ou não visível em sua obra.

Uma classe não pode existir sem um tipo qualquer de consciência de si mesma. De outro modo, não é, ou não é ainda, uma classe. (...) Mas dizer que uma classe em seu conjunto tem uma consciência verdadeira ou falsa é historicamente sem sentido (THOMPSON 2001, p. 279).

Enquanto um estilo possa ser mais politicamente carregado que outro, todos são componentes fiéis e legítimos da cultura que os pariu e nutriu, e todos, feliz ou infelizmente, puderam ser consumidos na forma de mercadoria, assim como vários outros elementos dessas mesmas culturas. Embora ainda propensos a vilipendiar a representação, mesmo Marx e Engels partindo da metáfora religiosa reconhecem que essas imagens mentais, posteriormente incluídas no conceito de cultura, pautam a vida das pessoas:

(...) os homens sempre tiveram ideias falsas a respeito de si mesmos, daquilo que são ou deveriam ser. Organizaram suas relações em função das representações de Deus, do homem normal, etc., que aceitavam. Esses produtos de seu cérebro cresceram a ponto de dominá-los completamente. Criadores inclinaram-se diante de suas próprias criações. (MARX e ENGELS 1998, p.3).

A princípio, isso não corrobora nosso ponto. Mas adiciona um fato que tanto nossa hipotética “burguesia musical”, os executivos do mercado fonográfico, quanto os nossos “trabalhadores musicais” tem a sua disposição. No primeiro caso, se em um lado da balança estiver um conteúdo programático “burguês” imposto, intencionalmente ou não²⁵, como cultura e no outro estiver um conteúdo popular, do qual o consumidor possa se apropriar e aquecer as vendas de seu produto cultural, o executivo precisaria ter um motivo muito especial para tender àquele lado e não a este.

No segundo caso, os trabalhadores musicais podem conquistar liberdades sobre seu produto final para dar-lhes, se desejarem, a cara de sua classe e, daí, apostar na identificação com essa mesma classe. No caso específico dos Manic Street Preachers, as declarações de intencionalidade demonstram que para eles esse é o caso. A estratégia de “marketing” adotada por eles, que incluía declarações polêmicas, atitudes ambíguas, inspirações ultrapassadas eram, em si, um posicionamento claro de oposição à cena musical. Provou ser uma estratégia vencedora, já que mostrou ser economicamente viável para uma grande gravadora (Columbia) e alcançou jovens de classes trabalhadoras que, sentindo-se pouco representados pela cena musical da época, dançante e alienada²⁶, se identificaram e se apropriaram da identidade (musical e visual) da banda (POWER 2010). O fato de que os membros da banda se ressentem um pouco da época da gravação do segundo disco é provavelmente porque nessa disputa com a burguesia musical, algumas batalhas foram perdidas. “Parece realmente *orwelliano*²⁷, mas eles tinham maneiras muito mais insípidas de influenciar a forma como fazíamos as coisas”, lembra James (PROLE 1994). Por isso as exigências na gravação do terceiro disco (liberdade criativa, gravar em um pequeno estúdio)

²⁵ Para estudar os executivos da indústria musical, os “burgueses” da música, essa distinção, entre ideologia orgânica e arbitrária (GRAMSCI 1999) seria inestimável.

²⁶ Vide o apelido do Shoegazing: “a cena musical que celebra a si própria”.

²⁷ Referência ao escritor britânico George Orwell (1903-1950) e, provavelmente, às estratégias de controle presentes em um de seus romances mais influentes, 1984.

que foram conquistadas com o sucesso comercial junto à Columbia foram tão preciosas.

1.1.2 Não compre nossos discos

No entanto, precisamos reter nossas generalizações. Precisamos admitir que, por conta do fetiche da mercadoria (MARX 1985) e o descrédito que seria natural supor sobre a mensagem contida numa mercadoria (ADORNO 2000), pode haver pouca ou nenhuma conexão entre a intencionalidade do artista (ou do executivo) e o uso que o consumidor faz. O estudo de caso com Manic Street Preachers, uma banda com letristas de origem trabalhista e confissão situacionista, mostra as possibilidades de tal estudo, mas precisamos manter em mente que nem todos os artistas terão a consciência política/social que eles tem. E se tiverem a consciência, nem todos terão intenção de veiculá-la como produto cultural, por possíveis motivos polarmente diversos, como temer represálias, categorizações indevidas ou mesmo a dita desconexão²⁸. E se tiverem intenção, nem todos serão bem sucedidos na empreitada de fechar o círculo de produzir conteúdo classista com o qual a classe se identifique e se aproprie. Perguntado sobre o medo de ser interpretado erroneamente pelo público, James reflete “Somos impetuosos às vezes, mas nem mesmo nós seríamos tão contenciosos ou arrogantes a ponto de exigir algo do público. Eu vou para o palco, boto isso [as letras] pra fora, e isso fica à mercê deles” (RAGGETT 2015).

Um número muito grande de bandas e artistas inscritos no termo guardachuva “musica de protesto” tem uma mensagem coerente, embasada e legítima (FRIEDLANDER 2002), mas falhou em “apropriar-se dos meios de produção” para passar essa mensagem a um grande público, e em parte isso pode dar-se pelo aparato ideológico que a “burguesia musical” tem na imprensa musical, como com outras burguesias e outras imprensas. Nick Wire

²⁸ Pense em artistas (como Kurt Cobain do Nirvana ou Mano Brown dos Racionais MC ou, recentemente, Dead Fish) que vieram a público pedir que quem fosse racista ou misógino (ou golpista) não deveria consumir seus produtos. E desconexão entre a intencionalidade do artista e a recepção do público pode chegar a níveis deprimentes.

afirma que tinham isso em mente, quando declarou em entrevista: “Os jornalistas querem criar seus próprios pequenos brinquedos da classe trabalhadora para construir e destruir” (SWEETING 1992). Enquanto história da resistência, história da contracultura ou mesmo história intelectual, são fontes valiosas, como os artesãos luditas que contribuíram para o que veio a ser a classe trabalhadora na Inglaterra (THOMPSON 2011). Mas não podemos desprezar as conquistas do trabalhador sindicalizado DENTRO da indústria (NEGRO 2004), nem subestimar a inteligência deste quando ele se aproveita das características imanentes do sistema para significar sua experiência através de sua cultura.

No entanto, traçar métodos revolucionários de codificar consciência no próprio produto cultural para desconstruir o sistema no qual foram produzidos não é nosso objetivo. Não ainda. Walter Benjamin já avaliava o que estamos ainda questionando:

O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição. (BENJAMIN 1996, XII)

O ponto é que é totalmente possível aproveitar-se das contradições da indústria fonográfica, contradições familiares aos estudiosos das relações de trabalho. E como historiadores, admitir que isso é possível e lançar mão de fontes musicais para significar tais tentativas se mostra totalmente válido.

Quanto ao método histórico, a crítica das fontes e o contraste dialético com o que venha a contextualizá-la não são necessidade exclusiva do produto cultural. Napolitano se preocupa com o paradoxo comum ao se usar registros audiovisuais como fonte histórica:

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos de um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, dramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais a objetos que lhe são exteriores (NAPOLITANO 2005, p. 236).

No caso do nosso método, estamos diante de uma LUTA, de um embate, entre o trabalhador musical, o artista, e a indústria fonográfica, essa que inclui também seu dispositivo ideológico, a imprensa musical especializada. A complexidade deste processo está totalmente contida no produto cultural, e apoio esta afirmação, senão na sugestão *marxiana*, nos resultados de minha pesquisa com MSP. Isso vem ao encontro de uma possível resolução do paradoxo:

A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. Tanto a visão 'objetivista' quanto o estigma 'subjetivista' falham em perceber tais problemas (NAPOLITANO 2005, p. 236).

E assim com a música. Uma dialética do que há de objetivo, aferível, material na mensagem com o que há de subjetivo, parcial como, quando possível, sua intencionalidade, seu pertencimento.

A vocação marxista-*thompsoniana* acaba por nos legar a predileção pelas camadas “de baixo”, dos trabalhadores, e isso inclui, obrigatoriamente, cultura de massa (COELHO 1993). Mas ao contrário de uma leitura vulgar, a especificidade de uma comunidade de trabalhadores é unicamente sua, e está entremeada nas causas e efeitos de seu agir e pensar.

O caso dos Manic Street Preachers nos deu uma chance de utilizar o método de forma fácil, pois se tratava não só de uma música com tradição de protesto (embora não “música de protesto” como gênero específico), mas também de oriundos de uma classe de trabalhadores “clássicos”, em relações

de trabalho e poder com o Estado que reiteram uma boa parte do que se pensa em termos materialistas históricos como teorias de relações de poder em estados neoliberais. Dito de outra maneira, estudamos as sutilezas de um quadro óbvio, o que, creio, tem um valor experimental epistemológico válido.

1.1.3 “Nós destruimos o *Rock ‘n Roll’*”

Precisamos a princípio pensar que esta banda está dentro de um espectro específico, o pós-*punk* inglês, que está dentro do *rock*, que está dentro do mercado fonográfico contemporâneo, que está dentro do mercado de cultura de massa. Estes dois últimos sobrecontinentes fazem herdar todas as contradições do capitalismo. Mas os outros dois precisam ser mais detalhados.

Cultura, contracultura, alta/média/baixa cultura, cultura de massas são discussões por demais fenomenológicas para o escopo deste texto. Mas é importante situar o *rock* surge como cultura de massas, no sentido que é um produto cultural “sincero”, feito para ser comercializado (COELHO 1993). No início *rock* não surge exatamente como um tipo de revolução, mas sim como uma apropriação comercial da cultura afroamericana²⁹.

Como é mais do que sabido, o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do rhythm & blues, tão fortemente arraigadas nos EUA. Aquilo que o branco queria só o negro possuía, mas o clima macartista dos anos 50 teimava em impedir a união. Nas proféticas palavras do coronel Parker, o manager de Elvis Presley, ‘o dia em que eu achar um branco que cante como um negro, ficarei rico’. Ficou. (CHACON 1982)

Um longo trajeto seria percorrido, e graças ao movimento *punk* que é, de certa forma, o primeiro movimento contracultural de origem na classe trabalhadora (O'HARA 2005), mas também ao chamado “*rock* de protesto” (CHACON 1982) em geral, o termo “cultura de massas” perde seu poder epistemológico e se torna um derogativo:

²⁹ Esta, provavelmente revolucionária simplesmente por existir.

(...) se mesmo fãs das telenovelas reconhecem seu caráter degradado, os admiradores do rock jamais chamariam de *masscult* [cultura de massa] uma forma musical que já teve um caráter contestatório. (COELHO 1993)

Caráter contestatório esse que não pode ser negligenciado, nem o potencial conscientizador do estilo pode ser ignorado, pelo menos não com base em suas contradições³⁰. Mas isso não uma constante. Há um pronunciado “vai e vem” da consciência social na história do *rock* que muitos historiadores do gênero (CHACON 1982) parecem menosprezar (FRIEDLANDER 2002).

O declínio da consciência e da rebeldia no início da década de 80 desaguará na cena pós-*punk*. Greil Marcus tem sua avaliação sobre a redução do potencial subversivo do *rock* versus sua comercialização, embora restrinja tal pessimismo aos EUA, conforme publicado na revista Rolling Stones em 1982. “O *rock’n’roll*, que costumava quebrar regras, agora parece que tenta aprendê-las – e muitas dessas regras são claramente aquelas do show-biz pré-*rock*”. (MARCUS 2006, p. 52,53). Ou seja, a força que “embranqueceu” o *rock* nos tempos de Elvis Presley continua ativa. “É igualmente claro que as forças econômicas e sociais que exigem silêncio e conformismo estão mais entrincheiradas e ambiciosas que nunca.” (MARCUS 2006, p. 98,99).

E tais forças se fizeram sentir (LYNSKEY 2011) quase dez anos depois. Embora o pós-*punk* seja o termo guardachuva para uma multidão de estilos durante a década de 80, como as bandas Essential Logic, Young Marble Giants, os Feelies, X-ray Spex, os Adverts, ou as Raincoats, que mostravam consciência social, tais bandas se situavam no *underground*, se opondo à alienação do *mainstream*. A fetichização da música (ADORNO 2000) causava mais uma regressão, não tanto na forma, mas no conteúdo no final da década. A atitude *punk* recebe um descrédito. A cena britânica do final dos anos 80 se

³⁰ Contradições como The Rolling Stones criticarem a sociedade de consumo fazendo parte dela (MARCUS 2006). Tais contradições animam a consciência, como vimos no contexto contracultural, mais que anulam.

despolitizou, a julgar pelas publicações como NME, Melody Maker, entre outras, com movimento *shoegazing*³¹ e com as bandas de Manchester e região, conhecidas como *Madchester*.

Após essa breve ambientação historicomusical, somos advertidos (DEBORD 2003a) a entender que a mediatização de imagens característica do espetáculo não só mistifica o processo material como nubla a visão do que ocorre nas reais relações, em especiais as de trabalho. Ou seja, o “show” cria falsos protagonistas e oculta reais agentes. Para tanto, em minha pesquisa, me vali de muitas fontes secundárias para apreender a discussão em torno dos falseamentos e silenciamentos, e ficou claro que o espetáculo continuará a se reproduzir a revelia de seus atores se estes não tomarem, em algum ponto, as rédeas da situação. A realidade é que o mercado fonográfico que é o objetivo final da indústria fonográfica não possui qualquer mão invisível, nem está permeada de conspirações que impossibilitem qualquer tipo de resistência. Mesmo após excluir as teorias de conspiração que banem a priori o *mainstream* da mesma forma que uma paranóia vê a mão dos *Illuminati* em tudo que faz sucesso, ainda assim o mercado fonográfico é menos uma entidade sem mente que fará o que forma mais lucrativo, e mais um campo de batalha entre seres humanos com interesses conflitantes, filiados voluntária ou involuntariamente a correntes de pensamento. Nesse campo, a classe hegemônica que engloba os executivos da música e seus intelectuais orgânicos na imprensa, especializada ou não, não é exatamente invencível. Seus muitos recursos não devem ser menosprezados, mas há conflito.

O conflito de classes fica evidente quando percebemos que uma gravadora permite-se comercializar um material consciente, crítico, relativamente “subversivo” porque é terrivelmente lucrativo, na forma como o mercado se apropria da “atitude” para comercializá-la (DIAS 2008). Richey estava ciente disso, ao torcer seu nariz para gravadoras “*indie*”: “(...) o grupo

³¹Conhecidas por suas paredes de som, o nome *shoegazing* vem da atitude dos músicos no palco que, por conta do acionamento dos pedais, parecem contemplar seus sapatos o tempo todo. <<http://www.avclub.com/article/where-to-start-with-the-enigmatic-music-known-as-s-84889>>

mais subversivo e importante do mundo [nesse momento] é o Public Enemy e eles foram para [o selo] Columbia³²” (SWEETING 1992). É claro, em contrapartida, capitalizam-se os anseios da juventude que, em sua busca pelo novo (ADORNO 2000), tendem a, alternadamente, preferir conteúdo mais ou menos politizado. Assim, o que é economicamente viável flutua em um ciclo de criação espontânea, popularização por oposição ao *mainstream* (discutivelmente subestimada por Adorno), exploração por parte do mercado fonográfico, “pasteurização” oriunda do fetiche pela mercadoria (isso é, a imitação “barata” do que faz sucesso alcançando o mesmo sucesso original simplesmente por ter o mesmo “rótulo”), banalização, descrédito e abandono em favor de uma nova criação espontânea.

Conquanto os ciclos do mercado sejam alvos de críticas constantes dos mais variados lados, a mera descrição do ciclo “natural” não encerra a inteireza do conflito. Tal “biologização” desse complicado fato social não deve ser lido como uma relação causativa de ascensão e queda naturais, mas como uma grande “burrice” por parte do mercado, da mesma forma que com qualquer mercadoria, apoiando-se na presunção de eterna possibilidade de inovação (MARX, A mercadoria 1985). Porém, não podemos deixar de levar em conta as forças atuantes no processo que aparecem copiosamente nas fontes secundárias de quem elege a música como fonte primária. De um lado, “as forças econômicas e sociais que exigem silêncio e conformismo” de Greil Marcus (2006) atuam sobre o ciclo, normalmente de forma passiva nas fases de exploração, pasteurização e banalização e de forma ativa no descrédito. Tal força, por dedução, aceleraria o ciclo quando lhe convém. Não seria possível que, em oposição, o trabalhador musical não dispusesse de inteligência para planejar estratégias de combate a essa força?

Mas a metodologia e a teoria aqui se propõem a usar os conceitos nascidos nessa pesquisa para fontes históricas de maneira geral, e verificar a propriedade dos resultados e, em *feedback*, dos conceitos e de suas partes

³² Para onde os próprios MSP tinham acabado de “ir”.

componentes. Definições aparentemente óbvias são chamadas à sutileza das implicações e objetos comuns são tomados como que avaliando sua relevância cultural para a classe em questão. O método não está fechado porque também não foi exaustivamente testado e nem suficientemente discutido, mas as abstrações necessárias oriundas das práticas bem sucedidas, isso é, a teorização a partir da prática, é o esforço mínimo necessário para uma elaboração teórica mais consistente.

Os dois eixos teóricos pré-estabelecidos se dão nos sentidos (A) analisar a obra da banda enquanto produto cultural e (B) analisar a forma como a banda lê o mundo.

A) No primeiro sentido, além de Thompson, teóricos que tratam mais especificamente cultura, contracultura (MARCUSE 1973), música (ADORNO 2000), *rock* (FRIEDLANDER 2002), movimento *punk* (O'HARA 2005), mercado fonográfico (DIAS 2008) embasarão a discussão que contextualiza a banda na história da música.

Tanto Adorno quanto Dias podem se referir à forma musical, e ênfase na palavra forma, em oposição dialética, para fins deste trabalho, à mensagem. Forma musical é a forma sonora da estética artística. “As normas que governam a ordem estética não são ‘conceitos intelectuais’. Sem dúvida, não existe qualquer obra autêntica sem o máximo esforço intelectual na formação do material. Não existe uma arte ‘automática’ nem a arte ‘imita’: ela compreende o mundo” (MARCUSE 1973). Portanto, a forma não é um meio meramente pragmático de se passar a mensagem. Ela é uma mensagem em si.³³

B) No segundo sentido, além de autores especificamente citados nas letras (que vão de Marx a líderes Panteras Negras, passando por rap, Van Gogh, Foucault, etc.) ou em clipes de áudio mixados, Eric Hobsbawm irá

³³ A experiência do autor deste trabalho como músico e musicógrafo, associada a declarações da crítica e do público contidas em nossas fontes secundárias provavelmente dão conta da tarefa metodológica de lidar com este tipo de fonte, visto que nosso foco principal são as letras.

contextualizar os eventos históricos aos quais as letras aludem (Era dos Extremos 1994) e se reportam (História Social do Jazz 1996). Como uma das influências presentes em várias canções (e, como declarado em entrevista, a teoria à qual a banda se filia), a Sociedade do Espetáculo (DEBORD 2003a) dialoga com os outros autores na sua análise de capitalismo e fenômeno cultural.

Embora não citado diretamente, Hobsbawm instiga a atitude de apropriar-se dos mecanismos da indústria cultural, ainda que de forma crítica, como ciente de seu potencial. “Nem rejeitar o mundo da comunicação de massa, nem aceitá-lo acriticamente resolvem, embora das duas atitudes a segunda seja um pouco menos inútil, pois no mínimo pressupõe a capacidade de reconhecer que é preciso fazer nova análise de uma situação inédita” (HOBBSAWM 2013). A intencionalidade da banda em seu projeto de exposição e manipulação midiática revela que, embora reconhecessem o jogo da comunicação de massa do mercado fonográfico, não o rejeitavam nem o aceitavam, mas procuravam manipulá-lo.

Em contraponto, sobre espetáculo, “(...) não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD 2003a, tese 4), no qual “a realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo a parte, objeto de pura contemplação” (DEBORD 2003a, tese 2). Não apenas Nick Wire declara-se um situacionista como desde o primeiro disco a crítica à sociedade do espetáculo³⁴ é levada como base a ponderações mais ácidas, tanto íntimas como públicas.

A dialética forma-mensagem dessas duas atitudes, representadas aqui por estes dois autores, é a força que anima o processo composicional, frequentemente político, da banda. Assim, delineia-se uma pequena árvore metodológica, cujas bifurcações de análise dialética se estendem da síntese que servirá de tese para outra antítese.

³⁴ Como, por exemplo, já no título de “Spectators of Suicide”.

Constata-se em levantamento biográfico sobre os membros da banda que a situação peculiar de serem amigos de infância em um ambiente tão único, onde a exploração do trabalho se dava de forma tão ostensiva, fornece-lhes a experiência necessária para serem o que são. Sua declarada paixão pela cultura demonstra a outra metade deste par dialético. E, já politicamente formados e se apossando da formação universitária e do veículo da música, faziam ouvir sua voz e sua visão de mundo.

A triagem das fontes demonstrou um teor político prolífico, de variável densidade. As letras revelam preocupação, indignação, julgamento e análise sobre uma gama de assuntos de macropolítica e de questões sociais, além de seus impactos na condição pessoa, íntima dos indivíduos sob a sociedade ocidental. Um grande volume de citações revela certa erudição, mas, tanto declarada como percebida, a banda não faz distinção entre “alta cultura” e “baixa cultura”. Instigados pelo movimento contracultural, em especial pelo movimento *punk*³⁵ que distava no passado aproximadamente uma década, os quatro filhos de Blackwood embarcaram na aventura de fazer o mundo ouvir. E o mundo ouviria suas tristezas, suas revoltas, suas considerações, mas igualmente sua insatisfação com o capitalismo, com o imperialismo inglês, com a imposição norte-americana, com a condição social do humano moderno. De forma às vezes óbvia, agressiva e irresponsável, como natural dos movimentos de contracultura, mas às vezes de forma profunda, premeditada, como que convidando à reflexão e à análise. Frequentemente, com um volume de citações e alusões que demonstravam e exigiam conhecimento amplo³⁶ sobre história, política e cultura ocidental.

A problemática central é instrumental. Como se dá essa dialética³⁷ entre a experiência e a cultura? Como se constitui a si mesma a classe que toma consciência de si? As fontes escolhidas, a obra desta dessa banda, parecem um exemplo rico de como isso se dá.

³⁵ Mais especificamente pelo documentário mencionado anteriormente.

³⁶ Ou Google. Ou uma biblioteca altamente indexada.

³⁷ No sentido *hegeliano*. Experiência e cultura sintetizando consciência, provavelmente.

Para isso, o primeiro capítulo trata de, nessa ordem, apresentar a banda Manic Street Preachers, contextualizar sua localização na história e na política e ambientar o cenário musical no qual eles se encontram à luz da teoria proposta. Logo após, o segundo capítulo trata de analisar, contextualizando as citações e referências, as letras em si, por ordem aproximadamente cronológica, isso é, dividindo em quatro partes: a que antecede os LPs e uma para cada LP.

1.2 “Uma bagunça de delineador e tinta spray”: Os Manic Street Preachers

É assim, “(...) *a mess of eyeliner and spraypaint*”, que a banda se autodefine em trecho de *Stay Beautiful* (GT). Justo para o momento, autoderrogatório como habitual, tal definição soa como um mero título *coming-of-the-age punk/glam* se não levar em consideração a trajetória que desembocou nela.

A vida numa cidadezinha mineradora como Blackwood era um relativo paraíso para crianças nos anos 70. Richey, James, Sean e Nick frequentemente se reportam a uma infância feliz (POWER 2010, cap. 1). No entanto, a monotonia e a falta de opções de lazer faziam deste bucólico lugarejo um inferno de tédio para um adolescente dos anos 80 (POWER 2010, cap. 2). Além da falta de opções em lazer e cultura, o sistema escolar, subserviente ao capital, fazia com que os alunos da *Oakdale Comprehensive School* fossem classificados em duas categorias: um refugio indigno de qualquer esforço por não apresentar talento acadêmico, e os mais “brilhantes” que seriam encaminhados a bancos para estágios e vagas de “jovem aprendiz”. Richey e Nick declararam posteriormente o grande desgosto que isso causou aos quatro na época (POWER 2010, p. 12).

Confrontados com essa realidade, quatro amigos de infância, Nick, James, Sean e Richey, começariam a espontaneamente se reunir no quarto que os primos James e Sean compartilhavam para desfrutar e discutir “tudo que criasse barreira entre nós e Blackwood” (POWER 2010, p. 20). Esse “tudo” incluía literatura, filosofia, política, artes, filmes e música. “Estando presos no meio do nada quando estávamos crescendo, a NME era nossa antena para o exterior” (POWER 2010, p. 29), disse Nicky em 2001 à revista *New Musical Express* (NME) da qual, junto a outras como *Melody Maker* e *Sounds*, eram leitores assíduos. Tratavam de consumir avidamente não apenas a música, mas todas as dicas culturais de seus colunistas, como livros e filmes. Richey lembra: “Nós as devoramos. Você cai nessa quando fica entediado” E debater. “Nós discutíamos sobre qualquer coisa. Isso é parte de onde viemos, de estar cheio de coisas para fazer e parar pra puxar um debate. Podíamos passar o dia

inteiro nisso” (POWER 2010, p.24). Em uma entrevista no programa Rapido TV em 29 de Janeiro de 1992, transcrita por Simon Price, eles explicam (mas não esgotam) suas influências nesses termos:

Nick: *Passamos a adolescência tentando escapar da cidade mineira onde vivíamos lendo a imprensa musical e os textos situacionistas, assistindo filmes de Marilyn Monroe, ouvindo Public Enemy, Queen...*

Richey: *... Mick Jagger dançando Jumping Jack Flash, Pete Townshend quebrando sua guitarra, Sex Pistols, não mais The Clash... Axl, Slash...*

Nick: *... Hanoi Rocks...*

James: *Só para nos divorciar do mundo ao redor, pelo jeito que você parece...*

Richey: *...assistindo William Burroughs, Ken Kesey, Jack Kerouac, Camus... Todos os livros eram tão excitantes para nós quanto os discos, não havia muita diferença. (S. PRICE 2002)*

Foi assim e por esse motivo que, mesmo antes de cursar ensino superior, os quatro amigos já tinham uma bagagem cultural e política relevante. A política, além de ser estimulada pela tradição trabalhista de Gales (veja a seguir), foi ainda acirrada pela Grande Greve dos Mineiros de 1984/85, esmagada por Margareth Thatcher, como veremos mais adiante.

A atitude contracultural do *punk* oferecia a eles, uma década depois, a permissão de “nadar contra a maré”. Além dos punks The Clash e Sex Pistols,³⁸ tiveram influência sobre a identidade cultural dos meninos os finlandeses *glam-rock* Hanoi Rocks³⁹, Joy Division (especialmente Richey), os rapeiros americanos do Public Enemy⁴⁰, Guns n’ Roses (especialmente para James), mas também bandas politicamente engajadas como McCarthy e Gang of Four. O quarteto não via sentido em sentar e ver o mundo queimar em injustiças. O

³⁸ Curiosamente, The Smiths, sensação do momento, não esteve presente na admiração coletiva, apenas na temporária pessoal de Nick (POWER 2010).

³⁹ Uma mistura de New York Dolls e Aerosmith (POWER 2010).

⁴⁰ Provavelmente mais por afinidade política. Nick admite: “não entendíamos o que eles sentiam [por serem britânicos brancos e não americanos negros], mas víamos que eles estavam putos da cara” (PROLE 1994)

mundo parecia errado, Blackwood parecia subproduto final do erro, e suas vidas não poderiam sucumbir diante da apatia. Eles precisavam agir.

A primeira atitude foi a visual. Os adolescentes precisavam se afirmar em sua cultura através de sua aparência (como veremos mais adiante), e assim o faziam em tímidas incursões ao café local. Martin Power observa como esse visual, com os brilhos de Hanoi Rocks (e, por consequência, do New York Dolls) e os cortes irregulares do The Clash, destoava do que podia se ver nas ruas e na mídia naqueles tempos (POWER 2010, p. 52). Naturalmente, o povo de uma cidadezinha não trata bem seus adolescentes “rebeldes”, e os quatro meninos *glam-punk* eram alvo de chacotas diversas e de pelo menos uma agressão (POWER 2010). No entanto, apesar desse estranhamento demonstrar o quanto eles estavam, nas palavras de James “se divorciando de Blackwood” (S. PRICE 2002), eles mantinham a consciência de classe necessária para entender que trabalhadores rústico não lidariam bem com o choque de gerações, como Nick declarou:

*Eu não olhava para aquelas pessoas e pensava ‘escória inútil’. Se eles passavam a semana toda trabalhando numa fábrica, então eles tinham todo o direito encher a cara e tirar um sarro do meu corte de cabelo.*⁴¹ (S. PRICE 2002).

A segunda foi consequência da paixão musical. Sean tinha ampla formação musical. James mostrava talento com a guitarra e tinha confiança em pôr melodia nos poemas de Nick. Estava na hora de montar uma banda. Em 1986, enquanto Richey estava na faculdade, os três amigos, ainda no ensino médio da *Oakdale Comprehensive School*, se juntaram ao baixista *punk*⁴² Miles "Flicker" Woodward para formar a banda Betty Blue, com Nick na segunda guitarra. Essa formação se manteve até 1988⁴³, quando Flicker deixou a banda,

⁴¹ “*I didn’t look at those people and think ‘worthless scum’. If they’ve been working in a factory all week then they’ve got every right to get smashed out of their brains and take the piss out of my haircut’.*”

⁴² E por punk quero dizer estilo Sid Vicious. Flicker tocava um baixo de duas cordas.

⁴³ Há nove gravações não oficiais do período Betty Blue, com Flicker, circulando pela internet, que foram ignoradas para a execução dessa pesquisa.

acusando-a de abandonar sua raiz *punk*. Em algum ponto desse período, a banda passou a se chamar Manic Street Preachers⁴⁴ (S. PRICE 2002). 1988 também foi o ano do lançamento de seu primeiro *single* oficial, “Suicide Alley”. Queira ver o capítulo 2 para mais informações.

Richey se formaria em 1989, e passaria a ter mais tempo a dedicar para a banda, em especial para suas letras e manifestos. Simon Price estima que Richey e Nick estavam entre os últimos da geração de “pobres educados”, ou seja, membros da classe trabalhadora que tiveram chance de ir à faculdade por conta dos programas de inclusão, cortados paulatinamente por Thatcher (S. PRICE 2002, p. 12). Conscientes desse papel, os jovens músicos começaram a disputar a atenção da mídia, teorizando o seu papel dentro do mercado fonográfico que alienava o cenário musical e minava qualquer atitude contracultural. Para tanto, mudar-se para Londres, para longe da comunidade *underground* de Blackwood e vizinhanças, cujas opiniões sobre os MSP variavam entre “ordinários” a “bostas” (POWER 2010, p. 54), se tornou essencial.

Uma das estratégias “revolucionárias” adotadas pela banda foi de mergulhar no espírito iconoclasta do *punk* de “nós destruimos o *rock ‘n roll*”⁴⁵. Declarando-se opostos a tudo que a cena pós-*punk*, dominada pelo *shoegazing* e pelo *Madchester*⁴⁶, representava e dando declarações polêmicas como desejar que Michael Stipes (do REM) morresse como Freddie Mercury⁴⁷, ou afirmar que a banda *shoegazer* Slowdive era “pior que Hitler”, ou afirmar que bandas como Eletronic (de Manchester, feita com restos de Joy Division e The Smiths) eram “gordos ricos que mereciam um tiro” (S. PRICE 2002). Nick,

⁴⁴ Nomes de banda normalmente são um assunto nebuloso, envolto em lendas e histórias inconsistentes. Não é diferente com MSP. A história mais popular é a de que, quando em Cardiff, James teria ouvido “*what are you, boyo, some kind of manic street preacher?*” (algo como “o que você é, mané, um tipo de pregador de rua maníaco?”) após uma discussão com um transeunte (ou com um mendigo, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/whats-in-a-band-name-here-are-the-stories-behind-the-monikers-807597.html>>).

