

## ROCK'N'ROLL E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO NA LITERATURA POP CONTEMPORÂNEA

Antonio Eduardo Soares LARANJEIRA  
Universidade Federal da Bahia  
[alaranjeira@ufba.br](mailto:alaranjeira@ufba.br)

**Resumo:** Neste trabalho, pretende-se discutir acerca dos modos de subjetivação que se processam na contemporaneidade, a partir da leitura de contos da coletânea *Rock book: contos da era da guitarra*, publicada por Ivan Hegen. As narrativas selecionadas tem como eixo a relação entre literatura e *rock 'n' roll*, o que possibilita a sua aproximação do que Evelina Hoisel denomina, no *Supercaos*, discurso literário pop. A literatura pop é compreendida, a princípio, pela implosão da fronteira entre o erudito e o popular, pela apropriação de técnicas oriundas de outras linguagens (sobretudo da arte pop) e pela abordagem de um imaginário popular veiculado pelos meios de comunicação no contexto do capitalismo global. Dessa forma, levando-se em conta as conexões entre literatura e cultura pop, tem-se como objetivo compreender como as personagens representam o sujeito fragmentado da pós-modernidade, tal como o descreve Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Com base na interpretação de Joel Birman acerca da concepção foucaultiana de estética da existência, a subjetividade deve ser compreendida como um devir, configurada através dos estilhaços da cultura. Pretende-se, assim, por meio de uma abordagem transdisciplinar dos estudos literários observar de que maneira os imaginários subculturais e pós-subculturais interferem na constituição dos sujeitos representados nas páginas da literatura pop contemporânea.

**Palavras-chave:** Rock 'n' roll; modos de subjetivação; literatura pop

Em *Supercaos*, Evelina Hoisel propõe a concepção de um discurso literário pop. A partir do estudo acerca de *PanAmérica e Nações Unidas*, de José Agrippino de Paula, é possível perceber a convergência entre literatura e outras linguagens, mais especificamente, a das artes plásticas, representadas pela *pop art*. O texto de Agrippino mobiliza referências à cultura popular, mediante a incorporação de técnicas e da linguagem da arte pop e de outras linguagens artísticas ou não. O discurso de Agrippino, portanto, apresenta-se como uma maneira de desestabilizar os limites do literário, o que implica um caráter dessacralizador, reforçado, quando as conexões entre o pop e a cultura jovem se tornam explícitas.

A dessacralização promovida pela arte pop, na década de 60, evidenciada pelo recurso a técnicas oriundas dos meios de comunicação, do cinema, dos quadrinhos, bem como aos imaginários que se desenvolvem e se disseminam no contexto urbano da sociedade capitalista globalizada, tem uma consequência relevante: a diluição de fronteiras entre cultura erudita e cultura popular, o que fragiliza hierarquias já consolidadas. Observa-se, assim, na produção dos artistas pop, como Andy Warhol, Roy Liechtenstein e Tom Wesselmann, a revisão de algumas dicotomias: as oposições entre realidade e imaginário, seriedade e diversão, deixam de ser consideradas em uma relação vertical. O discurso literário pop, conforme Hoisel, compartilha desses aspectos, possibilitando que as conexões entre erudito e popular se estabeleçam horizontalmente, como se observa no texto de Agrippino de Paula e nos textos publicados, no ano de 2011, em *Rock book: contos da era da guitarra*, livro organizado por Ivan Hegen, a partir da seleção de contos cujo eixo é a relação entre literatura e *rock and roll*.

Neste trabalho, são analisados os contos *Livre do Som*, de Andréa del Fuego, e *Microfonia*, de Ivan Hegen.

