



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - MESTRADO EM HISTÓRIA

Campus I - Prédio B3, sala 112 - Bairro São José - Cep. 98001-970 - Passo Fundo/RS
Fone(54) 318 8339 - Fax (54) 318 8125 - E-mail: pghis@upf.tche.br

Alexandre Saggiorato

Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5

Passo Fundo, maio de 2008

Alexandre Saggiorato

Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Haroldo Loguercio Carvalho.

Passo Fundo
2008

Dedico este trabalho a todos os músicos que fizeram parte desta história.

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram de uma maneira ou de outra para que este trabalho acontecesse.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre o rock produzido no Brasil durante a ditadura militar, mais precisamente no período de maior repressão e censura causada pelo Ato Institucional Nº5 (AI-5), dentro de uma perspectiva da transgressão comportamental da censura moral do regime militar e da tentativa de engajamento artístico exercido por parte da esquerda. Contudo, será explorada a obra e a conduta de alguns grupos de rock existentes no período, dentre os quais serão destacados: Novos Baianos, Casa das Máquinas e O Terço, sendo através da construção social desses, que investigaremos os efeitos da repressão no rock brasileiro dos anos 1970, constatando de que maneira os artistas atuaram na época.

Palavras-chave: Rock, repressão, transgressão.

ABSTRACT

This work presents a study about the Rock made in Brazil during the military dictatorship, precisely at the time with greater repression and censorship by the institutional act number (Ato Institucional N°5, AI-5), under not only the perspective of the transgressed behavior of the military dictatorship's moral censorship, but also by the attempt of artistic engagement done by the left-wing part. However, the work and the behavior of some Rock groups of that period will be explored, among these we point out: Novos Baianos, Casa das Máquinas and O Terço, being through their social construction, our point of investigation upon the effects in the repression on the Brazilian Rock of 1970, understanding the way these artists acted at that time.

Key words: Rock, repression, transgressed acts.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fruto Proibido	75
Figura 2 – Secos & Molhados	87
Figura 3 – Há 10 mil Anos Atrás	99
Figura 4 – Novos Baianos, 1970	103
Figura 5 – Lar de Maravilhas	123
Figura 6 – Mudança de Tempo	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CAIA NA ESTRADA E PERIGAS VER: DIREITA, ESQUERDA E A CULTURA <i>UNDERGROUND</i>	17
1.1 Certo sim, seu errado: o golpe de 1964, direita, esquerda e o AI-5.....	18
1.2 Agora só falta você: em busca do engajamento artístico.....	24
1.3 É só curtir: <i>hippies</i> e a cultura <i>underground</i>	29
2. A PRIMEIRA BATALHA: MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL.....	39
2.1 “Hey boy viver por viver”: o Rock como música “enquadrada”.....	39
2.2 Só se eu não for brasileiro nessa hora: a música de protesto.....	47
3. SINAL DA PARANÓIA: ROCK 70, MÚSICA, CENSURA E CONDUTA.....	60
3.1 “Se você quer me conhecer, finja que toca comigo”: A musicalidade presente.....	60
3.2 Não fale com paredes: sob censura.....	69
3.3 “E o que me importa é não estar vencido”: o rock subversivo.....	83
4. “A MINHA ESPADA É A GUITARRA NA MÃO”: A TRANSGRESSÃO DOS NOVOS BAIANOS, CASA DAS MÁQUINAS E O TERÇO.....	100
4.1 “No céu azul, azul fumaça, uma nova raça”: Novos Baianos “e o perigo na rua”	100
4.2 “Essa liberdade que nunca chega”: Casa das Máquinas	118
4.3 “Quando amanhecer de novo haverá lugar”: O Terço.....	130
CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS.....	148
DISCOGRAFIA	155

INTRODUÇÃO

Buscando compreender e analisar as características do obscuro e pouquíssimo estudado Rock Brasileiro dos anos 1970, o presente estudo forma a hipótese de que esse movimento dentro de um contexto político e social da época, possibilitou uma contraposição ao regime militar, não somente por meio da tradicional militância política das esquerdas, mas de uma maneira transgressora envolvida nas atitudes comportamentais dos grupos que caracterizaram naquele momento um ato subversivo à censura e à repressão militar. Portanto, buscou-se dissertar de uma maneira histórico-social a relação da imposição do AI-5 e o Rock produzido no Brasil nos anos de 1968 a 1978.

A disposição de cantar as manifestações políticas, sociais e históricas, cultivando certa propensão ética e até mesmo pedagógica, vem sendo aplicada ao longo dos anos no Brasil. Mas, foi a partir do início da década de 1960 e, consecutivamente, atravessando toda a década de 1970, que a canção popular estreitou de forma significativa um vínculo aos atos políticos, definindo um perfil de contestação explícita, acusações e aversões, transformando-se em um método de influenciar a opinião pública.

Visto dessa maneira, o Rock Brasileiro produzido nos anos 1970, propicia um estudo comportamental detalhado dos grupos, frente às manifestações políticas e sociais brasileiras, onde se pode compreender a dimensão que o gênero rock representou nesse período, visto que, “entre a explosão da Jovem Guarda nos anos 60 e o Rock BR dos anos 80, há um capítulo importante e pouco documentado da aclimatação do rock nos trópicos”. (BAHIANA, 2006, p.65).

Starling (2004, p.219), afirma que:

Os anos do regime militar brasileiro costuraram um vínculo de integração extrema entre a palavra, a ação, o discurso político, a forma, a estrutura poética e a performance interpretativa da canção. Por conta desse vínculo que estabelece um quase isomorfismo entre os versos da canção e as práticas da política, essa canção passou a manter um elo operante e muito visível com um conjunto vigoroso de idéias, ideais, crenças e sensibilidades políticas que formaram as origens e o desenvolvimento das forças de resistência ao regime militar brasileiro.

É de extrema importância analisar as letras construídas pelos roqueiros brasileiros durante o AI-5, pois tais canções expõem, não meramente as posições políticas, sociais e culturais adotadas no momento, mas também subsidiam no entendimento da razão pela qual tais posições foram tomadas.

Necessário e válido também é ressaltar que temos a percepção de que as canções podem ter outras significâncias além daquelas cobiçadas pelo autor, como em todo e qualquer texto. Portanto, essas composições podem ser analisadas e entendidas de diversas maneiras. Aqui, se buscou aprofundar as letras que demonstrassem maior envolvimento com as manifestações políticas e sociais durante o regime militar.

A ênfase será dada justamente em um período crítico para a sociedade brasileira, ou seja, logo após o presidente Arthur da Costa e Silva assinar no dia 13 de dezembro de 1968 o Ato Inconstitucional n.º 5. A repressão então começa a produzir seus frutos na cultura brasileira. O jornalista e crítico musical Carlos Calado relata como a música sofreu o duro golpe do AI-5:

A atmosfera do país era bastante pesada, principalmente depois de 13 de dezembro, quando o governo militar do general Costa e Silva contra-atacou a onda de contestação que tomava o país com o repressivo Ato Inconstitucional nº 5. Foi o início de uma série de prisões, atos de censura, cassações políticas e o fechamento do Congresso, que também resultou na prisão de Gil e Caetano. (CALADO, 1996, p.153).

Musicalmente, a década de 1970 foi marcada por artistas que construíram e asseguraram categoricamente a identidade do rock nacional. Vários grupos surgiram incorporando ao rock elementos musicais característicos da música brasileira, além de compor e cantar em português, ou seja, fazendo de fato “rock brasileiro”. Também nesse período foi ampliada a visão e o domínio dos equipamentos musicais e da técnica

dos estúdios. Além disso, começaram a ser introduzidos no país os grandes shows em ginásios, casas de espetáculos e até mesmo ao ar livre.

Segundo a jornalista Ana Maria Bahiana (2006, p.276):

O mundo ainda era dividido em “lá fora” e “aqui”, mas as distâncias começavam a diminuir. Os discos eram lançados em intervalos razoáveis, mais pessoas viajavam, a informação circulava com mais facilidade, as rádios FM tocavam um repertório bastante atual. A sensação de isolamento se dissipava, mas a de magia e comunidade também. Fazer sucesso se tornava mais que possível: desejável. Na cena brasileira, as raízes do rock BR estão, agora, cada vez mais visíveis.

Os grupos atuantes nessa cena musical e comentados neste trabalho são¹: Os Mutantes; Recordando o Vale das Maçãs, Módulo 1000, Novos Baianos, Som Nosso de

¹ Os Mutantes: Grupo de rock paulista, tinha como formação original Rita Lee (vocal e percussão) Sérgio Dias (guitarra e vocal) e Arnaldo Baptista (baixo, teclado e vocal).

Recordando o Vale das Maçãs: O RVM foi criado numa comunidade *hippie* num sítio em Ouro Fino, Minas Gerais. Foi fundado por Fernando Pacheco (guitarra e violão de 12 cordas), Domingos Mariotti (flauta) e Fernando Motta (violão e percussão). O grupo ainda contou com a presença de Ronaldo “Gui” Mesquita (Contra-baixo), Luis Aranha (Violino), Moacir Amaral (Flauta), Eliseu de Oliveira “Lee” (Teclados) e Milton Bernardes (Bateria).

Módulo 1000: Grupo carioca surgido em 1969, formado por Daniel (guitarra), Luis Paulo (órgão), Eduardo (baixo) e Candinho (bateria).

Novos Baianos: Formado por Paulinho Boca de Cantor (voz), Baby Consuelo (voz), Moraes Moreira (voz e violão), Luiz Galvão (texto). A partir de 1971 entram Pepeu Gomes (guitarra), Jorginho Gomes (bateria e cavaquinho), Baixinho (bateria e percussão, Dadi (baixo) e Bolacha (percussão). Ainda estiveram presentes no grupo, Gato Félix (bailarino), Charles (percussão) e Didi (baixo).

Som Nosso de Cada Dia: Grupo paulistano formado pelo ex - Os Incríveis Manito (Teclados e sopros), Pedrão (baixo) e Pedrinho (bateria). Também participaram do grupo Egídio Conde (guitarra) e Tuca (teclados).

Ave Sangria: Grupo originário de Recife, formado por Marco Polo (vocais), Ivson Wanderley (guitarra solo e violão), Paulo Raphael (guitarra base, sintetizador, violão, vocal), Almir de Oliveira (baixo), Israel Semente (bateria) e Juliano (percussão).

A Bolha: Banda carioca que acompanhava Gal Costa ainda com o nome, The Bubles. Nos anos 1970, A Bolha contava com Renato Ladeira (guitarra, teclados e vocal), César Ladeira (guitarra), Lincoln Bittencourt (baixo), e Ricardo (bateria). A formação “clássica” continha Renato Ladeira (guitarra), Pedro Lima (guitarra), Arnaldo Brandão (baixo) e Gustavo Shroeter (bateria). Em 1977 a banda contava com Marcelo Sussékind, Pedro Lima, Lincoln, Sérgio Herval e Rubinho Barra. Nesse período acompanham Erasmo Carlos.

Tutti-Frutti: Banda de Rita Lee durante a década de 1970, formada por Lúcia Turnbull (violão e vocal), Luis Carlini (guitarra), Lee Marcucci (baixo), Emílson (bateria). Também passaram pelo grupo Franklin (bateria), Roberto de Carvalho (guitarra, teclados e vocais) e Simbas (vocal).

Cada Dia, Ave Sangria, A Bolha, Tutti-Frutti, A Barca do Sol, Casa das Máquinas, Sá Rodrix e Guarabira, O Terço, Raul Seixas e Secos & Molhados.

A partir desses grupos o rock no Brasil se tornava fora dos padrões convencionais adotados pela sociedade brasileira, existindo e permanecendo integralmente à margem do sistema e obviamente não estava vinculado às idéias do governo ditador. De acordo com o escritor e jornalista Luiz Carlos Maciel (2004, p.56):

O negócio era ser alternativo, marginal, ter mesmo cara de bandido. O rock pretendia ser mais do que uma revolução musical. Era existencial e, à sua maneira, político. Inspirava-se no rock internacional contestador do final dos anos 60 e confrontava com petulância o próprio rock ligado ao mercado fonográfico. Mais do que música, o som se transformou em forma de protesto, exortação e pregação de uma nova maneira de viver.

O rock tornava-se transgressor e, conseqüentemente, subversivo aos olhos dos militares, justamente num momento em que a sociedade brasileira sofria extrema repressão e censura. A prática das guerrilhas urbanas apenas piorava a situação de enfrentamento, aumentando a tortura instituída pelos militares.

Ainda é visto que em 1969 algumas unidades tinham a suposta função de resguardar a sociedade contra os guerrilheiros e todos os suspeitos de subversão. O CODI (Comando Operacional de Defesa Interna), o DOI (Destacamento de Operações

A Barca do Sol: Teve como integrantes Nando Carneiro (violão, guitarra e vocal), Muri Costa (violão e vocal), Beto Rezende (violão e percussão), Alan Pierre (baixo e percussão) e Jacques Morelebaum (violoncelo), Ritchie (flauta) e David Game (flauta).

Casa das Máquinas: Grupo paulistano, passaram por essa banda músicos como: Netinho (bateria), Simbas (vocal), Aroldo (guitarra e vocal), Pisca (guitarra), Pique (piano, órgão, saxofone e flauta), Carlos Geraldo (voz e contrabaixo), Mario Testoni Jr. (teclados), Marinho (bateria) e João Alberto (contrabaixo).

Sá, Rodrix & Guarabira: Trio formado por Luís Carlos Pereira de Sá, Zé Rodrix e Guttemberg Nery Guarabyra Filho. Em 1973 Zé Rodrix separa-se do grupo, quando a formação passou a ser Sá & Guarabira em definitivo.

O Terço: Grupo carioca formado no final dos anos 1960, inicialmente por Jorge Amiden (baixo), Sérgio Hinds (guitarra) e Vinícius Cantuária (bateria).

Raul Seixas: Cantor e compositor baiano nascido em Salvador no dia 28 de junho de 1945.