⁴⁵ “We destroy rock ‘n roll”, frase falada no fim do “Motown Junk” (1991).

⁴⁶ Queira ver o fim do capítulo 1 para uma contextualização dessas cenas.

⁴⁷ Isso é, de AIDS.

mais tarde, revelaria que tais colocações polêmicas pouco tinham a ver com algum ódio contra essas personalidades. Opor-se a cena vigente era opor-se contra o sistema que a fazia viger. “Eu quero ser excluído por certas partes da comunidade, porque eu detesto o que elas representam” (P. REES 1994).

A imprensa musical parece ter mordido a isca, em especial a revista *New Musical Express* (NME). Resenhando “Suicide Alley”, meses depois de seu lançamento, Steven Wells escreve na NME:

Single de Roqueiro Branco Rebelde da Semana! Veja a carta que esta banda me enviou: ‘Nós somos o suicídio da Não-geração. Nós estamos o mais longe possível de qualquer coisa dos anos 80 (ex. automatização pop dos anos 80, a já longa saga de caprichosas composições pop e as intrínsecas esculturas musicais de pós-modernismo)’.

Essa gravação ressoa positivamente com o melhor do The Clash, os originais. Êêêêêê! (...) Me lembra de um tempo — muito antes do Crass estragar tudo — quando menininhos de rostos jovens com camisetas personalizadas faziam um rock 'n roll excitante que, acreditavam eles, faria o mundo se envergonhar até melhorar. Regressivo, excitando e inspirado. Você vai odiar, provavelmente. (NME, Agosto de 1989)

Uma gravação genuinamente *punk*, com cara de uma década atrás, naturalmente soaria positiva aos ouvidos saudosistas. Mas nem tudo foram flores. Revistas como NME, *Melody Maker*, *Kerrang!* tinham por profissão promover a cena que os MSP criticavam. Em pouco tempo, a seriedade das posturas do quarteto seria questionada. O que culminou no “evento 4REAL” (ver a biografia de Richey, mais abaixo).

Até a data da redação deste trabalho, a banda havia recebido 11 prêmios da revista NME, oito da revista Q e quatro BRIT Awards⁴⁸. Dois de seus *singles* (“If you Tolerate This Your Children Will Be Next” (“This is My Truth Tell Me Yours”⁴⁹, Epic/Virgin, 1998) e “Masses Against the Classes”⁵⁰

⁴⁸ <<http://www.brits.co.uk/artist/manic-street-preachers>>.

⁴⁹ O título deste disco é uma referência ao trabalhista galês Aneurin Bevan, eleito Primeiro Ministro em 1929 e falecido em 1960 (A. PRICE 1982), que tinha o costume de terminar seus discursos com “esta é minha verdade. Diga-me a sua”.

(Epic, 2000)) e um álbum (“This is My Truth Tell Me Yours”, Epic/Virgin, 1998) alcançaram o primeiro lugar das paradas de sucesso britânicas⁵¹. Além de capitanear diversos festivais britânicos e europeus, a banda compôs e gravou o hino da seleção de Gales na Eurocopa de 2015, intitulado “Together Stronger (C’mon Wales)”⁵².

1.2.1 Nicholas Allen “Nicky Wire” Jones

O alto e magro garoto interessado em futebol, Direito e política, nascido em 20 de Janeiro de 1969, sorridente e descontraído, não tinha muito talento com instrumentos musicais, mas tinha com as palavras. Seu irmão mais velho, Patrick Jones, poeta (com diversos livros e discos de poesia, além de ser frequentemente citado na obra da banda⁵³), foi quem apresentou o marxismo a Nick (POWER 2010). Influenciado pelo irmão (na época, cursando Sociologia e Literatura Americana na Universidade de Gales), mas também por Marx e por Lênin, o primeiro poema de Nick se chamava “Aftermath 84” (“consequências de 1984”), alusão à Greve dos Mineiros de 1984/85 (LYNSKEY 2011) e um manifesto irado contra Thatcher (POWER 2010).

Como guitarrista na Betty Blue e substituindo Flicker no baixo a partir de 1988, sua função mais visível (isto é, além de ser (co)autor das letras) foi ser “a outra cara” da banda. Além de declarações polêmica e insinuações homoeróticas com Richey em clipes oficiais e capas da NME, o alto e atlético

⁵⁰ Uma canção escrita especificamente como uma oposição ao disco: feroz quando aquele é introspectivo, política quando aquele é intimista. Um hino socialista antipartidário, que marca o retorno da banda a temas políticos diretos, atitude posta em segundo plano desde o desaparecimento de Richey. A capa do *single* apresenta a bandeira cubana, como anunciando que, pouco tempo depois, os MSP realizariam um show histórico em Havana, com a presença de Fidel Castro, onde apresentariam a canção antiamericanista “Baby Elian” (aludindo o imbróglio entre Cuba e EUA envolvendo a guarda do menino Elián González, <<http://www.biography.com/people/elián-gonzález-9542365#profile>>), que comporia o disco Know Your Enemy (Epic 2001).

⁵¹ <<http://www.officialcharts.com/artist/20086/manic-street-preachers/>>

⁵² <<http://www.walesonline.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/official-wales-euro-2016-anthem-11319854>><<https://www.manicstreetpreachers.com/video/together-stronger-cmon-wales>>

⁵³ Só em GT, duas faixas, a saber, “Love Sweet Exile” e “Crucifix Kiss”, abrem com trechos de seus poemas, “The Eloquence of Screaming” e “Torying”, respectivamente.

Nick Wire também era conhecido por seu visual andrógino dentro e fora de palco⁵⁴.

Ao contrário de Richey, Nick se considerava um romântico e um idealista, e isso se reflete no seu estilo de composição. Tendo se formado em Ciência Política um ano após Richey, formava com ele uma parceria quase simbiótica na composição das letras mais políticas, ao ponto de muitas vezes não ser capaz de precisar quem fez o quê (MORAN 1994). O estilo de profícuas alusões e citações se manteve após o desaparecimento de Richey, apenas não tão intensas quanto em THB.

1.2.2 James Dean Bradfield

A “miniatura de Woody Allen” nascida em 21 de Fevereiro de 1969, tímido, estrábico e vítima de *bullying*, descobriria na adolescência seu talento para o futebol e para a música. Sua dedicação à guitarra e, posteriormente, ao piano possibilitou que se tornasse o compositor musical e arranjador da banda, juntamente com o primo Sean. Já durante o período GT, James se mostrava um grande solista (veja os solos de guitarra de “Love Sweet Exile” e “Condemned to Rock n’ Roll”, admiráveis, se não pela beleza, que é subjetiva, pela evidente dificuldade técnica). Seu gosto eclético (do *punk rock* à Diana Ross) (POWER 2010) o tornaria um compositor criativo, embora tentativas no período Betty Blue tenham o dissuadido de escrever letras por um bom tempo⁵⁵. Seu registro vocal, amadurecido ao longo de sua experiência como um Manic Street Preacher, como claramente testemunhado ao longo de nossas 74 faixas⁵⁶, possui uma grande variedade de timbres e tessituras.

⁵⁴ O que para Jessica McIntire pode se tratar de uma identificação com as Rebecca Riots, quando homens galeses do século XIX, vestidos “de mulher”, destruíam pedágios (McINTYRE 2015). Tal identificação adiciona à *welshness* da banda.

⁵⁵ Posteriormente, escreveu letra para “Ocean Spray” (Know Your Enemy, Epic, 2001) e em sua carreira solo.

⁵⁶ E, ainda mais após o nosso recorte. Por exemplo, em “Between the Clock and the Bed” (Futurology, Columbia, 2014), ele soa, nas estrofes, semelhante a Phil Collins.

Nas entrevistas das quais dispomos, James se mostrou reflexivo, sensível e inteligente (PROLE 1994). Sua consciência de classe, menos sofisticada que a dos acadêmicos Richey e Nick, fica muito evidente em sua compreensão clara do que acontece no mundo e na banda (PROLE 1994). Durante a internação de Richey, James chamou a atenção da imprensa como porta voz da banda (RAGGETT 2015), em especial por sua firmeza e empatia com os problemas de saúde de Richey (BAILIE 1994).

1.2.3 Sean Anthony Moore

O quieto e sarcástico arquiteto musical da banda, Sean Moore, primo de James, nasceu a 30 de Julho 1968, em Pontypool, Torfaen, mas com o divórcio dos pais, passaria a morar com os tios, os pais de James, com quem dividia um beliche (POWER 2010) no quarto que se tornaria a célula de origem dos Manic Street Preachers. De formação musical clássica, foi o mais jovem membro a ser admitido na South Wales Youth Orchestra (POWER 2010). Durante a greve de 1984, tocava trompete nas marchas da associação de mineiros (S. PRICE 2002).

Simon Price avalia que Sean talvez seja a única pessoa no mundo do *rock* que não leva os Manic Street Preachers a sério (S. PRICE 2002).

1.2.4 Richard James “Richey” Edwards

Richard James Edwards nascido a 22 de dezembro de 1967, em Blackwood, sul do País de Gales, Reino Unido. Segundo seu pai, uma criança calma, silenciosa e pensativa, não do tipo rebelde, que frequentava a Igreja Metodista⁵⁷ com a família e mostrava talento com a Bíblia. Tendo crescido em uma parte mais rural da cidade, próximo à sua avó, o impacto de se mudar para uma parte mais (sub)urbana foi um dos choques que cimentariam seu desgosto por Blackwood⁵⁸. Diversos desses choques adolescentes marcariam

⁵⁷ Lembremos que as religiões protestantes haviam auxiliado a resistência da nacionalidade galesa (HOBBSAWM 1994) e em Blackwood não era diferente (POWER 2010).

⁵⁸ E, talvez pela humanidade ou mesmo pela vida, mas com certeza pelo conceito popular de amor.

sua obra, como sua desilusão com o amor, seu desgosto pela pornografia, sua identificação com os oprimidos de maneira geral, sua visão cínica e pessimista a respeito da humanidade, seu repúdio a idealismos. Politicamente, isso o tornaria um crítico mordaz.

Entre 1986 e 1989, graduou-se em História Política pela *University of Wales*, em Swansea, a 30 milhas⁵⁹ de Blackwood, com especialização em Holocausto e Política Externa Nacional-Socialista alemã e Soviética (BAILIE 1994). Foram anos difíceis para ele. Lidar, pela primeira vez, com o contraste entre classes sociais (POWER 2010), adaptar-se a rotina festiva e despreocupada da vida em dormitórios o levou ao alcoolismo, mas também a um afinco em sua formação intelectual. Já que as aulas não lhe ofereciam muito desafio, a biblioteca era seu refúgio sagrado. Clássicos da literatura anglófona como Joseph Conrad⁶⁰, J. D. Salinger⁶¹ e J. G. Ballard⁶² alimentavam sua reflexão sobre a natureza maligna do ser humano, a ponto de fazer “A Revolução dos Bichos” de George Orwell e “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley parecerem, em suas palavras, recreativos (POWER 2010, cap. 4).

Foi o último a se tornar membro oficial da banda, originalmente ajudando os amigos como motorista e *roadie*. Posteriormente, começou a escrever as letras com Nick e, com a saída do baixista Flicker, assumiu a segunda guitarra da banda, apesar de pouco ou nenhum talento para tal. Sua função, como resumida pela jornalista Caitlin Moran, era ser a cara da banda:

⁵⁹ Pouco mais de 48 quilômetros.

⁶⁰ Autor (1857–1924, <<http://www.imdb.com/name/nm0175676/>>) de “O Coração das Trevas” (<<http://www.gutenberg.org/ebooks/526>>), drama de guerra ambientado no Congo que depois seria adaptado para o cinema, se passando no Vietnã, no filme *Apocalypse Now* (<<http://www.imdb.com/title/tt0078788/>>).

⁶¹ Autor (1919–2010, <<http://www.imdb.com/name/nm0758409/>>) de “O Apanhador nos Campos de Centeio” (<<http://www.saraiva.com.br/o-apanhador-no-campo-de-centeio-313091.html>>).

⁶² Escritor britânico (1930 – 2009, <<http://www.imdb.com/name/nm0050618/>>), autor de livros como “Crash” e “The Atrocious Exhibition”. “Mausoleum” (THB) contém um trecho em áudio de uma entrevista sua.

*(...) ele não sabe tocar guitarra. Ao invés disso, ele escreve as letras, bola os manifestos da banda, é o que mais fala em entrevistas, e mantém boa aparência.*⁶³
(MORAN 1994)

Embora a imagem de James, obviamente por ser o vocalista, seja a mais proeminente em vídeos musicais e apresentações ao vivo dessa época, Richey é o mais exposto, aparecendo em todas as capas da NME (e, discutivelmente, de todas as revistas) dedicadas à banda, às vezes com todos os companheiros, às vezes em insinuações andróginas com Nick, às vezes sozinho, representando a banda (algumas dessas vezes com “Richey Manic” em letras garrafais).

No entanto, outra característica de Richey chamava atenção da imprensa: sua saúde mental. O famoso “incidente 4real” (S. PRICE 2002, p. 46-56), por exemplo. Em resposta a uma entrevista da Steve Lamacq, então jornalista da NME, questionando a autenticidade da atitude da banda⁶⁴, Richey “escreveu” com uma navalha as letras “4REAL” (algo como “pra valer”) em seu braço. O próprio jornalista mal entendeu o que se passava (LAMACQ 2000), mas o fotógrafo Ed Sirrs immortalizou a cena que estampou tablóides musicais ou não nas semanas seguintes (S. PRICE 2002). O caso repercutiria por muito tempo na mídia (BAILIE 1994) e nas letras da banda. Pelo menos duas músicas⁶⁵ abordam o tema, “Roses in the Hospital” (GATS) e “Faster” (THB), essa última acompanhada pelo comentário “Automutilação é antissocial. Agressão ainda [é] natural”⁶⁶ (EDWARDS 1994).

⁶³ “(...) *he cannot play the guitar. Instead he writes the lyrics, draws up their manifestos, does most of the talking in interviews, and looks beautiful*”. Caitlin Moran, “*Gorgeous In Spite Of Himself*”, The Times, 7 de Outubro de 1994.

⁶⁴ Entrevista com James e Richey, na qual o desempenho dos dois diante de Lamacq, digamos, deixa a desejar (S. PRICE 2002).

⁶⁵ Talvez três, se interpretarmos dessa maneira a menção à dura palavra “mutilação” precedida pelo verso “Flores do ódio acariciam minha pele agora” (“*Flowers of hate caress my skin now*”).

⁶⁶ “Faster” (THB), composição de Richey (exceto pelas duas últimas frases, de Nick (MORAN 1994)), já começa com o verso “Eu sou um arquiteto, eles me chamam de açougueiro” (“*I am na architect, they call me a butcher*”). Richey imaginava que qualquer outro roqueiro machão teria batido em Lamacq, e ele, além de considerar isso uma bobagem, se questiona porque

1.3 “Mãe da Liberdade, mas nós só gritamos”: Gales, Grã Bretanha e o neoliberalismo

A completa desconexão entre o que se declara oficialmente e o que se pratica em uma democracia liberal é vertida por MSP no verso citado neste título (“*Mother of the free but we just scream*”), trecho do refrão de Democracy Coma, lado B do single Love’s Sweet Exile/Repeat, uma canção antimonarquista.

Um elemento constitutivo⁶⁷ de nossas fontes é a identidade dos MSP como filhos de uma cidade mineira no sul de Gales. Como nosso objeto central é a consciência, seria necessário definir em qual escala abordar esse assunto, se o nacional, internacional, ou mesmo “paroquial”. Não fugiríamos de Thompson se ajustássemos a escala de ambientação ao País de Gales, como recomenda Hobsbawm:

A escala da consciência de classe moderna é maior do que no passado, mas é essencialmente ‘nacional’, e não global [nem paroquial]: isto significa que ela atua dentro da estrutura de Estados territoriais que, a despeito do acentuado desenvolvimento de uma economia mundial única e interdependente, permanecem até hoje como unidades principais de desenvolvimento econômico. (...) Os aspectos decisivos da realidade econômica podem ser globais, mas a realidade econômica palpável e vivenciada, o que afeta direta e obviamente a vida e a sobrevivência das pessoas, é a própria Grã-Bretanha, dos Estados Unidos, da França etc. (...) As classes efetivas e reais são nacionais (HOBSEAWM 2000, p. 41).

Muito menos por subestimar a internacionalidade da consciência de Richey e Nick, e menos por não dispormos de fontes excessivamente plagais para tratarmos cultural no caráter local (“paroquial”) e muito mais por uma

bater em alguém é sinal de virilidade e cortar seu próprio corpo é sinal de loucura (BAILIE 1994).

⁶⁷ Martin Power (2000) chega a dizer que Blackwood os pariu tanto quanto suas mães.

escolha teórico-metodológica na qual duas aproximações ao objeto consciência de classe potencialmente antagônicas⁶⁸ concordam.

1.3.1 Gales

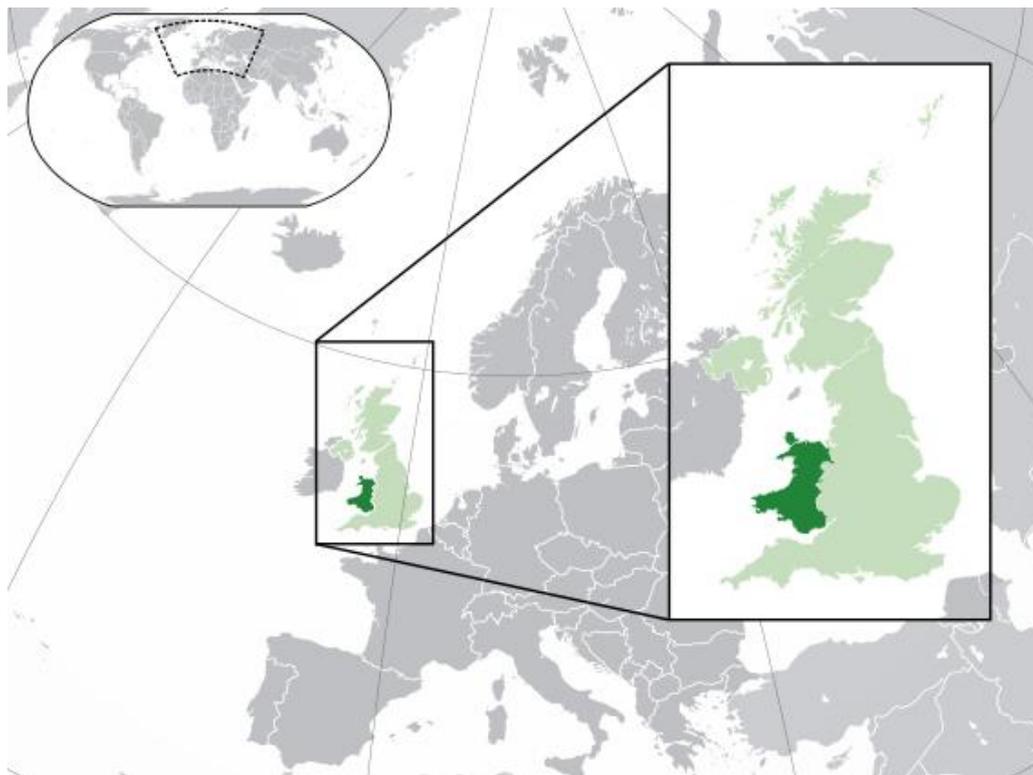


Nick em 2014 no Festival de Glastonbury diante de duas bandeiras galesas (foto de Matt Crossick⁶⁹).

O País de Gales é uma das quatro nacionalidades que formam o Reino Unido ou Grã Bretanha. (BBC 2014) Dito de outra forma, é um dos países historicamente subjugados pela Inglaterra para formar seu império insular, assim como Irlanda do Norte e Escócia. É uma das assim chamadas “Nações Celtas”, juntamente Bretanha (na França), Cornualha, Irlanda, Ilha de Man e a própria Escócia (no Reino Unido).

⁶⁸ Em “Notas sobre consciência de classe” (2000, p. 33), Hobsbawm parte, não sem ressalvas, do conceito de George Lukács datado de 1923, que é bem mais restritivo que o de Thompson.

⁶⁹ <<https://www.walesonline.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/who-support-acts-manic-street-11351507>>



Detalhe da Europa (■) mostrando o Reino Unido (■) e o País de Gales (■) ⁷⁰.

Gales em si tinha servido, ainda mais que os outros países do Reino Unido, como satélite da Inglaterra (BBC 2014). Alimentando a indústria inglesa do século XIX com suas abundantes reservas de carvão mineral, por volta de 1850 o país começou a timidamente ser visto como uma quarta nacionalidade da Grã Bretanha, e não um pedaço da Inglaterra usado para abrigar seu pesado parque industrial.⁷¹ A tradição trabalhista de Gales, “o primeiro país proletário do mundo”⁷², se iniciou em 1901. Nesse ano um Primeiro Ministro liberal se recusou a reconhecer uma greve em Gales e o Partido Trabalhista, aliado dos liberais desde sua fundação em 1893, rompeu com eles, convocando greves gerais e beneficiando-se das reformas eleitorais das primeiras décadas do século para posicionar-se ofensivamente no Parlamento.

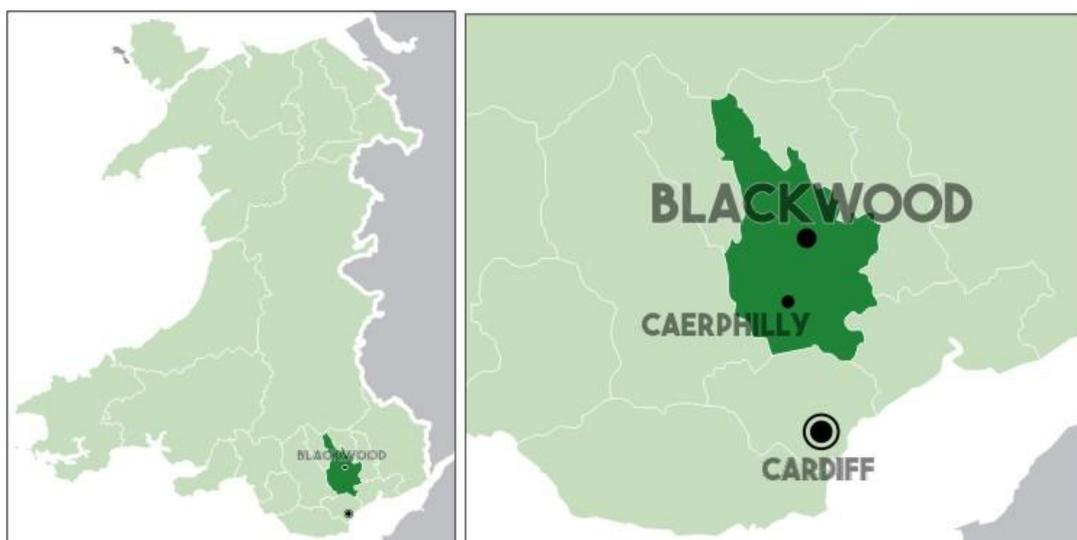
⁷⁰ <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wales_in_the_UK_and_Europe.svg>

⁷¹ Por esforços exclusivos da Cymmrodorion Society, refundada em 1820, e da Cambrian Archaeological Society, fundada em 1847 (BBC 2014).

⁷² No sentido de ser subjugado pela Inglaterra como fornecedor de matéria prima e mão de obra para a Inglaterra (BBC 2014), a primeira nação industrial (HOBSEAWM 1994).

Acreditamos, em consonância com as fontes analisadas no capítulo dois, que essa experiência molda muito mais o sentimento de “welshness” que retornos à cultura gaélica medieval ou o apego ao idioma galês. Isso inaugurou uma tradição galesa de votar no Partido Trabalhista, comparável a tradição guerreira do país, o maior contingente voluntário na Primeira Guerra Mundial (BBC 2014) e o único contingente britânico na Guerra Civil Espanhola⁷³ O período entre guerras viu um acirramento entre trabalhistas e conservadores (que tendiam ao fascismo). Nesse período, a miséria do setor industrial perante o aparente colapso do capitalismo fez o socialismo ganhar força em Gales, em especial na organização dos sindicatos dos mineiros, em simbiose com o sentimento nacionalista. Afinal, os mineiros basicamente tinham construído Gales, em especial o sul, onde eram a maioria (BBC 2014).

1.3.2 Blackwood



Detalhe Do Reino Unido () mostrando Gales () e o Condado de Caerphilly ()⁷⁴.

⁷³ Os mineiros do sul de Gales tem uma tradição aguerrida que inspira os MSP. Sua participação na Guerra Civil espanhola (<<http://www.bbc.co.uk/news/uk-wales-36786303>>), por exemplo, é aludida na canção “If You Tolerate This Your Children Will Be Next” (álbum This Is My Truth Tell Me Yours, Epic/Virgin, 1998), *single* que ocupou o primeiro lugar das paradas de sucesso britânicas por 17 semanas (<<http://www.officialcharts.com/artist/20086/manic-street-preachers/>>).

⁷⁴ Vetorização própria do mapa, tendo como base mapas gratuitos do site <www.geoatlas.fr>, que disponibiliza gratuitamente mapas em JPG e PDF, e também mapas vetoriais pagos. Coordenadas cartográficas adicionais sobre Blackwood obtidas em <www.map-of-uk.co.uk>.

Incrustada nos planaltos que cercam o vale do rio Sirhowy, fundada no século XIX como um vilarejo-modelo para abrigar trabalhadores pobres das minas de carvão, distante de grandes rodovias, gravitando desde 1925 ao redor do Instituto dos Mineiros (o *'Stute*), seu centro seu cultural⁷⁵, Blackwood viu sua população crescer durante a Segunda Guerra Mundial por receber refugiados dos centros urbanos ingleses (POWER 2010), temerosos de uma incursão da Luftwaffe⁷⁶, embora voluntários dentre os mineiros dessa região tenham lutado nessa guerra.

A organização socialista e trabalhista (e a quase unanimidade galesa) trouxe os trabalhistas ao poder em 1945. Fiel ao seu eleitorado, o Partido Trabalhista estatizou o setor de minas de carvão, que se tornou bastante próspero nas duas décadas que se seguiram. No entanto, mudanças europeias e globais (HOBSBAWM 1994) estavam para mudar o rumo da política britânica e afetar Gales diretamente a partir da década de 70.

Tendo nascido entre 1967 e 1969, os quatro meninos de Blackwood passaram, grosso modo, sua infância na década de 70⁷⁷ e sua adolescência no início da de 80. Em 1985 Richey tinha 18 anos, Sean, 17, Nick e James, 16. O período coberto pela fase pré-GT de nosso recorte (1989-1991) é chamado de “colapso euro-soviético” (HOBSBAWM 1994, p. 460). Que mundo, que Grã-Bretanha e que Gales haviam parido e nutrido tal quarteto? Falando das possibilidades dos anos 90 (provavelmente o tipo de preocupação das mentes em nosso recorte cronológico), Eric Hobsbawm olha para aquelas duas décadas com um específico olhar de reprovação:

⁷⁵ É claro, depois dos pubs. A proporção de pubs *per capita* em Blackwood é, avalia Simon Price, maior do que seria saudável (S. PRICE 2002, p. 4).

⁷⁶ Infelizmente, o sul de Gales não estava fora do alcance alemão. Em Fevereiro de 1941 a cidade de Swansea, a 30 milhas de Blackwood, foi bombardeada (BBC 2014)

⁷⁷ Um anônimo morador local, citado por Martin Power, descreve a Blackwood dos anos 70 como uma típica cidade galesa, de “bons e maus hábitos, e um pouco dos intermediários”, uma cidade que a maioria dos britânicos conhecia “da janela do carro” (POWER 2010, p. 4).

Quem poderia contrabalançar as tendências à desigualdade tão impressionantemente visíveis nas Décadas de Crise? A julgar pela experiência das décadas de 1970 e 1980, não seria o livre mercado. Se essas décadas provaram alguma coisa, foi que o grande problema político do mundo (...) não era multiplicar a riqueza das nações, mas como distribuí-la em benefício de seus habitantes. (HOBSBAWM 1994, p. 555)

Caso “livre mercado” não pareça metonímico o suficiente, a jovem década de 90 julga o neoliberalismo. Estamos diante de duas décadas de embates entre *keynesianos* e neoliberais, em especial a de 80 quando, em lugares como a Grã Bretanha, os neoliberais tiveram a chance de mostrar a que vinham.

Após o que ele denomina como “Era de Ouro”, Hobsbawm admite que o “modelo sueco” de socialdemocracia se encontrava esgotado o suficiente para tornar alguns argumentos neoliberais convincentes. Havia uma desilusão generalizada. Na Inglaterra, as empresas estatais eram de tal forma ineficientes e socialmente custosas que mesmo a esquerda admite que os “choques” de gestão de Thatcher eram, de certa forma, necessários (HOBSBAWM 1994, p. 401). Tal cenário fez o Partido Conservador de Thatcher arrebanhar 42% do eleitorado britânico⁷⁸.

No entanto, o neoliberalismo tinha em seus alicerces a crença de que o mercado é inerentemente benigno, em oposição ao “estado malvadão” que tolhe sua liberdade. Ou como Hobsbawm coloca a dicotomia, capital VS governo⁷⁹. A palavra “crença” não foi escolhida ao acaso: o fato que se verificou foi que a teoria e a prática não condiziam. O Estado, na prática, não “deixava o mercado livre”, mas o amparava. Muito do que o neoliberalismo tinha em seu credo não condizia com sua prática. Com o intuito de demonizar a presença estatal, por exemplo, afirmava-se que o bem-estar social era sustentado com uma carga tributária insuportável, e que isso afetava todo

⁷⁸ <<http://www.bbc.co.uk/news/special/politics97/background/pastelec/ge83.shtml>>

⁷⁹ Citando o próprio Reagan “o governo não era a solução, era o problema” (HOBSBAWM 1994, p. 401).

cidadão, cansado de pagar impostos. Isso não impediu Thatcher de ter, no fim de sua quase década-e-meia à frente do Parlamento, imposto uma carga tributária maior que a de seus antecessores trabalhistas (HOBSBAWM 1994, p. 401).

Em outro exemplo desse argumento, e um essencial a esse trabalho, está o mito do *laissez faire*. Um Estado central que proteja seu povo entravaria o fluir do mercado. O neoliberalismo prega que um Estado bom é um Estado mínimo, quando não ausente, o que não correspondeu com sua prática, normalmente envolve a autoridade estatal forte, mas subserviente ao capital internacional. Mesmo um dos mais ideológicos governos neoliberais como o de Thatcher fez seu ministro de energia Tim Eggar usar recursos e legislação do Estado modernizar⁸⁰ a matriz energética por pressão das multinacionais. E modernizar significava fechar 20 minas de carvão (12 só em Gales), a principal atividade econômica de diversas cidades do sul de Gales, como Blackwood, e de algumas da Inglaterra, como Nottingham⁸¹, a partir de 1984. Isso criaria um desemprego da ordem de 20.000 trabalhadores⁸².