No conto de Andréa del Fuego, desde as primeiras linhas observa-se o recurso a uma iconografia pop:

Simples, eu queria ser gótica. Minha amiga arrumou um sobretudo roxo de uma tia, arranjamos umas botas, e ela sugeriu esporas. No centro de São Paulo havia o Hoellisch, um inferninho retangular sem janela, com fumaça e bebidas azuis. Saímos do subúrbio, esperamos o ônibus vestidas com uma mistura de montadoras de touro e velhas de fotografia. [...] Descendo uma ladeira, dois caras de preto vieram em nossa direção e perguntaram, à queima-roupa, que som a gente curtia. Arrisquei The Cure. Gostava mesmo, mas não o suficiente. Quase não me apaixonei por músicos, a exceção foi o vocalista do A-Ha, um dinamarquês hermafrodita que certamente não ofenderia minha honra debutante. Minha amiga sabia de cor as letras de João Mineiro e Marciano, o que justificava a bota híbrida de roça paulistana com Alemanha invernal. (DEL FUEGO *In*: HEGEN, 2011, p. 189)

A extensa citação corresponde a trechos dos dois primeiros parágrafos do conto de Andréa del Fuego, em que se narram, em primeira pessoa, alguns fragmentos de memória de uma personagem adolescente em suas experiências durante a década de 80. A protagonista adolescente e sua amiga expõem através de algumas atitudes, como a tentativa de pertencimento à comunidade dos góticos, de que modo a iconografia pop interfere na construção e na ressignificação de subjetividades no contexto global. Para Hoisel, o discurso literário pop circunscreve-se por um imaginário cuja circulação se dá pelos meios de comunicação (sobretudo os eletrônicos, hoje), pelo cinema, pelas histórias em quadrinhos ou pela música pop. É este universo de referências compartilhadas que se pode chamar de iconografia pop e que é mobilizado por Andréa del Fuego.

A construção de uma narrativa coerente de si está representada na primeira fala da narradora-personagem – “Simples, eu queria ser gótica” –, em que se pode perceber o processo de escrita de si como algo cotidiano, como sugere a palavra “simples”. Ao lançar mão de elementos dispostos no meio cultural em que se inserem, ambas as personagens mobilizam um conjunto de referências compartilhadas, por elas e pelos góticos (os autênticos, como define Hegen). Na cena em destaque, pode-se observar signos da cultura pop (góticos ou não), como o sobretudo roxo e as botas, além da música que as adolescentes escutam (*The Cure*, *A-Ha* e João Mineiro e Marciano). É relevante também mencionar o papel que o local frequentado pelas personagens tem na construção de si, afinal elas se deslocam do subúrbio, de ônibus, devidamente vestidas, rumo ao “inferninho retangular sem janela” no centro de São Paulo.

Ainda na cena em questão, é perceptível a relação que se estabelece entre local e global; centro e periferia: as duas adolescentes do conto se deslocam do subúrbio para o centro de São Paulo e incorporam aos seus estilos de vida elementos de uma subcultura que se configura no contexto específico do pós-punk britânico. Apesar de o estilo subcultural ter se desenvolvido na Europa, o conto demonstra que ocorre um processo de apropriação e ressignificação dos elementos simbólicos compartilhados pelo grupo, como se observa nos trechos em que a narradora-personagem tece comentários sobre o figurino gótico composto pelas duas adolescentes e seus repertórios musicais.

A suposta autenticidade dos estilos das personagens é posta em dúvida, quando elas se comparam a “uma mistura de montadoras de touro e velhas de fotografia” e são confrontadas pelos “verdadeiros” góticos a respeito das preferências musicais. Gostar do *The Cure* parece não ser suficiente, sobretudo quando se confessa a paixão pelo vocalista do *A-Ha* ou o

conhecimento das letras de João Mineiro e Marciano. A “bota híbrida de roça paulista com Alemanha invernal” é o signo que resume o hibridismo a que está submetido o processo de construção de si das personagens no contexto de globalização: a originalidade do estilo subcultural é abalada, quando exposta à bricolagem realizada pelas personagens.

Ivan Hegen, no prefácio ao livro, sinaliza para uma valorização do original em prejuízo da cópia, estabelecendo um raciocínio dicotômico ao opor seriedade e entretenimento, *posers* e autênticos roqueiros, como se pode ler na citação a seguir:

Dizem que a rebeldia está rotulada, que se tornou mercadoria. Até certo ponto, é verdade, os *pop stars* mais insossos aprenderam a fazer cara de mau e a fabricar polêmicas pueris na disputa por espaço nos tabloides. Por outro lado, o que os “homens sérios” ainda não entenderam é que há espírito crítico na cena roqueira. Quem é *poser* e quem é autêntico; a legitimidade do virtuosismo ou o imediatismo dos três acordes; (...) o combate contra os padrões vigentes do senso comum; o engajamento; os perigos do sucesso fácil – são questões debatidas com frequência no interior do movimento. (HEGEN, 2011, p. 8)