Secos & Molhados: Grupo formado em 1972 na cidade de São Paulo pelos integrantes, Ney Matogrosso (voz), Gerson Conrad (violão de 6/12 cordas e voz), João Ricardo (violão de 6/12 cordas, harmônica e voz) e Marcelo Frias (bateria). O grupo se desfez em 1974. João Ricardo reaparece com o grupo em 1977 com novos integrantes, Wander Taffo (guitarra), João Ascenso (baixo), Gel Fernandes (bateria) e Lili Rodrigues (voz).

Internas) e o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), Polícia Federal, fortalecidos por Médici colaboraram para a ascensão da repressão no país.

Sobre as guerrilhas ao longo da década de 1970, o brasilianista Thomas Skidmore descreve (1981, p.250):

Em fins de 1971 a guerrilha urbana fora reduzida a um incômodo sem maior importância, e no início de 1972 pareceu ter havido um concomitante declínio da tortura. Mas já em maio as forças de segurança voltavam a usá-la, e em julho o presidente Médici anunciava que as restrições às liberdades civis continuariam por causa da ameaça subversiva.

A questão a ser posta é como os músicos sentiram o efeito da repressão produzida pelo AI-5, e ainda, quais as formas que encontraram para resistir a repressão. Por isso, é importante investigar de que maneira as bandas atuaram na época, dentro de uma perspectiva da violação comportamental da censura moral do regime militar, compreendendo ainda, como os músicos lidavam com a tentativa de “engajamento” da arte exercida pelas esquerdas.

Procurando certificar que o rock se firma nesse período, como crítica comportamental numa época de radicalização política e mudança de costumes, primeiramente foram analisadas as letras dos artistas selecionados e logo constatado um envolvimento político e social em suas composições, o que tornou possível o desenvolvimento do estudo.

Através de algumas apresentações ao vivo desses grupos, além de fotos e também através das capas dos discos, podemos notar uma atitude transgressora frente às questões políticas existentes no país, pois vários grupos não se “adequavam” moralmente aos padrões estabelecidos pela sociedade brasileira no período, como veremos no decorrer do estudo.

Devido à carência de informação bibliográfica sobre o rock produzido na década de 1970, foi usada, basicamente, a pesquisa de campo dentro do âmbito subjetivo do estudo, ou seja, as entrevistas realizadas via internet com alguns músicos do período, tiveram grande importância e contribuíram para a análise constituída na pesquisa. As entrevistas serviram de apoio para solucionar as questões pertinentes ao trabalho, pois possibilitaram uma direção, uma orientação à pesquisa além de elucidar a passagem do Rock BR 70, no que diz respeito as questões políticas e sociais que vivenciavam.

Foram realizadas durante o segundo semestre de 2006 até o segundo semestre de 2007, entrevistas com Ana Maria Bahiana (jornalista e escritora); Fernando Pacheco, Domingos Mariotti e Ronaldo Mesquita “Gui” (guitarrista, flautista e contra baixista, respectivamente, da banda Recordando o Vale das Maçãs); Alain Pierre (contra baixista do grupo A Barca do Sol); Renato Ladeira (guitarrista do grupo A Bolha), Simbas (vocalista da banda Casa das Máquinas) e ainda Cezar de Mercês (O Terço).

No decorrer da pesquisa a utilização de livros, revistas, sites, jornais, materiais de áudio, vídeo e outras fontes relacionadas à situação política e musical vivenciadas no período militar, também serviram de subsídios para a investigação. Após a constatação da hipótese de que o Rock feito no Brasil na década de 1970 foi transgressor², alguns livros foram utilizados para examinar detalhadamente o movimento. *A divina comédia dos Mutantes, Anos 70: novos e baianos*, (biografias dos Mutantes e dos Novos Baianos respectivamente), contribuíram para o trabalho, assim como *Secos & Molhados: transgressão, contravenção*, que comenta sobre o grupo musical, Secos & Molhados.

Buscando construir uma análise reflexiva acerca dos acontecimentos ocorridos no período estudado, como os níveis de repressão e censura do governo militar, o patrulhamento³ das esquerdas sobre as artes, bem como a transgressão comportamental dos grupos de rock existentes na década de 1970, utilizou-se as seguintes fontes de pesquisa: jornais de circulação em âmbito nacional (Opinião, Pasquim) e as revistas de circulação nacional (Rolling Stone, Pop, Veja, Visão e Manchete), e alguns sites especializados em música.

Com o intuito de melhor compreendermos a inclusão dos grupos de rock no contexto político cultural presente durante o AI-5, trabalha-se no primeiro capítulo a origem social da direita e da esquerda⁴ no Brasil. Analisou-se o AI-5 e o patrulhamento

² Entende-se por transgredir, como um ato de desobediência, infração e violação às normas e condutas sociais do período em questão.

³ O Patrulhamento ao qual citamos é referente ao patrulhamento político ideológico das esquerdas. Queiroz afirma que: esse ato de patrulhar era interpretado no momento como a ‘cobrança’ exercida pela militância política das esquerdas no sentido do ‘engajamento da arte, bem como a ‘pressão’ que esta mesma exercia em artistas no sentido de engajarem politicamente seu trabalho aos ideais de esquerda e assim fazer frente ao regime militar. (QUEIROZ, 2004, p.21).

⁴ “Direita” e “esquerda” são termos antitéticos que há mais de dois séculos têm sido habitualmente empregados para designar o contraste entre as ideologias e entre os movimentos em que se divide o universo, eminentemente conflitual, do pensamento e das ações políticas. Enquanto termos antitéticos, eles são, com respeito ao universo ao qual se referem, reciprocamente excludentes e conjuntamente exaustivos. São excludentes no sentido de que nenhuma doutrina ou nenhum movimento pode ser

das esquerdas em relação às questões culturais, a partir dos Centros Populares de Cultura (CPCs), com a tentativa de “engajamento” cultural desempenhado na esfera artística em geral. Por último, foram examinadas as origens dos ideais *Hippies* até sua chegada ao Brasil, pelos quais foram influenciados os grupos de rock aqui estudados.

Por existirem estudos sobre os gêneros antecessores ao Rock 70, que trazem a tona questões que relacionam a música com atitudes de natureza política, esses estudos acabaram inspirando e servindo de método para a pesquisa aqui realizada. Devido a isso, no segundo capítulo, analisa-se comparativamente a música produzida no Brasil – imediatamente anterior e no próprio período do AI-5 – frente às questões políticas e sociais.

Com isso, buscamos compreender de uma maneira mais ampla o envolvimento musical no regime militar, além de averiguar a origem do rock no Brasil e seu desenvolvimento até a Jovem Guarda, quando classificamos o rock até o final da década de 1960 como uma música “enquadrada”, não manifestando um maior envolvimento político. De outro lado, vimos a MPB engajada politicamente, contribuindo para as questões sociais e políticas vivenciadas pela sociedade brasileira e que, de certa forma, também contribuiu para a formação do Rock Brasileiro dos anos 1970.

Procurando desenvolver uma gênese musical do rock 70, no terceiro capítulo são analisadas as influências musicais e as principais bandas pertencentes a esse movimento musical ocorrido no Brasil na década de 1970. Também fez-se um estudo sobre o “lugar social” desses grupos frente às manifestações militares, buscando de maneira geral compreender o envolvimento político comportamental das bandas, analisando suas letras, depoimentos e sua conduta ao longo da década.

No quarto capítulo, faremos a análise de três grupos presentes na década de 1970: Novos Baianos, Casa das Máquinas e O Terço, os quais exemplificam de um modo geral, o movimento rock do período analisado. Busca-se, portanto, compreender através das letras e de seus comportamentos, como os mesmos sentiam e se manifestavam durante o período de repressão causada pelos militares.

simultaneamente de direita e de esquerda. E são exaustivos no sentido de que ao menos na acepção mais forte da dupla [...] uma doutrina ou um movimento podem ser apenas ou de direita ou de esquerda. (BOBBIO, 1995, p.31).

1 - CAIA NA ESTRADA E PERIGAS VER: DIREITA, ESQUERDA E A CULTURA *UNDERGROUND*

A finalidade deste capítulo é analisar o contexto político e cultural em que os grupos de rock atuantes na década de 1970 estavam inseridos, compreendendo o golpe de 1964 e os ideais da direita e da esquerda no período em que vigorava o regime militar, focalizando a música dentro de uma rede de relações de natureza político-ideológica.

Nesse estudo, focamos sobre o golpe militar de 1964, as práticas de estancamento do rico e amplo debate político ideológico e cultural, que por sua vez, eram efetuados em partidos políticos, imprensa, órgãos governamentais, associações de classe, e entidades culturais, e que de uma maneira ou de outra, refletia nas idéias e no comportamento dos músicos roqueiros do período aqui estudado.

Para melhor compreensão acerca da postura do movimento musical de rock executado no Brasil nos anos 1970, sobre os efeitos da ditadura militar, observaremos também as propostas da esquerda de engajamento e as manifestações de repressão e censura por parte da direita, para com os artistas.

Desse modo, a filosofia *hippie*⁵, também será examinada ainda nesse capítulo, pois se enquadra como movimento de contracultura em relação ao regime militar e às idéias de esquerda. Tende a influenciar decisivamente os grupos de rock estudados nesse trabalho.

As conjecturas levantadas nos permitem melhor compreender o movimento rock executado durante a Ditadura Militar, no que diz respeito às questões ligadas, à direita, à

⁵ Adeptos da contracultura e descendentes dos *beatniks*, os *hippies* eram inicialmente jovens americanos que contestavam os valores tradicionais de sua sociedade. Eram adeptos do amor livre, da não violência e adotavam um modo de vida comunitário.

esquerda, como também à contracultura existente na década de 1970. O período no qual estavam inseridos os grupos, Novos Baianos, Casa das Máquinas, O Terço, A Bolha, Recordando o Vale das Maçãs, Som Nosso de Cada Dia, entre outros já citados, que surgem nesse estudo como elementos catalisadores de tais concepções e ideais.

1.1 “Certo sim, seu errado”: O golpe de 1964, direita, esquerda e o AI-5

Esse subcapítulo tem como finalidade ilustrar as conseqüências culturais do golpe de 1964, as práticas conservadoras e de repressão impostas pela direita, as concepções de esquerda no país desde 1964. Dessa maneira atentaremos com mais consistência para a década de 1970, período onde se deu a existência dos grupos que serão analisados.

Em 1961, com a renúncia de Jânio Quadro, a crise política toma forma no país. O vice-presidente João Goulart assume a presidência num clima político adverso. O governo de João Goulart (de 1961 a 1964), foi caracterizado pela abertura às organizações sociais. Nesse período, trabalhadores e estudantes desfrutaram de mais espaço, ocasionando certa inquietação nas classes conservadoras – os empresários, igreja católica, banqueiros, militares e classe média – todos receavam uma guinada do Brasil para o caminho socialista.

Goulart mesmo com plenos poderes, a partir de 1963⁶, não conseguiu impedir a crescente insatisfação que seu governo despertava em várias esferas da sociedade. Em 19 de março de 1964, os conservadores organizam uma manifestação contra as intenções de Goulart. Foi a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, que reuniu milhares de pessoas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo. O clima de crise política e as tensões sociais aumentavam a cada dia.

Ações como as seqüências de greves, a inflação, a progressiva oposição interna e externa, além da tentativa de implantar uma série de reformas de base – como a reforma bancária, a reforma agrária, e a educacional –, ocasionaram uma articulação dos meios empresariais com os militares, da qual resultou a derrubada de Goulart em 31 de março

⁶ De 1961 até 1963 o expediente do parlamentarismo limitou o poder da presidência da república, o qual João Goulart esteve no cargo.

de 1964. Nesse dia, tropas de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas. Para evitar uma guerra civil, Jango deixa o país refugiando-se no Uruguai. Os militares tomam o poder.

O filósofo Caio Navarro de Toledo (2004, p.15) aponta que 1964 significou um golpe contra a incipiente democracia política brasileira; uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um estancamento do amplo e rico debate ideológico cultural que estava em curso no país. Tal debate, era realizado em partidos políticos, na imprensa, nos órgãos governamentais, associações de classe, e entidades culturais. Com isso o regime militar concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, o novo regime voltou-se contra os trabalhadores, intervindo em sindicatos, destituindo as lideranças sindicais mais expressivas, que passaram a ser perseguidas.

Para o historiador Marcos Napolitano (2004, p. 105) a esfera da cultura:

era vista como suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados a MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 1960 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o *pop*), declaradamente crítica ao regime militar. Capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão.

No governo do General Castelo Branco (1964-1967), e sucessivamente durante a ditadura militar, foram instituídos como mecanismos de legitimação e legalização das ações políticas dos militares, os atos institucionais, que mantiveram por duros anos o domínio militar. Em seu governo foi instituído o bipartidarismo, com o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), oposição ao regime, e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), braço civil dos militares na esfera político-representativa.

O primeiro ato institucional o AI-1, suspendeu as imunidades parlamentares, e autorizou o comando supremo da “revolução” a cassar mandatos em qualquer nível – municipal, estadual e federal – e a suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos. (FAUSTO, 2004, p.466).

Com o país militarizado, observamos um sistema repressivo, com objetivo de acabar com os atos supostamente subversivos. Para isso estavam apoiados os órgãos de segurança, a polícia, a prática da tortura, e os inquéritos.

Conforme Alexandre Stephanou (2001, p.65):

A máquina repressiva criou uma cultura própria, em formato burocrático, destinada a eliminação dos adversários. Desenvolveu uma tecnologia brutal e sofisticada, disseminou o medo, através do uso generalizado da violência. Além de eliminar fisicamente os opositores, inibiu a participação política e social. A caça aos inimigos internos, superestimados para funcionarem como uma forma de legitimação, acabou gerando uma indústria do extermínio dentro do Regime Militar. O aparato repressivo institucionalizou a tortura, como instrumento de interrogatório, os seqüestros e as blitz, como método de detenção, e os serviços secreto, como organismos de informação, visando ao controle social absoluto.