O impacto desse desmando de Londres não foi deixado sem resposta por parte do Sindicato dos Mineiros, um dos mais organizados e aguerridos da Grã Bretanha. O desafeto de Thatcher com o movimento sindical, base remanescente do seu rival Partido Trabalhista, era declarado. Ela chegou a se referir ao movimento sindical como “o inimigo interno⁸³”, mais difícil de combater e mais perigoso de negligenciar que o inimigo externo (no caso, a Argentina na Guerra das Ilhas Malvinas). Assim, o amargo e convoluto evento referido neste trabalho como a Grande Greve dos Mineiros de 1984/85 era

⁸⁰ E não estamos falando de hidrelétricas, mas de energia nuclear (S. PRICE 2002).

⁸¹ Aludida, dentro de nosso recorte, na canção “Gold Against the Soul”, do álbum homônimo.

⁸² <<http://www.minersadvice.co.uk/>>

⁸³ Os termos que ela usa são “*enemy within*”, “inimigo interno” e “*enemy without*”, um trocadilho comum do inglês que pode se referir ao inimigo externo ou ao ausente, i.e., o desequilíbrio de poder deixado por uma vitória na guerra, especificamente a das Malvinas.

inevitável. Em Março de 1984 a União Nacional dos Mineiros⁸⁴ (NUM) declarou greve geral da categoria contra o fechamento das minas.

Em entrevista à NME, James, na época com 15 anos, lembra do início da greve. “Lembro de chegar em casa da escola e encontrar minha mãe e meu pai na frente da TV. Eram muitos semblantes cerrados. Parecia que tudo estava em jogo”⁸⁵ (POWER 2010, p. 14). A greve mobilizou uma grande parcela da população, inicialmente. “Era política entregue na nossa porta”⁸⁶, lembra Nick (IDEM).

Igualmente inevitável⁸⁷ seria a derrota do movimento grevista ante a força de Londres. Após um ano de greve, piquetes, confrontos com a polícia⁸⁸, perda de apoio da população⁸⁹, os recursos dos grevistas se esgotaram. Os poços foram fechados. O desemprego em Gales, que era de 8%, subiu para 80%. O impacto moral nos 98% dos grevistas que resistiram de março a março também era notável. Sean, na época com 18 anos, tocando trompete na banda marcial de uma das sedes sindicais, que acompanhava os piquetes, lamenta. “Homens orgulhosos, de cabeça erguida, sendo reduzidos a uma carcaça do que eram”⁹⁰. Impacto moral compartilhado por toda a cidade de Blackwood, segundo Richey:

⁸⁴ <<http://www.num.org.uk/>>

⁸⁵ “*I remember coming home after school and mum and dad would be in front of television. There were lots of furrowed brows. It seemed that everything was at stake*”

⁸⁶ “*It was politics right there in our doorstep*”.

⁸⁷ O governo do Partido Conservador havia enfrentado – e perdido – dois confrontos com a NUM. Isso os ensinou a estocar reservas de carvão para que a greve tivesse menos impacto. (<<https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/oct/03/miners-strike-thatcher-real-enemy-within-extremism>>)

⁸⁸ Que resultaram em 11.200 prisões de homens e mulheres, e pelo menos cinco mortes.

⁸⁹ Além de legislações surrupiando direitos de dependentes dos grevistas, a violência dos confrontos minou a popularidade dos mineiros. Falamos de violência como em executar um taxista visto como traidor atirando um enorme bloco de concreto do alto de uma ponte sobre seu carro ().

⁹⁰ “*Proud upright men being reduced of shells of their former selves*”.

Depressão era nosso humor natural, de onde viemos, há uma melancolia natural no ar. Todo mundo... se sentia bem derrotado... As ruínas da indústria de base ao redor, (ver) a geração dos seus pais toda desempregada, com nada a fazer e sendo forçada à humilhação de frequentar um 'curso de relevância'⁹¹ (POWER 2010, p. 15)

Precisamos entender que não estamos diante de um cenário de embate romantizado entre a modernização inexorável e o passado agonizante. Mesmo medidas mitigadoras posteriormente tomadas por Londres, como incentivos para fixação de indústrias de eletrônicos nas cidadezinhas tradicionalmente mineradoras, que normalmente admitiam trabalhadores com contratos de três meses⁹² (POWER 2010), não apagaram as cicatrizes sociais e morais às quais Richey se refere acima. Não muitos homens que passaram uma vida trabalhando numa mina conseguem se adaptar a uma troca de função tão abrupta. E o Partido Conservador não tinha esses homens em mente. O Estado burguês sob o liberalismo não foi “mínimo” ao danificar uma geração de trabalhadores.

Além disso, o neoliberalismo apresenta-se como filho do *ethos* conservador com a fé no mercado legada do liberalismo que um dia foi revolucionário, sintetizando uma postura ética pronunciadamente *randiana*⁹³. Para a classe trabalhadora de uma cidadezinha mineira do sul de Gales, solidária e idealista (POWER 2010), o neoliberalismo era tudo ao que se opor não só no campo político, mas no moral.

⁹¹ *“Depression was Just our natural mood, where we came from, there’s a natural melancholy in the air. Everybody... felt pretty defeated... the ruins of heavy industry all around you, (seeing) your parents’ generation all out of work with nothing to do and being forced into the indignity of going on ‘course of relevance”*

⁹² Para reduzir custos com direitos trabalhistas.

⁹³ De Ayn Rand (<<http://www.imdb.com/name/nm0709446/>>), escritora russa naturalizada americana, criadora do Objetivismo, defensora do liberalismo, referindo-se mais precisamente ao conceito de “egoísmo ético” que permeia seus “romances filosóficos”. Enquanto seus *übermenchen* individualistas tenham inspirado bandas de rock como Rush, ela está ausente da obra dos MSP.

(...) o governo da sr^a. Thatcher na Grã-Bretanha era impopular na esquerda, mesmo durante seus anos de sucesso, porque se baseava em um egoísmo associal, na verdade anti-social. (HOBSBAWM 1994, p. 399)

Se nem o provisório sucesso econômico o tornaria popular, o que fazer quando tantas vidas sofrem um impacto tão violento? Tais circunstâncias não poderiam deixar de moldar a tendência ao engajamento político nos então adolescentes Nick, James, Sean e Richey. Mas, se por um lado a melancolia era compartilhada, a revolta estava semeada em jovens e férteis terrenos. Apesar da solidariedade pela derrota partilhada entre todos, a “resignação ao martírio”⁹⁴ não parecia ser uma forma correta de consciência. Em entrevista à Melody Maker, James vocifera:

*Eles [os grevistas derrotados] viam algo romântico em morrer de fome e sofrer. Isso era parte de pertencer àquela classe social e eles tinham orgulho. Isso era uma bosta. Todo mundo merecia coisa melhor. Minha geração começou a se rebelar... Tédio era vida, nós estávamos presos em um vácuo e decidimos ser honestos a respeito (...). Não queríamos ficar de joelhos. Foda-se. Queríamos ser inteligentes o suficiente para nunca sermos derrotados.*⁹⁵ (POWER 2010, p. 16)

Podemos ver que o pertencimento de classe que James esposa é necessariamente *thompsoniano*. Não é determinado por tradição, ou mesmo pela luta contra o Estado burguês. Dependia de um autoconhecimento e da busca de dignidade e conhecimento. Afinal, ser reduzido à sua função social e econômica é, segundo a hipótese de Greil Marcus⁹⁶, o objetivo de Thatcher:

⁹⁴ Tema de “La Tristesse Durer (Scream to a Sigh)” (GATS), mas com um veterano de guerra ao invés de um grevista. Levando em consideração que as viúvas dos mineiros grevistas distribuíam cravos vermelhos nos funerais (POWER 2010), a diferença é mínima.

⁹⁵ “*They saw something romantic in starving and suffering. It was part of being their social class and they were proud of it. Absolute crap. Everyone deserved better. My generation started to rebel... boredom was life, we were stuck in a vacuum and decided to be honest about it (...). We didn’t want to be on our knees. Fuck that. We wanted to be intelligent, so we’d never be beaten*”.

⁹⁶ Resenhando, em 1984, a canção “Pills and Soap” de Elvis Costello, cuja letra antimonarquista pode ser lida como uma distopia fascista cujos campos de concentração reduzem os cidadãos “relevantes” a pílulas e sabonetes, ou, alternativamente, exatamente o

Vale a pena lembrar que as pessoas podem mesmo ser (...) reduzidas, dentro dos limites estabelecidos às suas estritas funções sociais e econômicas. (MARCUS 2006, p. 123)

Se recusando a aderir à função social e econômica reservada à sua classe, os filhos de Blackwood buscaram empreender sua pequena revolta⁹⁷ cultural. Montar uma banda foi consequência disso.

Em tempo, Paul Carr nota que, ao contrário de diversas bandas galesas que expressam sua cultura e sua nacionalidade cantando em galês, a agonizante língua celta de seus antepassados, Manic Street Preachers (e Stereophonics) opta(m) por demonstrar seu orgulho nacional com a presença da bandeira galesa em seus shows (CARR 2012). Em suas letras, entrevistas e metatextos, MSP demonstram sua identidade galesa de outras formas também, normalmente no âmbito histórico e político⁹⁸. Para melhor analisar a amplitude da welshness da banda para além desse parágrafo, seria necessário um recorte cronológico maior.

1.4 “Rock n’ roll tem uma consciência”: Do punk ao britpop

“*Rock n’ roll has a conscience*”, trecho do primeiro refrão de Gold Against the Soul (GATS), alude um dos elementos básicos discutidos aqui: a possibilidade da tradição artística contestatória da *rock music* abrigar, declarada ou cifradamente, a consciência política dos artistas. Como mencionado anteriormente, foi o espírito do movimento *punk*, o clima de *do it yourself* que encorajou os quatro meninos de Blackwood a se tornar uma

que Thatcher vinha fazendo no Reino Unido naquele momento: reduzir as pessoas às suas funções econômicas.

⁹⁷ O rancor contra Thatcher e tudo que ela representou duraria anos. A canção “30-Year War” (Rewind the Film, Columbia, 2013) é uma canção anti-Thatcher, lançada pouco após sua morte, embora composta antes (<<http://www.gigwise.com/news/82837/manic-street-preachers-discuss-new-anti-thatcher-song>>).

⁹⁸ Exaltando políticos galeses como Aneurin Bevan ou John Prescott, aludindo a fatos da história galesa como a participação na Guerra Civil Espanhola ou a inundação de Trewern, tudo infelizmente após nosso recorte. Veja também nota sobre as Rebecca Riots no subtítulo biográfico de Nick.

banda. Igualmente mencionamos a cena pós-*punk* na qual o quarteto barafustou sem nenhuma intenção amistosa. Para entendermos a historicidade da banda precisamos contextualizar não só sua localização dentro de rótulos mercadológicos, mas também dentro da tradição política do *rock* e de seu pertencimento enquanto classe trabalhadora. Nosso interesse é chegar ao movimento *punk* observando sua permanência e sua principal ruptura. Mas conceitos que analisam cultura de massas aparecem nas críticas de MSP e é necessário fazer as associações devidas.

A predileção pelo próprio conceito de contracultura (em oposição a outros como, por exemplo, subcultura) se mostrou necessário devido às escolhas teóricas, tanto minhas como da banda. Apesar de tal conceito não dever ser tomado com anacronismo, precisamos manter em mente que ele é resultado de um processo histórico próprio da indústria cultural que o antecede. “A ‘geração jovem’ – o próprio conceito constitui uma simples capa ideológica – parece precisamente, em razão da nova maneira de ouvir, estar em contradição com seus pais e sua cultura pequeno-burguesa e destituída de gosto” (ADORNO 2000). Tal declaração foi redigida pelo filósofo de Frankfurt na década de 30, e mostra a semente do gosto pelo novo por parte da “cultura jovem” que seria, em subseqüentes movimentos, transformado em produto cultural.

Essa transformação, para Adorno e para Márcia Tosta Dias, é o que causa a massificação do estilo dentro de cada movimento. “O esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de lhe conferir-lhes uma ilusória aura de distinção” (DIAS 2008). Assim com o jazz, os hipsters, os beatniks, o *rock ‘n roll*, os *hippies*, os *punks* e toda a diversidade pós-*punk*, todos os movimentos de espontaneidade artística sucumbiram à mercantilização que, ávida por mais produtos a comercializar, ditava o que deveria ser produzido.

Daqueles movimentos, o *rock* e o *punk rock* são pertinentes à ambientação cultural de nossas fontes. Sobre o *mise-en-scene* do espetáculo, da indumentária, da atitude no *rock*, “cada atitude no palco – ou a ausência

delas – transmite mensagens simbólicas sobre os artistas, seus valores e a platéia que eles querem atingir” (FRIEDLANDER 2002). Corroborando a intenção da contracultura, Marcuse chega a afirmar que é necessária a busca de uma linguagem revolucionária para passar uma mensagem revolucionária:

A contradição manifesta-se mais claramente nos esforços para desenvolver uma antiarte, uma “arte viva” — na rejeição da forma estética. Esses esforços devem servir um objetivo de maior alcance: anular a separação entre a cultura intelectual e a material, uma separação que se afirma expressar o caráter de classe da cultura burguesa. E sustenta-se que esse caráter de classe é constitutivo das obras mais representativas e mais perfeitas do período burguês (MARCUSE 1973).

Conscientes disso, os Manic Street Preachers procuravam no viço contracultural, violento e iconoclasta do movimento *punk*, que já distava uma década no passado, alguma aparência de novidade que apetecesse público e mercado, em contraposição vitriólica planejada à cena pós-*punk* vigente no momento e alardeada pela mídia musical especializada (POWER 2010) (S. PRICE 2002). A crítica ao comodismo político e cultural da cena pós-*punk* tendia à polêmica e à ofensa, em um espírito contra cultural. A forma escolhida para passar a mensagem foi “não estamos procurando aliados” (LYNSKEY 2011).

A inspiração *punk* vai se tornando, ao longo de nosso recorte cronológico, menos sonora e mais semântica, política. Além da citada responsabilidade *punk* mencionada anteriormente, e da inédita ligação deste movimento com a classe trabalhadora, a atitude de opor-se também foi mantida pela banda. “O *punk* é uma formidável voz da oposição” (O'HARA 2005). Críticas ao capitalismo, ao imperialismo, ao conservadorismo da direita e mesmo à inércia ou (flerte com) o totalitarismo da esquerda pontuarão, em maior ou menor volume, e em nível mais íntimo ou mais público, toda a obra da banda.

Menos *punks* e lançando mão de expedientes visuais mais *glam rock*, os Manic Street Preachers se reservavam o direito de se contradizer, a ponto de gravar (ainda dentro do recorte cronológico deste trabalho) um cover de uma

das bandas que criticavam. E apenas a teorização contracultural pode dar conta desse tipo de escolha.

Foge de nosso escopo traçar mais que um rápido vislumbre de um assunto tão amplo e polêmico como a história do *rock*. Se parecer excessivamente linear, é porque nosso método, conquanto não ignore os desvios e dissonâncias, procura a vertente que desemboca especificamente na cena musical britânica, seus “comos” e seus “porquês”.

Uma das considerações que Adorno⁹⁹ talvez não tenha feito por não ter visto em vida é que pode haver revoluções culturais dentro do mercado fonográfico. No entanto, sua teoria permaneça válida, pois, posteriormente, as forças da alienação presentes na pressão comercial sobre a produção tornariam o jazz inicialmente economicamente inviável¹⁰⁰ e, posteriormente, tão mais banalizado e fetichizado¹⁰¹ do que o de sua época. O mesmo aconteceria com o *rock*, que seria revolucionado pelo *punk*, que seria igualmente pasteurizado a mero produto de consumo, como veremos mais a seguir.

Portanto, a fetichização da música provoca a regressão da audição também como um mecanismo reacionário. Há um conflito na música, e esse conflito normalmente é combatido pela hegemonia não com a supressão do elemento revolucionário, mas por sua assimilação.

Para entender a historicidade deste conflito de classes dentro da música, procuremos o conflito de classes na cultura. Teixeira Coelho, falando de

⁹⁹ Adorno contrapõe “música séria” e “música ligeira” (onde “ligeira” pode ser lido como um italianismo de “*leggera*”, isto é, “leve”, com intuito de recreação, mas não uma criação artística séria). A esta segunda categoria se associava o jazz de seu tempo, basicamente todo o pré-bop. Seu desgosto pelo jazz o põe em um momento histórico específico, incapaz de saber o quão “sério” este estilo se tornaria. Adorno não conheceu Miles Davis nem John Coltrane que, por sua música nada dançante e de estrutura vanguardista, contradiriam sua máxima: “De vez em quando se ouvirá a opinião que o jazz é sumamente agradável em um baile e horrível de ouvir” (ADORNO 2000).

¹⁰⁰ Espaço perdido, aliás, para o rock (HOBSBAWM 1996).

¹⁰¹ Talvez literalmente, se você levar em conta a larga utilização de Smooth Jazz como trilha sonora de filmes eróticos.

indústria cultural, recorre a Dwight MacDonald para classificar, de forma conservadora, cultura em:

- Alta cultura (aristocrática, canônica),
- Cultura média (*midcult*, a imitação burguesa da cultura, algo mercantilizável, mas que afirma de si ser cultura)
- Cultura de massa (*masscult*, cultura inferior)

Note a característica eminentemente urbana de tal classificação¹⁰². A associação direta com a tricotomia aristocracia-burguesia-proletariado é tentadora. MacDonald tenta chantar a baliza de cultura de massa como sendo a cultura urbana voltada a serem comercializada de forma sincera¹⁰³ (COELHO 1993, p. 10), em oposição a cultura média, burguesa, que arroga para si os mesmos privilégios que a alta cultura.

O termo cultura não pode ser “de-historicizado”: a alta cultura e posteriormente a cultura média se consideram “A Cultura”, em oposição à plebe rude, “sem cultura”. É nesse sentido – e só nesse – que o termo “contracultura” é possível. Não é uma cultura tida como inferior que é cultivada nos guetos e/ou subúrbios, nem uma cultura que disputa espaço com as outras culturas. É uma cultura que se opõe à cultura hegemônica e, provavelmente, à própria tricotomia de culturas.

Para fins dessa pesquisa, consideremos o movimento contracultural anglófono: americano, o mais coberto pela mídia e mais divulgado pelo mundo, e o inglês, do qual emergiram as bases para o surgimento dos MSP. Reserve-me a temeridade de afirmar que tais culturas refletiam sobre Gales muito

¹⁰² Meu entendimento é que “cultura de massa”, algo impossível de ser pensado em eras industriais (COELHO 1993, p. 13), exclui a priori folclore e outras formas de cultura espontânea, rurais ou tradicionais, não comercializadas/comercializáveis em escala industrial. Reconheço a especificidade de tal classificação e a aceito dado nosso escopo partir do punk, um fenômeno urbano. Mas insistirei no termo “cultura urbana” por reconhecer que ignorar esse detalhe seria ignorar que muito da alta cultura descende diretamente da cultura bucólica, e, não raro, muito da *midcult* e *masscult* foi apropriado de comunidades tradicionais e rurais (ex. blues, country, etc.).

¹⁰³ Teixeira Coelho mesmo sugere que, ao contrário do rótulo “cultura de massa” de MacDonald, “cultura industrial” ou “cultura industrializada” seria mais apropriada (COELHO 1993, p. 13).

diretamente, pois, por fazer parte de Grã-Bretanha, que dirá da *Commonwealth*¹⁰⁴, é colônia cultural da Inglaterra e, por fazer parte do mundo ocidental, é colônia cultural dos Estados Unidos.

Considerando tal recorte¹⁰⁵, nossa bibliografia é unânime ao mapear a origem do que se chamou de contracultura nos Estados Unidos. Como a definição acima mostra, o rótulo “contracultura” data da década de 60. Termo criado pela imprensa norte-americana nos anos 60, mas que rapidamente foi reclamado pelo “movimento ao qual se referia” (PEREIRA 1992) por representar exatamente sua intencionalidade: opor-se à cultura vigente, à “cultura culta” e, a partir do *punk*, à cultura burguesa.

Citamos novamente o didático Carlos Alberto Messeder Pereira (O Que É Contracultura 1992), que sumariza a disputa historiográfica em torno do conceito de contracultura em sua segunda anotação:

Pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras:

a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e

b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical.

No primeiro sentido, a contracultura não é, só foi; no segundo, foi, é e certamente será. (p. 14)

Tomaremos não só a contracultura como o próprio conceito de *punk*, como usado (e rapidamente abandonado) pela banda, tendo em mente essa característica histórica de ser movimento pontual, datado, tendo uma explosão inicial, um arrefecimento, e uma posterior pasteurização para ser posto à venda como mercadoria, descaracterizando sua natureza contracultural e fazendo-o não só cultura, como cultura de massa (COELHO 1993), mas permanecendo enquanto “espírito” na atitude. Tal concepção ambígua dá conta

¹⁰⁴ Anteriormente conhecido como “Comunidade Britânica de Nações, o conjunto de países britânicos e suas colônias e ex-colônias não hostis <<http://thecommonwealth.org/>>.

¹⁰⁵ Não ignoramos recortes contraculturais diferentes, menos hegemônicos, nem conceitos mais recentes de multiculturalidade e subcultura. Apenas, nesse caso, o hegemônico se mostrou extremamente apropriado.

da historicidade do movimento, que muito deve a seus precursores e terá, por muito tempo, ecos, repercussões e *revivals*. É assim que podemos falar em “atitude contracultural”¹⁰⁶ ao longo do trabalho. Sempre que se propunham a se opor a cultura vigente, os MSP poderiam lançar mão de um recurso meramente contestatório.

Em suma, contracultura é intencional por parte do artista. Subcultura é vindicada pelo uso. Como estamos analisando a intencionalidade da produção artística, o primeiro se mostra mais uma vez extremamente apropriado.

Apesar disso, há uma área de conflito entre o que se deve classificar como cultura baixa e média. A cultura média se recusa ser vista com cultura de massa. Daí a impressão de que cultura de massa é a “baixa cultura”, e classificar algo nessa categoria pode ser polêmico, senão disputado:

Já quando se tenta catalogar os produtos típicos da masscult, a facilidade não é a mesma [de catalogar alta cultura ou midcult]. Antes de mais nada, há um equívoco em que geralmente se incorre: o fato de a cultura fornecida pelos meios de comunicação de massa (rádio, TV, cinema) vir comparada com a cultura produzida pela literatura ou pelo grande teatro, quando deveria ser relacionada com a cultura proveniente desses outros grandes meios de comunicação de massa que são a moda(...) (COELHO 1993)

Ou seja, a afirmação burguesa da cultura média elege sua “cultura urbana” favorita como sendo “A Cultura”, com afetação similar a da alta cultura sendo, no entanto, igualmente mercadoria, no sentido marxista-adornista¹⁰⁷. No

¹⁰⁶ MSP, como tentavam, inicialmente, beber na fonte do movimento punk e em outras fontes artísticas (principalmente literárias) listadas frequentemente sob a égide desse movimento, será analisado usando o conceito de contracultura. Ignoraremos, portando, conceitos posteriores como multicultura, subcultura. Conquanto possam ser conceitos adequados para tratar seus respectivos objetos, fogem ao escopo deste trabalho (e, discutivelmente, de seu recorte cronológico).

¹⁰⁷ A fetichização da mercadoria prevista por Marx (1985 p. 71) e que quando aplicada à música, para Adorno (2000), anularia o juízo de qualidade da mesma, adquire contornos explícitos: a *midcult* muitas vezes se distingue apenas por ter preço proibitivo para classes trabalhadoras.

entanto, a ilusão reside em aplicara oposição nobre-plebeu¹⁰⁸, caracterizando a cultura de massas como não-cultura pela sua disponibilidade via comunicação de massa¹⁰⁹, quando, para Coelho e MacDonald, a real distinção deveria ser entre o que é amplamente aceito e o que, apesar de estar disponível pelo mesmo meio de comunicação de massa, ainda é marginal (não é moda). Dito de outra maneira, a cultura de massa pode não ter consciência de si. A cultura média (burguesa) impõe sobre a cultura de massa o seu conflito por aceitação no cânon aristocrático, de forma similar como, na sociedade ocidental e no estado burguês, o ethos vigente para todas as camadas é o burguês.

Nesse sentido surge o *rock*, como cultura de massas. No início *rock* não surge exatamente como um tipo de revolução.

Como é mais do que sabido, o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do rhythm& blues, tão fortemente arraigadas nos EUA. Aquilo que o branco queria só o negro possuía, mas o clima macartista dos anos 50 teimava em impedir a união. Nas proféticas palavras do coronel Parker, o manager de Elvis Presley, 'o dia em que eu achar um branco que cante como um negro ficarei rico'. Ficou. (CHACON 1982)

É essencial notar que uma tendência do *rock* de não se considerar cultura de massa, mesmo quando o é, pode ser herança de uma atitude contracultural:

(...) se mesmo fãs das telenovelas reconhecem seu caráter degradado, os admiradores do rock jamais chamariam de masscult uma forma musical que já teve um caráter contestatório. (COELHO 1993)

Caráter contestatório esse que não pode ser negado. Se por um lado, a indústria musical já nos dias de Adorno não escondia procurar “mais do mesmo”

¹⁰⁸ Note a ironia de que gosto “plebeu” é a gíria dos hipsters do século XXI para gosto “comercial”, em sentido similar ao gosto “depravado” de Adorno ou o gosto “degradado” de Coelho.

¹⁰⁹ Nessa acepção, a música da baixa cultura estaria em todos os programas de TV e rádio, enquanto a da cultura média seria adquirida (em CDs originais, presume-se) e mantida na privacidade.

com o objetivo lucrativo, o *rock* sempre pôde dar margem ao elemento revolucionário:

Preste atenção na letra de Street fighting man e você vai descobrir que o roqueiro não é tão alienado quanto você pensa; lembre que o LP Sandinista talvez divulgue muito mais a causa nicaraguense do que todos os jornais alternativos juntos (...) (CHACON 1982)

Ignoradas as temeridades, seria crasso rejeitar o potencial conscientizador do estilo com base em suas contradições¹¹⁰. Não que seja uma constante ou mesmo necessário. Greil Marcus tem sua avaliação sobre a redução do potencial subversivo do *rock* versus sua comercialização, embora restrinja tal pessimismo aos EUA, conforme publicado na revista Rolling Stones em 1982:

Como notou recentemente o crítico Ed Ward, o rock'n'roll, que costumava quebrar regras, agora parece que tenta aprendê-las – e muitas dessas regras são claramente aquelas do show-biz pré-rock. Um grupo como os Doobie Brothers não têm nada a ver com rock'n'roll – rock'n'roll como uma afronta à entropia e uma recusa à mesmice – mas para milhões de pessoas os Doobie Brothers são a própria personificação dele. Como uma música mainstream, convencional, o rock'n'roll nos EUA hoje significa um certo número de terrenos marcados, e o objetivo da maioria das bandas (...) é achar o lote certo e ocupá-lo – de preferência para sempre. A história real do rock atual tem menos a ver com quantos álbuns Bruce Springsteen vendeu, ou mesmo com a penetração estreita mas profunda do Clash nos EUA, do que com o fato de que muitos dos grupos mais ousados dos dias de hoje (...) nem mesmo tiveram seus discos lançados nesse país. (MARCUS 2006, p. 52,53)

Vemos esse declínio da consciência e da rebeldia no início da década de 80, que desaguará na cena pós-*punk*. A fetichização da música causava mais uma regressão, não tanto na forma, mas no conteúdo.

¹¹⁰ Contradições como The Rolling Stones criticarem a sociedade de consumo fazendo parte dela (MARCUS 2006). Tais contradições animam a consciência, como vimos no contexto contracultural, mas que anulam.

Em uma de suas primeiras gravações, MSP aborda o problema em termos de “Promova sua cultura tolere a dos outros”¹¹¹ em uma canção (“UK Channel Boredom”) que, a julgar por ter seu título enfiado em um dos manifestos da banda, provavelmente traz sua avaliação sobre o cenário musical/cultural. Seria sua música “de calças apertadas” uma proposta contracultural, se opondo à cultura do *rock* vigente?

Como afirmamos anteriormente, MSP não permaneceram *punks* anacrônicos por muito tempo. Mas da dialética de seu tempo (o fim da década de 80) e sua cultura, a oportunidade do surgimento de um tipo específico de mensagem consciente e atualizada estava aberta.

Falando a respeito do disco London Calling do The Clash (uma influência óbvia da primeira fase dos MSP), Greil Marcus, em 1980, afirma:

A promessa do Clash tem sido a de que a noção de horror, longe de ser algo de que devemos nos libertar, é um meio de influenciar a realidade que deve ser buscado, constantemente testado e renovado (...). O horror nos fornece limites. Ele dá forma ao medo, dá peso ao riso, desnuda a mistificação e revela o paradoxo; (...)
(MARCUS 2006, p. 30)

Tal descrição talvez explique porque um *single* inócuo como “Suicide Alley” tem esse título deveras lúgubre¹¹². Mas totalmente explica porque, mesmo quando abandonada qualquer sonoridade *punk*, ao penetrar e ajudar a redefinir o pós-*punk*, o pior da humanidade sempre marcou presença nas letras dos MSP.

De certa forma, o pós-*punk* é produto do *punk*. Em 81, Greil Marcus já teorizava:

¹¹¹ “*Sell your culture and tolerate another*”. Eu traduzi “*sell*” como “promova”, pois o verbo “*to sell*” tem a polissemia de “comercializar” e “promover” (como na expressão “*sell yourself*”, equivalente cultural do nosso “venda seu peixe”) enquanto vender(-se) tem sempre conotação negativa em português (fazendo o nosso “Ele se vendeu” ser mais próximo do inglês “*He sold his soul*”).

¹¹² “O beco do suicídio”, onde “você pode ser o que você quer ser”.

O Dadá e o Punk inglês, fixados na negação e movidos a nihilismo e táticas de choque, foram explosões culturais que limpavam terreno; como muito de sua energia artística provinha de símbolos políticos, ambos (e não só eles) levaram as pessoas a confundir arte com política, deixando em sua passagem sonhos de uma revolta incipiente. Da mesma maneira que os artistas neo-sóbrios da Alemanha de Weimar pós-dadá, a vanguarda pós-punk enfrenta a questão do que fazer com o novo sentido de liberdade e com o novo sentido de limites. Tudo parece possível, permissível, no meio pós-punk – qualquer tipo de voz pop, aparentemente, pode achar alguma espécie de público que lhe responda. É igualmente claro que as forças econômicas e sociais que exigem silêncio e conformismo estão mais entrincheiradas e ambiciosas que nunca. (MARCUS 2006, p. 98,99)

E tais forças do silêncio e conformismo se faziam sentir. Noel Gallagher afirmou “Pra mim, o *punk rock* era sobre Sex Pistols, e Sex Pistols eram muito divertidos. Sex Pistols eram uma puta duma piada e isso é tudo.” (LYNSKEY 2011). A atitude *punk* começa a receber um descrédito.

A cena britânica do final dos anos 80 era dominada, a julgar pelas publicações como NME, Melody Maker, entre outras, pelas bandas de Manchester e região, conhecidas como *Madchester*¹¹³ (que enfrentariam forte decadência no início dos anos 90) e pelo movimento *shoegazing*¹¹⁴ do sul da Inglaterra. Conhecidas como “a cena que celebra a si mesma” e por suas paredes de som, o nome *shoegazing* vem da atitude dos músicos no palco que, por conta do acionamento dos pedais, parecem contemplar seus sapatos o tempo todo. Essa cena perderia mercado para o engajado grunge norteamericano em meados dos anos 90.