O texto de Hegen destaca o aspecto transgressor do *rock and roll*, que estaria relacionado com um espírito crítico e um engajamento, dignos dos “autênticos roqueiros”. A seriedade do *rock* estaria vinculada a esse perfil engajado, o que parece destoar das personagens do texto de Andréa del Fuego. No conto, as personagens são representadas de maneira ambígua, no que se refere à apropriação dos signos da cultura pop. Ainda que os estilos subculturais configurem-se em torno de um ímpeto transgressor, não se pode ignorar a possibilidade de que esses mesmos estilos sejam incorporados a uma cultura hegemônica, o que resulta em modificações no sentido que assumem: no conto em questão, as adolescentes adquirem uma feição híbrida, que assimila elementos do estilo subcultural e da cultura local.

Anthony Giddens, em *Modernidade e identidade*, afirma que o estilo de vida abarca um conjunto de hábitos e atitudes e tem certa unidade, vinculando essas inúmeras opções em um padrão mais ou menos organizado. Os fragmentos, assim, tendem a ser reunidos em torno de uma narrativa coerente do eu, autorreflexivamente construída, e a escolha ou criação de estilos de vida é também influenciada por *pressões de grupos, visibilidade de modelos e circunstâncias socioeconômicas*. Os meios de comunicação exercem um papel relevante nessas pressões de grupos e na influência que a visibilidade de modelos pode ter. Isso pode auxiliar na compreensão dos modos como é explorada em *Rock book* a iconografia pop nas formas de subjetivação das personagens.

É o que se percebe em outras cenas do conto, como a que se destaca a seguir:

Minha amiga quis tatuar uma caveira no ombro, eu também, no ato. Fomos procurar algum tatuador que fizesse a cicatriz sem pedir autorização. [...] Ele topou tatuar minha amiga, contanto que a mãe dela estivesse presente. Dias depois, ela saiu do estúdio com uma rosinha no ombro. Enlouqueci. Já minha mãe não faria o mesmo, não iria comigo, não pagaria um centavo. Na mesma semana, conheci um tatuador no ponto de ônibus. (DEL FUEGO *In*: HEGEN, 2011, p. 191)

Na cena em que as adolescentes decidem tatuar o corpo, através de um gesto usualmente reconhecido como transgressor, pode-se observar a diferença no modo como cada uma das personagens explora os signos das subculturas: uma delas tatua o corpo com a autorização da mãe, ao passo que a outra busca alternativas pouco confiáveis, subvertendo. A narradora-personagem marca sua diferença frente à amiga “com uma rosinha no ombro”, a partir do momento em que tatua uma caveira com o maxilar derretido: o nível de comprometimento da

roqueira que tatua uma rosinha parece ser menor do que o daquela que tatua sem a autorização dos pais e em condições pouco adequadas de assepsia. Tatuar o corpo não é um gesto *essencialmente* transgressor e, portanto, para cada personagem específica, pode assumir sentidos particulares, como atesta o desfecho da cena: “Minha amiga ficou chocada com minhas costas e voltou ao estúdio do músico. Saiu com um arame farpado em volta da rosinha. Nada que chegasse aos pés do meu desmaio.” (DEL FUEGO *In*:HEGEN, 2011, p.192).

As subculturas são definidas por Dick Hebdige, em *Subcultures: the meaning of style*, como produtos do imaginário que se configuram como respostas a um conjunto de contradições e/ou problemas específicos. As subculturas são, assim, formas simbólicas, históricas, estratégias de resistência, associadas sobretudo às culturas jovens e à classe operária, com o objetivo de comunicar significados proibidos.

O debate proposto por Hebdige, no entanto, conduz à conclusão de que é preciso compreender as subculturas em seus diversos níveis de comprometimento. Para o teórico, a assimilação de signos pertencentes a estilos de vida subculturais por parte do mercado, convertendo-os em objetos de consumo, parece reduzir a sua força subversiva. Porém, ao tomar o engajamento com os estilos variados como um processo de bricolagem, Hebdige acena para a possibilidade de outros modos de apropriação dos elementos subculturais, como em um *supermercado cultural global*, assumindo sentidos múltiplos (o que viabiliza inclusive outras formas de resistência, mais adequadas, talvez, ao contexto global).