A esquerda atuando pela União Nacional dos Estudantes (UNE), refletia para os militares, o lado subversivo e transgressor. Nesse período, estudantes e intelectuais desenvolviam atividades de militância política e cultural, onde discutiam questões de transformações sociais no Brasil que, entre outras coisas, visavam o fim da ditadura militar.

Ligados à UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) que logo se espalhou pelo país. Nesses centros se buscava uma cultura “nacional, popular e democrática”. Heloísa Buarque de Hollanda (1999, p.9-10), diz que os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo”, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo”.

De acordo com o historiador Boris Fausto (2004, p.467):

Os estudantes que tinham tido um papel de relevo no período Goulart foram especialmente visados pela repressão. Logo a 1º de abril, a sede da UNE no Rio de Janeiro foi invadida e incendiada. Após sua dissolução, a UNE passou a atuar na clandestinidade. As universidades constituíram outro alvo privilegiado. A Universidade de Brasília, criada com propósitos renovadores e considerada subversiva pelos militares, sofreu também invasão um dia após o golpe.

Dessa forma, acontece um impasse político-ideológico entre os ideais de esquerda, em prol de uma revolução socialista, e o pensamento da direita para garantir a soberania nacional. Com a institucionalização do AI-5⁷ em 13 de dezembro de 1968, pelo então Presidente da República do Brasil, o General Costa e Silva, o campo de disputa entre direita e esquerda passa a ser mais definido e conflituoso.

O AI-5 entre outras coisas, veio combater o crescimento das manifestações estudantis, o ato institucional tomava (entre outras), as seguintes medidas de segurança: a liberdade vigiada, a proibição de frequentar determinados lugares, e o domicílio determinado. Segundo Alexandre Stephanou (2001, p.82):

O AI-5 forneceu ao Presidente da República, plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia. Sem políticos civis, sem imprensa combativa, sem um judiciário autônomo, o Regime tornava-se exclusivamente militar, as Forças Armadas alcançam a hegemonia absoluta dentro do Estado brasileiro. A ditadura mostrava-se sem disfarces.

Esse embate entre esquerda e direita, onde de um lado havia o fator de repressão exercido pela direita e, do outro, o de “resistência” passou para o campo de domínio público. O engajamento da arte por parte de alguns segmentos de esquerda nos anos 1960 e 1970 colaborou para o fato, e transformou as atitudes culturais e consecutivamente musicais no país.

O sociólogo Flavio de Araújo Queiroz (2004, p.28) relata que:

As produções culturais passaram, nesse período, a sofrer uma tentativa de “engajamento” político, com o objetivo de contrapor-se ao regime militar. Fundada em parâmetros dos princípios da arte engajada, tal concepção, que objetivava a normatização das produções artísticas aos ideais de esquerda, passou a exercer, tal qual os militares, uma censura sobre as produções culturais da época, em uma perspectiva de homogeneidade cultural.

⁷ Basicamente seis argumentos foram utilizados, para justificar o ato ditatorial: 1) O crescimento das manifestações estudantis; 2) O surgimento dos grupos da esquerda armada; 3) O teor das críticas, vindas da oposição no parlamento; 4) O caráter desafiador do Legislativo, que não permitiu ao Executivo processar o deputado Márcio Moreira Alves; 5) A insubordinação do próprio partido governista, que votou contra a liberação para processar o deputado; 6) A necessidade de impedir a contra-revolução, que estava em andamento. (STEPHANOU, 2001, P.81).

No entanto, observamos que o rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontra-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém sem um envolvimento explícito no que se refere a um engajamento artístico político. Ana Maria Bahiana (2007) diz que: “nos anos 1970, a esquerda e a direita, unanimemente, detestavam a galera do rock. Alienados para uma, maconheiros subversivos e cabeludos para a outra. De fato, a tribo do rock habitava um universo à parte, um outro país, quase, onde nenhuma ditadura seria possível, nem a da direita nem a da esquerda”.

Os roqueiros produziram durante o AI-5 uma música comportamental, com críticas aos valores tradicionais. Escreviam sobre a liberdade sexual, o uso de drogas e sobre a busca pela vivência em outro sistema. Devido à repressão e à censura durante governo Médici (1969-1974), muitos artistas, escritores, músicos, políticos e professores foram investigados, presos, torturados ou exilados do país. Os militares resolveram os problemas relacionados à guerra aberta existente entre civis e militares, criando outro nível burocrático na estrutura das forças de segurança, segundo Skidmore (1988, p.256):

Cada região militar tinha um CODI (Comando Operacional de Defesa Interna), um órgão interserviços sob comando militar (na prática sob as ordens dos Exércitos regionais pertinentes). Um nível abaixo ficava o DOI (Destacamento de Operações Internas), a unidade operacional ao nível local. Era uma “força de ataque” militar e policiais, todos em trajes civis. Em São Paulo o DOI-CODI substituiu a OBAN.

Enquanto isso:

O governo federal reorganizava a Polícia Militar (PM), a unidade de controle do tráfego e do público, antes sob o comando dos governos estaduais, e agora subordinada ao Ministério do Exército, através do Estado-Maior Geral e dos comandos dos quatro Exércitos regionais. Com essa reorganização, o Exército pôde usar as PMs como força antiguerrilhas, evitando assim o uso de seus soldados no que a cúpula militar sabia ser um negócio sujo. (PINHEIRO apud SKIDMORE, 1988, p.256).

Em 1974 assumiu o general Ernesto Geisel, que elaborou uma estratégia de distensão⁸, isto é, de abertura política, que deveria ser executada de forma “lenta e gradual” ao longo de seu mandato. A escuridão dos “anos de chumbo”, ocasionada pelo AI-5, estava lentamente se dissipando.

Entretanto, o ato de repressão tornou-se oculto nesse período, muitos grupos⁹ foram criados e treinados para matar. Devemos notar que de acordo com Lucy Dias (2004, p. 187), “saltava à vista que a fera estava solta e operando à vontade em seu labirinto de horrores. As atividades do aparato repressivo, sempre secretas, tornaram-se clandestinas e ilegais por volta de 1973/75”.

Deve-se ao fato do então presidente Ernesto Geisel de promover a liberalização do regime, as pressões da oposição, principalmente o confronto entre a Igreja Católica e o Estado. Porém devemos notar que a dificuldade de difundir a abertura política, estava na relação entre as Forças Armadas e o poder, pois de acordo com Boris Fausto (2004, p.490):

O poder fora tomado pelos órgãos de repressão, produzindo reflexos negativos na hierarquia das Forças Armadas. Um oficial da patente inferior podia controlar informações, decidir da vida ou morte de pessoas conforme sua inserção no aparelho repressivo, sem que seu superior na hierarquia militar pudesse contrariá-lo. As funções e os princípios básicos das Forças Armadas eram assim distorcidos, trazendo riscos à integridade da corporação militar. Para restaurar a hierarquia, tornava-se necessário neutralizar a linha-dura, abrandar a repressão e, ordenadamente, promover a “volta dos militares aos quartéis”. Por outro lado, lembremos que “democracia relativa” era uma meta buscada pelo grupo castelista desde 1964.

Podemos notar que o plano de uma abertura política do general Geisel, foi dificultado por dois fatores básicos: por um lado, a reação de setores de extrema-direita

⁸ A estratégia de distensão foi formulada pelo presidente e pelo general Golbery. Na prática, a liberalização do regime, [...] seguiu um caminho difícil, cheio de pequenos avanços e recuos. Isso se deveu a vários fatores. De um lado, Geisel sofria pressões da linha-dura, que mantinha muito de sua força. De outro, ele mesmo desejava controlar a abertura, no caminho de uma indefinida democracia conservadora, evitando que a oposição chegasse muito cedo ao poder. Assim, a abertura foi lenta, gradual e segura, pois a linha-dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo. (FAUSTO, 2004, p.489-490).

⁹ A partir de 1972 os Codi-Doi de São Paulo e Rio de Janeiro criaram grupos que mais que autorizados, eram especialmente treinados para matar. No Rio baseada no Centro de Informações da Aeronáutica (Cisa), conhecida entre os torturadores como ‘ Forte Apache’, essa equipe era chamada de ‘Grupo Coruja’. Em São Paulo, comandado por um tenente da Polícia Militar, esse destacamento especializado em assassinato foi apelidado de GTA. (DIAS, 2004, p.187).

dentro do governo que não estavam satisfeitos com a volta à normalidade democrática; por outro, as constantes vitórias do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), nas eleições legislativas de 1974 e 1976 revelam os riscos de uma maior abertura.

A luta dentro do governo entre os linhas-duras – que acreditavam que o Brasil corria perigo iminente de subversão comunista – e os moderados, se intensificava. Apenas no final de 1978, Geisel cumpriu sua promessa de desativar elementos básicos da estrutura autoritária. Skidmore (1988, p.395-396) aponta que:

A mudança mais importante foi a abolição do AI-5, extinguindo consequentemente a autoridade presidencial de declarar o Congresso em recesso, cassar parlamentares ou privar os cidadãos dos seus direitos políticos. O *habeas corpus* foi restabelecido para as pessoas detidas por motivos políticos, a censura prévia suspensa para o rádio e a televisão e as penas de morte e prisão perpétua abolidas.

No final de 1978, Geisel tomou outra medida para promover a reconciliação política: revogou os decretos de banimento de mais de 120 exilados políticos, a maior parte dos quais havia deixado o Brasil em 1969-70 em troca de diplomatas estrangeiros seqüestrados por guerrilheiros. (SKIDMORE, 1988, p.396).

Acerca desse esclarecimento sobre a dicotomia entre direita e esquerda, no período que cerca o golpe militar de 1964, e ainda compreendendo o AI-5, verificaremos que o rock brasileiro produzido nos anos 1970 encontra-se em situação de enfrentamento à ditadura, porém não seguindo os passos da MPB engajada, envolvida nos ideais da UNE, e sim comportamentalmente, com características subversivas de transgressão, como veremos no capítulo 3.

1.2 Agora só falta você: em busca do engajamento artístico

Esse subcapítulo procura analisar o patrulhamento político ideológico desempenhado pelas esquerdas, a respeito das produções culturais do período estudado em sua tentativa de “engajamento” político da arte, em função do combate ao regime militar. Analisaremos os Centros Populares de Cultura em sua origem, fazendo uma

discussão acerca das práticas culturais na década de 1960 e 1970, observando as idéias produzidas pelas esquerdas e pelo desbunde¹⁰.

Notamos que na transição entre as décadas de 1950 e 1960, o campo cultural vivia uma intensa produção ideológica atribuída ao desenvolvimento e ao nacionalismo existente no país. Podemos ressaltar, na área cinematográfica, a presença do *Cinema Novo* e a *Companhia Vera Cruz*; na área teatral o *Teatro de Arena* e o *Oficina*; e na música a presença da Bossa Nova.

Como vimos anteriormente, ligado à UNE surgia, no Rio de Janeiro em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), definindo estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs conectados a esses meios culturais citados acima, desenvolviam atividades conscientizadoras junto às classes populares.

A cada instante crescia, entre os setores da juventude, o interesse por esses meios artísticos, que conectados à UNE, acabaram transformando-se em veículos midiáticos frente aos discursos radicalizados construídos pelos ideais de esquerda. Nesse período, dentro dos próprios CPCs, foram criados departamentos nessas diversas áreas culturais; como o teatro, o cinema, música, artes plásticas, etc. Esses departamentos contavam com nomes importantes como Arnaldo Jabor, Oduvaldo Viana Filho, Carlos Diegues, entre outros.

Em março de 1962, é lançado o *Manifesto do Centro Popular de Cultura*, numa tentativa de engajamento do artista e da arte, sobretudo no que diz respeito ao que seria arte popular, artista popular, ou melhor, cultura popular. O CPC procurou no momento, os melhores economistas, sociólogos e historiadores do Rio de Janeiro e solicitou-lhes que elaborassem um programa de curso, transformando-o, em seguida, em uma linguagem popular, para politizar o povo (QUEIROZ, 2004, p.35).

Brandão (1990, p.61-62) afirma que:

Trabalhando em contato direto com as massas, os CPCs encenaram peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicaram cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciaram a realização pioneira de filmes autofinanciados. De dezembro de 1961 a dezembro de 1962, o CPC do Rio de Janeiro produziu as peças *Eles*

¹⁰ O termo desbunde remete-se a uma espécie de loucura, desvario.

não usam black-tie e A vez da recusa; o filme Cinco vezes favela; a coleção Cadernos do povo; e a série Violão de rua.

Devido à tentativa de levar a arte para o povo e, por meio dessa, conscientizá-lo, surgem discussões sobre o que seria cultura popular e cultura de massa, Stephanou (2001, p.151) relata que:

Durante os anos de 1964 a 1968, a intelectualidade de esquerda, “enquanto lamentava o seu confinamento e sua impotência”, tratou de ensinar, aprender, editar, filmar, produzir obras que colaboraram “para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista”. A influência desta cultura de esquerda foi materializada na formação dos grupos de guerrilha urbana e na agitação cultural do período ...

Os artistas relacionados a tais movimentações ligadas ao CPC, como Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Sidney Miller, João do Vale, Sérgio Ricardo, entre outros, eram chamados de artistas engajados. Esses artistas eram na verdade, engajados justamente com o processo de conscientização das massas, fazendo de sua música um instrumento revolucionário. Ainda de acordo com Stephanou (2001, p. 153), esses artistas:

Acreditavam que a “consciência do povo”, que era “despolitizado”, precisava ser despertada por uma “vanguarda” de intelectuais, ou seja, o povo deveria ser objeto de pedagogia revolucionária. Avessos a inovações formais, a defesa dos oprimidos e a crítica das elites. Vivia-se um momento crítico, por isso a necessidade de mobilização e a idéia de colaboração mútua entre cultura e política.

A organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma em toda uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil. (HOLLANDA, 1999, p.10).

Nesse período, cidades como Recife, Porto Alegre, João Pessoa, Fortaleza, Salvador, Curitiba, Belo Horizonte, entre outras, passaram a desenvolver os ideais “cepecistas” dentro do campo político-cultural.

À medida que aumentavam as perseguições do governo militar em relação às atuações políticas das esquerdas, o patrulhamento exercido e depositado pelas esquerdas

sobre a cultura no país – dentro da perspectiva de “engajamento” das produções artísticas –, tornava-se cada vez mais intenso.

Uma matéria na revista *Veja* do dia 29 de março de 1978, intitulada *De erro em erro, a caminhada rumo ao ato nº 5*, relata algumas derrotas vividas pela esquerda no Brasil, até a decretação do AI-5:

Viriam a invasão policial da Universidade de Brasília, o conflito entre os estudantes de Mackenzie e da faculdade de filosofia, na rua Maria Antônia, em São Paulo, e a lenta erosão do entusiasmo dos estudantes pelos chefes de suas entidades. O golpe fatal, no entanto, só seria desferido em fevereiro de 1969, com a promulgação do draconiano Decreto-lei 477. Com ele, dezenas de antigos militantes converteram-se às atividades terroristas, assaltaram, mataram – e, mais tarde, foram presos, submetidos a torturas, ou caminharam para o exílio ou para a morte. (NUNES, 1978, p.74).

Qualquer manifestação pública, ou até mesmo grupos de pessoas reunidas nas ruas eram considerados atos subversivos. Normalmente, essas manifestações eram reprimidas com violência e conseqüentemente banidas das ruas gerando um aumento do confronto violento entre esquerda e direita no país.

Para alcançar a hegemonia absoluta frente às manifestações de esquerda dentro do Brasil, os militares atribuíram o AI-5, combatendo dentre outras coisas, qualquer tipo de engajamento artístico praticado pelas esquerdas. Ridenti (2003, p. 152) relata que:

Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores, incluindo artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Era a época do slogan oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

O patrulhamento em relação à arte foi tão quanto à censura exercida pela direita nos anos 1970, pois a esquerda buscava um engajamento completo, ou seja, todos os artistas deviam ser engajados aos seus ideais ou então eram discriminados. Havia um cerceamento para com os artistas que não correspondiam aos ideais de esquerda.

Queiroz (2004, p. 37-38) aponta:

O patrulhamento maléfico à arte [...], intensificou-se a partir do governo Médici, criando dessa forma uma divisão não só no pensamento das esquerdas como também nas estratégias, nas ações, nas formas de agir, no “combate”, na “resistência”, ao regime militar, introduzindo assim o estigma dos chamados porra-louca e desbundados. A esquerda passou, a partir de então, a redefinir seus valores, a repensar e a amadurecer suas inserções para com a direita, no sentido de contraposição ao regime militar.

O termo “porra-louca” era associado a uma pessoa doida, anárquica, sem sujeição política. Normalmente o porra-louca era combatido pela direita e hostilizado pela esquerda. A esquerda compreendia que seu caráter e, conseqüentemente, suas atitudes políticas, consideradas anárquicas, denegriam a imagem do partido. Sobre isso Queiroz (2004, p. 38), afirma que:

Dessa maneira, tais pensamentos e atuações políticas dos porra-loucas, inviabilizavam suas estratégias de luta ao regime militar, pois tais atitudes ficavam perante a mídia, vinculadas à imagem de baderna, vandalismo e, muitas vezes, de terrorismo. A direita, por sua vez, passava a combater com rigor as atuações políticas dos porras-loucas, justificando que tais atitudes eram “atos de terrorismo”.

Outro grupo a ser analisado é o do “desbunde”. Surgidos na década de 1970 e produzida pelo discernimento das esquerdas, e também pela imprensa alternativa do período, os “desbundados” ficavam à margem das questões sociais e políticas. Enquanto os “porras-loucas” praticavam ações políticas, onde volta e meia mudavam de partido, os desbundados acabavam rompendo com todos os vínculos políticos.

Segundo Ana Maria Bahiana (2006, p.82), o “desbunde” ou “desbum” significava o estado de estar fora do sistema, à margem, em negação a caretice. Para muitos conservadores, o desbunde surgiu como algo insano, que acabava saindo dos limiares da normalidade, onde poderia ser considerado como uma espécie de abstração e transcendência.

O ato de desbundar, era visto pela esquerda como uma atitude desprezível, beirando a loucura, a “piração”. De acordo com Lucy Dias (2004, p. 160-161):

Os desbundados só acreditavam no processo individual como saída, na busca do revolucionar-se; já os guerrilheiros reprimiam os sentimentos pessoais, seguindo um rígido manual de conduta que desvalorizava as questões individuais em prol do coletivo e de uma revolução social que viria.

Muitos radicais atribuíram ao movimento rock do período a classificação de música alienada. Devido a esse rótulo, algumas bandas existentes no período, sequer recebiam algum tipo de pressão política, seja por parte da direita, ou da esquerda. Podemos perceber esta afirmação no depoimento de Ronaldo Mesquita, baixista e integrante do grupo de rock progressivo existente no final da década de 1970, chamado Recordando o Vale das Maçãs:

Até onde eu sei, o Recordando o Vale das Maçãs nunca sofreu nenhum tipo de pressão de quem quer que seja, ou da UNE ou dos Milicos ou qualquer outro órgão representante da repressão da época. Nós éramos uma ilha de paz naquela turbulência política, nossa música serviu para muitos como um ponto de fuga para o paraíso sonhado. (MESQUITA, 2007).

Porém, devemos notar que mesmo sem estarem envolvidos nesses meios partidários, os grupos desenvolviam uma atitude comportamental transgressora que pode ser vista na poesia, performance e na imagem desses grupos, como veremos no capítulo 3 onde analisaremos a conduta referente ao Rock 70.

Essa atitude comportamental transgressora, de certa forma acaba servindo de inspiração às atitudes revolucionárias, que por sua vez, eram vivenciadas não só pela sociedade brasileira, mas também em outros países, como os EUA, Inglaterra, Tchecoslováquia, Polônia, China, Japão e a França, pois a partir de 1968 e passando por toda a década de 1970, os jovens ansiavam por transformações políticas e sociais. Vejamos o próximo depoimento de Ronaldo Mesquita:

De uma certa forma, nós fazíamos uma guerrilha branca contra o regime castrador, com nossas posturas comportamentais: paz e amor, mais não violência, mais maneiras de relacionamentos, etc. Nossa música sempre deu muito valor à Natureza e Amor ao próximo. Não seria esta uma forma de polir espiritualmente as pessoas e estas ficarem mais sensíveis às desigualdades? Acreditamos que sim. (MESQUITA, 2007).

1.3 É só curtir: *hippies* e a cultura *underground*

“Ser *hippie*, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição”. (DIAS, 2004, p.98).

Nesse subcapítulo, procura-se compreender as práticas culturais surgidas em meados dos anos 1960 e que estiveram presentes na década de 1970, como a cultura de massa e a contracultura, observando as categorias de análise produzidas pelo pensamento jovem do período no Brasil e no mundo, ou seja, as manifestações dos *hippies* e consecutivamente *underground*¹¹, que influenciaram e originaram o rock brasileiro dos anos 1970.

A penetração da cultura de massa no mundo ocidental, tornou-se um fator preponderante no desencadear de uma crise social. A cultura de massa pode ser definida como um incessante desenvolvimento tecnológico que atingiu – a partir da década de 1950 – os países industrializados e que foi produzida segundo as normas maciças de fabricação industrial, isto é, destinada a uma massa social. A cultura de massa desenvolveu-se a ponto de ofuscar os outros tipos de culturas anteriores e alternativas a ela.

A cultura de massa oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, surge e desenvolve-se ao lado de outras culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais. Segundo o sociólogo Edgar Morin (1997, p.13):

(...) ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas.

Colocando em dúvida valores centrais vigentes e instituídos na cultura ocidental através da cultura de massa, juntamente com a inquietação da juventude frente à guerra fria, surge, como uma revolução cultural, a contracultura.

De acordo com Carlos Alberto Messeder Pereira (1992, p.20):

A contracultura, pode se referir “a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente

¹¹ A noção de *underground* (subterrâneo) esta ligada a idéia de comunidade socialmente minoritária, com pretensão de habitar os subterrâneos do sistema, fazer circular uma informação desvinculada do esquema burguês e institucional e lançar assim, sem planos dogmáticos para uma transformação profunda da sociedade, os embriões de uma nova cultura, que foi, muito frequentemente, chamado de contracultura. (BARROS, p.07).

radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, ‘rompe com as regras do jogo’ em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação”.

Os movimentos de contracultura são fenômenos nascidos nos Estados Unidos no final da década de 1950, tendo como primeiro grande grupo a Geração *Beat*, através dos poetas e escritores Jack Kerouak, Allen Ginsberg, Gary Snyder, William S. Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, entre outros que contestavam a sociedade civil americana, ou seja, o *american way of life*.

Em 1957, com a publicação de *On the road* (Pé na estrada), de Jack Kerouak, eclodiu no mundo burguês da América de Eisenhower um perturbador fenômeno a que Kerouak deu a designação “*beat*”, que poderia sugerir a busca de uma “purificação do espírito” (beatitude), com influência das religiões orientais (budismo, zen-budismo etc). (BRANDÃO, 1990, p.26).

Os *Beatniks* eram jovens intelectuais que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra americano. Com um estilo de vida aventureiro, viajavam sem destino pelas estradas da América em busca de liberdade, de mudanças políticas/sociais e de novos horizontes, buscando respostas no estudo do existencialismo e das filosofias do Oriente.

À base de muito jazz (principalmente o bebop e o cool jazz) e também de drogas (nesse caso a *cannabis sativa* também conhecida como maconha) escreviam poesias que desafiavam a velha ordem. Essas viagens, que logo atraíram um enorme grupo de jovens norte americanos, tinham um certo sentido de reencontro com Deus, um desejo de sintonia com a natureza e um encontro consigo mesmo.

Dentro da perspectiva de construção de um modelo de sociedade alternativa, surge na década de 1960 o movimento *hippie*. Descendentes dos *beatniks*, os *hippies* também negavam o sistema capitalista vigente. Paul Friedlander (2004, p.270), relata que foram os *beats* que classificaram seus parceiros da contracultura dos anos 60 como apenas um pequeno “*hip*”, daí viria o termo “*hippie*”.

Segundo Antonio Carlos Brandão (1990, p.51), foi em São Francisco que esse movimento, a partir de 1966, começou a constituir suas comunidades em meio a um

clima astrológico que previa, com a chegada da Era de Aquário¹², o advento de um novo mundo pacífico e harmonioso. Nesse período, os *hippies* substituíram o jazz ouvido pelos *Beatniks*, pelo rock que era produzido no período, além disso, estimularam o uso do ácido lisérgico (LSD), para que juntamente com a maconha fossem “estimulantes criativos” na busca de seus ideais.

No final da década de 1960, surgem vários festivais como o Festival de Monterey Pop, Ilha de Wright e o Woodstock, os quais consolidaram e lançaram nomes como, Carlos Santana, Joe Cocker, The Who, Crosby, Stills, Nash & Yong, Janis Joplin, Jimi Hendrix, entre outros.

O festival *Woodstock* ocorreu em agosto de 1969 em uma pequena fazenda em Bethel aos arredores de Nova York, nos Estados Unidos e durou três dias. De acordo com o escritor Paul Friedlander (2004, p.318), o festival reuniu cerca de quinhentas mil pessoas em torno dos ideais disseminados pela filosofia *hippie*, propondo a construção de uma sociedade pacifista e humana, representada pelos ideais de paz e amor. O festival também serviu como símbolo de protesto contra a guerra que vigorava entre americanos e vietnamitas.

No início dos anos 1970, alguns documentários musicais foram produzidos para as telas de cinemas norte-americanos, alguns desses documentários, como o próprio *Woodstock*, *Celebration at Big Sur*, *Let it Be*, *Fillmore*, e *Mad Dogs and Englishmen*, chegaram ao Brasil na mesma década, trazendo com eles a filosofia cultural americana.

No Brasil, os músicos começam a produzir influenciados por esses documentários norte-americanos, os primeiros grandes festivais da década de 1970. Bahiana relata que “desde que as primeiras notícias dos festivais de Moterey, Wight e, principalmente, Woodstock, chegaram ao Brasil, o sonho ficou solto”. (BAHIANA, 2006, p.69). Vários festivais foram produzidos, entre eles o *Festival de Guarapari*, *Concerto Pirata*, *Dia da Criação*, *Festival Kohoutek*, e o *Festival de Águas Claras*.

Nos anos 1960 o rock serviu como trilha sonora para o apogeu dos movimentos de contracultura e logo – devido à indústria fonográfica – se expandiu e ganhou muito

¹² A chamada Era de Aquário, surgiu a partir da concepção criada por intelectuais ligados à contracultura em meados da década de 1960 nos EUA, seguida pelos *hippies* em seus percursos traçados pelas estradas norte americanas. A Era de Aquário significava um novo tempo para a humanidade, as boas vindas de uma nova era que se iniciava nos anos 1960 com a vinda de espíritos iluminados, benevolentes, que tinham como missão cuidar da evolução espiritual e intelectual de nosso planeta. (BRANDÃO, 1990).

espaço na década seguinte, fragmentando-se em vários estilos. Paul Friedlander (2004, p.328), comenta que:

A evolução da música pop/rock do final dos anos 60 e 70, aconteceu em um período no qual a indústria musical se expandia rapidamente em tamanho e poder. A vendagem de discos, que alcançara pela primeira vez a marca de um bilhão em 1967, alcançara dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978. A renda das vendas de discos e fitas ultrapassou outros tipos de ganhos da indústria do entretenimento, incluindo esportes e cinema. A música pop tinha finalmente alcançado o patamar de Grande Negócio, e os desdobramentos foram significativos.