No entanto, MSP não brotam do chão. Além de todas as influências que já citamos, o início da década viu bandas como Essential Logic, Young Marble Giants, os Feelies, X-ray Spex, os Adverts, ou as Raincoats mostrarem

¹¹³ <<http://www.manchester.com/music/features/music5.php>>

¹¹⁴ <<http://www.avclub.com/article/where-to-start-with-the-enigmatic-music-known-as-s-84889>>

consciência social no *underground*, se opondo à alienação do *mainstream*. Em 1981 já era possível refletir que:

A música pop coloca de lado suas pretensões anarquistas e seus sonhos de revolução. Mas ao mesmo tempo a música pop torna-se politizada, porque, após uma explosão como o dadaísmo ou o punk, os 'sentimentos de cada um' parecem, para muita gente, menos sagrados e mais vaidosos, menos profundos e mais irrealistas. O pop gira menos em volta de esperanças privadas e fantasias românticas e vai mais na direção de fatos sociais conscientemente compartilhados, é menos espetáculo e mais discurso público, é menos mensagem e mais conversa ou discussão. Ele assume um espaço público no qual o estofo do pop – fantasias românticas e esperanças privadas, basicamente – é transformado pelo fato concreto do escrutínio público. Esperanças privadas transformam-se em fatos sociais. (MARCUS 2006, p. 99,100)

Portanto, é exagerado pensar em Manic Street Preachers com o mesmo sensacionalismo com o qual o jornalismo musical o vendia, tanto para o bem, como para o mal. A banda soube se aproveitar da sede por novidade da juventude, da mídia jornalística e do mercado fonográfico. Ironicamente, o apelo iniciou com um revival do passado.

2 “E analise, despreze e escrutine”

É com a tradução de “And analyse, despise and scrutinise”, trecho de Mausoleum (THB) que iniciamos o capítulo dedicado à análise das fontes. Foi opção deste trabalho agrupar as fontes selecionadas na triagem e eixos temáticos contíguos. Com uma ou duas exceções, as discussões de fontes que se encaixaram em mais de uma temática foram mantidas próximas o suficiente para manter a coesão, e isso ordenou o agrupamento dos eixos.

Para ambientação cronológica das fontes no nosso recorte, é necessário descrever sucintamente cada uma das quatro “fases” nas quais elas se encaixam, antes de agrupá-las por tema.

2.1 “Venha atravessar o beco das memórias”: As quatro “fases”

Por “fase” fica definido cada um dos quatro períodos, três dos quais gravitam em torno de uma gravação de grande vulto cada (os LPs Generation Terrorists, Gold Against the Soul e The Holy Bible, respectivamente), bem como nas gravações de menor vulto (singles e um EP) dos primeiros três anos de atividades da banda¹¹⁵.

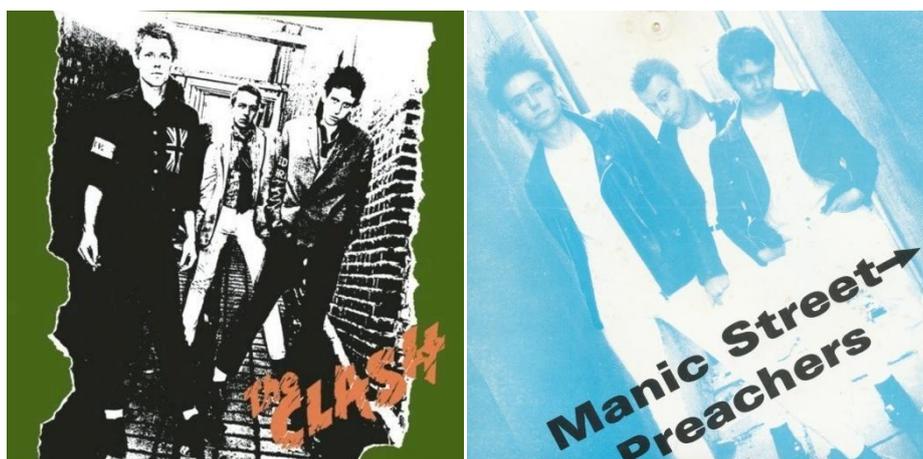
2.1.1 Fase pré-GT (1988 a 1991)

Nesta categoria estão agrupadas as cinco pequenas gravações oficiais que antecedem o primeiro *single* que iria compor o primeiro *long play* da banda, o “Generation Terrorists”. Pode-se subdividir esta fase em duas sub-fases: a inicial, mais inspirada em The Clash, ainda sob forte inspiração do movimento *punk*; e a sub-fase que corresponde às faixas lançadas sob contrato com a gravadora Heavenly Records, quase todas posteriormente regravadas, na qual o estilo heterogêneo presente no álbum GT começaria a emergir, em especial na temática das letras.

¹¹⁵ O que não inclui as gravações com o baixista “Flicker”. Exceto por Suicide Alley, na qual Richey desempenha papel secundário, todas nossas fontes são obra do quarteto definido no primeiro capítulo.

Essa fase é marcada por quatro jovens fazendo o que gostavam e podiam. Mesmo com a proposta *punk*, elementos diversos influenciariam a forma com que tocavam e compunham, como o *glam rock* dos Hanoi Rocks, o *hard rock* dos Guns 'n Roses e mesmo o rap do Public Enemy. A princípio, autenticidade era favorecida em detrimento da originalidade. Nick admitiu: “Nós queríamos ser o maior clichê no fim do *rock*” (LYNSKEY 2011). Os solos de guitarra de James nesse período, por exemplo, frequentemente se apoiavam em repetições de riffs e licks surrados pelos Sex Pistols.

Com “Suicide Alley”, uma canção relativamente inocente sobre escapismo adolescente, MSP se mostrou em sua forma mais *punk*. A sonoridade não escondia sua influência de The Clash (S. PRICE 2002), muito menos a capa:



Note que Richey está ausente. É ele que tira a foto (S. PRICE 2002). Nessa época (final de 1988), sua posição na banda ainda era relutante. O lado B desse single, a apolítica “Tennessee (I Get Low)”¹¹⁶, seria regravada posteriormente para compor o álbum GT (q.v.), com uma letra totalmente nova, mais politizada, assim como várias canções gravadas sob o selo Heavenly Records, no qual Manic Street Preachers puderam dar mais atenção à produção e polimento à gravação de suas músicas, e um pouco mais de um engajamento político consistente.

¹¹⁶ Com versos apolíticos como “Cos I want her and she wants him” (“Porque eu quero ela e ela quer ele”) e “And my money is running out” (“E meu dinheiro está acabando”).

2.1.2 Generation Terrorists (GT)

A fase GT pode ser dita como o início da viabilidade comercial da banda. A promessa pública de gravar o maior álbum do *rock* (TANGARI 2004), vender 16 milhões de cópias a redor do mundo e separar a banda (S. PRICE 2002) não foi cumprida. No entanto, todo e qualquer feito comercial dessa fase precisa ser tomado em seu contexto. Nesse um período, o minimalismo do Grunge e outras bandas oriundas ou inspiradas em Seattle faziam a atitude *punk* e o visual *glam* parecerem parte de uma história distante. Assinar um contrato de oito álbuns com a Colúmbia, vender 250.000 cópias¹¹⁷ (S. PRICE 2002), alcançar com seu primeiro *single* (“Stay Beautiful”) os top 40 da parada de sucessos britânica (com a palavra “*fuck*” censurada, não menos) não é um feito desprezível.

A exposição ao jornalismo musical, calculada pelo quarteto, regada a declarações polêmicas, visuais andróginos, uma cruzada anti-*Madchester* e a relação de amor/ódio com a NME começavam a dar seus frutos. Era a hora de mostrar trabalho. Uma banda adepta da polêmica e da contradição, que tinha a audácia de falar em nome de uma geração, a petulância de proclamarem-se as Cassandras do *rock* inglês... Mas uma das vocações da banda que tinha sido levemente ensaiada em “We Her Majesty’s Prisoners” e que se tornaria um lugar comum e, como foco desse trabalho, uma diretriz, seriam as canções políticas.

As escolhas polêmicas e questionáveis que a banda fez na época refletem um período de maturação, de apropriação, marcado por experimentação, dos mecanismos imagéticos próprios de um movimento contracultural legítimo como o *punk*, mas em um mundo dez anos mais velho. Assim, muito de “pueril” se vê nessa fase, como na que antecedeu. No entanto, o que torna essa fase e o LP que dela emergiu tão heterogêneos é justamente a consolidação de elementos que ainda ficariam muito tempo associados com

¹¹⁷ Em 1997, talvez alavancado pelo desaparecimento de Richey, talvez pelo sucesso e premiação de seu quarto disco, uma procura pelos três primeiros discos fez um relançamento do álbum GT vender mais 110.00 cópias (S. PRICE 2002).

a obra artística e política dos MSP. Muitos desses elementos encontrariam um ápice no terceiro álbum, enfrentando um declínio após o desaparecimento de Richey. Outros se intensificariam mesmo após o término da “era Richey”. Uns estariam presentes mesmo no disco que a banda lançou em 2014. E, como teorizado deste trabalho, dentre estes últimos está uma consciência de classe, um pertencimento da banda em sua posição e responsabilidade perante a História que se escalam rapidamente em nosso recorte proposto. As crianças felizes que se tornaram adolescentes entediados, amotinados em isolar-se em companhia do mundo inteiro e que receberam em sua porta imagens da luta do trabalhador contra o neoliberalismo não poderiam ser outra coisa senão fruto direto dessa dialética peculiar entre a cultura e a experiência.

E assim, nasce o álbum *Generation Terrorists*. Anacrônico, como reminiscente de questões abandonadas antes de serem solucionadas. Contraditório como quem usa a máquina para destruir a máquina. Clichê como quem se opõe à distinção entre alta e baixa cultura. Não plenamente consciente de si, mas ciente de que algo que atravessa os indivíduos (e seus feitos) e alcança escala global está errado demais para ser mitigado com narrativas auto-suficientes. É necessário admitir a própria tragédia. É necessário vociferar. É necessário lamentar. É necessário odiar. Inteligência, tédio e revolta em forma de arte.

É difícil analisar ou mesmo sequer descrever o primeiro álbum dos MSP sem expressar algum grau de confusão. Um “mamute” de 18 faixas e 73 minutos, extremamente heterogêneo, tentando cobrir, mesmo que simbolicamente, a maior parte da carreira da banda até então e, de certa forma, conseguindo. Vinte e três extenuantes semanas de gravação em um estúdio em Londres, produzido por Steve Brown (que já havia produzido The Cure e Wham!), algumas escolhas estranhas de repertório, uma fria bateria eletrônica¹¹⁸ (pelo menos, programada por Sean). Um estranho misto de “agit-punk, cock rock, melodismo romântico e *glam*”, muito devedor ao álbum

¹¹⁸ Alguns lados B de *singles* deste disco apresentam bateria acústica.

London Calling (The Clash) para o gosto da crítica especializada (TANGARI 2004). Em diversos pontos, um disco que já nasceu ultrapassado. Em outros, com descreveu Amy Raphael da NME, “a gravação de *rock* mais incrível e escandalosa de 1992” (S. PRICE 2002).

Um ponto a ser feito é que, de certa forma, o álbum em sua heterogênea inteireza busca ser o retrato fiel do estado da banda (vide a seção biográfica exposta anteriormente). Quatro jovens imersos em tudo que de cultural poderia separá-los da realidade deprimente do sul de Gales sob Thatcher e, a meu ver, explicá-la. Política, literatura, arte e música. Discussão. Revolta contracultural. Resignação. Pedantismo erudito. Vemos tudo isso em GT.

2.1.3 Gold Against the Soul (GATS)

Ao contrário do alardeado pela banda, a promessa de desbaratar a banda após o primeiro disco não se concretizou. No dia 7 de Julho de 1993, um *single* chegou ao mercado fonográfico. Seu lado A alternava confissões quase sussurradas (“Escrevo isso sozinho em minha cama; Envenenei cada cômodo da casa”¹¹⁹) com pungentes gritos de desespero resignado (“Tento andar em linha reta; Uma imitação de dignidade”¹²⁰). Uma textura sonora esmeradamente produzida, com guitarras-base contidas, riffs de guitarra melódicos interagindo com o vocal, uma aura de órgão especialmente proeminente interagindo com solo de cordas. Completamente diferente de tudo que se ouvia em *Generation Terrorists*.

Era “From Despair to Where”, um arauto adequado para o LP que seria lançado uma semana depois, dia 14, “Gold Against the Soul” (GATS), no qual ocuparia a faixa 2. Seu lado B ¹²¹, a suave “Hibernation”, um retrato proeminentemente acústico de um casamento disfuncional, mostrava um crescimento geral na banda nos quesitos arranjo musical e sofisticação poética

¹¹⁹ “*I write this alone on my bed / I've poisoned every room in the house*”

¹²⁰ “*I try and walk in a straight line / An imitation of dignity*”

¹²¹ O lado B do *single* também continha “Spectators of Suicide (Heavenly)” e “Starlover”, lados B originalmente lançados no *single* “You Love Us (Heavenly Records)” de 1991.

da letra. Mas ambas as faixas também apontavam para uma nova abordagem temática desta fase: o foco em temas intimistas, menos políticas ou, dito de outra forma, temas politicamente menos públicos e mais privados.

Insônia, depressão, abandono dos veteranos de guerra, alienação do cotidiano do trabalhador, mais depressão, uma estranha ode às drogas, uma confissão de um automutilador, uma crítica à cultura roqueira britânica, uma infeliz caricatura de uma doença mental e um protesto desorientado. GATS poderia ser redutivamente sumariado assim.

Curiosamente, três dos quatro *singles* dessa fase seriam lançados após o lançamento do LP, provavelmente com intuito de promover o álbum, ou para tornar público os copiosos lados B desta fase, estes muito mais imbuídos de temas políticos que o álbum em si.

O álbum foi recebido com frieza por público e crítica. Se por um lado a qualidade técnica e a coesão sonora do disco são muito superiores à do predecessor, contando com gravação acústica da bateria magistralmente tocada por Sean, GATS é constantemente acusado de ser um álbum “vendido”, no sentido em que cede mais à pressão do mercado fonográfico, este muito interessado em capitalizar em cima da briga Guns ‘n Roses VS Nirvana que aqueceu o mercado fonográfico nos anos 90. Assim, GATS soa a meio caminho entre o *Hard Rock* e o *Grunge*, tendendo liricamente a este e musicalmente àquele (dado o apreço que James tinha por Slash, guitarrista da GNR).

A própria banda admitiria, anos depois, que esse disco não foi o mais inspirado de seus esforços. Mas foi justo o suficiente para sua época. As atitudes *punk* e *glam* que já estavam fora de moda em 1991 não funcionariam em 1992. Sob o guarda-chuva de uma grande gravadora, os MSP se permitiram experimentar em um território conhecido como “*stadium rock*”, *rock* para grandes concertos em grandes estádios, ou, mais derogativamente, “*cock*

*rock*¹²². Mas e quanto às letras? Um disco intimista, pessimista, niilista, ou, como está dito acima, um tanto “*grunge*”.

Com *Gold Against the Soul*, os Manic Street Preachers viajaram o mundo em turnê de uma forma que se espera de uma banda debaixo da asa de uma grande gravadora. No entanto, os membros da banda tendem a usar palavras como “ingênuo”, “deslumbrado”, “complacente” e “insípido” despontam em entrevistas da fase THB quando falando da fase GATS. Seguindo a metáfora que James usa, eles não tinham dilema nenhum quando assinaram com a Columbia porque se sentiam fortes o suficiente para não sucumbir ao apelo econômico, mas a gravadora tinha meios sutis de manipular seus trabalhadores e “a cenoura estava pendurada na nossa frente e nos entocamos naquele estúdio gigantesco (...)” (PROLE 1994). Por isso, a banda começou a fazer experiência e procurar novos rumos para sua próxima gravação.

2.1.4 The Holy Bible (THB)

James, completamente exorcizado de qualquer espírito de simplicidade *punk* pelo *stadium rock* de GATS, tendeu a um som complexo em ritmo, harmonia e timbres¹²³. As letras, por outro lado, passariam a ter um predomínio de Richey, cuja fama de gênio torturado pela argúcia de sua produção e a deterioração de sua saúde mental¹²⁴ era explorada pela mídia musical (S. PRICE 2002). No entanto não podemos pensar que THB é fruto do ego de Richey. James é muito incisivo em mostrar que as mais complexas canções do

¹²² Nesse sentido, “rock de pênis”, expressão depreciativa referente à tendência de diversas bandas de Hard Rock adotarem posturas machistas e/ou ostensivamente másculas em seu arcabouço cultural e suas letras. “Rock de macho”, por assim dizer.

¹²³ Uma análise musical profunda foge do nosso escopo, mas, superficialmente: *Faster* é um pouco remanescente do instrumental de GATS, mas seu timbre vocal deve às experimentações de “*Comfort Comes*”. “*Mausoleum*” tem a mesma dívida, enquanto “*inova*” no fraseado, e se junta à “*Die in Summertime*” no quesito de timbres. “*The Intense Humming of Evil*” tem uma harmonia incomum e uma aura de Música Concreta. “*4st 7lbs*” e “*Yes*” apresentam pulsações polirrítmicas. “*ifwhiteamerica...*” brinca com texturas rítmicas. Superficialmente falando, é claro.

¹²⁴ Durante um show da turnê do GATS na Tailândia, Richey fez um grande corte no seu peito com uma navalha. Para choque da imprensa britânica, o retorno do público tailandês foi positivo (S. PRICE 2002). Aparentemente, na Tailândia automutilação é mais socialmente aceita que criticar o rei.

disco são narradas por personas distintas de Richey. Em Dezembro de 1994, enquanto Richey estava hospitalizado, Hector Prole, da Sun Zoom Spark, perguntou a James o quanto de si Richey pôs em suas letras, em especial a faixa sobre anorexia:

Eu diria que essa música [4st 7lb] é 80% separada de sua personalidade. Eu me canso das pessoas quando elas fazem perguntas como essa. (...) Nós todos crescemos uns com os outros, todos eram pessoas muito semelhantes a um grau crucial, mas não é como se fôssemos quatro personagens de desenhos animados como The Who ou algo assim. (...) Eu só acho que nossas músicas são melhores quando há outras pessoas nelas, não apenas nós mesmos. (PROLE 1994)

Mesmo assim não podemos desprezar a proeminência do letrista de saúde física e mental cada vez mais debilitada. Muito do que sabemos sobre cada canção está no Tour Book redigido por Richey¹²⁵ (EDWARDS 1994) e do que Nick (MORAN 1994) e James (PROLE 1994) declararam em entrevistas¹²⁶. Nick repetidamente admite que as letras tomam uma proporção pessoal de Richey e que ele mesmo, co-autor de algumas, tem pouca ideia do que realmente significam¹²⁷. No entanto, a parceria e a compatibilidade intelectual dos dois se fazem sentir, em especial no número gigantesco de alusões, citações e referências¹²⁸.

Após a morte do estimado produtor Philip Hall e a progressiva piora na saúde emocional de Richey, os MSP abriram mão dos estúdios lendários e milionários que a gravadora disponibilizava (S. PRICE 2002) e, em sentido

¹²⁵ O que não é muito. Pobre de artigos e verbos de ligação, as anotações referentes a cada faixa parecem mais um *brainstorm* do que uma explicação.

¹²⁶ O que já é bem mais do que temos, em termos de fontes secundárias, a respeito das fases GT e GATS. Própria mídia jornalística demonstra um interesse muito maior em entender a banda do que julgá-la a esse ponto.

¹²⁷ “Faster” é um caso. Ela parece ser uma *villain song* na qual Richey é o vilão. Sobre ela, Richey é defensivo (“força através da fraqueza” (EDWARDS 1994)) e Nick, derogatório (“regurgitação da cultura do século XX” (MORAN 1994)), a ponto de admitir que pela primeira vez ele escreveu algo que não entende (IDEM).

¹²⁸ O refrão de “Archives of Pain” daria uma “entrada toda azul” na Wikipédia.

oposto ao da fase GATS, foram verter suas ideias em forma de música em um modesto estúdio na zona de meretrício de Cardiff, Gales (LYNSKEY 2011).

Poderíamos resumir o tema do disco no trecho de áudio que abre a faixa “Mausoleum”, “eu queria esfregar o rosto humano em seu próprio vômito e forçá-lo a se olhar no espelho”¹²⁹ (LYNSKEY 2011). Das duas canções de temática mais leve, que evocam imagens da infância relativamente feliz¹³⁰ de Richey e Nick, uma chama-se “Die in the Summertime” (“Morrer no verão”) e abre com os versos “Arranhei minha perna com um prego enferrujado / Infelizmente, isso sara”¹³¹.

No começo de 1995, após alguns ensaios de ideias que comporiam o quinto LP (a maioria descartadas), Richey Edwards deixaria para seus colegas de banda uma pasta com muitas poesias para serem musicadas¹³² e deixou o hotel conduzindo seu carro, para nunca mais ser visto. Isso encerra a fase THB e, conseqüentemente nosso recorte.

¹²⁹ “*I wanted to rub, uhm, the human face in its own vomit, and force it to look in the mirror.*”. O escritor J. G. Ballard, mencionado aqui na biografia de Richey, explica o que o motivou a escrever o perturbador livro *Crash*.

¹³⁰ Além da pesada “Die in the Summertime”, cujo tema é como a vida é ruim e a infância era boa (Como fica claro no verso “Imagens da infância redimem, limpas e tão serenas” / “*Childhood pictures redeem, clean and so serene*”), a outra é “This Is Yesterday”. Musicalmente tranqüila e serena, condizente com seu tom resignado (que contrasta com o desespero de “Die in the Summertime”), “This is Yesterday” soa como uma lufada de ar fresco no meio do peso do álbum (JOHNSON 2013).

¹³¹ “*Scratch my leg with a rusty nail, sadly it heals*”

¹³² O que só aconteceria após o reconhecimento legal da morte de Richey, em 2008, culminando no álbum *Journal for Plague Lovers*, de 2009.

2.2 “Céu ou Inferno, o cheiro é o mesmo”: eixos temáticos

Com esta citação de “Yes” (THB), começamos a agrupar a análise ao redor de eixos gravitacionais que não monopolizem exaustivamente os assuntos aos quais se referem. Essa é uma maneira de verificar a evolução da importância dada para determinados assuntos bem como a profundidade da compreensão adquirida ao longo do tempo, e ainda as associações entre diferentes eixos. As fontes sugerem tal abordagem diante de nosso método, pois nenhum aspecto fica confinado em uma fase, mas se articulam ao longo do recorte proposto. A escolha metodológica de deixar as categorias surgirem espontaneamente do agrupamento de assuntos e trechos resultou em um recorte bastante assimétrico.

2.2.1 Cultura

A categoria mais ampla, os assuntos aqui abordados podem ser associados facilmente à nossa hipótese-motriz de que há um conflito, e com isso em mente podemos ver como a banda se posiciona a respeito.

2.2.1.1 Cena musical

O EP “Motown Junk”, anterior ao primeiro LP, começa a soar próximo do que será boa parte do heterogêneo GT. Pode-se dizer que MSP começa a ter uma cara própria, menos endividada com The Clash. No entanto, as letras ainda teriam um longo caminho a percorrer. A faixa título do EP soa como mais uma das temeridades ofensivas à cena musical. Além de achincalhar a gravadora americana¹³³ no título, a faixa contém o verso “I laughed when

¹³³ Nick se desculpa da acusação de considerar tudo que a gravadora Motown como lixo (S. PRICE 2002) e, provavelmente das conotações racistas que poderia ter. A Motown, embora tenha lançado grandes nomes da Soul Music e do R&B, tinha sido na década de 70 tudo que se espera de uma gravadora dentro de nosso enquadramento de “burguesia da música”. Por exemplo, por este selo Smokey Robinson, após despedir os membros da banda Temptations, forçou os novos membros a longas horas diárias de trabalho em estúdio para que a gravação de canções como “Papa Was a Rolling Stone” (N. Whitfield and B. Strong) soassem revoltadas o suficiente para competir com o rock contemporâneo. (<<http://www.nytimes.com/2002/11/10/movies/music-the-players-behind-the-motown-sound-recognized-at-last.html>>) Agora compare com o verso que diz “*Motown junk a lifetime of*

Lennon got shot” (“Eu ri quando [John] Lennon foi baleado”). A canção deve ser lida à luz de si mesma: “21 anos de vida e nada tem significado pra mim” (nada, nem a importância que a Motown teve para a comunidade negra estadunidense) e “Nós destruímos o *rock ‘n roll*”¹³⁴ (do qual John Lennon ainda é um ícone). Iconoclastia contracultural e estratégia de exposição baseada na polêmica podem explicar essas escolhas. Embora a sonoridade estivesse cada vez menos *punk*, o espírito contracultural *a la* Sex Pistols ainda ecoava nas letras. No entanto, seria uma grande hipocrisia permanecer como uma banda revival criticando ícones do passado, em especial quando o alvo principal é a cena musical vigente.

Opor-se à cena de então, quer por sua alienação, quer como estratégia de divulgação não significa neofobia. Isso fica claro em “Nostalgic pushead”, do GATS, que parece ser um retrato da cena musical britânica do início da década de 90, de uma forma mais ampla que simplesmente uma crítica à cena *Madchester* ou às bandas *shoegazer*. Apesar dos primeiros versos se preocuparem em retratar a masculinidade tóxica da cena (“Sou o olhar estuprador por trás dos óculos escuros de homens suados e agentes de acompanhantes”¹³⁵), essa é apenas uma das características. outra é a aceitação acrítica ao que o mercado oferece, como refrão exprime, “escravidão à batida, escravidão ao acorde, escravidão ao prazer”. Outra é a repetição de padrões antigos:

*Eles cavaram a nova cena e suas festas
onde Stonehenge é adorado e drogas [são] uma
divindade.
Emoções vicárias re-executam sua juventude.
Nós seguimos, não temos voz (...)*¹³⁶

slavery songs of love echo underclass betrayal (“A droga da Motown, uma vida escravidão [em] canções de amor [que] ecoam traição da classe baixa”.)

¹³⁴ “21 years of living and nothing means anything to me” e “We destroy rock ‘n roll”, respectivamente.

¹³⁵ “I am the raping sunglass gaze / of sweating man and escort agencies”

¹³⁶ “They dig the new scene and their parties / where stonehenge is worshipped and drugs a deity / Vicarious thrills re-run their youth / We follow, we have no voice (...)”

Perceba a crítica ao “culto às drogas” que será abordado mais adiante. Por hora, dois desses elementos presentes nessa ponte, a “juventude re-executada” e a acriticidade de que não tem voz e, talvez por isso “segue”¹³⁷ são desenvolvidos na segunda estrofe nos seguintes termos:

*A rádio nostalgia é a morte do rádio (...)
Hardrock nostalgia, os [Rolling] Stones¹³⁸ em CD
Ícones tranquilos para o docemente paralisados¹³⁹*

O que era mais sutil em Starlover é explícito em “Nostalgic Pushead”. Como uma banda formada em 1962 ainda definia a tendência da juventude em 1993? E entrevista à Melody Maker, Richey comenta a inspiração para essa letra:

Originalmente começou com a ideia de uma pessoa de meia-idade forçando coisas que seriam excitantes e valiosas para uma nova geração. Muitas pessoas nos disseram quando começamos. 'Oh, já vi isso, já foi feito, não faça de novo.' É realmente deprimente que haja uma nova geração crescendo e recebendo os mesmos ícones, como os Rolling Stones. (...) toda a perspectiva da mudança dos anos 60 não existe mais¹⁴⁰. (S. PRICE 2002)

É claro, quando os MSP começaram, sua inspiração vinha de 77, não de 62... Mas GATS é um disco de seu tempo, para o melhor e para o pior. No entanto, além de um rancor contra a nostalgia, tendência que viria a se solidificar, o retrato pintado parece se coadunar muito com a regressão da audição (ADORNO 2000), na qual uma aparência de novidade é marginalmente adicionada a uma fórmula surrada.

¹³⁷ “Follow”, no sentido de percorrer um caminho trilhado por alguém, seguir esse alguém.

¹³⁸ The Rolling Stones, banda britânica de rock formada em 1962, liderada pelo cantor Micky Jagger e pelo guitarrista Keith Richards. <www.rollingstones.com/>

¹³⁹ “Radio nostalgia is radio death (...) / Hardrock nostalgia the Stones on CD / Tranquillised icons for the sweet paralysed”

¹⁴⁰ “It originally started off with the idea of a middle-aged person knocking things that would be exciting and valuable to a new generation. So many people said to us when we started. 'Oh, seen that, done it, don't do it again.' It's really depressing that there's a new generation growing up and being offered the same icons, like The Rolling Stones. (...) the whole Sixties perspective of change no longer exists.”

2.2.1.2 Indústria musical

Como discutido longamente no primeiro capítulo, o produto cultural é ator e objeto de sua mensagem. É por isso que não é possível criticar a cena culpabilizando apenas os consumidores. A indústria musical também recebe críticas, como sucintamente mencionado na antiamericanista “Dead Yankee Drawl”: “Falsos sentimentos fechando contratos / Fazendo ídolos de guitarras e cortes de cabelo”¹⁴¹.

A experiência de gravar o segundo disco com todo o aparato que a indústria fonográfica dispõe parece ter sido uma experiência mais amarga para a banda do que podemos supor simplesmente analisando o disco. No entanto, The Holy Bible, o disco seguinte, abre com uma canção chamada “Yes”, cujo tema é a prostituição. É possível ficar ávido em conectar esse tema ao fato do estúdio onde este álbum foi gravado se situar numa zona de meretrício, e perder a nuance de que a identificação que a banda sentiu com as trabalhadoras do sexo podem ter inspirado uma reflexão mais profunda. Richey descreve a canção assim:

*‘Yes’ - Prostituição do Eu. A maior parte do seu tempo é gasto fazendo algo que você odeia para conseguir algo que você não precisa. Todo mundo tem um preço para comprar-se da liberdade. ‘Diga sim a tudo’*¹⁴²
(EDWARDS 1994)

Seguindo a metáfora da “prostituição do Eu”, esta canção poderia muito bem ter sido alocada mais adiante neste trabalho, no subtítulo “trabalho”, pois a ideia de “gastar a maior parte do seu tempo” é exatamente a condição de qualquer trabalhador, e é muito possível que uma banda que não tivesse a consciência de que pertence à classe trabalhadora não seria capaz dessa generalização. Afinal, removidos os moralismos, trabalho é trabalho, uns muito

¹⁴¹ “Fake sentiments tying up contracts / Making idols of guitars and haircuts”

¹⁴² “ ‘Yes’ - Prostitution of The Self. The majority of your time is spent doing something you hate to get something you don’t need. Everyone has a price to buy themselves out of freedom. ‘Say Yes to Everything’ ”

mais precarizados e insalubres que outros, mas o lema hitleriano “*arbeit macht frei*”, ou “o trabalho [por si só] liberta”, é falso em todos os casos.

No entanto, este trecho está aqui porque um tipo específico de trabalho levou os quatro galeses a essa reflexão: o seu próprio. Antes mesmo de gravar THB, Nick já ironizava os excessos da fase GATS com a frase “Manic Street Preachers: a banda que gosta de dizer ‘sim’” (POWER 2010). Se o *glamour* de ser um astro do *rock* pode ofuscar, com as ferramentas próprias do Espetáculo *debordiano* a realidade de que há mecanismos de alienação em todo conflito de classe, desde artistas até operários fabris, isso não impediu MSP de ver por muito tempo. O termo que James usa para esses meios é “insípido” (PROLE 1994), como algo que você ingere sem sentir o gosto. Nick elabora sobre essa epifania:

Chegamos a um ponto agora em que nos sentimos como se tivéssemos nos prostituído tão fodidamente, apenas dando e dando e dando, que abrimos mão de tudo, e sobrou porra nenhuma de nós mesmos. E nós brincávamos com isso, você sabe – ‘culture sluts’¹⁴³. Mas essas coisas afetam você.¹⁴⁴ (S. PRICE 2002)

Foi por isso que foi necessário se isolar no pequeno estúdio de um bairro mal afamado de Cardiff para produzir THB, para fugir das ferramentas de controle da indústria fonográfica. Diante do décimo-quarto disco da banda lançado em 2018, talvez seja temerário afirmar que THB, o terceiro LP, lançado no longínquo ano de 1994, marca a “maturidade” da banda. Porém, depois de engendrar estratégias pra lidar com a mídia musical e o mercado fonográfico nas duas primeiras fases, é só em THB que a indústria fonográfica também é alvo de estratégias de embate.