A identidade é como o eu se concebe e se rotula, como afirma Gordon Mathews em *Cultura global e identidade individual*. Mathews afirma, em consonância com o pensamento de Giddens, que a identidade se relaciona com o sentido que o eu tem de quem é, em contínua relação com outros. A identidade, portanto, estaria situada entre dois extremos: o Estado molda os cidadãos, por um lado, e estabelece um modo de vida coletivo; por outro lado, o mercado oferece possibilidades variadas, disponíveis para a formação do eu. Trata-se, então, de uma tensão entre o Estado e o supermercado cultural global, na conformação dos modos de vida do indivíduo: se, com relação ao primeiro, Mathews considera um nível aceito sem questionamentos, no que tange ao outro, supostamente mais livre, compreende como um nível em que o eu detém o controle sobre as suas escolhas, como sucede às personagens de del Fuego, ao se apropriarem dos elementos da subcultura gótica. Pode-se afirmar que nenhum dos dois extremos define a identidade de maneira satisfatória. Entretanto, no mundo contemporâneo, o supermercado cultural global parece predominar sobre o Estado: à fixidez da identidade nacional, contrapõe-se o mercado, que oferece ao indivíduo a sensação de que é possível ser ou ter o que quiser.

Como consequência disso, o sujeito, móvel, como postula Stuart Hall, pode assumir feições diversas, decorrentes das escolhas efetuadas no supermercado cultural global, como se observa no conto de Andréa del Fuego. Em poucas páginas do conto, alguns anos se passam na vida das adolescentes e, ao longo do período, ocorrem transformações nos seus modos de subjetivação, como é possível perceber no seguinte trecho:

Queríamos sair do subúrbio, mas seria mais prático se encontrássemos algo ali mesmo. Os caras do Devotos de Nossa Senhora Aparecida deram dicas para a minha amiga, um lugar onde se ouvia rock dos anos cinquenta, era só irmos vestidas como mocinhas. Encontramos calça boca de sino num brechó, as botas podiam ser as mesmas da Hoellisch, mas sem as esporas. Sempre achei Elvis Presley um gordo de porta de geladeira. Não estava errada, seus seguidores eram barrigudos, comiam fandangos com cerveja e queriam se casar. Deveríamos curtir Elvis e saber passar delineador nos olhos, usar saia de cós alto e rabo de cavalo. Minha amiga ficou impecável, o cós da minha saia apertava meu estômago. (DEL FUEGO *In*: HEGEN, 2011, p. 193)

As adolescentes redimensionam suas subjetividades, numa tentativa de inserção entre os admiradores do *rock* dos anos cinquenta, mobilizando símbolos e signos específicos da subcultura: as botas, que poderiam ser as mesmas da tentativa de serem góticas, delineador nos olhos, saia de cóis alto, rabo de cavalo e escutar Elvis Presley. A partir de livres escolhas individuais, as personagens alteram suas narrativas coerentes de si, que, embora não possam ser consideradas a partir de uma relação dicotômica entre autênticos e *posers*, precisam ser percebidas como singulares: nem transgressoras, nem desengajadas.

No conto *Microfonia*, de Ivan Hegen, é possível observar de que outras maneiras podem ser explorados os signos e símbolos da cultura pop na construção das subjetividades, distanciando-se um tanto da concepção de que neles há uma essência transgressora. O texto narra o momento de crise de um casal de músicos, Michel e Mara – ele toca baixo e ela, guitarra. Após a apresentação da banda de que fazem parte, uma pergunta é o estopim para o conflito que transcorre então sem palavras: “Então é assim? Acabou tudo? A banda, o casamento, e tudo o que a gente viveu nos últimos anos?” (HEGEN *In*: HEGEN, 2011, p.87). A partir daí, a cena se desenvolve através de um diálogo musical: ambos, com seus respectivos instrumentos, protagonizam um embate conjugal por meio de um imaginário evocado pelas músicas que tocam.