Para melhor compreendermos o papel da contracultura no país e destacar a categoria de resistência contracultural no período, ou seja, elucidar a forma que os *hippies* pacifistas se posicionavam frente às questões sociais e políticas, observamos as palavras de Amorim (2007):

A resistência da contracultura podia ser cheia de efeitos especiais, como a nuvem de fumaça que acompanhava seus membros, e atitudes excêntricas, como a passeata que teve o objetivo de exorcizar e, com o poder da mente, fazer levitar o edifício do Pentágono nos Estados Unidos, mas no Brasil não era a única forma de resistência que se fazia. A luta armada era quem ganhava os louros por resistir heroicamente ao regime militar; seus participantes viviam na clandestinidade para buscar o utópico objetivo de depor o sistema vigente. Já a contracultura nunca pretendeu tomar o poder, ou procurar um modelo de sistema melhor; seus ideais eram mais simples, podendo ser sintetizados em um único pensamento: cair fora do sistema. A busca da contracultura era muito mais centrada no individual que no coletivo e, durante seu percurso, passava bem longe da radicalidade inerente à resistência armada da esquerda.

Sendo assim, durante a década de 1970, o significado social de ser *hippie* se confunde. A indústria cultural¹³, que de acordo com Adorno (1990, p.174), “absolutiza a imitação” pois, “consiste na repetição que as suas inovações típicas consistam sempre e tão só em melhorar os processos de reprodução de massa”, acaba vingando no mundo todo inclusive no país. Somado a isso, o controle imposto pela censura devido ao duro

¹³ Nome de empresas e instituições cuja principal atividade econômica é a produção de cultura, porém com fins lucrativos e mercantis, sendo que nesse tipo de produção, é para e pelo lucro que se desenvolvem as novas artes. A indústria cultural se desenvolve em todos os regimes, tanto no quadro do Estado quanto no da iniciativa privada. (MORIN, 1997, p.22).

AI-5, fez-se alavancar novas alternativas de produção e de consumo de modo geral, proporcionando à cultura *hippie*, certa transformação tornando-a, por sua vez, uma cultura híbrida e complexa.

O termo *hippie* no Brasil, passou a ser usado de duas maneiras. Uma delas ainda cultivando seus ideais de origem, vindas de seus ancestrais *Beatniks*, a outra maneira era um tratamento ao termo de forma pejorativa, sobretudo pelos policiais e militares, assim como pelos meios de comunicação.

Devido à aproximação dos mesmos com usuários de drogas, e também por consequência de seus trabalhos nas ruas com artesanato – pois atribuíam muitas vezes a essa profissão a inexistência real de um trabalho – o termo *hippie* era associado à marginalidade.

O título de marginal era visto aqui por esses meios como vagabundo, mendigo, ou fora-da-lei, a sua imagem era vista muitas vezes em casos policiais e criminalísticos. Uma matéria da revista Pop do ano de 1972, intitulada *Hippies serão autuados por vadiagem em São Paulo*, aponta para a tendência acima citada:

Os *hippies* de São Paulo que não apresentarem compromisso de que estarão empregados dentro de 90 dias, segundo determinação do Departamento Estadual de investigações criminais (DEIC), serão autuados em flagrante por vadiagem pelo titular daquele setor, delegado Abraho Burikan e encaminhados à casa de detenção. Segundo o delegado “70% dos *hippies*, nacionais são vagabundos e ridículos no seu jeito de vestir e a sua maneira de viver não se enquadra com os princípios morais da população paulista que sempre se destacou pelo trabalho constante e honesto”... O titular do setor de repressão de vadiagem insiste em afirmar que o povo brasileiro não pode aceitar a filosofia *hippie*, e, embora muitos *hippies* trabalhem no artesanato de couro, não concorda com as atitudes desrespeitosas para com a moral pública. (POP, 1972, p.27).

Dentro dessa posição em que se encontravam os *hippies* do país, surge uma nova cultura, ainda proveniente dos seus ideais oriundos da década anterior, porém no momento recriminada pelos militares e pela sociedade em geral. Os jovens e principalmente os roqueiros da época, buscaram uma ruptura dos discursos conservadores, dando início a uma “cultura marginal”, também conhecida como *underground*.

Além do rock, publicações alternativas¹⁴ – como os jornais *O Pasquim*, *Bondinho*, *Flor do Mal*, *Patata*, e a revista *Rolling Stone*, etc –, poesias mimeografadas de Torquato Neto e Waly Salomão, e o cinema “marginal”, de Rogério Spanzela e Júlio Bressane, marcaram o “desbunde” da contracultura no país.

Brandão (1990, p. 88), relata que:

Na esfera musical, o desbunde da contracultura iria se refletir num rock brasileiro marcado pela forte influência de modelos estrangeiros – Rolling Stones, Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, entre os preferidos – ou pela tentativa de fusão com ritmos brasileiros. Na realidade, os roqueiros brasileiros eram desprezados pelos grandes meios de comunicação e ignorados pelo grande público, com raras exceções (Mutantes, Secos & Molhados e Raul Seixas). Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros – muitas vezes sem deixar registros em vinil -, mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção musical.

Em relação aos grupos de rock brasileiros dos anos 1970, podemos notar que várias bandas fizeram parte da cultura *Underground*. Os festivais, a adesão rebelde dos cabelos compridos como forma de protesto e a liberdade sexual, são alguns pontos que contribuíram para a manifestação do movimento.

Talvez a canção mais emblemática do Rock Brasileiro dos anos 1970, que traduz essa mentalidade *hippie*, sobretudo sobre as idéias da juventude que se opunha a qualquer tipo de guerra, seja *Rosa de Hiroshima* de Gerson Conrad e Vinícius de Moraes, presente no primeiro disco dos Secos & Molhados de 1973.

A letra pacifista é um protesto contra o principio de guerra e discute a bomba atômica lançada pelos EUA sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945. O Poeta Vinícius de Moraes comparou a forma da fumaça no céu após a explosão da bomba, a uma rosa. Vejamos a letra:

Pensem nas crianças mudas, telepáticas / Pensem nas meninas cegas,
inexatas / Pensem nas mulheres, rotas alteradas / Pensem nas feridas
como rosas cálidas / Mas! Só não se esqueçam da rosa, da rosa / Da
rosa de Hiroshima, a rosa hereditária / A rosa radioativa, estúpida

¹⁴ Eram jornais de formato tablóide ou minitablóide, muitas vezes de tiragem irregular, alguns vendidos em bancas, outros de circulação restrita, e sempre de oposição. Durante a ditadura, esses jornais questionaram o regime, denunciaram a violência e a arbitrariedade, expressando uma opinião e uma posição de esquerda num país que praticamente havia suprimido quase todos os canais de organização e manifestação política de oposição. (ARAÚJO apud DIAS, 2004, p.196).

inválida / A rosa com cirrose a anti-rosa atômica / Sem cor, sem perfume, sem rosa / Sem nada. (SECOS & MOLHADOS 1973).

Patrícia Marcondes de Barros, afirma que depois do AI-5 no Brasil, “havia três reações para o jovem da época: a luta armada, ‘o desbunde da contracultura’, ou, então, a conformidade com o sistema, tornando-se, no linguajar contracultural, um ‘careta’”. (2004, p.34).

Em depoimento à jornalista Denise Pires Vaz, Ney Matogrosso líder do Grupo Secos & Molhados, fala sobre sua identificação com os ideais da contracultura de colocar-se a margem do sistema.

Não queria participar da sociedade e, conseqüentemente, me coloquei a margem. Marginal por opção mesmo, e não por contingência da vida. Resolvi viver o que era de verdade pra mim, e isso me deixou extremamente feliz. (VAZ apud QUEIROZ, 2004, p.46).

Como podemos notar, colocar-se à margem tornava-se também opção de alguns jovens para com os acontecimentos que marcavam o país e o mundo no período. Tornar-se livre e não atuante dos princípios sociais vigentes, era uma espécie de resistência ao regime, bem como de fuga e também de legitimação da própria cultura *underground*.

Alain Pierre integrante do Grupo “A Barca do Sol”, atuante nesse período, descreve o papel da cultura *underground* para ele e os integrantes do grupo:

Obviamente todos nós éramos simpatizantes dos movimentos *underground* e *hippie* da época, mas sem assumir posturas radicais do tipo amor livre e experiências com drogas pesadas, etc. Essas coisas chegavam, mas não como hoje, imediatamente, e sim com ecos e meio atrasadas. A identificação estava mais focada em tudo aquilo que cheirava a “Liberdade” porque era o que faltava por aqui. (PIERRE, 2007).

Várias bandas foram importantes nesse período, além da Barca do Sol e dos já citados Mutantes, Secos & Molhados e Raul Seixas, grupos como A Bolha, O Som Nosso de Cada Dia, O Terço, Recordando o Vale das Maçãs, Novos Baianos, Módulo Mil, entre outros, manifestavam os anseios de “liberdade” presente na “arte contracultural” do momento.

Sendo assim, – como um dos significados do próprio *underground*, uma atmosfera cultural externa da mídia e que evita os arquétipos comerciais – os músicos tinham que produzir e se manter no mercado de forma bastante precária, pois de um lado havia a falta de interesse das gravadoras para com os músicos roqueiros dos anos 1970, e do outro a forte repressão causada pela ditadura militar, principalmente pela imposição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

A declaração de Renato Ladeira do grupo A Bolha, ele ilustra como era o envolvimento do grupo com os ideais da contracultura e também retrata a autoprodução do período.

A gente fazia parte desse movimento *underground* que existia no país. Nossa banda sempre fez parte da contracultura. Nós alugávamos teatros e saíamos na noite para colar cartazes de divulgação dos shows, com cola feita em casa, com o perigo de ser preso por subversão. Mas o prazer de estar fazendo o que a gente curtia, tocar, mostrar a nossa música, era muito mais forte e nos tornava inabaláveis ao que existia na época. (LADEIRA, 2007).

Ainda devemos ressaltar que existia uma outra faixa de jovens que desenvolvia atividades políticas e sociais, e que simpatizavam com a filosofia dos *hippies*. Porém, esses jovens eram *hippies* de forma aparente, acabavam incorporando suas indumentárias e o comportamento estético. Esses jovens eram muitas vezes chamados pela militância política das esquerdas de “*hippies* de boutique”.

Além dos “*hippies* de boutique” – que também eram ou podiam ser chamados de “*hippies* de fachada” –, vários outros tipos surgiram nesse segmento, ou seja, adotando apenas o comportamento estético e o estilo de vida, porém sem aderir ao movimento por completo, Domingos Mariotti (2006) assim descreve o período:

Não aceito muito esse negócio de amarrar o movimento *hippie* com este ou aquele estigma. Acredito que foi uma coisa muito maior, e por ter esta amplitude abrangeu tudo de bom e de ruim. Foi quase como uma época *hippie* e não somente um movimento. Havia os *hippies* “naturebas”, os esotéricos, os drogados, os *hippies* de boutique, os modistas, os muitos e os poucos *hippies*.

Com o depoimento de Domingos Mariotti, integrante do grupo Recordando o Vale das Maças, pode-se notar a complexidade que o movimento *hippie* manifestou nesse período, pois ainda, algumas atitudes desse vasto grupo, como o estilo de vista pacifista

que pregava paz e amor, atraíam algumas facções políticas/sociais, principalmente àquelas pessoas ou grupos que desejavam mudanças, sejam de caráter político ou comportamental.

Podemos evidenciar e compreender as práticas culturais que, consecutivamente, fizeram parte da cultura *underground* em que está inserido o objeto de estudo dessa pesquisa. Com isso, notamos que todas essas manifestações ao longo dos anos contribuíram, penetraram e conseqüentemente se manifestaram no desenvolvimento do rock brasileiro dos anos 1970.

2 A PRIMEIRA BATALHA: MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL

Nesse capítulo, analisar-se-á a música produzida no Brasil frente às questões políticas e sociais. Procurando envolver de modo abrangente a música popular brasileira – a partir da década de 1950 até o final da década de 1960 – e seu comportamento frente às atitudes repreensivas exercidas pelo regime militar. Ainda nesse capítulo, tentaremos averiguar a origem do rock no Brasil e seu desenvolvimento até a Jovem Guarda, buscando investigar como o rock nesse período pode ser associado a uma música “enquadrada”, não manifestando um maior envolvimento político.

Também analisa-se o papel da música de caráter “estritamente brasileiro”, ou seja, a denominada MPB, cujos principais músicos estiveram envolvidos politicamente. As manifestações de contestação política aplicadas em seus discursos por músicos como Chico Buarque e Caetano Veloso, permitem um maior entendimento do período e servem de suporte para a análise que faremos a seguir sobre o rock brasileiro dos anos 1970.

2.1 “Hey boy viver por viver”: O Rock como música “enquadrada”

Sabe, bicho, o rock foi a primeira coisa que pertenceu realmente aos jovens. Pela primeira vez os jovens sentiram que tinham poder para mudar as coisas. Você nasce com uma porrada de coisas sendo impostas. São os padrões e as idéias de seus pais, da escola, da família, da sociedade, do governo. Então pintou o rock e os caras disseram: agora temos a nossa música e vamos impor a nossa vontade através dela. Toda a tomada de posição feita pelos jovens veio pelo rock e é assim até hoje. (ERASMO CARLOS; CABRAL, 1972, p.11).

O que se busca compreender no decorrer desse subcapítulo é a origem do rock, sua chegada ao Brasil e a conduta do gênero em seus diversos estilos, desde o rock inicial nos anos 1950 até a Jovem Guarda, relacionando-os com as questões políticas e sociais vividas pela sociedade brasileira.