¹⁴³ “*Culture sluts*”, ou “putas da cultura”, é um termo que pode ser visto pichado em camisetas ou escrito em batom no peito de Richey e Nick em fotos da fase GT, algumas usadas como capas de revista. Nessa fase, “Sweet Baby Nothing” fala sobre a objetificação da mulher e conta com a participação da ex-atriz pornô e ativista anti-pornografia Traci Lords nos vocais. A identificação com as trabalhadoras da indústria sexual não é nova em THB.

¹⁴⁴ “*We’ve reached a point now where we feel as if we’ve prostituted ourselves so fucking much, just given and given and given, that we’ve given everything away, and we’ve got absolutely fucking nothing left of our own. And we played up to that, you know-‘culture sluts’. But these things catch up with you.*”

2.2.2 Ferramentas de controle

Em nosso recorte, uma série recorrente de críticas se refere a aspectos e dispositivos da cultura de massa que perpetuam desmobilização do povo de geração em geração. Se a crítica inicial à alienada cena musical é um desses assuntos, outros merecem destaque.

2.2.2.1 Consumismo

“Stay beautiful” (GT) pode ser resumida em uma canção que fala dos padrões de beleza impostos especialmente sobre as mulheres¹⁴⁵, mas dois versos delas ressoam com vários outros ao longo do nosso recorte: “Negue sua cultura de consumo / Esta é uma cultura de destruição”¹⁴⁶. Na mesma linha de raciocínio, “Strip it down” menciona “beleza de consumismo para apelo barato”¹⁴⁷. Em sentido mais amplo, “Starlover” traz o verso “nós fazemos fila para consumir qualquer coisa”¹⁴⁸. Mas é no lado B do single de “Stay beautiful” a questão é desenvolvida. O título de “R. P. McMurphy” é o nome do protagonista do livro e do filme “Um estranho no ninho”¹⁴⁹, um criminoso que alega insanidade e acaba em um hospício desumano, onde arquiteta uma revolta. O que a primeira vista parece gratuito.

*Este país mija escombros, como pessoas feias
embelezadas.
Debaixo da maquiagem barata, deformada, decadência
mental disfarçada.
Compre, consuma, adquira mais crédito,
aprenda a cumprir uma sentença de prisão perpétua aqui,*

¹⁴⁵ Há um ciclo de questões de gênero abordadas na obra de MSP, com generosas fontes secundárias para comentá-las. Tais questões ficaram de fora deste trabalho por motivos metodológicos e porque, se levadas em conta, o recorte ideal deveria abranger os CINCO primeiros álbuns, e não os três.

¹⁴⁶ “*Deny your culture of consumption / This is a culture of destruction*”

¹⁴⁷ “*consumerism beauty for cheap appeal*”

¹⁴⁸ “*we queue consuming anything*”

¹⁴⁹ “One Flew Over the Cuckoo's Nest” (1975) <<https://www.imdb.com/title/tt0073486/>>

*estilize-se na esterilidade.*¹⁵⁰

Esse trecho parece explicar o simbolismo de seu lado A. Mas é essa conexão entre o consumismo e o título desta canção. O consumidor é visto como confinado em uma instituição, em “prisão perpétua”, e dele é esperado que se resigne, se adéque e mantenha as aparências. Em um tom menos simbólico e mais reflexivo, “Motorcycle Emptiness” afirma:

*A vida jaz [como] um lento suicídio
Sonhos ortodoxos e mitos simbólicos
Do servo feudal ao consumidor
Este é o maravilhoso mundo do poder de compra*¹⁵¹

O maravilhoso, o belo, o deformado, o suicídio... A sociedade de consumo é apresentada sempre como uma bela fachada para uma realidade horrível, uma ilusão de que se tem opção, quando não se tem.

2.2.2.2 Religião

Mas “jogar para torcida” nem sempre era possível. Em “Crucifix Kiss”, por exemplo, a temática é religiosa, mas pode ser lida de forma mais ampla. Ofensiva desde a primeira linha (“Batize-me, Führer nazareno”¹⁵²), apresenta a religião como ferramenta de dominação, incutindo submissão e suprimindo o pensamento:

*Porque caminhar se você pode rastejar?
Fique de joelhos e beije meus pés
Censura irá deter seus pensamentos excessivos
Confira meu roteiro nos outdoors*¹⁵³
(“Crucifix Kiss”)

¹⁵⁰ “This country pisses debris like ugly people made pretty. / Underneath cheap make up, deformed, disguised mind decay. / Buy, consume get more credit, /learn to serve a life sentence here, / style yourself in sterility.”

¹⁵¹ “Life lies a slow suicide / Orthodox dreams and symbolic myths / From feudal serf to spender / This wonderful world of purchase power”

¹⁵² “Christen me Führer nazarene”

¹⁵³ “Why walk when you can crawl / Stay on your knees and kiss my feet / Censorship'll stop your excess thought / Check your billboard for my tour”.

“Confira meu roteiro nos outdoors” provavelmente se refere ao espaço de publicidade urbana comprado por grandes evangelistas para propagar suas crenças e promover seus ministérios. De forma geral, representa a comunicação entre o público e o privado, de como o “roteiro”¹⁵⁴ exposto em público deve ser usado como ferramenta privada de autocensura (tema tratado mais extensamente em “P.C.P.”, THB).

A letra de “Crucifix Kiss” prossegue:

*Ouçá o [Evangelho de] Lucas, sermão 6
 ‘E se um dentre as tropas de ocupação
 Forçá-lo a carregar sua carga por um quilômetro
 Carregue dois¹⁵⁵*

Note que uma liberal tradução (e erroneamente referenciada¹⁵⁶) de um trecho bíblico é empregada para fazer com que o trecho não só pareça atual, mas também soe como um convite absurdo à submissão. O soldado¹⁵⁷ aludido no trecho original, poderia muito bem ser das tropas de ocupação imperialista estadunidense ou europeia, ou mesmo tropas de ocupação policial em um contexto urbano, doméstico. Perceba que a letra vê algo que perpassa a

¹⁵⁴ “*tour*”, “roteiro” no sentido de “um itinerário que você deve percorrer”. Por exemplo, o itinerário a ser seguido por uma banda em uma excursão de divulgação é chamado de “*tour*”. O itinerário seguido por turistas (“turismo” sendo, em tempo, um anglicismo originário da palavra “*tour*”, esta, provavelmente um galicismo na língua inglesa) escolhido para mostrar o melhor e ocultar o pior de cada locação turística é uma imagem válida à reflexão, também, aludida na própria letra, mais adiante.

¹⁵⁵ “*Listen to Luke sermon six: ‘And if one of the occupation troops forces you to carry his pack one kilometre carry it two’*”.

¹⁵⁶ É insondável se foi um erro ou uma “citação em camadas”. Apesar de ser referenciada como sendo um trecho de Lucas 6, essa passagem se encontra, mais provavelmente, em Matheus 5, que, na versão Contemporary English (CEV) da Bíblia lê-se “*If a soldier forces you to carry his pack one mile, carry it two miles*”. O erro (ou a “citação em camadas”) provavelmente foi induzido por uma paráfrase de Lucas 6 escrita por Friedrich Nietzsche que soa mais próxima de Mateus 5. Poderíamos discutir longamente se isso poderia ser mesmo uma crítica críptica engendrada por Richey Edwards à natureza sinótica dos Evangelhos. Richey, apesar de ateu/agnóstico, tinha um bom conhecimento bíblico. Alternativamente, poder-se-ia hipotetizar se isso é uma forma de “pseudocitar” as Escrituras, citando na realidade um autor humanista. Ambas as hipóteses fogem do escopo deste trabalho.

¹⁵⁷ Vide notas imediatamente anteriores a essa e note que o que chamei de “uma liberal tradução” foi a substituição de “um soldado” por “tropas de ocupação”. Consideremos a diferença de sistemas métricos (milhas, quilômetros) irrelevante.

religiosidade, como uma metáfora para a obediência civil como um todo, incluindo ignorar a própria miséria e drogadição:

*Seja um turista na zona de guerra
Examine as escrituras e não sua casa suja
Aquele dieta velha de pão e água
Agora use drogas, álcool e faça o que te mandam
Agora nós tomamos seu número como um nome
Encharque controle mental em água benta da prisão¹⁵⁸
("Crucifix Kiss")*

A persona convida-nos a desviar o olhar de nossa realidade ("sua casa fedorenta") e a ocupar-nos de analisar a Bíblia, como se esta, sim, desse conta de explicar a realidade. Desviar os olhos da realidade material pode ser associado ao conceito de alienação.

O estilo de composição pobre em artigos e preposições torna a última linha dessa tradução difícil de traduzir, mas "*Soak mind control in christening water out of jail*" passa a ideia de que a fonte do sacramento do batismo, e por extensão, da comunhão dessa bizarra e submissa comunidade religiosa se baseia em um controle mental oriundo¹⁵⁹ do medo da punição ("cadeia").

2.2.2.3 Drogas

Note o verso "Agora use drogas, álcool e faça o que te mandam" de "Crucifix Kiss". Aqui já está presente uma ideia recorrente na obra de MSP, a de que as drogas, apesar da posição oficial de que elas são ilegais e de um clichê contracultural de que elas são libertadoras, são ferramentas de controle social, isto, são úteis aos que as proíbem e deletérias aos que são dominadas pelo seu intermédio.

Note que um pouco da teoria *debordiana* se faz presente nesse pensamento. Em seus Comentários sobre A Sociedade do Espetáculo (DEBORD 2003b, tese III), o situacionista francês revisita sua obra deixando

¹⁵⁸ "*Be a tourist in the warzone / Interrogate scriptures and not your stinking home / That diet of bread and waters old / Now feed on alcohol drug and do what you're told / Now we'll take your number for a name / Soak mind control in christening water out of jail*"

¹⁵⁹ Um dos possíveis sentidos de "out".

inequívoca a ideia de que o Espetáculo, para sua própria manutenção, lançará mão da teatralidade de manter uma “fachada” de combater aquilo que, na realidade, produz. Por um lado, a manutenção de um estereótipo de “drogado revoltado” tende a uma “ordem social”, pois desqualifica relações de trabalho menos pacíficas e procura semear a divisão entre trabalhadores “honestos” e “vagabundos”, dificultando a união da classe. Por outro, em MSP as drogas tem o papel inverso, servindo de escapismo passivo para uma batalha que parece invencível.

Esse segundo pensamento está presente em outra duas faixas de GT. Uma delas é “Methadone Pretty”. Como mais comum na fase GT, a persona aqui é mais *preachy*, e identifica-se já na primeira linha como alguém cuja voz é dissonante do senso comum (“sou nada”), mas reivindica um alto patamar de moralidade para acusar e se compadecer de seu interlocutor, já a partir do segundo verso (“Você é a bela de Metadona¹⁶⁰, renda-se em piedade”¹⁶¹). Tal qual a droga, a alienação aparece como um útil meio de evitar um “mal” maior: a revolta. É difícil não atentar, mesmo em análise preliminar, a uma canção cuja primeira linha é uma citação de uma obra filosófica de Karl Marx. A própria escolha do trecho (“Eu não sou nada e deveria ser tudo”¹⁶²) já alude em si uma predileção por parte dos letristas em aproximar-se de Marx como filósofo, pensador, e não como o teórico da revolução. Mas provavelmente não é essa a função desse verso. A frase em seu contexto fala da disposição revolucionária da Revolução Francesa¹⁶³, na qual uma classe poderia confrontar outra pela

¹⁶⁰ Segundo o Aurélio, “Metadona: subst. fem. 1. (Quim.) Substância sintética, us. como sedativo e no tratamento de viciados em morfina, pois alivia a síndrome de abstinência [fórm.: C₂₁H₂₇NO]”. A letra afirma que injetar-se é, na perspectiva da classe dominante, “mais seguro que suicídio”.

¹⁶¹ “*You're methadone pretty, surrender in pity*”

¹⁶² “*I am nothing and should be everything*”. Não encontrei “Critique of Hegel's Philosophy of Right” (1843) em português, mas a Marxists.org disponibiliza a obra citada na íntegra: < <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm> >.

¹⁶³ “Sou nada e deveria ser tudo” é uma referência que Marx faz ao panfleto “*Qu'est-ce que le tiers-état?*” (O que é o Terceiro Estado) publicado em Janeiro de 1789 por Emmanuel Sieyès, um dos teóricos da revolução francesa.

dívida moral que esta teria com aquela¹⁶⁴. A canção, no entanto, é um lamento à ausência dessa atitude:

*A ruína interior é tudo o que é real
Outro produto comprado não é realidade.
Consumidores passivos com desejos patrulhados
Uma despreocupada contagem regressiva para
aposentadoria.
("Methadone Pretty")*

Ou seja, a droga aqui aparece como uma metáfora para todas as formas de lenitivo que conduzem à destruição e à alienação, como na idéia marxiana do grande capital como um sistema que se retroalimenta, neste caso, gera as soluções para os problemas que cria (MARX 1985). Esse aspecto fica mais visível na outra, "Another Invented Disease", muito mais direta. Entremeada por uma ponte sobre a necessidade de sentir ("A luz do dia cansa meus raios de sol / eu preciso me sentir sozinho entre as ervas"¹⁶⁵) e um refrão que, como a letra, insinua que as drogas são a real doença inventada¹⁶⁶, a letra é explícita desde o primeiro verso:

*[O vício em] drogas é [só] fruto do tédio, babe
A ONU exporta todos os dias
Seus exércitos alimentam a deficiência do gueto
O governo as aprova da mesma forma (...)
Abandonados em favelas corporativas
Onde os germes são livres, [mas] não como a American
Express.
Corpos saudáveis em mentes saudáveis
Só existem na hora dos comerciais¹⁶⁷.
("Another Invented Disease").*

¹⁶⁴ E essa característica francesa, argumenta Marx, não seria compartilhada pelos alemães (IDEM).

¹⁶⁵ "Daylight bores the sunshine out of me / I need to feel alone amongst the weeds"

¹⁶⁶ E não a AIDS, como teóricos da conspiração imaginavam no começo dos anos 90. A referência à AIDS é percebida por vários fãs (JOHNSON 2013) desde no acrônimo do título da canção (AID) como na pronúncia errônea da palavra "disease" (/ˈdaɪzi:z/ ao invés de /diˈzi:z/, IPA).

¹⁶⁷ "Drugs come out of boredom babe / U.N. exports it everyday / Their armies feed the ghetto lame / Government approve it just the same(...) Left alone in corporate slums / Where germs are free not amex fun / Healthy bodies in healthy minds / Only exist in advert time"

A preocupação parece ser com os pobres, frequentemente alardeados como vítimas da droga, como os estereótipos que serão abordados em “Gold Against the Soul” (q.v. Trabalho, abaixo).

Do terceiro disco, canção “ifwhiteamericatoldthetruthforonedayit’sworld-wouldfallapart” será tratada em detalhes nas seções “antiamericanismo” e “racismo” (como o estranho título sugere), mas não se pode deixar de mencionar aqui que essa canção põe McDonalds e uma droga ilícita na mesma linha (“Big Mac, heroína, Phoenix R., por favor todos sorriam!”). Como apresentado no GT, MSP continuam, em THB, tratando as drogas como uma ferramenta de controle social. Se isso é sutil em “ifwhiteamerica...”, não o é em “P.C.P.”. O título é a sigla da droga fenciclidina¹⁶⁸, um analgésico com efeitos alucinógenos similar a quetamina, um remédio controlado, porém legal¹⁶⁹. No entanto, o tema da canção é o “politicamente correto” (abreviadamente PC). Daí sua tese no refrão poder ser lida como “fenciclidina, uma vitória policial/pírrica do politicamente correto”¹⁷⁰. A convoluta tese de Richey é que tanto drogas controladas quanto o politicamente correto são ferramentas de autocensura dirigidas à pacificação da classe trabalhadora (EDWARDS 1994). O resto da canção aponta a hipocrisia da “Nova Certeza Moral” do Partido Conservador:

*Professor mata seu filho de fome, aprovado pelo
politicamente correto contanto que as palavras certas
sejam usadas.
Atrocidade sistematizada é ignorada contanto que sinais
bilíngues estejam à vista (...)
Médicos presos por eutanásia, fumantes mortos por cega
 vaidade(...)¹⁷¹
(P.C.P.)*

¹⁶⁸ Também conhecida como Sernyl, pó-de-anjo ou 1-(1-phenylcyclohexyl)piperidine
<<http://www.drugs.com/phencyclidine.html>>

¹⁶⁹ Class A na Inglaterra, Schedule II nos EUA (IDEM).

¹⁷⁰ “P.C.P. - a P.C. police victory / P.C.P. - a P.C. Pyrrhic victory”.

¹⁷¹ “Teacher starve your child, P.C. approved as long as the right words are used / Systemised atrocity ignored as long as bi-lingual signs on view (...) / Doctors arrested for euthanasia, kill smokers through blind vanity”.

“Sinais bilíngues” é uma clara alusão à política inglesa de domínio sobre Gales, onde todas as placas na rua serem escritas em inglês e galês é “respeito” o suficiente, mas a vontade do poder central de Londres é imposta com violência, como em 1984. Nick argumenta que é tudo sobre palavras (MORAN 1994), por isso a canção cita “o grande irmão”¹⁷², junto com várias palavras “politicamente incorretas” como “*fat*” (gordo) e “*midget*” (anão).

No entanto, o assunto encontra convolução no segundo disco. “Drug, drug, druggy” parece contradizer todas essas outras (com versos como “[drogas] dão um sentimento doce como o mel”), exceto nos seguintes trechos:

*Muito divertido ficar deitado na minha cama
(Nunca mais luz sol)
Eu não posso enfrentar a luz do sol e a sujeira lá fora
Quero ficar no 666 onde esta escuridão não mente (...)
Eu sou uma vítima de um ataque do designer (...)
A CIA diz que você é tudo que eles vão precisar¹⁷³
(Drug drug druggy)*

As associações entre as drogas e o Mal (representado pelo Número da Besta¹⁷⁴) e com a vontade da CIA (isso é, uma população drogada é mais facilmente dominada) saltam aos olhos. A palavra “designer” pode ser uma referência às “designer drugs”, ou “drogas recreativas” (como a própria PCP), e a palavra “vítima” aparece associada ao mesmo contexto nos “clichês da classe trabalhadora” de “Gold Against the Soul” (q.v. Trabalho, abaixo). No entanto, duas referências a “Another Invented Disease” sugerem que esta música seja “o outro lado da moeda”: Se “[O vício em] drogas é [só] fruto do tédio” como aquela canção afirma, esta confirma ao pôr na boca que acha a droga “doce como mel” a frase “muito divertido ficar deitado na minha cama”.

¹⁷² “*Big Brother*”, do livro 1984 de George Orwell, no qual uma das ferramentas de controle do IngSoc é a NovoLíngua (“*NewSpeak*”).

¹⁷³ “*So much fun just lying in my bed / No more sunshine / I can't face the sunlight and the dirt outside / Wanna stay in 666 where this darkness don't lie (...)* I am a victim of designer blitz (...) *The C.I.A say you're all they'll ever need*”.

¹⁷⁴ 666 é associado ao Anticristo no livro do Apocalipse, se não em toda a parte.

Em segundo, o *backing vocal* repetindo “nunca mais luz sol” entre as primeiras frases de cada estrofe ecoa como o oposto de “a luz do dia cansa meus raios de sol / eu preciso sentir”. Na ponte de “Another Invented Disease” se fala sobre a necessidade de sentir e viver uma vida livre (de drogas?), sob a luz do sol (por mais que isso seja entediante) e entre a vegetação. Aqui, um narrador oposto acha divertido ficar em trancado no escuro do seu quarto, onde “as trevas não mentem”.

Como visto na biografia, a banda tem um histórico de enfrentamento do tédio. Aqui o tédio aparece como uma força maligna que é conveniente com as forças de dominação que querem os jovens dóceis, imbecilizados¹⁷⁵ pelas drogas. Embora as fontes secundárias não nos dêem aval para classificarmos “Drug, drug, druggy” como paródia ou teatralização, como em “Archives of Pain” (veja Internalidade, abaixo), todos os indícios expostos apontam nessa direção. Como essa letra se situa na fase “ingênua, deslumbrada, complacente e insípida” é provável que essa caricatura não seja o maior orgulho da banda, mas olhando de perto, não vemos uma real contradição.

2.2.3 Alienação/Revolta

Em total contraste com a história de consumo a ser rejeitada, exposta em “Methadone Pretty”, a banda se apresenta, em nome de sua geração, como uma oposição a isso na letra de “Love’s Sweet Exile”:

*Nós entendemos, mas não podemos aceitar (...)
Alienação que chove,
Deixe este país (...)
Nossas vidas vagueiam em um senso sem cara de vazio
Tudo que tem significado é destruído.
Há concreto demais para respirarmos.
Nós somos excluídos porque odiamos¹⁷⁶*

¹⁷⁵ “Drug, drug, druggy” termina com James soletrando “A B C D E” em um tom menos que eloqüente e sem nenhum propósito. Seria uma caricatura também?

¹⁷⁶ “We understand but can't accept (...) / Raindown alienation / Leave this country(...) / Our lives drift into a faceless sense of void / Everything of meaning becomes destroyed / There's too much concrete for us to breathe / We are kept down cos we hate”

Ódio de quem não é nada mas deveria ser tudo, a herança mais direta do movimento *punk*, parecia solidamente opor-se a alienação consumista. O que leva à revolta.

2.2.3.1 Revolta

Anos antes disso, com um som ainda devedor a The Clash, seria “New Art Riot”, do EP homônimo assinado com o selo iniciante Damaged Good, que cristalizaria o estilo de abordagem política predominante a fase GT:

*Fechar de hospitais mata mais que carros-bomba
E economiza dinheiro porque as pessoas são
descartáveis (...)
Todo o mundo está tomando remédio porque faz
administrativo mais fácil
Museus estão mortos, tome uma nova posição artística
Pinte suicídio de massa na ditadura da aspiração
Venda o passado e aprenda obedecer
O seu desabafo alimenta um coquetel de molotov
Revolução logo morre, vendida por um aumento de
salário
China, Rússia, Inglaterra, todos fracassaram pelo abuso
de poder,
Terrorismo é uma desculpa útil à classe dirigente
Acabe agora com a aristocracia, mate, mate, mate, mate,
mate,
Inglaterra faz julgamentos de propaganda política das
antigas
A única ameaça para [as] cabeças é silenciada através
de [um] prazer burro¹⁷⁷*

A posição política fica mais clara, mas ainda não tão coesa. O título e o refrão (“tome uma nova posição artística”) parecem ser uma dica de leitura: a conclamação à desobediência civil e ao protesto é uma atitude válida contra um governo “velha guarda” que considera oposição popular como terrorismo. O imaginário da canção remete à Paris de 1968 (HOBSBAWM 1994, cap. 11),

¹⁷⁷ “Hospital closures kill more than car bombs ever will / And it saves money because people are expendable (...) / Everybody’s taking drugs because it makes governing easier / Museums are dead take a new art stance / Paint mass suicide on the aspiration diktat / Sell out the past and learn to obey / You spit out and douse a Molotov cocktail / Revolution soon dies, sold out for a pay rise / China, Russia, England, all washed up in power abuse / Terrorism is an excuse that the ruling class use / Wipe out aristocracy now, kill, kill, kill, kill, kill / England makes judgements of old school propaganda / The only threat to heads are silenced by dumb pleasure”

talvez como uma primeira influência da escola de pensamento que os MSP desposariam publicamente, o Situacionismo, e especial sua relativização do conceito de terrorismo (SANGUINETTI 2003) que ressoa bem com o verso “Fechar de hospitais mata mais que carros-bomba”. No mesmo espírito, o single prossegue com “Strip it down”:

*O salão do governo não é divertido
Injustiça dissimulada combina com sorrisos (...)
Obediência [é] um tipo de arte enquanto o triste sangra
(...)
E [o] ódio do consumidor a si mesmo leva às bobagens
do designer
Ódio é arte e nós roubamos carros (...)
Os puros ideais que viram ódio
Livre-se disso¹⁷⁸*

“Obediência é um tipo de arte” parece explicar a proposta do EP e da sua faixa-título: é necessária uma nova “posição artística”. Estávamos falando de arte ou política? Ambos. Um tipo de arte de puros ideais, que aliena e inspira obediência e ódio (incluindo o ódio de si¹⁷⁹), é esse tipo de arte que “New Art Riot” (“revolta da nova arte”) propõe substituir.

Essa fase já mostra uma consciência política, ainda idealista, e uma dificuldade em articulá-la, embora a atitude contracultural permita que a revolta juvenil e revolta popular soem sinônimas. “Teenage 20/20”, predominantemente um hino juvenil, abre com os versos “E pegar uma lata de spray para meu voto inútil”¹⁸⁰. Como em 68, a juventude urbana pichando muros cheira a uma expressão que a representatividade da democracia burguesa não cobre, pede uma revolução.

¹⁷⁸ “*Ain't no fun at the government hall / Sucked back injustice sits nicely next to smiles (...)* / *Obedience an art form while the sad bleed / Success and love dictate while skin touches fashion / Consumerism beauty for cheap appeal / I don't wanna dance for people to watch (...)* / *And consumer self-hate leads to designer bullshit / Hate is art and we steal cars (...)* / *The pure ideals that turn to hate / Strip it down*”

¹⁷⁹ “O ódio do consumidor a si mesmo leva às bobagens do designer” é outra maneira de dizer que o consumidor se torna um “indivíduo liquidado” que consumirá qualquer coisa independente de sua qualidade, só pelo fetiche de consumir (ADORNO 2000).

¹⁸⁰ “*And take a spray can to my useless vote*”.

2.2.3.2 “Revolução, revolução, revolução...”

...Ecoa o *sample* do início e do fim de Motown Junk, como que conclamando incondicionalmente à (alguma) revolução, uma atitude que seria comum nas primeiras duas fases. Em entrevistas da época do lançamento do primeiro álbum, a postura anticapitalista, pró-revolucionária era simples e inequívoca. Richey afirmava que tudo que o povo do leste europeu ganhou com a queda do comunismo foram calças jeans melhores, ao que Nick completa “e o direito de fazer fila no McDonald” (S. PRICE 2002). Já no terceiro álbum, a questão já não era tão simples.

Como afirmamos anteriormente, em THB político e pessoal são indissociáveis. A mais óbvia manifestação desse princípio é “Revol”, na qual o a aversão por idealismos e a antipatia pelo romantismo faz Richey afirmar sobre essa música que “todos os líderes (...) dos homens FALHARAM. Todo o amor FALHA. Se homens do calibre de Lênin e Trotsky falharam, então como qualquer um pode esperar que algo mude?”¹⁸¹ (ênfase no original) (EDWARDS 1994). “Revol” é “lover” (amante) de trás para frente, além de ser obviamente as cinco primeiras letras de “revolution”. Isso permite que a letra faça associações superficiais e bem-humoradas. Os líderes da União Soviética são dispostos cronologicamente, como em um processo de ascensão e queda da vida sexual de um homem:

Sr. Lênin - desperte o menino
Sr. Stalin - época bissexual
Khrushchev - amor solitário em seus espelhos
Brejnev - casado com sexo grupal
Gorbachev - autoimportância celibatária
*Yeltsin - fracasso é a sua própria impotência*¹⁸²
(Revol)

¹⁸¹ “All (...) leaders of men FAILED. All love FAILS. If men of the calibre of Lenin and Trotsky failed, then how can anyone expect anything to change”.

¹⁸² “Mr. Lenin - awaken the boy / Mr. Stalin - bisexual epoch / Khrushchev - self love in his mirrors / Brezhnev - married into group sex / Gorbachev - celibate self importance / Yeltsin - failure is his own impotence”. As associações da segunda estrofe são menos óbvias. São citados Napoleão, Che Guevara, Leon Trotsky, Arthur Neville Chamberlain (primeiro ministro inglês durante o início da Segunda Guerra Mundial), Pol Pot (líder do Khmer Rouge, do Camboja, usado em comparação ofensiva à coroa britânica em “Repeat”) e Louis Farrakhan (militante islâmico norteamericano). O volume deste trabalho nos aconselha a, por hora, não analisar essas associações.

Vladimir Lênin seria responsável pela “puberdade” soviética. A ambiguidade de Josef Stalin seria refletida em uma teoria psicanalítica. A ruptura de Nikita Khrushchev e o recrudescimento burocrático de Brejnev aparecem metaforizados, também. A avaliação que Richey faz de Mikhail Gorbachev é um pouco obscura, mas talvez ele o julgue desorientado por seu papel na implosão do comunismo soviético. Boris Yeltsin, obviamente, representa o fim, nessa metáfora. O refrão ainda apresenta termos em alemão (“*Lebensraum*”, ou “espaço vital”; “*Kulturkampf*”, ou “guerra cultural”; “*raus raus*”, ou “fora, fora”, ordem para sair) e italiano (“*fila fila*”, ordem para fazer fila), associados ao fascismo. Lembremos que as duas especializações de Richey eram sobre União Soviética e Alemanha Nacional-Socialista. Ambos marcam presença em THB.

2.2.4 Anticapitalismo

Se a fase GT é marcada por mensagens políticas óbvias disposta de maneira pouco estilizada, a epítome dessa afirmação é a dupla “Slash ‘n Burn” e “Natwest - Barclays - Midlands - Lloyds”.

Em “Slash ‘n Burn”, que significa “cortar e queimar”, referência à técnica agrícola. Simon Price tenta conectar a prática à invasão americana no Vietnã (S. PRICE 2002). Por extensão, o imperialismo é uma grande coivara, que destrói o que não é seu (como, por exemplo, um ecossistema contido em uma mata) por um lucro temporário (como pastagens de gado ou agricultura temporária, já que o fogo destrói o equilíbrio homeostático).

*Cortar e queimar
Matar para viver, matar por prazer
Terceiro mundo para o primeiro (...)
Minhocas no jardim [são] mais reais que um McDonalds
Escorra o sangue e deixe a Exxon entrar (...)
Acorrentado à economia agora a fome tem sido (...)
Madonna bebe Coca-cola e você também pode
O sabor é bom, nem parece o doce veneno que é¹⁸³.*

¹⁸³ “*Slash and burn / Kill to live, kill for kicks / 3rd world to the 1st (...) / Worms in the garden more real than a McDonalds / Drain your blood and let the Exxon spill in (...) / Chained to economy now famine has been (...) / Madonna drinks Coke and so you can too / Taste's real good not like a sweet poison should*”

(*Slash 'n Burn*).

Países do “primeiro mundo” nutrem-se da flamejante destruição do “terceiro mundo”. Não há muita sutileza, mas há poesia, como criticar a cultura consumista que sustenta a necessidade imperialista em versos como “deslumbrante pobreza de necessidades criadas”¹⁸⁴. É nesse sentido que se pode arrolar a petroleira Exxon Valdez (pelo derramamento de óleo no mar do Alaska, um dos maiores desastres ecológicos da História¹⁸⁵), McDonalds e Coca Cola dentro de um mesmo sistema. “Slash 'n Burn” corrobora a ideia anticonsumista trazida em “Love Sweet Exile”, que associa isso à alienação intencional dos povos.