O papel que o imaginário do *rock and roll* desempenha na configuração das personagens é logo destacado, quando a primeira referência assoma:

Ainda compartilhavam algo [...] Ainda se magnetizavam. No entanto, após cada apresentação, a excitação errava de rumo. Em vez de aquecer a cama, a energia ia direto para a lavanderia. Mara, se estivesse de melhor humor, acharia graça da imagem que surgia inadvertida em sua cabeça, a capa de *Washing Machine* do Sonic Youth. (HEGEN *In*: HEGEN, 2011, p.87).

À medida que as personagens tocam os instrumentos, o narrador destaca algum verso das canções, relacionando-o com o momento da briga do casal: Sonic Youth, Frank Zappa, Echo and The Bunnymen, Bauhaus, U2, Alice in Chains e Nick Cave são as referências mobilizadas por cada uma das personagens para protagonizar o drama conjugal. Tais referências desempenham papel importante no texto, pois materializam o que sentem as personagens em cada instante da discussão: tédio diante do relacionamento, frustração, desejos, inseguranças, como é perceptível no trecho a seguir:

*Do you love me?* Acho que, de todo o universo, essa é a pergunta que mais recebe mentiras como resposta. Mas com essa música, com a voz cavernosa do Nick, não é um Eu-te-amo burocrático que ela está pedindo. Não é aquele beijinho rápido antes de ir para a padaria. Não, se eu não for sincero, ela vai perceber. *Our lovelines grew hopelessly tangled, and the bells from the chapel went jingle-jangle.* O céu e o inferno nunca pareceram tão próximos. O amor tem esse peso, é atordoante. Ao mesmo tempo encanto e afronta. *Do you love me?* (HEGEN *In*: HEGEN, 2011, p.95)

Observa-se no trecho que o teor da canção aludida converge para o momento em que se atinge o ápice do conflito, quando Mara indaga sobre o amor de Michel. A música de Nick Cave (e o narrador faz um trocadilho com o sobrenome do músico) assume um tom sombrio, potencializado pela sua voz, que se conecta adequadamente com o que sentem ambas as personagens: o mesmo amor contraditório representado na canção (encanto e afronta) figura no imaginário das personagens de *Microfonia*.

Em seu estudo sobre o problema do valor nos estudos culturais, Simon Frith (2002) apresenta a cultura pop como um meio de socialização. Para Frith, a cultura pop – sobretudo a música – tem um papel relevante nas relações sociais, pois constitui parte fundamental nas relações de amizade. Cotidianamente, as conversas, ainda que não sejam necessariamente sobre música, envolvem em alguma medida algo sobre livros, filmes, programas de televisão, revistas ou jogadores de futebol. Juízos de valor e gosto pessoal acerca da cultura pop estariam, assim, na base das relações interpessoais: escutar música, assistir à televisão ou a um filme no cinema são atividades que têm o poder de aproximar indivíduos afins. Através do gosto pessoal, pode-se tomar conhecimento de alguém. Os juízos acerca dos produtos culturais são, para Frith, reveladores de um modo de ser, de um estilo de vida, como é possível ler no trecho a seguir:

*I have climbed the highest mountains. I have run through the fields, only to be with you.* A cara dela tá me dando pena, não gosto de ver a Mara tão triste. Melhor não falar do Bono agora, não é um bom momento. Ela cresceu ouvindo isso, melhor ficar quieto pra não piorar o clima. Não é que essa música seja ruim, tem coisas que eu gosto do U2. Mas aquele lance messiânico não dá pra aguentar. O cara acha que tá salvando a humanidade. (HEGEN *In*: HEGEN, 2011, p.92)

Nesse momento, quando a ação é narrada pelo marido e cita-se a canção *I still haven't found what I'm looking for*, da banda irlandesa U2, o papel que o gosto exerce sobre a configuração dos estilos de vida das personagens é patente. O narrador interrompe o fluxo da discussão em curso para tecer comentários sobre a divergência entre os gostos dele e de Mara. Enquanto ela toca a música do U2, como uma maneira de comunicar o que sente diante do relacionamento, Michel, de modo jocoso, expõe sua opinião acerca do U2, demonstrando a preferência por uma atitude mais “suja”, como afirma a própria personagem: “Ela cresceu ouvindo U2, e o que eu ouvia era outro esquema. Não era rock de um galã gente boa, era de uma cena mais suja, mais inconformada e mais junkie.” (HEGEN *In*: HEGEN, 2011, p.93). Assim, apesar de o *rock* fazer parte do lastro comum na constituição de ambas as personagens, existem variações, entre o extremo da transgressão e o desejo de ser *cool*. Por meio da alusão às canções Michel e Mara relacionam-se, comunicam-se.