De sua maior fonte o *rhythm and blues*, surge o rock na metade da década de 1950 nos Estados Unidos. Ele toma proporção ao misturar-se com vários outros estilos, tanto de raiz negra quanto branca, mais especificamente mesclando letras com gírias, instrumentação básica e a forma estrutural do blues, o estilo *Boogie Woogie* derivado do jazz, a música country (música caipira americana) e ainda uma temática peculiar nas letras falando de amor, sexo, dança e carros.

Segundo Paulo Chacon (1982, p. 27), Bill Haley pode ser considerado o pai do rock, o primeiro autêntico músico do estilo, com sua canção *Rock around the clock*, estabelecendo o marco inicial. Logo surgem, músicos como o guitarrista Chuck Berry e Elvis Presley, que acabam vendendo milhões de cópias, abrindo as portas para outros artistas como Jerry Lee Lewis, Ray Charles, Little Richard e Fats Domino; grupos vocais como The Platters e grupos instrumentais como o Fire Balls. Também devemos ressaltar a presença do DJ Alan Freed¹⁵ que ajudou a divulgar este estilo que mudaria a história da música.

O rock, que para muitos não passava de diversão, tornava-se para o público de classe média (público predominante do estilo) uma identidade de grupo, principalmente para os jovens americanos, que com o novo gênero extravasavam as insatisfações sociais. O rock nos anos 1950 produziu um senso de comunidade aos jovens americanos, que desembocaria anos mais tarde nos protestos antiguerra.

Segundo Friedlander (2004, p. 37):

O pop/rock foi adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questões alguns dogmas da cultura dominante. Durante um lento processo de desilusões, este novo grupo reconhecido – os adolescentes – formulou questões que uma década depois se tornariam gritos de protesto. Mas como assinalaram Don Hibbard e Carol Kaleialoha, os gritos eram apenas suspiros na década de 1950.

¹⁵ Alan Freed, de Cleveland, foi o mais conhecido dos DJs brancos a programar o *rhythm and blues*. Durante quatro anos, ele controlou a programação das sete às onze horas da noite e seu *Rock and Roll Party* tornou-se, rapidamente, o programa de música mais popular de Nova York. (FRIEDLANDER, 2004, p.40).

Entretanto, Paul Friedlander (2004, p. 37), confirma que “existiam alguns grupos de protestos, mas, na era do Macarthismo e da Guerra Fria, eles eram considerados perigosos e não eram muito populares. Movimentos a favor da paz e dos direitos civis não tinham muito retorno”.

No Brasil, a euforia provocada pelos filmes *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*), que possuía a famosa canção de Bill Haley, e também o filme *Rock around the clock*, lançado no mercado brasileiro em 1956, com o título *Ao balanço das horas*, correspondeu às pretensões da juventude recentemente urbanizada, que estava de acordo com a política desenvolvimentista do governo Juscelino. Os jovens acabavam aderindo à influência norte-americana facilmente.

Ensandecidos com a animação do rock de Bill Haley na tela, os adolescentes paulistanos haviam dançado e gritado – o que provocou por parte do governador e futuro Presidente da República Jânio Quadros, o mesmo tipo de perseguição que os eventos do DJ Alan Freed haviam sofrido nos Estados Unidos poucos meses antes. (FRÓES, 2000, p.18).

O primeiro registro do rock produzido no Brasil foi justamente uma versão de *Rock around the clock* de Bill Haley. A cantora de samba-canção Nora Ney, grava uma versão em português chamada *Ronda das horas*, lançada em novembro de 1955.

Rosa (2004, p. 08) afirma que assim:

Nascia o primeiro rock gravado no Brasil, pela voz de Nora Ney, cantora de samba-canção de sucesso. Então com 33 anos, Nora cumpria o papel de preencher o espaço ainda não ocupado por artistas jovens, que só foram entrar em cena alguns anos depois. O insólito de Nora Ney interpretando “Rock Around the Clock” se deveu, além de suas óbvias qualidades vocais, à sua familiaridade com a língua inglesa. Ou seja, o rock brasileiro nasceu por causa da boa dicção de uma cantora de fossa.

Inicialmente não tínhamos “roqueiros” propriamente ditos, mas sim alguns poucos artistas de outros gêneros que embarcaram na onda do momento, tanto que a primeira canção do estilo com letras em português, *Rock and roll em Copacabana*, foi gravada em 1957, por ninguém menos que Cauby Peixoto! (AOKI, 2000, p.09). A música foi composta por Miguel Gustavo, compositor do ilustre hino da Copa de 1970, *Pra frente Brasil*.

O surgimento de roqueiros legítimos no Brasil se deu em 1958 com Tony e Celly Campello. Logo após a estréia dos irmãos Tony e Celly, surgiram nomes como Sérgio Murilo, Wilson Miranda, Ronnie Cord e Demétrius, foi justamente nesse período que os músicos começaram a ganhar espaço nas rádios e programas de TV.

De acordo com o jornalista Fernando Rosa, (2004, p.19), o primeiro programa da TV brasileira, totalmente voltado para a juventude, foi *Crush em Hi-Fi*, exibido na TV Record, e era apresentado pelos irmãos Tony e Celly Campello. Nesse período, a maioria dos grandes sucessos foram versões de músicas já consagradas fora do país, como as famosas *Stupid cupid* e *Tintarella di luna*, que se transformaram em *Estúpido cupido* e *Banho de lua* respectivamente.

As letras não tinham maiores pretensões. Questões políticas e sociais não eram encontradas nas canções dos primeiros roqueiros brasileiros. As músicas tratavam de assuntos corriqueiros, falando principalmente sobre namoros juvenis. A canção *Broto legal*, interpretada por Sergio Murilo, uma versão de *I'm In alove*, representa o período, pois trata justamente de uma conquista amorosa, tema presente na maioria das canções “descompromissadas” dos roqueiros desse período:

Ô que broto legal / Garota fenomenal / Fez um sucesso total / E abafou no festival / Eu logo notei / O broto focalizei / Ela olhou eu pisquei / E pra dançar logo tirei / O broto então se revelou / Mostrou ser maioral / A turma toda até parou / E o Rock in Roll nós dois demos um show / Puxei o broto pra cá / Virei o broto pra lá / A turma toda gritou / Rock in Roll / E o Rock continuou / Ô que broto legal / Garota fenomenal / Fez um sucesso total / E abafou no festival / O broto então se revelou / Mostrou ser maioral / A turma toda até parou / E o Rock in Roll nós dois demos um show / Puxei o broto pra cá / Virei o broto pra lá / A turma toda gritou / Rock in Roll / E o Rock terminou / E o Rock terminou. (NOVAMENTE SERGIO MURILO, 1961).

No Brasil, devido à problemática das inúmeras versões, vários roqueiros aderem à música instrumental, valorizando ainda mais a guitarra elétrica que se tornaria o principal instrumento do gênero. Marcio Aoki (200, p.09), afirma que:

(...) ainda na década de 50, começaram a surgir inúmeras bandas que se dedicavam a recriar artistas e conjuntos famosos (Elvis Presley, Bill Haley etc.). Com isso, começou a se formar uma verdadeira escola de músicos, que não tardariam a aderir ao som instrumental, inspirados principalmente em dois conjuntos, um americano e outro britânico, The Ventures e The Shadows, respectivamente. No começo, tais bandas, com nomes em inglês (The Jet Blacks, The Jordans, The Clevers, The Pop's, The Youngsters – única exceção eram os cariocas Os Santos...), se dedicavam a imitar seus ídolos, nota por nota, escala por escala; mas em pouco tempo passaram a compor músicas próprias – embora ainda nitidamente “influenciados” pelos originais. (AOKI, 2000, p.09).

Captando todo o espírito daqueles “anos dourados”, e possivelmente mostrando os caminhos que o rock brasileiro iria tomar com a chegada da Jovem Guarda, a canção *Rua Augusta* de Hervê Cordovil, gravada por seu filho Ronnie Cord, se tornou o maior sucesso do rock pré -Jovem Guarda. A canção foi gravada em 1964, vejamos a letra:

Subi a Rua Augusta a 120 por hora / Botei a turma toda do passeio pra fora / Fiz curva em duas rodas sem usar a buzina / Parei a quatro dedos da esquina / Hay, hay, Johnny / Hay, hay, Alfredo / Quem é da nossa gangue não tem medo / Hay, hay, Johnny / Hay, hay, Alfredo / Quem é da nossa gangue não tem medo / Meu carro não tem luz, não tem farol, não tem buzina / Tem três carburadores, todos os três envenenados / Só para na subida quando acaba a gasolina. (RUA AUGUSTA, 1964).

A letra descreve perfeitamente o comportamento juvenil adotado pelos músicos da época e demonstra o desinteresse com relação a política do período. Notamos na composição que os principais temas existentes ainda eram sobre carros, velocidade e conquistas amorosas, como eram os primeiros rock's americanos.

Com uma forma de apropriação das idéias e conceitos estabelecidos pelos Beatles, que nesse período explodiram em todo o mundo, a Jovem Guarda surge no cenário brasileiro como uma mania nacional. Liderada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, a Jovem Guarda ajudou a difundir um comportamento que seria presenciado pelos jovens brasileiros.

O que batizou toda essa efervescência foi um programa exibido na TV Record. O programa intitulado Jovem Guarda, que era apresentado por Roberto, Erasmo e Wanderléa, possuía uma audiência grandiosa que acabou consolidando uma indústria

em torno do programa. Assim nascia o Iê iê iê Tupiniquim¹⁶, e logo já existia uma grife que distribuía vários produtos, desde calças, jaquetas, botas e até bonecos dos artistas.

Fernando Rosa (2004, p.41) afirma que:

A Jovem Guarda foi a materialização de tudo aquilo com que os pioneiros do rock brasileiro sonhavam. A música pop movida a guitarras provocando nas ruas cariocas, paulistas, gaúchas e pernambucanas a mesma revolução romântica que os adolescentes de Londres ou da Califórnia experimentavam. De repente, não havia mais “adultos em preparação” ou “crianças crescidas”. Havia jovens. E agora eles davam as cartas.

Para esses jovens, assim como para os primeiros roqueiros brasileiros, as normas estabelecidas pela sociedade ou pela política militar, nunca foram motivo de preocupação ou discussão. Mesmo com a ditadura militar instaurada no Brasil, os músicos ligados a esse movimento não aplicavam um discurso político, e simplesmente não manifestavam qualquer reação ou envolvimento. Vários artistas representaram a juventude nesse período, artistas como Renato e seus Blue Caps, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Eduardo Araújo, Martinha, entre outros. Mas o maior representante, sem sombras de dúvida, foi Roberto Carlos.

A música *Quero que vá tudo pro inferno*, a mais importante na ascensão de Roberto Carlos, resume as tendências e perspectivas dos jovens e adultos adeptos da Jovem Guarda: individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, certo comodismo e até apatia. A expressão “e que tudo mais vá pro inferno” caracteriza muito bem (ainda que os autores não tivessem a intenção) o desinteresse por tudo o que estava ocorrendo na sociedade brasileira. (CALDAS, 1985, p. 55).

Vejamos a letra:

¹⁶ O termo Iê iê iê foi retirado dos gritos “yeah yeah yeah” presentes na interpretação da canção *She loves you* dos Beatles.

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar / Se você não vem e eu estou a lhe esperar / Só tenho você no meu pensamento / E a sua ausência é todo o meu tormento / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / De que vale a minha boa vida de playboy / Se entro no meu carro e a solidão me dói / Onde quer que eu ande tudo é tão triste / Não me interessa o que de mais existe / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / Não suporto mais você longe de mim / Quero até morrer do que viver assim / Só quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno. (JOVEM GUARDA ROBERTO CARLOS, 1965).

Outra canção de Roberto Carlos, que reúne temas como amor, carros, praia, velocidade, enfim, temas sem implicações políticas é a música *As Curvas da Estrada de Santos*.

Vejam os versos:

Se você pretende saber quem eu sou / Eu posso lhe dizer / Entre no meu carro na estrada de Santos / E você vai me conhecer / Você vai pensar que eu / Não gosto nem mesmo de mim / E que na minha idade / Só a velocidade anda junto a mim / Só ando sozinho e no meu caminho / O tempo é cada vez menor / Preciso de ajuda, por favor, me acuda / Eu vivo muito só / Se acaso numa curva / Eu me lembro do meu mundo / Eu piso mais fundo, corrijo num segundo / Não posso parar / Eu prefiro as curvas da estrada de Santos / Onde eu tento esquecer / Um amor que eu tive e vi pelo espelho / Na distância se perder / Mas se amor que eu perdi / Eu novamente encontrar, oh / As curvas se acabam e na estrada de Santos / Não vou mais passar / Não, não vou mais passar, oh / Mas se amor que eu perdi / Eu novamente encontrar, oh, oh / As curvas se acabam e na estrada de Santos / Eu não vou mais passar, não / Na estrada de Santos as curvas se acabam. (ROBERTO CARLOS, 1969).

Além dessas canções, existem várias outras que registram a temática apolítica da Jovem Guarda, músicas como *Sentado a Beira do Caminho*, *O Bom*, *Namoradinho de Um amigo Meu*. O discurso sem posição política, também estava presente nas entrevistas cedidas pelos músicos aos meios de comunicação, ao qual tinham amplo espaço para divulgar suas idéias.

Em uma declaração ao jornal paulista *Última Hora*, do dia 14 de junho de 1970, Roberto Carlos deixa claro que não estava comprometido com as questões

políticas vigentes. Na ocasião, era entrevistado sobre as responsabilidades de sua liderança como artista de massa:

Última Hora: Mas existem outras responsabilidades... A definição política, por exemplo.

Roberto Carlos: Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música.

Última Hora: Mas é impossível que você nunca tenha pensado em política?

Roberto Carlos: Quando estou com meus amigos, às vezes discutimos política e até brigamos por causa dela. Mas é só em casa, não na rua.

Última Hora: E nestas discussões com amigos, qual é a sua posição política: direita, centro ou esquerda?

Roberto Carlos: Direita, é claro. (TABORDA apud TINHORÃO, 1998, p. 338).