Com uma sonoridade e uma temática muito próximas a “Slash 'n Burn”, “Natwest - Barclays - Midlands - Lloyds” é tida por muitos fãs como profética (S. PRICE 2002) por anteceder a sucessiva quebra dos quatro bancos que emprestam seus nomes ao título. Provavelmente inspirada pela crise financeira dos anos 80, ostentando o nome dos “quatro grandes” bancos da Inglaterra na época. Antecipando, tal qual farsa vaticinada por Marx, a crise econômica que levaria a quebras, falência e fusões desesperadas entre os bancos arrolados¹⁸⁶. Uma análise mais cética da letra revela, sim, uma “profecia” contra o poder abusivo e letal do capital especulativo (“Morte sanitizada via crédito”¹⁸⁷) mas, antes de tudo, como isso está ligado intimamente à cultura consumista e daí tira sua “naturalidade” (“Quanto mais você possui, mais você é; mais solitário com desejo barato”¹⁸⁸).

2.2.4.1 Trabalho

Mas nem só de consumismo vive o imperialismo, nem se limitam a isso a preocupação desses músicos galeses. Vimos no subtítulo a respeito da

¹⁸⁴ “*Gorgeous poverty of created needs*”

¹⁸⁵ <<http://www.evostc.state.ak.us/index.cfm?FA=facts.QA>>

¹⁸⁶ Lloyds com TSB, Midlands com HSBC e Natwest com o *Royal Bank of Scotland* (JOHNSON 2013).

¹⁸⁷ “*Death sanitised through credit*”

¹⁸⁸ “*The more you own the more you are, lonelier with cheap desire*”

indústria musical a metáfora que equipara o trabalho assalariado com o das profissionais do sexo. Por se autodenominarem uma banda da classe trabalhadora, não é de se estranhar que questões envolvendo o trabalho vão aparecendo na obra dos MSP obra à medida em que evoluem sua retórica. Isso começa a aparecer timidamente no segundo disco.

Mesmo no “vendido” GATS, “Yourself” ecoa um pouco como “*Working Class Hero*” de John Lennon quando encoraja a rotina com sarcasmo depressivo:

*Seu ritual todo dia (...)
[Vista] suas melhores roupas, dê o seu melhor
Olhe no espelho, vamos lá!
Diminua-se! (...)
Você persiste, dia após dia,
Sonhando com uma mentira
Que te mantém fechado dentro
De você mesmo (...)
Você consegue dormir essa noite? (...)
Você assiste os comerciais todo o dia
Todo o mundo é tão perfeito e você é tão deficiente¹⁸⁹
("Yourself", GATS)*

A canção termina, você sente o vazio existencial que é imposto sobre você e que você impõe sobre os que você ama... Mas antes da última canção não veremos muita consciência de classe. Exceto, talvez¹⁹⁰, na canção “La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)”, cujo título (“a tristeza durará”, alegadamente extraído as últimas palavras do pintor Van Gogh) ilustra poeticamente a resignação de um veterano de guerra, imerso em sua tristeza, sentindo-se “uma relíquia (...) um souvenir do Cenotáfio”¹⁹¹.

¹⁸⁹ “*Your ritual everyday (...)* / *Best clothes do your best* / *Look in the mirror go on* / *Belittle yourself (...)* / *You go on day after day* / *Dreaming on a lie* / *That you keep locked inside* / *Of yourself (...)* / *Can you sleep tonight? (...)* *You look at ad's all day* / *Everyone is perfect and you're so lame (...)*”

¹⁹⁰ Como notamos durante a contextualização histórica, a figura trágica do mineiro grevista derrotado em 1985 poderia ser, em sua resignação romântica, inspiração para o veterano de guerra em “La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)”.

¹⁹¹ “*I am a relic (...)* *a cenotaph souvenir*” Cenotáfio, segundo o Aurélio, “Monumento fúnebre erigido à memória de alguém, mas que não lhe encerra o corpo”, provavelmente se refere ao Memorial Nacional da Guerra, em Whitehall, Londres.

“Donkeys”, um lado B, é. uma das canções de significado mais críptico, simbólico, e sobre a qual não há muita fonte secundária (justamente por ser um lado B). A triagem mal percebe que pode se tratar de uma canção política. A letra está analisada aqui com base em minha hipótese de que os *donkeys* (“burros”) do título, referenciados na música, carregam uma metáfora *orwelliana*. A canção soa como um grande lamento sobre a condição dos “burros”:

*E nós burros acordamos cansados
Suando e doentios
Burros não se permitem as lágrimas
Nenhuma emoção nunca sentida
E se afogam em qualquer coisa*¹⁹²

A Revolução dos Bichos¹⁹³ de George Orwell vem à mente. Um retrato similar ao das ovelhas *orwellianas*, por sua passividade. No entanto, embora nenhuma alusão a trabalho seja feita além do cansaço, a canção em sua totalidade parece nos apresentar duas características desses “animais”: 1) São contidos, autorreprimidos, melancólicos; 2) Falsos. Já primeiras linhas (“Ponha seu batom / Pelo menos suas mentiras vão ficar bonitas”¹⁹⁴).E é justamente uma frase sobre mentiras que parece trair a intenção política da composição:

*“Jerusalém cortada fora.
Burros são só [uma] esquerda”¹⁹⁵ com mentiras,
São só [uma] esquerda com mentiras”¹⁹⁶*

Esse trecho me fez pensar se “burros” não se refere ao Partido Democrata dos Estados Unidos da América (o símbolo extraoficial do partido é

¹⁹² “*And us donkeys wake up weary / Sweating and sickly / Donkeys don't allow their tears / No emotion never feel / And drown themselves in whatever*”

¹⁹³ *Animal Farm* (1954, <<http://www.imdb.com/title/tt0047834/>>)

¹⁹⁴ “*Put your lipstick on / At least your lies will be pretty*”

¹⁹⁵ “*Donkeys are only left with lies*”, se lido apressadamente, poderia ser traduzido como “Burros são só deixados com mentiras”, mas “*left*”, fosse tomado como verbo (“*to leave*”, dificilmente seria separado de seu verbo auxiliar “*are*” (“*to be*”). A frase provavelmente seria “*Donkeys are left with lies only*” ou “*Donkeys only are left with lies*”. Richey era notório por passar essas ambigüidades. Uma canção do THB não coberta por este trabalho, “*She is Suffering*” poderia ser traduzida, rápida e erroneamente, como “Ela está sofrendo”, quando, dado o contexto, a tradução correta é “Ela é Sofrimento”.

¹⁹⁶ “*Jerusalem sawn off / Donkeys are only left with lies / Are only left with lies*”

um burro¹⁹⁷, em oposição ao elefante, símbolo do Partido Republicano). Aos olhos de cidadãos de um país que tem um partido trabalhista com um histórico relativamente mais “à esquerda” do espectro político, não seria um salto de lógica pensar que os democratas, “menos à direita” que os republicanos, seriam uma esquerda falsa, mentirosa, que conduziriam seus eleitores à condição passiva de carregar o país nas costas sem reclamar. Como dizendo “A culpa não é minha, eu votei nos Democratas”. A menção à Jerusalém pode ser uma alusão aos conflitos do Oriente Médio, nos quais, historicamente, presidentes democratas tendem a se assemelhar aos republicanos¹⁹⁸. Embora a palavra final sobre esse assunto possa ter desaparecido junto com Richey, a primeira linha do primeiro refrão (“Ache algum sentido”¹⁹⁹) nos instiga a tentá-lo.

Por outro lado, “Gold Against the Soul”, a faixa título que encera o segundo disco, não dá espaço a hipóteses por ser a mais politicamente explícita. Aqui vemos, inclusive, uma alusão direta à Grande Greve dos Mineiros de 1984/85. O verso “Feche os poços [de carvão], santifique Roy Lynk com um O.B.E.”²⁰⁰ é inequívoco. O.B.E., ou “Officer of the Most Excellent Order of the British Empire”, é uma comenda modesta da Cavalaria Real britânica, algo como uma versão júnior do título de Sir (ou Cavaleiro Real). Roy Lynk é o líder da *Union of Democratic Mineworkers* (UDM, ou “União de Mineiros Democratas”) de Nottinghamshire, que historicamente se recusou a aderir à greve e fez acordos de alto lucro pessoal com Tim Eggar, o ministro de Energia de Thatcher. Sarcasticamente, a canção sugere que a realeza britânica o condecorou pela traição à sua classe. Um exemplo do estilo de referências históricas (perpetuado por Nick em diversas obras após o nosso recorte

¹⁹⁷ Detalhes em “History of the Democratic Donkey”
<https://www.democrats.org/a/2005/06/history_of_the.php> (acessado em 23/12/2018).

¹⁹⁸ Harry Enten, da CNN, após atestar essa informação em um artigo de Maio de 2018, aponta que essa tendência pode estar mudando.
(<<https://edition.cnn.com/2018/05/15/politics/democrats-views-on-israel-shifting/index.html>>, acessado em 19/01/2019)

¹⁹⁹ “*Find some meaning*”

²⁰⁰ “*Close the pits sanctify Roy Lynk an O.B.E.*”

temporal) específicas à realidade política-cultural da banda. Mas a canção “Gold Against the Soul” é toda política.

A estrutura de seus refrões, por exemplo. Entre o título da música repetido em cada primeiro verso e uma (possível) variação deste (Ouro se opõe/corrói/destruiu a alma), três afirmações são feitas. A primeira, “*Rock n’ roll tem uma consciência / que supre conveniência*” também parece ser uma espécie de sarcasmo, provavelmente autoderrogatório, questionando o que uma banda bem situada no mercado fonográfico faria protestando em nome da classe trabalhadora. A segunda, “*Branco liberais odeiam escravidão / (mas) precisão de mão de obra tailandesa para limpar suas casas*” é inequivocamente uma crítica ao subemprego de imigrantes entre os períodos de xenofobia. A terceira é a mais esotérica: “*Os clichês da classe trabalhadora começam aqui / Ou boné ou vítima da heroína*”. No entanto, Richey Edwards explica, em entrevista, que “boné ou drogado” é um clichê apresentado na mídia britânica, como que classificando arbitrariamente os membros da classe trabalhadora em duas categorias: os “cidadãos de bem” que tiram seus bonés para saudar seus patrões e, como Richey descreve, os “demônios drogados permanentemente chapados para além de seus crânios”;²⁰¹. É nesse contexto, afirma ele, que um traidor da classe como Roy Lynk pode ser visto como um herói, em oposição aos grevistas “marginais”. No entanto, as ideias apresentam uma desorientação quando dispostas linearmente ao longo da letra. Consideremos a primeira estrofe dessa letra:

*Alguém me disse pra votar nos conservadores
Não dá pra saber da tragédia com essa péssima
iluminação
Todo o mundo está enjoado da cortesia do desânimo
Será que a escola me ensinou a não ter direção?²⁰²
(Gold Against the Soul, GATS)*

²⁰¹ “*a drug fiend permanently bombed out your skull*”.

²⁰² “*Somebody told me to vote conservative / Tragedy is not known under this dimmest of lights / Everybody feels sick by the courtesy of dismay / Was I schooled without direction?*”

A canção mais politizada do disco apresenta um senso de desorientação similar ao resto das canções, mas agora diante da situação do trabalhador, alienado, educado a ser mão de obra, desanimado. É o ouro (o capital) contra a alma (a consciência). Soa como um pífilo, porém justo protesto que caberia perfeitamente na boca do veterano esquecido de “La Tristesse Durera”, ou do jovem deprimido de “From Despair to Where”, do trabalhador sufocado pela rotina de “Yourself”, do insone de “Sleepflower”. Talvez GATS, o álbum, não seja o mais eloquente retrato da classe trabalhadora. Mas com certeza é um dos mais sinceros.

2.2.4.2 Anti-Grã-Bretanha/Antimonarquia

Os temas políticos começaram a aparecer, cronologicamente, na terceira gravação oficial da banda, “UK Channel Boredom”²⁰³:

*Prole primária, juiz parlamentar, policial genérico
 Meras figuras de proa de valor simbólico
 Promova sua cultura e tolera as outras (...)
 Tédio do canal do Reino Unido
 Zona de coma da classe baixa (...)
 As mentiras do Estado encantam olhos vazios (...)
 Garoto europeu, perceba seus pensamentos
 Mate todas as leis da classe dirigente²⁰⁴*

Apesar de sua identificação clara, genérica, ainda soa desprovida de uma tese central, apenas versos com cara de slogans ou palavras de ordem, como ainda seria bastante característico no GT²⁰⁵.

O disco Motown Junk se destaca pela primeira canção antimonarquista da banda, o lado B “We Her Majesty’s Prisoners” (“Nós, os prisioneiros de

²⁰³ Como mencionado alhures, o “Tédio do canal do Reino Unido” é mencionado em um dos manifestos da banda, redigidos por Richey: “” (JOHNSON 2013)

²⁰⁴ “*Primary prole MP judge general policeman / Figureheads sucked in as just another token / Sell your culture and tolerate another (...) / UK Channel Boredom / Underclass coma zone (...) / State fed lies charm empty eyes (...) / Europa kid realise your thoughts / Kill all ruling class laws*”

²⁰⁵ Tanto que seria regravação, como “Vision of a Dead Desire” para ser lado B da gravação de “You Love Us” que comporia o GT. “UK Channel Boredom” é mais memorável por ser a primeira faixa a abrir com um trecho de áudio, nesse caso, um programa de rádio não identificado, onde um homem considera “repugnante a maneira como o governo trata as pessoas nesse país”.

Vossa Majestade”). Seu refrão críptico (“Máquina de estupro cerimonial / O amor não vai te corroer, baby”²⁰⁶) entremeia críticas sortidas e desconexas à monarquia britânica.

*A glória de Inglaterra vive de genocídio mundial
Então, celebrem Buchenwald como o herdeiro de Vossa
Majestade*²⁰⁷

Essa associação entre fascismo (representado pelo campo de concentração alemão de Buchenwald²⁰⁸) e o imperialismo inglês perduraria até o THB, pelo menos. Richey, um especialista em Holocausto (P. REES 1994), não deixaria uma referência como essa passar para soar meramente ofensiva. Mais e mais, os MSP se distanciavam da cena *shoegazer* por esperar que seus ouvintes fossem capazes de digerir uma associação dessa natureza.

Mas o nível tendeu frequentemente ao mais óbvio. “Repeat (UK)” é um protesto antimonarquista, uma série de palavras-de ordem que soariam apropriadas em qualquer protesto contra a coroa inglesa, entremeados por esforços menos-que-criativos na guitarra. A letra em sua inteireza remonta a:

*Repita comigo: Foda-se [a] rainha e [o] país
Repita comigo: Herança de pena de morte
Repita comigo: Campo de concentração palaciano
Gerações inúteis
Escória burra da bandeira
Repita comigo: Foda-se [a] rainha e [o] país
Repita comigo: Khmer Rouge da realeza
Repita comigo: Semideuses de imitação*²⁰⁹

²⁰⁶ “Ceremony rape machine / Love won't corrode you, babe”. Nesse refrão, MSP começa a adicionar piano aos seus arranjos, ainda que aqui ele soe um pouco deslocado.

²⁰⁷ “England's glory lives on in worldwide genocide / So celebrate Buchenwald as her majesty's heir”

²⁰⁸ <<http://www.buchenwald.de/nc/en/896/>>

²⁰⁹ “Repeat after me / Fuck queen and country / Repeat after me / Death sentence heritage / Repeat after me / Death camp palace / Useless generations / Dumb flag scum / Repeat after me / Fuck queen and country / Repeat after me / Royal Khmer Rouge / Repeat after me / Imitation demi-gods”

É interessante como a essa altura, além de insultar a realeza com a associação com o fascismo, obrigatória ao *punk* inglês²¹⁰, a menção a um governo comunista totalitário do sudeste asiático também aparece entre os insultos. A canção se tornaria “infame” por seu remix “Repeat (Stars and Stripes)”, incluso e pela estranheza que causou ao público tailandês que parece não entender o antimonarquismo (P. REES 1994). Já “Democracy Coma” prefere comparar a monarquia britânica à Inquisição:

*Para mim, a coroação é outro auto-de-fé
Ensinado nas escolas para vê-la como um ser glorioso*²¹¹

Uma crítica ao sistema escolar que perpetua a alienação, uma comparação entre o cerimonialismo real e o inquisitorial... Como corolário, o refrão dessa mesma canção considera a democracia britânica uma mentira opressiva:

*Mãe da liberdade, ela disse que nós respiraríamos
Mãe da liberdade, mas nós só gritamos.*²¹²

O sentimento persistente de oposição à monarquia, no entanto, vai decaindo ao longo do tempo. A última menção é um lado B da fase GATS, de Fevereiro de 1994, um cover que merece menção. “Charles Windsor”, originalmente da obscura banda McCarthy, é uma curta²¹³ canção antimonarquista (descreve uma turba irrompendo a residência do príncipe Charles²¹⁴ para decapitá-lo) ficaria muito bem situada na fase GT, não só por sua similaridade temática com Repeat (UK), como pelo modo descontraído,

²¹⁰ “Anarchy in UK” dos Sex Pistols é um exemplo.

²¹¹ “To me the coronation's another auto-da-fe / Taught in schools to see her as a glorious being”

²¹² “Mother of the free she said that we'd breathe / Mother of the free but we just scream”

²¹³ 1:33, a menor dos MSP.

²¹⁴ O príncipe de Gales, não menos.

bastante *punk*, como é tocada²¹⁵. A penúltima, de Setembro de 1993, a também lado B “Us Against You” é tão explícita quanto gratuita:

*Então bombardeie Londres e seus parlamentares,
John Major, Virginia Bottomley.
Bombardeie Londres e sua legislatura*²¹⁶

O trecho cita o conservador John Major, na época era o Primeiro Ministro e a parlamentar conservadora Virginia Bottomley²¹⁷ era ministra da saúde. É interessante o caráter hináico, basicamente “The Clash” desse refrão não tem muita conexão com o resto da música, um estudo de personagem de algum jornalista da mídia *mainstream*. No entanto aqui vemos o sinal de que o ódio genérico à Inglaterra e à coroa daria lugar ao antagonismo duradouro contra Margareth Thatcher e o neoliberalismo, eventualmente contra algum problema da esquerda britânica²¹⁸.

2.2.4.3 Antiamericanismo

Na fase GT, os EUA já eram um alvo frequente para os MSP. Além de ser incluído em basicamente toda crítica anticapitalista, também recebeu críticas específicas. Em “Dead Yankee Drawl”, a nação é vista como um lugar de “Bills”, “Teds” e “Waynes”²¹⁹ incapazes de perceber o mal de seu país. A alienação é vista como instrumental:

²¹⁵ Um cover de McCarthy mais seriamente trabalhado, “We Are All Bourgeois Now”, seria apresentado como faixa oculta do disco Know Your Enemy (Epic, 2001), 6 minutos de silêncio após “Freedom of Speech won’t Feed My Children”, a 16ª faixa do disco, oculta de modo similar a “Her Majesty” no disco “Abbey Road” dos Beatles. Essa faixa, que apresenta uma produção mais fiel, talvez superior, à faixa “póstuma” da banda McCarthy, traz um sarcasmo socialista contra concepção de “fim da história”, demonstrando claramente a orientação de ambas as bandas.

²¹⁶ “So bomb London and its MPs / John Major Virginia Bottomley / Bomb London and its legislature”

²¹⁷ Baronesa Virgínia Bottomley, nascida Garnett, esposa do também parlamentar conservador Sir Peter Bottomley. <<https://api.parliament.uk/historic-hansard/people/mrs-virginia-bottomley/index.html>>

²¹⁸ Como “Socialist Serenade” (veja nota 22).

²¹⁹ A primeira linha da música alude à série de TV “Wayne’s World” e ao filme “Bill & Ted”, ambos comédias centradas em estereótipos de adolescentes roqueiros menos que inteligentes.

*Vietnã agora é legal e acreditam até no Super-Homem(...)
 Você é um mecanismo de controle social (...)
 Aceitação passiva de uma sociedade de consumo²²⁰*

A indústria cultural (filmes sobre a Guerra do Vietnã, ou de super heróis) é vista como um mecanismo de apassivação, embora “você é um mecanismo” passe uma ideia não só da recursividade desse controle (que seria discutida em PCP, THB), mas da responsabilidade, conceito melhor desenvolvido em THB.

Como discutimos, a indústria cultural é agente e beneficiária da alienação. “Dead Yankee Drawl” não separa esse tipo de ganância de outros tipos de ganância:

*Alvo multinacional de uma cultura mundial
 Fazendo um dólar virar em outro dólar e mais outro (...)
 Demolindo uma floresta para ganhar uns trocados²²¹*

Ao contrário, promove-a. Se por um lado o antimonarquismo ficou restrito aos esforços iniciais, mais óbvios, por outro o antiamericanismo evoluiu ao longo de nosso recorte, e no GATS temos “Patrick Bateman”, embora seja um lado B. Essa faixa é a mais longa gravação dos MSP até esse momento, com 6 minutos e 34 segundos, uma longa letra e muito pouca repetição. Aparentemente, um estudo de personagem estendido ²²² do milionário/psicopata homônimo²²³ do livro *American Psycho*²²⁴ de Bret Easton Ellis, publicado em 1991. A primeira estrofe apresenta-o assim:

²²⁰ “*Vietnam's cool now and even Superman's believed(...) / You are a mechanism of social control(...) / Passive acceptance of a consumer society*”

²²¹ “*Multinational aim of one world culture / Turning one dollar into another and another (...) / Tearing down a forest just to earn a buck*”

²²² No sentido no qual, como em uma fanfic, os autores se apropriam da personalidade do personagem e o fazem falar coisas que não estão na obra original mas, a seu ver, são condizentes, consistentes e pertinentes.

²²³ Perceba que esta é a segunda canção que recebe o nome de um personagem de literatura. O primeiro foi “R. P. McMurphy” (vide *singles* do GT). Vide também “Spectators of Suicide”, temporariamente chamada de “Colt 45 Rusty James”.

²²⁴ Adaptado posteriormente ao cinema, com Christian Bale no papel de Bateman, em 2000

*Ele é um cara muito legal, e é meu herói
Um belo cruzamento de Travis e Rhinehart
“Less than Zero”, um pesadelo grotesco
Sutilmente perturbador como comportamento normal²²⁵*

Esclarecendo: Travis (Bickle), protagonista do filme de Martin Scorsese “Taxi Driver” (1976) e (Luke) Rhinehart é o pseudônimo sob o qual George Cockcroft lançou, em 1971, o romance antipsiquiátrico “The Dice Man”²²⁶. “Less than Zero” (“Menos que zero”) se refere ao primeiro livro²²⁷ de Bret Easton Ellis, de 1985. Essas e outras citações ao longo da música fazem parte uma marca registrada da banda (o pesado volume de citações, alusões e referência) já a esse ponto²²⁸, embora a fórmula só seria extrapolada em THB.

Mas além da aparência, como se o trecho do hino dos EUA no início e o “Pledge of Allegiance”²²⁹ no fim não fossem uma dica de leitura, a faixa revela, sob análise, uma desconcertante crítica à cultura estadunidense.

*Eu não entendo nada e eu não consigo falar(...)
Nenhuma namorada e estou tão confuso;
Eu só amo meu relógio e meus sapatos de couro de cobra.
Me sinto tão pequeno na fila de supermercado
[As] pessoas parecem rir de minha escolha de comida;
Minha personalidade está colada com durex;
Mal se encaixa, como ódio de um drogado entorpecido.
Eu embelezo minha face com todos esses cremes e tal
[A] Feiúra interior é muito mais difícil de disfarçar²³⁰*

²²⁵ “He’s a real cool guy and he’s a hero of mine / Travis, Rhinehart rolled into one cute son / Less than zero a grotesque nightmare / Subtly disturbing like normal behaviour”

²²⁶ <<https://www.theguardian.com/books/2000/aug/27/fiction.timadams/>>, conta a história de um psiquiatra que começa a tomar decisões jogando um dado.

²²⁷ O próprio título do livro é uma alusão à canção homônima de 1977 de Elvis Costello.

²²⁸ Aqui, o volume de citações, alusões e referência serve para situar a caracterização, e um leitor do livro de Ellis reconheceria rapidamente as referências.

²²⁹ O juramento de fidelidade patriótica norte-americano. “I pledge allegiance to the flag / Of the United States Of America / And to the republic for which it stands / One nation under God / Indivisible with liberty And justice for all” (“Eu juro submissão à bandeira dos Estados Unidos da América e à república a qual ela representa: uma nação temente a Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos”, <<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/4/4>>).

²³⁰ “I understand nothing and I cannot speak(...)/ No sweetheart and I am too confused / I only love my watch and my snakeskin shoes // I feel so small in the supermarket queue / People

Não é uma canção sobre Patrick Bateman. A partir daqui, é Patrick Bateman que assume, e a letra o faz refletir com cortante sinceridade sobre suas incertezas e sua visão de mundo. Ele se julga inseguro, incapaz. Admite sua vaidade (sapatos, relógios, cosméticos). “O reflexo da superfície [é] tudo que eu queria, baby.”²³¹ No entanto, ele sabe o que ele quer, e não parece se importar com um modo ético de consegui-lo:

*Não tenho cabeça pra pensar em política
Fazer o que quero não é muito democrático.
Acho todos os psicopatas são feitos de dinheiro
Eu não posso ser salvo como [os] liberais continuam a
me dizer
Eu não quero ser entendido, eu só quero matar.*

Note a frase “eu só quero matar”. Esta é a única menção em toda a letra ao fato do personagem ser um assassino. Entremado com profusas alusões ao livro (como assuntos que Bateman gosta de discutir²³², música, a marca de sua agenda, críticos de arte, etc.), a música prossegue transparecendo como Bateman resolve seu vazio interior em sua relação com o mundo. Matar, para ele, é a menor de suas preocupações. Ele tem uma função social, e se gabará dela:

*Dentre insipidez, eu sou sua emoção cotidiana (...)
Eu sou a melancolia, [a] flor que corta através da pedra.
Eu sou um crime que todo o mundo tem em casa.
[Os] jornais me odeiam, mas eles precisam do meu
comportamento,
A dignidade entre trivialidades de Hollywood.
O escapismo em álcool e prostitutas é tão barato;
O meu é a sanidade das leis de arma exclusivas.²³³*

*seem to laugh at my choice of food / My personality is held together with Sellotape / A loose fit
just like a numb junkies' hate // I pretty my face with all this cream and stuff / Ugliness inside
much harder to cover up"*

²³¹ “Surface reflection all I desired babe”

²³² Enquanto bebe um vinho caro. (“A backdrop to discuss over expensive wine”)

²³³ “Out of blandness I am your everyday thrill (...) / I am melancholy, flower cutting through
stone / I'm a crime everybody has at home / Papers hate me but they need my behaviour /
The dignity amongst Hollywood trivia / Escape is so cheap of alcohol and whores / Mine's the
sanity of exclusive gun laws”

O psicopata vê-se como uma celebridade de *reality show*, alguém que traz algo interessante à monótona vida das massas. Alguém separado, excelso, superior. Uma vez descoberto, alimentará redes de notícias. E, graças ao sistema que o incentiva e o favorece, os mecanismos de contenção da violência, como leis de controle em armas, não o atingem.

A alusão a uma lei de armas que beneficia brancos e/ou ricos seria mencionada novamente em “ifwhiteamerica...”, THB. Se, como mencionamos antes, “Comfort Comes” anuncia a sonoridade vindoura de THB, Patrick Bateman é uma experimentação em termos de letras do que viria. Ele sabe que é miserável, mas não quer despertar sua piedade (como em “4st 7lbs” em THB). Ele é maligno e se apresenta como tal (como “Archives of Pain” em THB), a persona que caricaturiza aquilo ao qual os MSP se opõem. E, como um vilão caricato, Bateman se reserva algumas linhas religiosamente ofensivas: “Somos [todos] bebês aleijados em Cristo, (...) Logo, eu devo ser Deus, (...) Eu fodi o cu de Deus”²³⁴.

No escopo deste trabalho, Patrick Bateman é a epítome do oposto da classe trabalhadora idealizada. Vão quando esta é frugal. Vicioso quando esta se vê virtuosa. Egocêntrico quando esta beira o martírio romântico. Nem mencionemos que ele pertence à classe que detém a riqueza produzida pelo trabalho e custeia sua extravagância com o suor da classe trabalhadora. No entanto, podemos fazer essa comparação, baseado na inteireza das fontes disponíveis, e nas reflexões anteriormente expostas nesse trabalho. A canção não a faz. Se “Dead Yankee Drawl” é *preachy*, “Patrick Bateman”, a canção, é sutil em seu propósito. E Patrick Bateman, a persona, é explícito em seu desprezo pela noção de humanidade. Enquanto “Dead Yankee Drawl” assume uma postura abertamente antiamericanista, esta canção põe as confissões de um psicopata que tem inseguranças com as quais você pode se identificar e uma loucura que, mais que tolerada, é necessária para a manutenção do sistema. E isso tudo entremeando dois símbolos do patriotismo estadunidense.

²³⁴ “We are babies crippled in Christ (...) Therefore I must be God (...) I fucked God up the ass”

Como dizendo “ei, celebridade americana, ei, yuppie de wall street, ei, empresário bem sucedido, esse monstro é você”, você pode não ser um assassino, mas seu estilo de vida e a organização de sua sociedade em torno do espetáculo e da ostentação gera esse tipo de monstro. Como veremos em THB, “*Who’s responsible? You fucking are!*”

No entanto, não só de males imanentes a humanidade vive THB. Além de associar o fascismo com a Grã Bretanha na pessoa de Churchill, os Estados Unidos da América voltam a ser alvo. Andy Johnson registra uma teoria surgida entre os fãs²³⁵ de que o verso de “Of walking abortion” “Você não tem cicatrizes pra mostrar, então lave seu carro com os tênis [do Malcolm] X”²³⁶ critica a comercialização²³⁷ da imagem do ativista negro estadunidense que seguiu o sucesso do filme²³⁸ sobre sua vida, em 1992. O liberal norteamericano estaria tão alienado que confundiria lutar contra as injustiças (e adquirir as cicatrizes dessa luta) e consumir produtos. Se tal conexão é uma coincidência ou se Richey realmente a planejou, é inauferível até essa data. No entanto, as temáticas ligadas à comunidade negra norteamericana (bem como a sociedade americana de modo mais geral) não dependem dessa conexão. Na estranhamente intitulada “ifwhiteamericatoldthetruthforonedayit’sworldwouldfall-apart”²³⁹, os EUA são escrutinados em suas políticas externa e interna, bem como comparados à Inglaterra. A primeira estrofe:

*Imagens de perfeição, bronzado e napalm
Granada, Haiti, Polônia, Nicarágua*

²³⁵ No fórum de discussão especializado em Manic Street Preachers 4ever Delayed (<<http://www.foreverdelayed.org.uk/forum/index.php>>).

²³⁶ “*You’ve no wounds to show / So wash your car in your ‘X’ baseball shoes*”

²³⁷ Que foi um fato (<<http://www.ew.com/article/1992/10/16/capitalizing-malcolm-x>>)

²³⁸ Dirigido por Spike Lee e com Denzel Washington no papel de Malcolm X (<<http://www.imdb.com/title/tt0104797/>>).