Nos dois contos, e sobretudo no de Ivan Hegen, a música assume essa função, seja na busca das adolescentes por pertencimento, seja na apropriação das canções de *rock* pelo casal. As referências aos versos de canções de *rock* funcionam como argumento para ambos, assumindo, porém, sentidos diferentes: quando Michel toca *Man in the box*, do *Alice in Chains*, o narrador destaca o verso “*I'm the man in the box buried in my shit. Won't you come and save me?*”, sugerindo um homem fragilizado, com medo de perder a esposa e, em seguida, “*Deny your maker*”, como uma forma de dar voz a Mara, que revela a tendência autodestrutiva do marido, que certamente voltaria a se drogar sem sua presença.

De acordo com Frith, a música oferece ao indivíduo formas de ser e estar no mundo; dessa perspectiva, as respostas estéticas não estão desvinculada de questões éticas, isto é, “a música não representa os valores, mas os vive” (FRITH, 2002, p.272, tradução nossa)<sup>1</sup>. Quando se reage a uma canção, mobilizam-se afetos (o que não é exclusividade da música, ocorrendo também em outras manifestações da cultura popular, como os esportes ou a moda): a música promove um forte sentido de sociabilidade, produz identidades e permite a inserção do sujeito em *narrativas culturais imaginárias*. Assim, é possível afirmar que a “Identidade é necessariamente uma questão de ritual: ela descreve o lugar de alguém em um padrão dramatizado de relações [...]. Auto-identidade é identidade cultural.” (FRITH, 2002, p.275,

<sup>1</sup> “music doesn't represent values but lives them.”

tradução nossa)<sup>2</sup>. Provavelmente por isso a bricolagem, a mobilidade do sujeito no discurso das subculturas, seja um procedimento tão recorrente entre as personagens em questão.

Compreender a música pop de acordo com o pensamento de Frith implica levar em consideração que diferentes gêneros musicais possibilitam soluções variadas para as narrativas de si; significa considerar que preferências pessoais não correspondem a meros reflexos do social, mas também contribuem para instituí-lo. Evidentemente, não se trata aqui de negar que as identidades sejam formadas socialmente, mas de afirmar, por outro lado, que a música pop tem desempenhado um papel relevante na constituição do homem enquanto sujeito histórico, étnico, de classe ou gênero.

A partir da análise dos contos de *Rock book*, pode-se concluir no sentido de um deslocamento da concepção do organizador da coletânea, Ivan Hegen, que tende a estabelecer uma dicotomia entre o autêntico e o *poser*, a seriedade e a diversão. Mais importante do que identificar o que é original ou se há seriedade no *rock* e na literatura que com ele dialoga, é refletir sobre o que está representado nas páginas dos “contos da era da guitarra” e o que isso implica. É preciso perceber que as personagens dos contos analisados (bem como de outros contos da coletânea, a exemplo de *Miss Tattoo*, de Luiz Roberto Guedes, e *Nove canções*, de Fernando Bonassi) evidenciam uma participação ativa na constituição de si, a partir de fragmentos da cultura pop.

Assim, em *Rock book* são representados diferentes modos de subjetivação na contemporaneidade, a partir dos quais se lança mão dos estilhaços das subculturas ou de uma cultura pop *mainstream* na constituição de si. Observa-se que, embora o imaginário do *rock* se ampare sobretudo na ideia de transgressão, o que as personagens evidenciam é uma tensão entre um ideal de subjetividade roqueira exclusivamente combativo e as diferentes formas de subjetivação desse imaginário, no contexto da cultura globalizada.

## REFERÊNCIAS

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DE PAULA, José Agrippino. *PanAmérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1969.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. São Paulo: UNESP, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

---

<sup>2</sup> “Identity is necessarily a matter of ritual: it describes one’s place in a dramatized pattern of relationships [...]. Self identity is cultural identity”

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

HEGEN, Ivan (Org.) *Rock book: contos da era da guitarra*. São Paulo: Prumo, 2011.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural*. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002