O mesmo discurso é notado numa declaração à revista *Veja* de 1976, onde ao cantor e compositor Roberto Carlos é perguntado:

Revista *Veja*: Você é Arena ou MDB?

Roberto: Eu sou Vasco da Gama. Sou apolítico, bicho. Não entendo do assunto. Tenho minhas opiniões, mas as considero muito particulares. Nunca faria declarações políticas. (VEJA, 1998, p.44).

Devido a esse tipo de discurso sem uma posição política definida e principalmente pela utilização de um estilo americano que era o rock, os músicos brasileiros voltados a MPB, guardavam resquícios dos músicos da jovem guarda. De acordo com o pesquisador Marcelo Fróes (2000, p.59), foi em meio aos festivais e bastidores de TV, que a Jovem Guarda declarou guerra à MPB.

Esse “combate” era notado nos festivais, pois de um lado estava a politizada MPB, engajada às manifestações contra o regime militar, e de outro a Jovem Guarda, que tratava de assuntos sem um envolvimento político, como vimos acima. De acordo com Hollanda (1990, p. 57):

A presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política.

Com isso, notamos que a música popular produzida no país, passa a ter um envolvimento particular com as manifestações políticas no Brasil e que segue nos anos 1970.

2.2 Só se eu não for brasileiro nessa hora: A música de protesto

Os movimentos musicais e culturais de modo geral situados entre os marcos da bossa nova e a tropicália, tornaram-se limites de um ciclo de renovação musical que havia sido concluído. Nesse período, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado nos anos 1950.

Esse subcapítulo, entretanto, procura analisar a música brasileira mais precisamente da bossa nova à tropicália, analisando as possíveis manifestações de engajamento artístico dos músicos da época, mapeando os principais temas vinculados em suas composições, além de retratar a adesão de gêneros vindos de fora do país, como o jazz (por parte dos bossa-novistas) e o rock (por parte dos tropicalistas) na música brasileira, proporcionando assim, um panorama evolutivo do cenário musical e social do final da década de 1950 até o final da década de 1960.

Vale ressaltar, porém, que, antes disso, mais precisamente na década de 1940, alguns músicos antes mesmo da bossa nova, já demonstravam certo interesse pela música americana. A grande novidade musical lançada em 1946, *Copacabana* um samba-canção de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravado pelo cantor Dick Farney, talvez tenha sido a precursora do que se chamou samba moderno, que viria na década seguinte despontar na bossa nova.

Os grandes intérpretes desse período foram o próprio Dick Farney e Lúcio Alves. Outro compositor de destaque foi Custódio, que já tentava misturar os recursos do jazz e da música erudita aos elementos da música brasileira.

Com o predomínio do modelo norte-americano após o final da segunda guerra mundial, as camadas urbanas do Rio de Janeiro viveram uma atualização aos padrões “modernos” devido às importações - ainda no governo Dutra - de materiais pessoais vindas dos EUA, como descreve o historiador José Ramos Tinhorão (1998, p.307):

Abertas as portas das importações, a conta das divisas obtidas pelo país durante a guerra com a venda de minérios e matérias-primas, a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos Ray-Ban, de calças Blue Jeans, pelo consumo de whisky, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (as boîtes montadas quase sempre nos subsolos de edifícios de Copacabana) e, naturalmente, pela adesão à música das orquestras internacionais que divulgam os ritmos da moda feitos para dançar, como o fox-blue, o bolero, o bebop, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado rock 'n roll.

No início dos anos 50, os maiores ídolos da juventude brasileira eram (além dos dois citados acima) Ary Barroso, Johnny Alf, Garoto, Dolores Duran, Luiz Bonfá e Tito Madi, entre outros, que influenciaram decisivamente a formação da geração que se consagraria através da Bossa Nova.

O gênero caracterizado pela influência do jazz (do bebop ao cool jazz) da música erudita (principalmente o impressionismo de Ravel e Debussy), e bem como da música popular brasileira urbana das décadas anteriores (samba, xaxado, valsa etc.), surge com um grupo de jovens de classe média de Copacabana – entre eles João Gilberto, principal idealizador – que volta e meia se reunia na casa da cantora Nara Leão, para improvisar sambas com elementos da música americana.

José Ramos Tinhorão (1998, p.311) afirma que esse novo liame vinha sendo preparado com a proliferação das *boîtes* no bairro de Copacabana, cuja clientela de turistas estrangeiros e de representantes do então chamado *café society* brasileiro, pedia um tipo de música mais próxima do gosto internacional, e que desde o pós-guerra era fornecida às classes média e alta pelos conjuntos que misturavam conciliadoramente o jazz e o samba.

A criação de João Gilberto mudou os parâmetros da música brasileira, criando uma música no mínimo distinta e revolucionária.

As inovações rítmicas de Antônio Carlos Jobim, a sutileza do violão de João Gilberto, a formação teórica e o talento de Roberto Menescal, a Poesia de Newton Mendonça e de Vinícius de Moraes e o novo modo de “cantar falando”, informal, muito diferente do estilo grandiloquente do samba-canção, haviam criado uma nova estética musical (CALDAS, 1985 p.48).

Durante o vigor da política desenvolvimentista do governo JK, a bossa nova traduziu de certa forma as expectativas de um Brasil moderno, alimentado por uma

parte da classe média brasileira. Porém, segundo Campos (1986, p.86), na primeira fase do gênero – do final da década de 1950 até o início dos anos 1960 – podemos classificar a linguagem poética empregada nas letras dos artistas da bossa nova, como “cor local”, referindo-se ao Rio de Janeiro.

Nesse período, o estilo ainda não tinha se envolvido com questões políticas e ideológicas, sendo que seus principais temas eram elementos do cotidiano da vida urbana, com uma poética cheia de malícia, humor e deboche, vindas juntas a uma narrativa coloquial. Podemos notar facilmente essa linguagem em canções como *O Barquinho*, *Lobo Bobo*, *Garota de Ipanema*, *Corcovado*, entre outras.

Deve-se ressaltar que esse caráter de “cor local” não apaga o brilho artístico presente nessas composições, visto que o tipo de conexão texto/música que a bossa nova traz é visivelmente bem construído e equilibrado, pois aqui ambos se completam. Nesse tipo de criação musical, podemos notar que o texto enquadra-se perfeitamente com as alterações feitas por alguns elementos musicais (como melodia, harmonia, ritmo etc.) presentes na música. Em algumas músicas os grandes saltos de intervalos ou mesmo algumas notas dissonantes são caracterizadas suntuosamente na letra da canção.

Essa técnica vinda da música camerística (como as cantatas de Bach e os *Lieder*¹⁷ de Schubert) comprova a influência da música erudita sobre os primeiros compositores da bossa nova, podemos notar essas influências em canções como *Samba de uma nota só* e *Desafinando* de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Em outra fase, já mais “participante”, podemos observar temas como: a reforma agrária, a exploração do trabalho, o latifúndio, o desemprego, ou seja, essa fase aborda temas que descrevem o subdesenvolvimento brasileiro. Conforme o sociólogo Waldenyr Caldas (1985, p. 49), a bossa nova “participante” ingressa no seu período de canções de protesto, com destaque aos compositores João do Vale e dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale.

¹⁷ Durante o período romântico, houve um rico florescimento da canção, especialmente do lied alemão, para voz solo e piano (o plural é *lieder* – “canções”). Há dois principais tipos de lied. No primeiro, chamado “estrófico”, a mesma música é repetida basicamente em cada verso do poema. No segundo tipo, que os alemães chamam “*durchkomponiert*” (inteiramente composta), há uma música diferente para cada verso. Numa composição desse tipo, o autor, naturalmente, tem mais facilidade de adaptar o canto às mudanças que se vão processando no caráter e no teor dramático dos versos, e de espelhar isso, com certos detalhes, no piano. Um importante aspecto da maioria dos *lieder* é que o acompanhamento de piano não se contenta em ser mero “suporte” do canto. Ao contrário, voz e piano dividem igualmente a responsabilidade da música. (BENNET, 1986, p. 58-59).

Nesse período, compositores do início da bossa nova aderem à música participante como o próprio Tom Jobim, que afirmara compor – influenciado por Chico Buarque – algumas músicas de aspirações libertárias, democráticas como *O morro não tem vez* de 1963. (ALMEIDA, 2005, p.20).

Esse novo aspecto de aderência da bossa nova como forma de protesto, ocorreu na perspectiva de dois agentes: um deles, segundo Tinhorão, seria a difícil imposição da bossa nova no mercado estrangeiro como produto “nacional”, sendo que o disco mais vendido de bossa nova em todo o mundo foi o do norte-americano Stan Getz. Com isso a bossa nova procurou uma ascendente aproximação com o “povo” brasileiro. (TINHORÃO, 1998, p.313).

O outro agente pode ser interpretado como uma posição nacionalista dos músicos que queriam chamar a atenção da consciência popular para a situação de subdesenvolvimento do país. A partir de 1962, durante o governo João Goulart, o Brasil também vivia um processo de intensa militância política atribuída a um novo contexto político-social que emergia no país, onde suas características básicas foram:

Uma intensa crise econômica-financeira; constantes crises político-institucionais; crise do sistema partidário; ampla mobilização política das classes populares paralelamente a uma organização e ofensiva política dos setores militares e empresariais (a partir de meados de 1963, as classes médias também entram em cena); ampliação do movimento sindical operário e dos trabalhadores do campo e um inédito acirramento da luta ideológica de classes. (TOLEDO, 2004, p.13).

Como vimos anteriormente, no campo dos estudantes e intelectuais surge a União Nacional dos Estudantes (UNE), com um propósito de discutir as questões nacionais e suas transformações que, por sua vez, mobilizavam o país. Em 1961 ligado à UNE, surge o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) que tratava de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares.

Os CPCs aos poucos ganhavam força e se organizavam em todo o país. Seu propósito com relação às artes era de que elas, além de consistirem-se como manifestações lúdicas, deveriam ser também conscientizadoras, revolucionárias, capazes de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política.

O manifesto do CPC, publicado em 1962, entendia que a cultura popular não era só produção espontânea do povo. Ela deveria, isto sim, ser criação da vanguarda intelectualizada do país. Assim, aos atores, cantores, escritores, enfim, a todos os segmentos da produção cultural brasileira caberia a tarefa de recolher materiais da cultura popular, “reelaborá-los” e divulgá-los ao povo. (CALDAS, 1985, p.50).

Vários artistas envolvidos na chamada canção participante, tais como, Edu Lobo, César Roldão Vieira, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, inspiraram-se em algumas idéias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro de Arena e também pelos debates promovidos pela UNE dentro das Universidades.

Um dos primeiros compositores do movimento bossa nova engajada a criticar o excesso de informação americana e a demonstrar inquietação à situação do país, foi o músico Carlos Lyra que compôs, em 1957, um samba intitulado *Criticando*, e mais tarde em 1963 *Influência do Jazz* presente no seu LP *Depois do carnaval, o sambalanço de Carlos Lyra*, ambas recriminavam as influências vindas de fora sobre a música brasileira, assumindo uma posição nacionalista, característica essa presente na UNE que não admitia qualquer interferência estrangeira na cultura.

Vejamos a letra de *Influência do Jazz*, que em versos como “pobre samba meu, foi se misturando, se modernizando” e “cadê o tal gingado”, demonstram a insatisfação por parte do compositor a propósito da influência estrangeira:

Pobre samba meu / Foi-se misturando, se modernizando / E se perdeu / E o rebolado, cadê? / Não tem mais / Cadê o tal gingado, que mexe com a gente / Coitado do meu samba, mudou de repente / Influência do jazz / Quase que morreu / E acaba morrendo, está quase morrendo / Não percebeu / Que o samba balança de um lado pro outro / O jazz é diferente, prá frente e prá trás / E o samba meio morto, ficou meio torto / Influência do jazz [...]. (DEPOIS DO CARNAVAL – O SAMBALANÇO DE CARLOS LYRA. 1963).

O clima de crise política e as tensões sociais aumentavam a cada dia. Em 1962, acontece uma espécie de ruptura na música brasileira, ou seja, a bossa nova encontrava-se dividida em dois grupos distintos, o dos “conservadores”, que cultivavam seu trabalho sem comprometimento político, e o dos “engajados”, constituído por artistas, poetas, jornalistas, entre outros que acreditavam que a bossa nova e as artes em geral deviam ter acima de tudo um conteúdo político e social, e que fizessem de sua arte um

instrumento em busca de uma sociedade mais equitativa. O historiador Arnaldo Daraya Contier (p.02), afirma que:

A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa. Edu Lobo e Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda-viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens.

Nesse período, os músicos acabam se aproximando mais dos ritmos brasileiros, incluindo ritmos diversos de todo o Brasil em suas composições, além de uma considerável volta ao samba tradicional. A partir desse período, a batida tradicional da bossa nova divide espaço com o cururu, choro, baião, galope, e outros gêneros provenientes da música brasileira. Dois exemplos dessa nova fase são os músicos Baden Powell e Chico Buarque, que adicionavam a música regional brasileira à tradicional “levada” da bossa nova, inaugurada por João Gilberto.

Após o golpe de 1964, os músicos descontentes com os caminhos políticos do país, mostram claramente uma posição de engajamento político. O musical Opinião, que tinha a participação dos músicos João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão tratou de ser a primeira resposta ao golpe, se tornando um marco para a cultura pós - 64. De acordo com Hollanda (1999, p. 23), no Opinião “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré - 64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular.”

Alguns compositores como Chico Buarque adotaram, como tema decorrente em suas obras, discursos com uma visão idílica do passado. Conforme o historiador Marcos Napolitano (2004, p.208):

A obra de Chico Buarque proporcionou o encontro de duas temporalidades instituintes da história da MPB: os anos 30 e os anos 60. Esse reencontro de temporalidades explicava em parte o caráter nostálgico e melancólico de seus primeiros sucessos, que tiveram uma enorme receptividade popular. Suas canções eram marcadas por duas temáticas básicas: O retorno das narrativas das vivências cotidianas e espaços sociais “populares”, tradição iniciada nos anos 30; a problematização do lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva.