²³⁹ Que significa “Se a América branca dissesse a verdade por um dia seu mundo desmoronaria”, sem espaço, com todas as letras minúsculas e com uma confusão no uso do genitivo (o correto seria “*it’s*”, pronome possessivo, e não “*it’s*”, contração de “*it is*”). O erro, provavelmente intencional, é outra provocação à inteligência norteamericana. Aparentemente essa frase é inspirada em uma rotina do controverso humorista e ativista Lenny Bruce (1925 – 1966, <<http://www.imdb.com/name/nm0115533/>>). A canção será chamada na maioria do trabalho de “ifwhiteamerica...”, menos problemático para leitura e diagramação.

*Quem escolheremos para nossa moralidade?
Eu estou pensando agora mesmo em tragédia de
Hollywood
Big Mac, heroína, Phoenix R., por favor todos sorriam!
Cuba, México, não pode cauterizar nossa disciplina
Seus ídolos falam tanto sobre o abismo
Embora sua moral não seja mais profunda que a
superfície.
(“ifwhiteamerica...”)*

Muito em consonância com “Slash n’ Burn” e “Dead Yankee Drawl” do GT, os Estados Unidos são retratados como uma nação de espetáculo, cuja moralidade, intencionalmente urdida ao redor de celebridades (“tragédia de Hollywood”, “ídolos”, River Phoenix²⁴⁰), ofusca²⁴¹ sua população sobre o metafórico napalm²⁴² com o qual o governo de seu país trata o resto do mundo (“Granada, Haiti, Polônia, Nicarágua”, “Cuba, México”). E sua população ingenuamente é conivente com a política do *Big Stick*, por ser o “destino manifesto” da nação (KARNAL, et al. 2007). Nick explica:

*Não é uma canção completamente antiamericana.
Compara imperialismo britânico a clientelismo americano.
Só tenta explicar a confusão que eu penso que a maioria
das pessoas sente sobre como a cultura mais vazia do
mundo pode dominar em um sentido tão total.²⁴³
(MORAN 1994)*

“ifwhiteamerica...” abre com um áudio de um anúncio do jantar de gala celebrando o 83º aniversário de Ronald Reagan, cotando com a presença de Margareth Thatcher como “convidada especial”. O locutor animadamente

²⁴⁰ Ator, morto aos 23 anos de overdose, em 1993 (<<http://www.imdb.com/name/nm0000203/>>).

²⁴¹ Perceba a justaposição e alternância de imagens internas positivas e externas negativas, e a linha que liga os versos que listam países: a “disciplina” e a consciência cauterizadas com o fogo do napalm.

²⁴² Do Aurélio: “NAPALM [Do ingl. napalm < na(phthenate), ‘ácido naftênico’, + palm(itate), ‘ácido palmítico’.] S.m. 1. G.Quím. Gasolina gelatinizada e espessada por sais do ácido naftênico e palmítico, empregada em bombas incendiárias e lança-chamas”. Associadas especialmente ao Vietnã. Metaforicamente, um “Big Stick” em chamas.

²⁴³ “It’s not a completely anti-American song. It compares British imperialism to American consumerism. It’s just trying to explain the confusion I think most people feel about how the most empty culture in the world can dominate in such a total sense.”

conclui “Ingressos são 1000 dólares por prato, mas você pode assistir o evento de graça pela GOP TV [o canal de TV republicano]”. Seu refrão é eloquente:

*Legal! Maneiro! 'Dia! Bem!
Tipper Gore era uma amiga minha.
Eu amo um país livre,
A bandeira americana e uma maçã para mamãe.
(Conservadores dizem) Não tem preto na bandeira
britânica²⁴⁴.
(Democratas dizem) Falta branco na bandeira americana”.*
²⁴⁵
(“ifwhiteamerica...”)

Note a referência a Mary Elizabeth Aitcheson “Tipper” Gore, esposa do democrata Al Gore e fundadora do *Parents Music Resource Centre*²⁴⁶ (PMRC), aparece aqui inserida numa anedota ligada ao republicano Ronald Reagan²⁴⁷. O patriotismo é evocado em mais uma jocosa alusão à Reagan²⁴⁸. As duas últimas linhas são inequívocas: a diferença entre os democratas americanos e os conservadores ingleses é meramente retórica²⁴⁹. Mas o título sugere que não é uma crítica à América como um todo, mas à América Branca.

2.2.4.4 Racismo

Os MSP frequentemente homenageiam e buscam inspiração em norteamericanos como os Panteras Negras, o ator, cantor e ativista Paul

²⁴⁴ *'There ain't no black in the Union Jack'*. Lema racista/fascista e título de um livro de Paul Gilroy sobre a complexidade étnica da Grã Bretanha (<<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/T/bo3620902.html>>)

²⁴⁵ *“Cool, groovy, morning, fine / Tipper Gore was a friend of mine / I love a free country / The stars and stripes and an apple for mommy / (Conservatives say) 'There ain't no black in the Union Jack' / (Democrats say) 'There ain't enough white in the Stars and Stripes’”*

²⁴⁶ Responsável pela “Classificação indicativa” que “censura”, de acordo com a idade do público alvo, filmes, jogos e música comercializados. (<<http://www.philagora.org/about-the-world/pmrc1.htm>>) Mencionado em Tennessee (GT).

²⁴⁷ Em 1992, numa convenção do Partido Republicano, Ronald Reagan (1911 – 2004) disse “Eu conheci Thomas Jefferson [(1746 – 1826), faça as contas], ele era amigo meu”. Não se sabe se isso foi motivado por sarcasmo ou Alzheimer (trecho do recurso de Reagan em <<https://www.youtube.com/watch?v=tiNVqYwVfWE>>).

²⁴⁸ Reagan chamava a esposa Nancy de “mommy”, daí “uma maçã para mamãe”. Reagan assombra esse refrão mesmo sem ser citado diretamente.

²⁴⁹ Richey, geralmente críptico em suas anotações no Tour Book, é explícito em admitir que a letra ridiculariza os que “ainda acham que Democratas é uma alternativa” (EDWARDS 1994)

Robeson²⁵⁰ ou o Public Enemy... Notou? Todos negros. Na classificação de indústria cultural (COELHO 1993), a cultura média norteamericana, branca, se impõe como A Cultura. No entanto, a imposição de tal cultura não tem outro viés se não o ideológico, de recortar a “realidade”²⁵¹, e isso é contrastado na segunda estrofe:

*Compton, Harlem*²⁵², um cafetão fodeu um padre,
O homem branco acabou de achar um novo um salvador
moral.
Sinais vitais, quão branca era a pele dele?
*Sem importância, só mais uma coisa atropelada*²⁵³ de
subúrbio.
'Dia! Bem! Sirva seu primeiro café do dia,
Real privilégio vai tirar seus problemas,
Número um, o melhor, não há desculpas pra mim,
*Estou aqui para servir a Maioria Moral*²⁵⁴
(“ifwhiteamerica...”)

Como uma cultura tão “vazia” pode se manter hegemônica? Leiamos o que soa como manchetes de jornais, lidas durante uma conversa pela manhã. As comunidades negras são lembradas por crimes de forma sensacionalista (um proxeneta estuprando um sacerdote). O atendimento de emergência (como a gravidade de qualquer incidente) está subordinada à cor da pele da vítima. Mas isso não é problema do privilegiado! Ele consola-se por ser melhor que as vítimas por se alinhar com a “Maioria Moral” (em oposição à “minoría imoral”?), alimentando complexo de superioridade e excepcionalismo. No

²⁵⁰ Paul Robeson é muito popular em Gales desde que se juntou aos mineiros nas “greves da fome” de 1927 e 1928. Foi homenageado pela banda na canção “Let Robeson Sing” do disco *Know Your Enemy* de 2001, cujo vídeo musical é gravado no teatro Paul Robeson, no Brooklyn, Nova York.

²⁵¹ Que, lembre, para a TV, é Disney e não Rodney King.

²⁵² Compton e Harlem são os “guetos” de Los Angeles e Nova York, respectivamente, conhecidos por sua cultura negra e explorados na mídia por sua violência (<<https://sites.utexas.edu/af-am-lit-fall2015/2015/10/25/compton-vs-harlem/>>).

²⁵³ Pense em um guaxinim ou gambá atropelado por um carro em um filme americano.

²⁵⁴ “*Compton, Harlem, a pimp fucked a priest / The white man has just found a new moral saviour / Vital stats, how white was their skin / Unimportant, just another inner-city drive-by thing / Morning, fine, serve your first coffee of the day / Real privilege it will take your problems all away / Number one, the best, no excuse from me / I am here to serve the Moral Majority*” Note que traduzi “*Morning, Fine*”, aqui e no refrão como “Dia, Bem” para manter o sentido fático de “[*Good*] morning! [*How are you?*]” “[*I'm*] fine” (“[Bom] dia! [Como está?]”, “[Estou] bem”).

entanto, tal qual teorizamos que a Inglaterra faz o que a Inglaterra sabe fazer, seja em Gales, nas 13 Colônias, na China ou na África do Sul, MSP não vê a nação norteamericana como irremediavelmente maligna, mas possuída por uma elite que, no mesmo movimento de oprimir o mundo, oprime parte de sua população, contando com o apoio de outra parte. Por exemplo, ainda no recorte racial, as últimas linhas da letra parecem uma desconexa apologia à legalização do porte de armas, mas não o é, pelo menos não segundo Nick.

As últimas linhas [Foda-se a lei Brady / Se Deus fez o homem como eles dizem / Sam Colt os fez iguais] é sobre as leis de arma que o [então presidente Bill] Clinton está tentando passar. Vai desamparar a comunidade negra, que geralmente não tem licenças. Os rednecks²⁵⁵ brancos do interior da América têm licenças, mas estatísticas mostram eles causam tanto crime quanto [os negros].²⁵⁶ (MORAN 1994)

Então os EUA são hostis ao mundo e à sua população pobre e negra. Isso é algo inerente a humanidade (ou à “branquitude”)? Não é o que a canção aponta. Entremeando os trechos citados anteriormente (no antiamericanismo) se encontra uma associação das realidades apresentadas e uma ideologia política específica: a direita.

Por algum motivo, o racismo é sempre abordado pelos MSP dentro do contexto norteamericano. Por exemplo, a ganância e a destruição da natureza citadas na antiamericanista “Dead Yankee Drawl” também estão associadas ao racismo, contra os indígenas (“Injustiça sufocante vista por olhos de índios Vermelhos”²⁵⁷) contra os negros: “Porque realidade para TV não é Disney e

²⁵⁵ Não traduzi “redneck” por ser um conceito muito próprio dos EUA que é difícil de transliterar sem uma inoportuna carga de preconceito contra populações rurais.

²⁵⁶ “The last lines [Fuck the Brady Bill / If God made man they say / Sam Colt made him equal] are about the gun laws that Clinton is trying to bring in. It would disenfranchise the black community, who generally don't have licences. The white rednecks in middle America do have licences, but statistics show they cause as much crime”. A “lei Brady”, ou “Brady Handgun Violence Prevention Act” (“Lei Brady de Prevenção da Violência com Pistolas e Revólveres), em vigor a partir de Fevereiro de 1994, recebe esse nome de James Brady, político morto em um atentado fracassado contra Ronald Reagan em 1981 (<<https://www.atf.gov/rules-and-regulations/brady-law>>).

²⁵⁷ “Smothering injustice seen through Red Indian eyes”

não King, Rodney”²⁵⁸, Rodney King é o pedreiro negro que foi espancado pela polícia de Los Angeles, evento que motivou a onda de protestos e revoltas de em 1992 (JOHNSON 2013). De forma explícita e direta, essas as acusações básicas ao racismo norteamericanos só ficariam mais sofisticadas em THB.

Um possível motivo dessa associação talvez seja a sempre citada influência do grupo norteamericano de rap Public Enemy. É sabido que um remix²⁵⁹ da antimonarquista “Repeat (UK)”, feito por The Bomb Squad, a equipe que produzia os rapeiros de Long Island. A colaboração parece fruto da admiração que a banda demonstrou em diversas ocasiões, mas a escolha pelo *single* de “Repeat (UK)” foi provavelmente por esta ser aberta com um trecho de um show do Public Enemy em Londres²⁶⁰. Mas a conexão entre uma canção antimonarquista e uma banda de rap parece forçada? James, em entrevista, nos esclarece que a inspiração é meramente espiritual:

*Nós sempre fizemos covers. Quando nós começamos, o eixo estava em Guns & Roses e Public Enemy porque eles representavam dois estilos de vida muito definidos. Se você olha para nossas letras há canções como "Repeat" que contém sentimentos que são comum a muito nossa audiência como também nós como uma banda.*²⁶¹ (PROLE 1994)

Nick em diversas ocasiões manifestou que eles jamais poderiam saber como se sentiam os negros norteamericanos, mas a grande carga de revolta que Public Enemy punha nas músicas era ao mesmo tempo admirável e familiar.

²⁵⁸ “Cos reality for TV is Disney not King, Rodney”

²⁵⁹ Uma das escolhas estranhas da banda é a de incluir um remix entre as faixas principais, antes da faixa original. Público e crítica tendem a questionar a escolha de um *single* relativamente impopular, bem como a qualidade final do remix. Em defesa da faixa, alguém poderia argumentar que Manic Street Preachers, depois de declarar tanta admiração aos rappers americanos do Public Enemy, precisavam pôr esse remix em lugar de destaque.

²⁶⁰ “Londres, Inglaterra, considerem-se avisados” (“London, England, consider yourselves warned”)

²⁶¹ “We’ve always done covers. When we first started the axis was on Guns & Roses and Public Enemy because they stood for two very definite lifestyles. If you look at our lyrics there are songs like “Repeat” which contain sentiments which are common to a lot of our audience as well as us as a band”

Talvez um dos fatores que tornem a “welshness” da banda menos tradicionalista e mais internacionalista é a identificação do galês enquanto o trabalhador por excelência na história britânica local assim como os negros os são nas América. “Spectators of Suicide”, que seria regravada quase sem alterações na letra para compor o álbum GT, abria, nesse *single*, com um áudio de Bobby Seale, um dos líderes do Partido dos Panteras Negras, insuflando revolta:

Então o conceito é basicamente: Nós vamos caminhar nesta nação, nós vamos caminhar sobre essa estrutura de poder racista e nós vamos dizer para todo o maldito governo: “Mãos ao alto, seus filhos da puta! Nós viemos pegar o que é nosso!”²⁶²

A remoção desse trecho na regravação faz sentido. “Spectators of Suicide” é um lamento, uma canção sobre derrota e resignação, o que contrasta veementemente com a citação. A regravação, que substituiria versos crípticos como “Cuspindo o vidro de nossas bocas / Morrendo como ontem” por “Democracia é uma mentira vazia / Morta como nossos utensílios essa noite”, também ressaltaria o aspecto de lamento com um ritmo mais lento e um performance vocal no registro agudo²⁶³, ao invés do andamento médio e embalado por riffs reminiscents do *punk* na gravação original. A regravação, portanto, é o mesmo tempo mais específica em seu tom (resignação), mas mais genérica em seu escopo (não mais os males que o capitalismo causa aos seus jovens, mas a todo o país). Talvez fosse imaturidade artística, mas essa escolha parece demonstrar que a banda via no hábito dos negros norte-americanos cantarem suas mazelas um ato de rebeldia, e se viam poeticamente endossados fazer o mesmo em um lado B do seu começo de carreira, mas não mais no lado A de seu primeiro disco.

²⁶² “So the concept is this, basically: We're gonna walk on this nation, we're gonna walk on this racist power structure and we're gonna say to the whole damn government: "Stick 'em up motherfucker! This is a hold up! We've come for what's ours!"”

²⁶³ Apesar de fugir ao escopo deste trabalho, uma análise tatitiana associada a uma análise schenkeriana corroborariam que as linhas melódicas denotam uma tristeza maior na regravação, o que é acentuado qualitativamente pela voz masculina no registro agudo.

2.2.4.5 Fascismo

Quando ainda em turnê do GATS, a banda visitou dois memoriais de campos de concentração (Dachau e Belsen) e o Museu da Paz em Hiroshima, memorial das vítimas dos ataques nucleares americanos ao Japão. Isso refletiu diretamente no tom do disco. O fascismo é um tema transversal que o assombra. Isso é bastante óbvio na faixa amplamente alardeada como sendo a descrição musical de um campo de concentração. No entanto, “The Intense Humming of Evil” é uma faixa mais notável pelo trabalho de James e Sean que pelo de Richey e Nick. Sua atmosfera de Música Concreta, repleta de efeitos cacofônicos e progressões harmônicas ameaçadoras, pretende capturar o terror da história e do clima presente de local onde tanto sofrimento foi infligido. A letra contém profusas alusões ao que o quarteto viu em Dachau. Termos em alemão (“Arbeit macht frei”²⁶⁴, “Lagerstrasse”²⁶⁵), alusões históricas (Rascher, “No Bloco Cinco nós adoramos a malária”²⁶⁶, castelo de Hartheim²⁶⁷). Mas o tom da letra é melancólico:

*Bem vindos, bem vindos, soldados sorridentes
 Marcha funerária para o limite da agonia.
 Seis milhões de almas gritando,
 Talvez miséria, talvez nada,
 Vidas que não teriam mudado nada,
 Nunca contaram, nunca importaram, nunca são.
 (“Intense Humming of Evil”)*

Nota-se que a letra apieda-se dos mortos mais que qualquer coisa, em um nível que beira a ofensa de considerá-los irrelevantes, exceto em um ponto chave: os dois últimos versos da canção conseguem entender, ainda que de maneira sucinta, com crítica profundidade e explícita intenção, que o

²⁶⁴ “O trabalho liberta”, famosa frase que pode ser lida no portão do campo de concentração de Dachau.

²⁶⁵ “Rua de campo”, nome dado as “avenidas” principais dentro de um campo de concentração.

²⁶⁶ “*In block 5 we worship malaria*”. Sigmund Rascher (1909 – 1945), médico da SS, responsável por experimentos (pseudo)científicos antiéticos no Bloco Cinco de Dachau, como inocular pessoas com malária.

²⁶⁷ Castelo nas proximidades de Linz, Áustria, sede do programa Aktion T4 onde foram assassinadas, com propósitos eugênicos, 18.000 pessoas por portarem alguma deficiência física ou mental.

Holocausto, o Nazismo, o Fascismo não são, de forma alguma, um fenômeno isolado de maldade, vinda do inferno para horrorizar a civilização ocidental:

*[Winston] Churchill não [foi ou fez] diferente
Queria que os trabalhadores sangrassem para uma
máquina.²⁶⁸
("Intense Humming of Evil")*

Apesar do tom direto dessa acusação destoar do lamento do resto da canção, a visão política é explícita: o fascismo é parte integrante do capitalismo. Veremos slogans similares ao "trabalho liberta" em qualquer propaganda neoliberal. A exploração escrava dos judeus em um campo nazista não tem, para Richey e Nick, uma diferença essencial da exploração do trabalho dentro do sistema capitalista, personificado pelo primeiro ministro de sua Grã Bretanha.

Dachau apareceu por nome no lado B "Sculpture of Man" ("Jesus voltou, Dachau é seu pai"²⁶⁹), mas uma canção menos obviamente centrada na questão dos campos de concentração é a que preocupa-se em, além de tentar entender o horror, procurar-lhe um sentido:

*Onde quer que você vá, eu serei carcaça
Onde quer que você olhe, será carne podre
Humanidade recuperou sua etiqueta brilhante
Responde seus crimes alugando um mausoléu.
Recuperado seu autocontrole e recuperado seu amor
próprio e encoberto seu sucesso, inspira e analisa,
menospreza e examina, sem nunca saber pelo que você
esperou, e seguro e aquecido, mas vida é tão silenciosa
para as vítimas que não têm nenhuma fala.
Em seu remorso sem forma, oblitera seu significado.²⁷⁰
("Mausoleum")*

²⁶⁸ "Churchill no different / Wished the workers bled to a machine"

²⁶⁹ "Jesus descends / Dachau is his father", no melhor estilo "Führer nazareno" de "Crucifix Kiss", GT

²⁷⁰ "Wherever you go I will be carcass / Whatever you see will be rotting flesh / Humanity recovered glittering etiquette / Answers her crimes with mausoleum rent / Regained your self-control and regained your self-esteem and blind your success inspires and analyse, despise and scrutinise, never knowing what you hoped for, and safe and warm but life is so silent for the victims who have no speech / In their shapeless guilty remorse, obliterates your meaning"

Esse trecho poderia se tratar sobre qualquer outra tragédia sangrenta da história da humanidade na qual os museus (“mausoléus alugados”) e superexposição do tema (“inspira e analisa, menospreza²⁷¹ e examina”) escondem ou procuram atenuar (entre as “vítimas que não tem falas”) a culpa (“seu remorso sem forma”) e, assim, alienar-se de sua responsabilidade (“oblitera seu significado”). Ou seja, poderia ser uma canção de protesto contra um mal genérico, se o verso “*No birds*”/“Nenhum pássaro” não ligasse a letra diretamente à sua visita à Dachau, como conta Nick Wire à Caitlin Moran, da Melody Maker:

Dachau é tal um lugar malignamente quieto. Não há grama, e você não acha nem uma minhoca, muito menos um pássaro. Tudo que você pode ouvir é esse zumbido do nada..²⁷² (MORAN 1994)

Nick também explica que a análise do fascismo e do fascínio do público com esse potencial “maligno” humanidade se estende a outras canções, como veremos a seguir.

2.2.5 Internalidade

Reafirmamos que, com frequência maior à medida que evoluíam, as letras dos MSP tendiam a evitar a armadilha do *rock* de protesto de posicionarem-se como atalaias pregando no deserto, diáfanos e excelsos. O famoso “nós contra eles” da esquerda. Não. Manic Street Preachers reafirmam aqui sua internalidade ao problema.

²⁷¹ Provável alusão ao revisionismo do Holocausto. Richey publicou, sobre “Mausoleum” e “The Intense Humming of Evil”: “*Winners dictate history. Holocaust one of the few examples where even truth is being questioned. Revisionist historians. Danger of Schindler’s List - Portrayal of merely flawed man. Never question our own past - myth of Churchill.*” (EDWARDS 1994)

²⁷² “*Dachau is such an evil, quiet place. There’s no grass, and you don’t even see a worm, let alone any birds. All you can hear is this humming of nothing.*”

Sobre “Of Walking Abortion”²⁷³ (que, em sua segunda estrofe menciona “Mussolini”, “Hitler”, “Horthy”, “Tiso”²⁷⁴, “fragmentos de uniformes”), Nick dá sua versão de “a cadela do fascismo está sempre no cio”:

*Há um verso [em “Of Walking Abortion”]: ‘O cadáver de Horthy exibido a um milhão’. Horthy era um ditador militar fascista húngaro antes da Segunda Guerra Mundial, e a devoção que um ditador fascista pode alcançar só mostra que uma falha terrível na natureza humana. Sempre há uma chance que seja reavivado, porque há um verme na natureza humana que nos faz querer ser dominados.*²⁷⁵
(MORAN 1994)

Verme esse que, um verso antes do que Nick menciona, reprisa Hitler²⁷⁶. Convenientemente, esse conceito joga luz sobre pontos sombrios de “Intense Humming of Evil”. Não se pode afirmar que o holocausto e suas vítimas foram “nada” e que “não teriam mudado” em um sentido literal como aquela letra o faz. Se a denúncia do milenar anisemitismo europeu não for suficiente, o argumento que o movimento sionista precisava para fundar Israel com certeza atesta consequências de caráter mundial. Em um sentido mais metafórico, no entanto, acompanhando a desilusão quase niilista que emerge em vários pontos do álbum e se cristaliza em “Of Walking Abortion”, se a morte de milhões de pessoas não foi o suficiente para curar a “falha terrível” que Nick menciona, talvez (a a canção diz “talvez” duas vezes) a deprimente conclusão é de que foram milhões de pessoas inocentes mortas em vão, e a humanidade ainda mantém seu potencial genocida dentro de cada ser humano.

²⁷³ O título da canção deriva do “SCUM Manifesto”, no qual a ativista Valerie Solanas, posteriormente condenada a três anos de prisão por tentativa de assassinato a Andy Warhol, argumenta que a configuração dos genes XY em relação aos XX faz dos homens “mulheres imperfeitas, abortos ambulantes”, o que os tornaria “emocionalmente aleijados” (<<http://members.home.nl/gerhardnijenhuis/msp/scum.htm>>). A canção não parece ter conotação “misândrica”, estendendo essa condição à humanidade.

²⁷⁴ Benito Mussolini (Itália, 1883 – 1945), Adolf Hitler (Alemanha, 1889 – 1945), Miklós Horthy (Hungria, 1868 – 1957), e Jozef Tiso (Eslováquia, 1887 – 1947), respectivamente. Líderes fascistas.

²⁷⁵ “*There's a line: 'Horthy's corpse screened to a million'. Horthy was a Hungarian fascist military dictator before the second World War, and the devotion that a fascist dictator can achieve just shows such a terrible flaw in human nature. There's always a chance that it'll be revived, because there's a worm in human nature that makes us want to be dominated.*”

²⁷⁶ “*Hitler reprised in the worm of your soul*”

É nesse sentido que “Of Walking Abortion” é a “canção de protesto que devora a si mesma”²⁷⁷ (LYNSKEY 2011). Ela parece ser um sumário do que há de mais maligno no disco (e, para Richey e Nick, na natureza humana) e, de certa forma, um corolário.

*Puro ou perdido, espectador ou crucificado,
Verdade reconhecida, o mais negro buraco da acídia,
Drogados, alcoólatras, prostitutas, o suicídio moral da
nação,
Perdedor, mentiroso,
Fraude ou impostor, não importa.
Todo o mundo é culpado,
Fodido, não sei por que, seu pobre menininho.
Nós somos todos abortos ambulantes.
Shalom!²⁷⁸ Shalom! Todos nós amamos nossos filhos
Nós somos todos abortos ambulantes.
Shalom! Shalom! Não há horizontes.²⁷⁹
 (“Of Walking Abortions”)*

Dois pontos sobre esse trecho. “Verdade reconhecida, o mais negro buraco da acídia”²⁸⁰, no qual (provavelmente) Richey usa a palavra “acedia” (negligência, indiferença), um termo eclesiástico medieval facilmente associável a vários conceitos de apatia, inclusive o que é conhecido entre os marxistas como alienação: o ato de conferir a outrem (“alien”, em latim) algo que é seu ²⁸¹, ou mais especificamente a reificação (MARX 1985) ou “coisificação”. Lido desta forma, o que está sendo dito é que reconhecer algo como verdadeiro *a priori*, é um buraco negro de coisificação. Dito de outra forma, o senso comum, acrítico, é o que nos “puxa” para a alienação, e nos

²⁷⁷ Ou “(...) como um acidente de carro. É horrível, mas você não consegue parar de olhar. Trabalho estuendo” (JOHNSON 2013)

²⁷⁸ “Shalom” significa “paz” em hebraico e é a saudação israelense para qualquer propósito (no lugar dos nossos “bom dia”, “boa tarde”, “boa noite”, “oi”, “tchau”, etc.)

²⁷⁹ “*Pure or lost, spectator or crucified / Recognised truth acedia's blackest hole / Junkies, winos, whores, the nation's moral suicide / Loser, liar / Fake or phoney, no one cares / Everyone is guilty / Fucked up, dunno why, you poor little boy / We are all of walking abortions / Shalom shalom we all love our children / We all are of walking abortions / Shalom shalom there are no horizons*”

²⁸⁰ Do Aurélio: “ACÍDIA [Do gr. akedía, ‘indiferença’, ‘tristeza’, pelo lat. acedia.] Subst. fem. 1. Abatimento do corpo e do espírito; moleza, frouxidão; acedia”.

²⁸¹ Esse sentido semântico suporta o jargão jurídico “alienar = ceder (a outrem) bens” quanto o termo amplo que Marx usa para alienação, “Entfremdung”, embora nesse caso, reificação (“Versachlichung”, “coisificação”) seria mais apropriado (WILLIAMS 1983).

deixa à mercê esses outros os líderes por quem Nick afirmou acima que queremos “ser dominados”.

O segundo é “todos nós amamos nossos filhos”, mesmo o mais cruel e sanguinário ditador é capaz de pensar no benefício dos seus. O difícil é pensar de uma maneira coletiva que extinga o mal do mundo. Toda canção de protesto delimitará “eles”, os homens maus, a quem devemos nos opor. Não é assim com “Of Walking Abortion” (LYNSKEY 2011). “Todo o mundo é culpado” pode parecer generalista, mas, novamente, estamos diante das repercussões do pensamento de que o fascismo não é uma maldade específica, mas um perigo inerente à alma humana.

Em consonância, Dorian Lynskey vê nessa faixa uma crítica a uma falha de caráter, uma fraqueza (acídia?) no ser humano, que nos faz desejar estes líderes fortes. Nós desejamos, criamos, fomentamos e seguimos nossos monstros genocidas (LYNSKEY 2011). Andy Johnson teoriza o que está sendo dito é algo como que, se consumimos mercadorias produzidas por mão de obra (quase) escrava, ou contribuímos para degradação do meio ambiente desperdiçando energia, somos responsáveis pelo estado em que o mundo se encontra (JOHNSON 2013). Quem quiser evitar temeridades pode afirmar que a atitude iconoclasta e irresponsável da (contra)cultura *punk* pode ter inspirado uma abordagem irada à questão “como é possível a humanidade produzir tal terror?”, em especial depois de se debruçar sobre muito desse terror para compor esse álbum.

No entanto, nenhuma canção do THB é tão polêmica²⁸² quanto “Archives of Pain”. James desabafa:

²⁸² Talvez “Sculpture of Man”, que contém algo como “[Os príncipes] William e Harry, travestidos, pisando no cadáver sodomizado de sua mãe [a princesa Diana, morta em 1997] daria um belo pôster (...)” consiga ser mais ofensivo.

Começou como uma reposta para aquele verso da [canção] "Trigger Inside" do Therapy? ('Agora eu sei como Jeffrey Dahmer se sente') e, embora eu realmente goste de Therapy?, nós simplesmente não podíamos concordar com isto, então decidimos bolar uma resposta moderna. Era pra ser uma discussão sobre pena de morte e quando nós terminamos a canção, nós parecíamos um grupo de cuzões de direita²⁸³. (PROLE 1994)

Não é para menos. Literalmente, a canção poderia ser lida como um manifesto a favor da pena de morte. Quando analisada, a canção se revela uma caricatura. A persona defende seu ponto com crueldade e niilismo:

*Se hospitais curam
então prisões devem trazer-lhes a dor
Não se envergonhe da matança,
o centro da humanidade é crueldade (...)
Você será enterrado na mesma caixa
que um assassino (...)
Se o homem faz a morte,
então a morte faz para o homem²⁸⁴
("Archives of Pain")*

Da mesma forma, a lista no refrão de pessoas que “merecem o respeito” de ser executados mistura os assassinos em série e políticos:

*Mate Yeltsin, Hussein, Zhirinovsky, Le Pen
Hindley e Brady, Ireland, Allitt, Sutcliffe,
Dahmer, Nilsen, Yoshinori Ueda,
Blanche e Pickles, Amin and Milosevic,
Dê-lhes o respeito que eles merecem.
("Archives of Pain")*

Organizadamente:

²⁸³ “It started out as a reposte to that line in Therapy?’s "Trigger Inside" ('Now I know how Jeffrey Dahmer feels') and, even though I really like Therapy?, we just couldn't agree with it so decided to come up with a modern response. It went on to become a capital punishment diatribe and by the time we'd finished the song we sounded like a bunch of right wing cunts”.

²⁸⁴ “If hospitals cure then prisons must bring their pain / Don't be ashamed to slaughter, the centre of humanity is cruelty (...) / You will be buried in the same box as a killer (...) / If man makes death then death makes man”.

Nome	Nasc./Morte	País	Referência
Políticos			
Boris Yeltsin ²⁸⁵	1931 – 2007	Rússia	< http://hammernews.com/borisyeltsin.htm >
Vladimir Zhirinovskiy	1946	Rússia	< http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-16750990 >
Saddam Hussein	1937 – 2006	Iraque	< http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/1100529.stm >
Jean-Marie Le Pen	1972 – 2011	França	< http://www.europarl.europa.eu/meps/en/1023/JEAN-MARIE_LE+PEN_home.html >
Idi Amin Dada	192? – 2003	Uganda	http://www.theguardian.com/news/2003/aug/18/guardianobituaries >
Slobodan Milosevic	1941 – 2006	Sérvia	< http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/1672414.stm >
Assassinos			
Myra Hindley	1942 – 2002	Inglaterra	< http://www.searchingforkeith.com/ >
Ian Brady	1938	Inglaterra	< http://www.searchingforkeith.com/ >
Colin Ireland	1954 – 2012	Inglaterra	< http://www.crimeandinvestigation.co.uk/crime-files/colin-ireland/biography.html >
Beverley Allitt	1968	Inglaterra	< http://www.crimelibrary.com/notorious_murders/angels/beverly_allitt/6.html >
Peter Sutcliffe	1946	Inglaterra	http://www.crimeandinvestigation.co.uk/famous_criminal/54/biography/1/Peter_Sutcliffe_The_Yorkshire_Ripper.htm >
Denis Nilsen	1945	Inglaterra	< http://russcoff.typepad.com/russcoff/2004/06/cofessions_of_a.html >
Jeffrey Dahmer	1960 – 1994	EUA	< http://www.imdb.com/name/nm0197213/ >
Blanche Taylor Moore	1933	EUA	< http://articles.philly.com/1990-10-14/news/25893625_1_arsenic-blanche-taylor-moore-wedding-bells >
Yoshinori Ueda	2001-48	Japão	< http://www.japantimes.co.jp/news/2001/03/16/national/death-sentence-stands-for-killer-of-five/ >
Juiz			
James Pickles	1925 – 2010	Inglaterra	< http://www.guardian.co.uk/law/2010/dec/22/james-pickles-obituary >

Perceba a crueldade de colocar assassinos em série, ditadores, líderes fascistas, líderes nacionais, e mesmo um juiz, no máximo, polêmico, no mesmo rol. Na segunda vez que o refrão é cantado, o nome de Slobodan Milosevic é substituído pelo nome da banda. Seja qual o critério da pena de morte que a persona advoga, a banda em si também está sujeita a ele.

Uma explicação válida vem do último verso da segunda estrofe: “Tudo o que eu prego é a extinção”²⁸⁶. O ponto central que é que a pena de morte, se levada a cabo no sentido “olho por olho, dente por dente”, levará a extinção a humanidade, como na máxima atribuída a Mahatma Gandhi (“olho-por-olho

²⁸⁵ Nick admite que Yeltsin foi incluído na lista por outra antipatia da banda (MORAN 1994).

²⁸⁶ “*All I preach is extinction*”.

deixa todo mundo cego”). Logo, a banda não pode ser acusada de defender a pena de morte.

Assim, MSP não se apresentam do topo de um pedestal moral que critica o que “eles” fizeram, mas sim questiona o que “nós” podemos fazer. E, como se delineia ao longo desse trabalho, consciência parece ser a solução. Nesse caso, consciência da responsabilidade sobre confiar a outrem o futuro coletivo. Por mais que esses pensamentos pareçam por demais “(es)forçados”, os MSP alcançaram seu objetivo com essa letra tão acusatória: fazer pensar. Sobre “Of Walking Abortion” Richey escreveu: “A vida moderna faz do pensamento um constrangimento”²⁸⁷ (EDWARDS 1994).

²⁸⁷ “*Modern life makes thought an embarrassment*”

Conclusão

Os cinco eixos temáticos convergem para um posicionamento afim. Se a crítica de classe trabalhadora à cena hegemônica parece prosaica demais para atestar consciência, ficou claro que essa crítica, e mais uma autocrítica, evoluiu ao longo do recorte para além de acusações genéricas, para uma série de posicionamentos que só seriam possíveis àqueles que estão cientes de sua condição, neste caso, de classe trabalhadora. E se estar ciente não é ser consciente, isso é visível na presença constante das experiências dos indivíduos Nick, James, Sean e Richey quando coordenado com o embate cultural, a oposição entre uma cultura própria do trabalhador com uma hegemônica. Ao se posicionar contra o consumismo, a religião vigente e o narcotráfico sancionado implícita e extra-oficialmente pelo Estado burguês, a banda se opõe a dita hegemonia cultural, pois tais “ferramentas de controle” são responsáveis por boa parte da alienação que pode se abater sobre os trabalhadores. E contra a alienação, MSP sugere revolta. É claro, fazendo parte da última geração de “pobres educados”, tal sugestão progrediria de uma atitude juvenil, contracultural de simples rejeição, para uma atenção maior sobre as possibilidades de mudança, observando no passado quando esperanças foram frustradas. Mas se nesse recorte eles não falam muito sobre o que os trabalhadores querem, a mensagem sobre o que os trabalhadores não querem é inequívoca. Os inimigos do trabalhador e suas trincheiras aparecem bem definidos como alvo de suas críticas. Para a banda, a precarização do trabalho, os preconceitos contra o trabalhador, o racismo, a ameaça do fascismo são coisas tão arraigadas à natureza do capitalismo que é impossível defender os interesses dos trabalhadores sem se opor não só a estrutura estatal de Grã Bretanha e dos Estados Unidos, potências capitalistas, mas de suas culturas hegemônicas.

No entanto, ao longo dos anos de quando vieram nossas fontes primárias, vai se esboçando uma crítica um pouco menos óbvia mas que sempre esteve presente. Seria a classe trabalhadora um estado de espírito de sustentável virtude, em constante batalha contra uma outra classe que se alimenta do suor e do sangue destes virtuosos trabalhadores? Não é o que

parece emergir das fontes diante de análise. Os MSP criticam o consumismo enquanto consomem e são consumidos? Criticam a Metadona e a fenciclidina mas não tem objeções ao álcool? Se mesmo críticas às culturas britânica e estadunidense tem ressalvas, qual crítica não teria?

Foi pontuado ao longo deste trabalho o aspecto que chamo de internalidade, ou seja, reconhecimento de que cada indivíduo que tomar uma posição contra algum problema, precisa primeiro ver que esse mesmo indivíduo está dentro do problema. Isso pode ser dito de diversas formas, das quais a mais radical é a contida em “Of Walking Abortion”, que diz que cada indivíduo é responsável pelo que a coletividade faz. Se a raça humana é uma coletividade muito grande, ainda somos responsáveis pelo que nosso país faz. E se o país ainda é palco de forças antagônicas, bem, somos responsáveis, por ação ou omissão, por tudo que uma dessas forças fez ou deixou de fazer. Se isso é abstrato demais, cada um de nós é responsável pelo que nossa classe faz. Não foi essa a crítica que James fez ao orgulho dos grevistas derrotados de 1985?

Não há, realmente, uma guerra épica entre o bem e o mal. O que há são pessoas reais com interesses reais que se articulam. A internalidade em Manic Street Preachers é, provavelmente, a última aplicação a ação contracultural. Por usar sua arte para fazer com que nos sintamos responsáveis pela existência do mal, o que parece exagerado se tomado ao pé da letra, essa ideia que se esboça desde o início e se cristaliza em The Holy Bible nos convida, metaforicamente, a termos mais responsabilidade pelo que fazemos, sentimos, pensamos e mesmo sabemos. A preocupação com livros revisionistas e a idolatria dos psicopatas demonstra isso. Isso transcende o político no sentido do senso comum, e conclama ao político que determina todos os aspectos de nossa vida. Como se o mundo fosse uma versão gigante de uma pequena aldeia onde tudo gira em torno do trabalho e, portanto, palco dos interesses que dizem respeito ao trabalho. Interesses esses que não podem ser chamados de outra forma senão “políticos”. Não há como não arrolar Manic Street Preachers em uma lista de bandas com orientação política, e é difícil não adicionar o rótulo “intelectualista”, ainda que a mesma canção contenha expletivos vulgares e conceitos eclesiásticos medievais. No entanto,

é difícil colocar muitas outras na lista das que, da mesma forma, não tenham tido opção.

Do ponto de vista mais teórico, usar fontes musicais como forma de aferir informações sobre cultura, e, ao mesmo tempo, confrontá-las com o que temos de experiência para, então, procurar em seu significado a consciência do emissor da mensagem, pelas conexões que este faz entre essas duas entidades, experiência e cultura, se mostrou satisfatório. Longe de esgotar tal fórmula, tivemos a necessidade de constantemente tentar limitar o volume de trechos analisados ao mínimo necessário para uma análise desse vulto. Foi preciso aparar, conter. Por exemplo, foi deixado de fora as questões de gênero e de pertencimento galês (a “*welshness*”, que inclui muita discussão historiográfica, inclusive) que pipocam em nosso recorte por sabermos que mais proveitoso metodologicamente seria dedicar-se a apenas um recorte temático com um recorte cronológico que abranja mais discos. Thatcher quase nos escapou, e Nixon ainda não teve o que merece. Por outro lado, para analisar nossas fontes sob um conceito mais amplo de consciência, engajamento, percepção ou sensibilidade, nosso trabalho necessitaria de um recorte cronológico menor, para dar mais espaço ao escrutínio teórico, pois mesmo quando a densidade de referências direta é menor, as conexões entre cultura e experiências falam, e falam com eloquência e loquacidade, demandando um arcabouço maior de teóricos que discutam tais assuntos.

Nosso recorte se apegou pragmaticamente ao que nossa teoria entendia como relacionado à consciência, e “consciência” aqui não é outra se não a de classe trabalhadora. Vivência entre classe trabalhadora, preocupação de classe trabalhadora, a forma de ver o mundo que não exclua, no mínimo, a classe trabalhadora. Logo, a desilusão diante das esperanças frustradas da classe trabalhadora não poderia ser ignorada. Uma aparente discrepância, uma contradição no sentido marxiano, entre o conformismo observado e o inconformismo adotado parece encontrar uma resolução quando se torna necessário ter a própria experiência de posse da cultura. Afinal, uma classe não é predeterminada, mas ela faz-se a si mesma.

A originalidade reside na possibilidade que se apresenta a partir do que pode ser chamado de um sentido amplo de contracultura. A juventude traz, com sua energia, curiosidade e esperança, a oportunidade necessária para testar os limites da cultura, isto é, o resultado produzido pela experiência, própria ou de membros presentes e passados da mesma classe. Como no método científico, falseiam-se as premissas culturais e, daí, tem-se a experiência necessária para saber se procedem. E o que a classe sabe sobre si a partir dessa experiência, o que ela quer, o que ela pode e o que ela irá fazer, não por ser indivíduo, mas por entender-se dentro de um processo histórico, é tudo que podemos chamar de consciência.

Ao mesmo tempo, vimos que, como uma chama que consome com tanta avidéz quanto mais volátil é o seu combustível, tal preocupação consumiu Richey Edwards da mesma forma que ele a consumiu. A profundidade de suas reflexões e o desalento de suas conclusões faziam tanto sentido para ele quanto para a banda como um todo, pois compartilhavam da mesma experiência. Seria possível ver a realidade, tão perturbadora quanto pode ser, sem idealismos, sem perspectivas simplistas ou esperanças infundadas, e não sucumbir a ela? Seria possível que da dialética entre uma experiência intensa e uma cultura repleta de diversidade uma resposta simples poderia parecer menos apropriada?

Sim, é o que parece. A banda Manic Street Preachers vive quando da publicação deste e a questão será melhor respondida a medida que o recorte avance no tempo, mas da mesma forma como um grevista sabe sobre sua insatisfação e procura manifestá-la de maneira estratégica, com variável sabedoria vindicada pelos resultados, em uma luta cultural estratégia de atuação também é necessária. Manic Street Preacher tinham certeza do que os incomodava no mundo, e tinham a consciência da responsabilidade de adotar uma estratégia perante isso. Nem sempre suas decisões foram acertadas, e eles precisaram se contradizer algumas vezes, ou, pelo menos, admitir suas escolhas inapropriadas, quer por ingenuidade, quer por autocomplacência. Mas enquanto nesse olhar que se lança ao futuro, a estratégia, poderia variar e muito, os objetivos, cuja raiz está no presente, e a bagagem de experiência adquirida se mostraram coesos, consistentes, inteiros.

Ainda resta relacionar, como foi dito, um conceito mais amplo de consciência. A ligação entre o pessoal, o psicológico, o íntimo com o público, o coletivo, o social. Em diversos momentos foi preciso conter a vazão a esse raciocínio, mas as fontes falaram que essa relação pode ser feita e, dependendo do momento, do quanto essa conexão seria extremamente relevante para prosseguir na discussão. O quanto essa cultura, que se impõe para produzir o efeito de manter o estado das coisas, evitar a oposição, não deixa cicatrizes profundas no mais íntimo de cada indivíduo? Às vezes essa questão foi superestimada pela obra dos Manic Street Preachers. À medida que avançamos cronologicamente, vimos uma menor tendência a subestimá-la. Mas se há, se não um ponto de equilíbrio, uma coexistência entre as questões de dentro e as de fora, essa parece ser a questão. Uma banda que se vê responsável pelo mundo, e não tenta apontar soluções, mas provocar reflexões: isso é Manic Street Preachers.

Lista de Fontes

Fontes Primárias

Álbuns Long Play (LPs)

Lista dos LP abordados, conforme a primeira compilação digital em *compact disc* (CD). As faixas serão numeradas na ordem em que aparecem nos álbuns oficiais (em versão CD). Um asterisco (*) marca as faixas nos álbuns que foram também lançadas em *single*.

1. *Generation Terrorists (Columbia, 10 de Fevereiro de 1992), abrev. GT.*

- 1 "Slash N' Burn" *
- 2 "Natwest - Barclays - Midlands - Lloyds"
- 3 "Born to End"
- 4 "Motorcycle Emptiness" *
- 5 "You Love Us" *
- 6 "Love's Sweet Exile" *
- 7 "Little Baby Nothing" *
- 8 "Repeat (Stars and Stripes)"
- 9 "Tennessee"
- 10 "Another Invented Disease"
- 11 "Stay Beautiful" *
- 12 "So Dead"
- 13 "Repeat (UK)" *
- 14 "Spectators of Suicide"
- 15 "Damn Dog" (COVER)
- 16 "Crucifix Kiss"
- 17 "Methadone Pretty"
- 18 "Condemned to Rock and Roll"



2. *Gold Against the Soul (Columbia, 21 de Junho de 1993), abrev. GATS.*

- 1 "Sleepflower"
- 2 "From Despair to Where" *
- 3 "La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)" *



- 4 "Yourself"
- 5 "Life Becoming a Landslide"
- 6 "Drug Drug Druggy"
- 7 "Roses in the Hospital" *
- 8 "Nostalgic Pushead"
- 9 "Symphony of Tourette"
- 10 "Gold Against the Soul"

3. *The Holy Bible (Epic, 29 de Agosto de 1994), abrev. THB.*

- 1 "Yes"
- 2 "ifwhiteamericatoldthetruthforonedayit'sworldwouldfallapart"
- 3 "Of Walking Abortion"
- 4 "She Is Suffering"*
- 5 "Archives of Pain"
- 6 "Revol" *
- 7 "4st 7lb"
- 8 "Mausoleum"
- 9 "Faster" *
- 10 "This Is Yesterday"
- 11 "Die in the Summertime"
- 12 "The Intense Humming of Evil"
- 13 "P.C.P." *



Singles e EPs

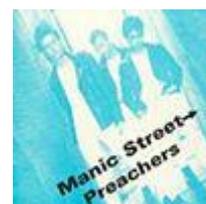
Para EPs (Extended Play), as faixas serão numeradas na ordem em que aparecem na primeira compilação digital em *compact disc* (CD), exceto os dois primeiros (vinil e flexi, respectivamente). Para *singles*, serão indicados os respectivos lados A e B.

1. **Single *Suicide Alley Limited***

(autofinanciado, Agosto de 1988)

a) "Suicide Alley"

b) "Tennessee (I Get Low)" (posteriormente regravada, com letra consideravelmente diferente, sob o título de simplesmente "Tennessee")



2. ***Hopelessly Devoted Split***

(*Hopelessly Devoted*, Março de 1990)

"UK Channel Boredom" (posteriormente regravada em 1992 com o título "A Vision of Dead Desire")



3. ***EP New Art Riot***

(*Damaged Goods*, 22 de Junho de 1990)

1 "New Art Riot"

2 "Strip It Down"

3 "Last Exit on Yesterday"

4 "Teenage 20/20"



4. **Single *Motown Junk***

(*Heavenly Records*, 21 de Janeiro 1991)

a "Motown Junk"

b1 "Sorrow 16"

b2 "We Her Majesty's Prisoners"



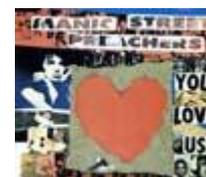
5. **Single *You Love Us (Heavenly)***

(*Heavenly Records*, 7 de Maio de, 05/1991)

a "You Love Us (Heavenly Version)"

b1 "Spectators of Suicide (Heavenly Version)"

b2 "Starlover"



6. **Single *Stay Beautiful***

(*Columbia*, 29 de Julho de 1991)

a "Stay Beautiful"

b1 "R.P. McMurphy"

b2 "Soul Contamination"



7. Single *Love's Sweet Exile/Repeat*

(Columbia, 28 de Outubro de 1991)

- a1 "Love's Sweet Exile"
- a2 "Repeat"
- b "Democracy Coma"

**8. Single *You Love Us***

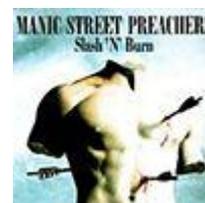
(Columbia, 16 de Janeiro de 1992)

- a "You Love Us"
- b "A Vision of Dead Desire" (Regravação de "UK Channel Boredom", de 1990)

**9. Single *Slash N' Burn***

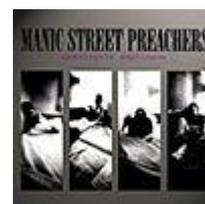
(Columbia, 16 de Março de 1992)

- a "Slash N' Burn"
- b "Ain't Going Down"

**10. Single *Motorcycle Emptiness***

(Columbia, 1 de Junho 06/1992)

- a "Motorcycle Emptiness"
- b "Bored Out of My Mind"

**11. EP *Theme from M*A*S*H (Suicide Is Painless)***

(Columbia, 7 de Setembro de 1992)

- "Suicide Is Painless (Theme From M.A.S.H.)' (COVER)

**12. Single *Little Baby Nothing***

(Columbia, 15 de Novembro de 1992)

- a "Little Baby Nothing"
- b1 "Dead Yankee Drawl"
- b2 "Never Want Again"

**13. Single *From Despair to Where***

(Columbia, 7 de Junho de 1993)

- a "From Despair to Where"
- b "Hibernation"



14. Single *La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)**(Columbia, 26 de Julho de 1993)*

- a “La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)”
- b “Patrick Bateman”

**15. Single *Roses in the Hospital****(Columbia, 20 de Setembro de 1993)*

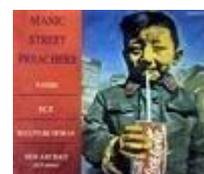
- a “Roses in the Hospital”
- b1 “Us Against You”
- b2 “Donkeys”
- b3 “Wrote For Luck’ (COVER)”

**16. EP *Life Becoming a Landslide****(Epic, 7 de Fevereiro de 1994)*

- a “Life Becoming a Landslide”
- b1 “Comfort Comes”
- b2 “Are Mothers Saints?”
- b3 “Charles Windsor” (COVER)”

**17. Single *Faster/P.C.P.****(Epic, 6 de Junho de 1994)*

- a1 “Faster”
- a2 “P.C.P.”
- b “Sculpture of Man”

**18. Single *Revol****(Epic, 1 de Agosto de 1994)*

- a “Revol”
- b “Too Cold Here”

**19. Single *She Is Suffering****(Epic, 3 de Outubro de 1994)*

- a “She Is Suffering”
- b “Love Torn Us Under”



Fontes Secundárias

Imprensa

Segue a lista dos arquivos online da mídia britânica nos quais foram pesquisados artigos sobre Manic Street Preachers e a cena musical britânica no período selecionado. Os artigos utilizados constam pelo nome de seus autores nas referências.

Arquivo online do jornal **The Guardian**

<<https://theguardian.newspapers.com/>>

Arquivo online da revista **NME (New Musical Express)**

<<https://www.nme.com/digital-edition>>

Revista **Melody Maker**

A revista Melody Maker foi extinta em 2000 e não possui arquivo oficial online. 266 de seus exemplares de um período confortável ao nosso recorte se encontram escaneados em: “*Archived Music Press: Scans from the Melody Maker and N.M.E. circa 1987-1996*”.

<<https://archivedmusicpress.wordpress.com/category/melody-maker/>>

Arquivo online da revista britânica **Sounds**

<<https://soundsmagazine.co.uk/>>

Fansites

Frequentar os *fansites* de Manic Street Preachers se mostrou muito frutífero durante a pesquisa, não só pela devoção do fandom anglófono em mapear cada referência e discutir cada significado, mas também o zelo de checar fatos, transcrever entrevistas e linkar exaustivamente matérias jornalísticas disponíveis *online* sobre a banda. Fontes frequentes de *insights* e informações adicionais. Abaixo, uma lista dos *sites* consultados:

“**Manic Street Preachers’ Official Fansite**”.

Página oficial da banda.

<<https://www.manicstreetpreachers.com>>

“**Manic Street Preachers: A Critical Discography**” by Andy Johnson.

Blog com análise de álbuns e canções de MSP; dicas de referências e discussões.

<<https://manicsdiscog.wordpress.com>>

“Forever Delayed: A Manic Street Preachers Fansite & Forum”

Fórum independente de discussão sobre a banda.

<<http://www.foreverdelayed.org.uk/forum>>

“The Last of Richey Edwards?” by Vivian Lucille Campbell.

Transcrição extensiva de tudo que cerca Richey Edwards; factchecking.

<<http://www.richeyedwards.net>>

Artigos jornalísticos sobre Richey Edwards em ordem cronológica.

<<http://articles.richeyedwards.net>>

“Removables: Manic Street Preachers Lyrics, Meanings, References and People” by Manic Phil.

Letras de todas as músicas e referências contidas nelas.

<https://www.removables.co.uk>

“This Is Yesterday” by Tom Hatfield.

Transcrições de entrevistas; links de matérias jornalísticas; fotos; discussão; materiais raros.

<<http://www.thisisyesterday.com>>

“Manic Street Preachers song-by-song” by Flint.

Análise de discos em canções, incluindo bootlegs e raridades não cobertas alhures.

<<https://manicsongs.wordpress.com/about-the-author>>

“Speak Your Truth Forums”

Fórum de discussão; listagem de referências contidas nas letras.

<<http://www.manics.nl>> (atualmente offline).

“Genius/Manic Street Preachers”

Parte da wiki de letras Genius dedicada à banda, com referências discutidas verso-a-verso.

<<https://genius.com/artists/Manic-street-preachers>>

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição.” In: *Textos escolhidos*, por Gabriel COHN (org.), p. 65-108. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARGUELHES, Delmo de Oliveira, e Marcelo José DOMINGOS. “Jazz, Rock’n’roll, Música Pop, Regressão da Audição e Fetichismo na Música: Apontamentos sobre um velho texto de Theodor w. Adorno.” p. 66-86.
- BAILIE, Stuart. “Manic’s Depressive.” *NME*, Outubro 1994.
- BBC, Wales. “History of Wales.” *BBC website*. 2014. <http://www.bbc.co.uk/wales/history/sites/themes/guide.shtml> (acesso em 2015 de Novembro de 13).
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *José Lino Grünnewald e publicado em A idéia do cinema*, por Walter BENJAMIN, tradução: José Lino Grünnewald, A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BENNUN, David. “All That Glitters...” *Melody Maker*, 29 de 01 de 1994.
- CARR, Paul. “National identity versus commerce: an analysis of opportunities and limitations within the Welsh music scene for composers and performing musicians.” *Popular Music History* (Equinox Publishing Ltd), 2012: p.265-285.
- CARTWRIGHT, Garth. “Richey Edwards: Troubled guitarist with the Manic Street Preachers, he disappeared in 1995 (OBITUÁRIO).” *The Guardian*. Quarta-feira, 28 de Novembro de 2008. <http://gu.com/p/232ny/stw> (acesso em 19 de Agosto de 2015).
- CHACON, Paulo. *O que é rock (Coleção Primeiros Passos, 68)*. 3ª Ed. Brasília: Ed. Brasiliense, 1982.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural (Coleção Primeiros Passo, 8)*. 35ª Ed. Brasília: Ed. Brasiliense, 1993.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. eBooksBrasil.com, 2003a.
- . *Comentários sobre A Sociedade do Espetáculo*. eBooksBrasil.com, 2003b.
- DIAS, Márcia Tosta. “Indústria Fonográfica: pressupostos teóricos e históricos.” In: *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, por Márcia Tosta DIAS, p. 27-54. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. Tradução: Luís Carlos Borges Silvana Vieira. São Paulo: Ed. Boitempo, 1997.
- EDWARDS, Richard J. *The Holy Bible's Tour Book*. Londres: Ed. Virgin, 1994.

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. "Rock Progressivo e Modernidade na Música Ocidental: aproximações e encontros." In: *Anais eletrônicos do II Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/2/artigo_simposio_6_839_annacrisfonseca@gmail.com.pdf>. Acesso em 10/01/2017. Cascavel: UNIOESTE, 2015.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll uma história social*. Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Guardian Music. "Manic Street Preachers to perform classic Holy Bible album in full." *The Guardian*. Terça-feira, 23 de Setembro de 2014. <http://gu.com/p/4xnnk> (acesso em 31 de Agosto de 2015).

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*. 2ª Ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 1994.

—. *História Social do Jazz*. Tradução: Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOBBSAWM, Eric. "Notas sobre consciência de classe." In: *Mundos do Trabalho: novos estudos sobre história operária*, por Eric HOBBSAWM, p. 33-54. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

—. *Tempos Fraturados: Sociedade e Cultura no Século XX*. Tradução: Berilo Vargas. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2013.

JOHNSON, Andy. *Manic Street Preachers: A Critical Discography*. 2013. <https://manicsdiscog.wordpress.com> (acesso em 31 de Agosto de 2015).

KARNAL, Leandro, Sean PURDY, Luiz E. FERNANDES, e Marcus V. MORAIS. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Ed. Contexto, 2007.

LAMACQ, Steve. "The last time I saw Richey." In: *Going Deaf for a Living*. Londres: BBC Worldwide, 2000.

LYNSKEY, Dorian. "Manic Street Preachers – Of Walking Abortion (1994): The protest song eats itself." Cáp. 30 em 33 *Revolutions per Minute: a history of protest songs, from Billie Holiday to Green Day*, por Dorian LYNSKEY, 476-488. Nova York: Harper Collins Publisher, 2011.

MACHADO, José Otaviano da Mata. "Can you tell me where my countries lies?: Genesis e o folclore britânico." In: *Anais eletrônicos do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/2/artigo_simposio_1_282_tavosmatamachado@gmail.com.pdf>. Acesso em 10/01/15. Cascavel: UNIOESTE, 2013.

MARCUS, Greil. *A última transmissão*. Tradução: Eduardo Simantob. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

MARCUSE, Herbert. "Arte e Revolução." In: *Contra-revolução e Revolta*, por Herbert MARCUSE, p. 81-129. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARX, Karl. *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right*. Londres: Disponível em <www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm> (acesso em 12/12/2016), 2009.

MARX, Karl. "A mercadoria." In: *O Capital*, por Karl MARX, tradução: Régis BARBOSA e Flávio R. KOTHE, 45-78. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1985.

MARX, Karl, e Friedrich ENGELS. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

McINTYRE, Jessica. *From the Rebecca Riots to the Manic Street Preachers: Welsh cross-dressing as an act of political defiance*. Macquarie University: Arts Faculty/Department of English, 2015.

MONTANARI, Valdir. *Rock progressivo*. Campinas: Papyrus, 1985.

MORAN, Caitlin. "The Holy Bible second Nick Wire." *Melody Maker*, Agosto 1994.

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes Audiovisuais." In: *Fontes Históricas*, por Carla (org.) PINSKY, p.235-256. São Paulo: Contexto, 2005.

NEGRO, Antonio Luigi. "Paternalismo, Populismo e História Social." *Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth)*, v.11, n.20/21 (IFCH/UNICAMP), 2004: p. 11-38.

O'HARA, Craig. *A filosofia do Punk: mais que barulho*. Tradução: Paulo Gonçalves. São Paulo: Ed. Radical Livros, 2005.

PARKES, Taylor. "Manic Depression." *Melody Maker*, 20 de 08 de 1994.

PATTERSON, Sylvia. "Manic Street Preachers - The Revolutionaries." *Q Magazine*, Junho de 2009.

PEREIRA, C.A.M. *O Que É Contracultura (Coleção Primeiros passo, 100)*. 8ª Edição. Brasília: Brasiliense, 1992.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

POWER, Martin. *The Story of Manic Street Preachers: Nailed to History*. Londres: Omnibus Press, 2010.

PRICE, Andrew. "Nye Bevan." *Militant*, No. 601, 14 de 05 de 1982: p. 6.

PRICE, Simon. *Everything (A book about Manic Street Preachers)*. Londres: Virgin Books, 2002.

PROLE, Hector. "Preaching To The Converted." *Sun Zoom Spark*, Dezembro de 1994.

RAGGETT, Ned. "From The Archives (1995): Manic Street Preachers' James Dean Bradfield Interviewed." *The Quietus*, 17 de Março de 2015.

REES, G. "Regional restructuring, class change, and political action: preliminary comments on the 1984-1985 miners' strike in South Wales." *Environment and Planning D: Society and Space* (University of Wales/Pion) volume 3 (1985): p.389-406.

REES, Paul. "Hand Jobs & Holy Bibles!" *Kerrang!*, Setembro 1994.

ROCHEDO, Aline. "Um olhar sobre o livro, Rock and Roll: Uma História Social." *Revista Interdisciplinar de História*, jul./set. de 2013: p. 71-75.

SANGUINETTI, Gianfranco. *Do Terrorismo e do Estado: a teoria e a prática o terrorismo divulgadas pela primeira vez*. eBooksBrasil.com, 2003.

SWEETING, Adam. "Preachers full of contradictions." *The Guardian*, 11 de 02 de 1992.

TANGARI, Joe. "Manic Street Preachers' 'Lipstick Traces: A Secret History of Manic Street Preachers' Album Review." *Pitchfork*. 23 de Fevereiro de 2004. <http://pitchfork.com/reviews/albums/5073-lipstick-traces-a-secret-history-of-manic-street-preachers/> (acesso em 30 de Dezembro de 2014).

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. 6ª ed. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.

—. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.

—. *A Peculiaridade dos Ingleses e Outros Artigos*. Edição: Antônio Luigi (org.) NEGRO e Sérgio (org.) SILVA. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Paperbacks, 1983.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, **Lucas da Silva Brandão**, matrícula nº **17103601 - 7053 - História (mestrado acadêmico)** declaro para todos os fins que o texto em forma de **dissertação de mestrado**, intitulado “ **‘Nestas atormentadas ruas você pode comprar qualquer coisa’: Consciência, cultura e experiência nas letras dos Manic Street Preachers (1988 a 1994)** ”, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 24 de Junho de 2019.



ASSINATURA