Podemos notar que a obra de Chico Buarque presente em seus discos no período de 1966 – lançamento do seu primeiro disco – até 1968 é marcada pela nostalgia. A música do compositor mostra claramente certa “saudade” do período anterior ao Regime Militar. Podemos ver claramente essas manifestações em músicas como *Olê, olá*, *Realejo* e *Bom Tempo*. Vejamos a letra de *Olê, olá*, que em versos como “Não há mais quem cante, nem há mais lugar”, demonstram o caráter nostálgico, mostrando que no atual período da canção, as dificuldades de se expor artisticamente decorrida pela repressão militar estavam cada vez maiores, onde antes nem tanto:

“Eu sei que o violão está fraco / está rouco / Mas a minha voz não cansou de chamar / Olê, olê... olê, olá / Tem samba de sobra / ninguém quer sambar / Não há mais quem cante / nem há mais lugar / O sol chegou antes / do samba chegar / Quem passa nem liga / já vai trabalhar / E você, minha amiga, já pode chorar”. (CHICO BUARQUE DE HOLLANDA VOL. 1. 1966).

No entanto, a letra de maior destaque de Chico Buarque dessa fase talvez tenha sido a de *Roda Viva*, composta em 1967. A composição mostra claramente uma acepção nostálgica e uma clara fraqueza diante da tormentosa realidade:

“Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino prá lá / [...] A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir / Na volta do barco é que sente / O quanto deixou de cumprir/Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a roseira prá lá / [...] A roda de samba acabou / A gente toma a iniciativa / Viola na rua a cantar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a viola prá lá / O samba, a viola, a roseira / Que um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou / No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a saudade prá lá”. (CHICO BUARQUE DE HOLLANDA VOL. 3. 1968).

Durante a chamada “era dos festivais” – a partir de 1965 – a música popular brasileira alcançou um maior enfrentamento às manifestações repreensivas por parte dos militares. “Transmitidos para todo o país e acompanhados por torcidas fanáticas, os festivais de certa forma, substituíam a participação política, algo muito perigoso na época”. (STEPHANOU, 2001, p.168). Os festivais provavelmente surgiram pela ausência da então idealizada expressividade que fora arrancada dos músicos pelo poder da política repressora do governo ditador.

O primeiro festival da canção organizado pela TV Excelsior no ano de 1965, teve como vencedora a canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada pela então nova cantora Elis Regina. Nas palavras de Napolitano, “a letra de Vinícius dava seqüência à temática “popular”, apontando a união dos pescadores para vencer as dificuldades de sobrevivência, com a citação ao sincretismo religioso submetido a um uso “consciente” e cheio de vitalidade”. (NAPOLITANO, 2004, p.204).

Com uma boa estrutura e divulgação outros festivais surgiram em 1966 como o Festival da Canção (FIC) e o II Festival de MPB da TV Record. Juntamente com o avanço adquirido ao longo dos anos dessa nova forma de espetáculos no Brasil, vários músicos atraídos não só pela boa estrutura, mas também pelo bom prêmio oferecido aos participantes finalistas, acabaram se tornando nomes familiares do grande público e consequentemente abrindo novas possibilidades de consumo para a canção brasileira.

A boa aceitação da MPB representava nesse momento uma espécie de “parâmetro” da popularização de uma cultura de resistência civil ao regime militar, e

mais, a aceitação de determinada música e a negação de outra, caracterizavam um aspecto de opinião política. Napolitano (2004, p.24), afirma que:

O triunfo da MPB era, de num certo sentido, o triunfo do “povo-nação”, símbolo da resistência política, que ressurgia nos discursos apologéticos da imprensa e de alguns intelectuais de oposição. O triunfo da MPB era também a materialização da articulação entre as falas do intelectuais e do “povo”, categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968.

Em 1966, na segunda edição do Festival da Música Popular Brasileira, houve um empate na primeira posição. As músicas vencedoras foram *A Banda* de Chico Buarque, interpretada por Nara Leão, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, essa última interpretada por Jair Rodrigues. As duas composições foram colocadas como símbolos responsáveis pela “ofensiva” da MPB no momento, devido ao caráter político/social contido em ambas as letras.

Ainda em 1966, Geraldo Vandré recebeu o segundo lugar no Festival Internacional da Canção com a música *O Cavaleiro*, em parceria com Tuca. A partir de seu primeiro disco lançado em 1964, Vandré demonstrou-se um forte compositor presente na música de protesto, com canções como *Hora de Lutar*, *Ladainha*, *Despedida de Maria*, todas de 1966, mas como confirma Napolitano foi a partir de *Disparada* que:

Geraldo Vandré se tornou o músico brasileiro mais identificado com a versão brasileira da “canção de protesto”. Esta mudança de referencial foi causa e efeito da grande popularização da MPB, entre fins de 1966 e 1968, cuja demanda requeria a canções mais diretas e exortativas, inspiradas nas formas musicais anteriores à BN. (NAPOLITANO, 2004 p.209).

Vandré, assim como outros artistas da época, também tratava de assuntos ligados a temas populares como a miséria, o abandono, a seca, etc. Atribuía a essas letras, ritmos folclóricos do Brasil como toadas, baiões e modinhas. Contudo, seu tema principal acabou sendo a declarada “convocação para a luta”, ponto abordado também na composição *Réquiem para Matraga* de 1966:

“Vim aqui só pra dizer / ninguém há de me calar / se alguém tem que morrer / que seja pra melhorar / tanta vida pra viver / tanta vida se acabar/ com tanto pra se fazer / com tanto pra se salvar / você que não entendeu / não perde por esperar”. (5 ANOS DE CANÇÃO. 1966).

Em 1967, assume a presidência o general Arthur da Costa e Silva, após ser eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Seu governo é marcado por protestos e manifestações sociais; a guerrilha urbana começa a se organizar e as greves de operários paralisam fábricas em protesto ao regime militar.

Nesse mesmo ano surge para o Brasil no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, o movimento Tropicalista, liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso. A tropicália trouxe novas possibilidades criativas para a produção cultural, rompendo (não por completo) com os padrões de politização da canção, ou seja, quebrava os laços estreitos da MPB com a resistência política de cunho nacionalista. Musicalmente, isso pode ser visto na confluência do rock com a música feita até então no Brasil.

Na opinião do jornalista Carlos Calado (1997, p.122), Gilberto Gil procurava uma sonoridade semelhante a dos Beatles, queria adicionar em suas composições de sonoridade nordestina, arranjos semelhantes ao do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, (lançado no mesmo ano). Para isso, Gil uniu-se ao maestro Rogério Duprat e a banda de rock Os Mutantes para a apresentação de *Domingo no Parque* no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. No mesmo festival Caetano Veloso defendeu a música *Alegria, Alegria* com outro grupo de rock, os argentinos Beat Boys.

Domingo no Parque e *Alegria, Alegria*, falam do povo brasileiro e do jovem moderno, porém com uma maneira mais descompromissada e coloquial, atitude essa diferente da canção engajada e nacionalista. A relação de contraste e comparação entre o moderno e o arcaico, o rústico e o industrializado, juntamente com uma estética que combina e ao mesmo tempo contrasta alguns elementos, como a miséria, o passado e o desenvolvimento, são algumas idéias presentes no tropicalismo. Como podemos notar em *Alegria, Alegria*:

Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou / Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço, sem documento / Eu vou / Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telefone / No coração do Brasil / Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço, sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou / Por que não, por que não... (CAETANO VELOSO. 1968).

Na música de Caetano Veloso notamos uma alusão à “canção que consola”, quando a MPB procurava desenvolver uma retórica da revolta. Também podemos notar nas palavras de Hollanda, uma crítica comportamental, influenciada pela atitude *hippie* de quem vai pelas ruas sem lenço e sem documento, nada no bolso ou nas mãos. (HOLLANDA, 1999, p.60).

No entanto, *Alegria, Alegria* ficou na quarta colocação e *Domingo no Parque* ficou como segunda colocada. *Roda Viva* de Chico Buarque obteve a terceira colocação e a canção vencedora do festival foi uma música considerada engajada: *Ponteio* de Edu Lobo que cantava o “dia que virá”, outro tema presente em várias composições do período, como *Aroeira* de Geraldo Vandré, para citar alguma.

Nesse mesmo festival Sérgio Ricardo – interpretando outra canção de cunho social, *Beto Bom de Bola* – sob vaias e já bastante irritado espatifou seu violão sobre um banquinho de madeira e atirou o resto do instrumento sobre a platéia. “*Vocês ganharam! Vocês ganharam! Isso é o Brasil subdesenvolvido*” *vocês são uns animais!* Exclamava Sérgio Ricardo.

No ano de 1968, o “momento marcante” da era dos festivais, ficou por conta de Caetano Veloso no III FIC. Para a apresentação Caetano subiu ao palco acompanhado dos Mutantes. Calado (1997, p. 218), nos relata a apresentação:

Naquela noite 12 de setembro, não foram vaiaas que Caetano Veloso e os Mutantes ouviram da agressiva platéia que lotava o Tuca. Não bastassem os gritos de “Fora! Fora! Fora!”, a primeira apresentação de *É Proibido Proibir* foi recebida com tomates, atirados sobre o palco. Só que os alvos das vaiaas não eram somente as guitarras elétricas dos Mutantes. Afinal, desde o *happening* criado por Caetano até as roupas espaciais que ele, a banda e o maestro Rogério Duprat vestiam, tudo parecia planejado para chocar o público.

A vencedora do festival foi *Sabiá* de Chico Buarque e Tom Jobim, em segundo lugar ficou *Pra não dizer que não falei das flores* ou *Caminhando* de Geraldo Vandré. Stephanou diz que a música era considerada pelos militares um “achincalhe” às Forças Armadas, um desrespeito aos soldados e um culto à subversão (2001 p.164). A música se tornou o maior símbolo da luta contra o Regime Militar. Vandré em sua canção simplesmente pedia para que seus ouvintes partissem para a ação, para mudar os rumos da história.

Podemos notar essa afirmação em versos como “Vem, vamos embora que esperar não é saber / quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Observemos a letra:

Caminhando e cantando e seguindo a canção / [...] Vem, vamos embora que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer / Pelos campos a fome em grandes plantações / Pelas ruas marchando indecisos cordões / Ainda fazem da flor seu mais forte refrão / E acreditam nas flores vencendo o canhão / [...] Há soldados armados, amados ou não / Quase todos perdidos de armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição / De morrer pela pátria e viver sem razão / [...] Os amores na mente, as flores no chão / A certeza na frente, a história na mão [...]. (GERALDO VANDRÉ. 1994).

Com boa repercussão os tropicalistas participaram no IV Festival de música Popular Brasileira. Os Mutantes com a música de Tom Zé e Rita Lee intitulada *2001*, ficaram com a quarta colocação, enquanto outra música de Tom Zé, *São, São Paulo Meu Amor*, (interpretada por ele mesmo) ficou com a primeira classificação. Mas a canção *Divino Maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa roubou a cena quando falamos de afrontamento ao governo ditador.

A música panfletária dos tropicalistas ficou com a terceira colocação. A letra demonstra preocupação e receio em viver com a política militar, dizendo que para se viver em tempos de ditadura é preciso estar “atento” e ser acima de tudo “forte”.

“Atenção / precisa ter olhos firmes / Pra este sol, para esta escuridão /
Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos
tempo de temer a morte [...] Atenção, tudo é perigoso / Tudo é divino
maravilhoso. (GAL COSTA. 1969).

De acordo com Calado (1997, p. 250), “por alguns instantes, o alegre Gil conseguiu esquecer o medo e a angustiante sensação de que, havia exatamente um ano, ele, Caetano e os outros tropicalistas estavam mexendo com fogo”.

A situação política agrava-se em 1968. O atual presidente Costa e Silva convoca o Conselho de Segurança Nacional e edita o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), que lhe dá poderes para fechar o Parlamento, cassar políticos e institucionalizar a repressão. Esse foi o mais duro ato institucional do governo militar. Segundo Ridenti (2003, p. 152), foi conhecido como o “golpe dentro do golpe”, pois aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com as garantias do habeas-corpus e aumentou a repressão militar e policial.

Nesse período, a música – bem como qualquer manifestação artística – teria que ser julgada pelos censores. Qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob vigilância do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Em 1969, Caetano e Gil tiveram prisões arbitrárias em quartéis militares, e logo depois permaneceram no ostracismo forçado, em regime de prisão domiciliar, na capital baiana. “Durante o período em que permaneceram confinados em Salvador, os dois compositores ficaram proibidos de dar entrevistas, fazer shows ou se apresentarem em rádios e TVs, além da obrigação de se apresentarem todos os dias na Polícia Federal”. (CALADO, 1997 p.255).

Através de músicas de protesto e do próprio tropicalismo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançaram a semente da conscientização e agitaram a opinião pública no Brasil, chegando ao ponto de ser enquadrados na lei de segurança nacional e consecutivamente expulsos do país. E foram justamente esses compositores que impulsionaram e influenciaram os músicos do Rock BR 70, como veremos a seguir.

3 SINAL DA PARANÓIA: ROCK 70, MÚSICA, CENSURA E CONDUTA

Procurando investigar a gênese musical do rock, analisaremos neste capítulo as influências musicais e as principais bandas pertencentes ao rock produzido no Brasil na década de 1970. Apontaremos também, o início da contribuição social que o movimento tropicalista exerceu sobre o gênero rock no Brasil.

Outro tema que será abordado no presente estudo é a questão da censura sob os músicos que produziram o rock durante o AI-5. Será verificado como a censura agia no período, além disso, serão analisadas algumas canções que passaram pelo exame crítico dos censores, bem como a atitude dos músicos sobre os determinados atos censórios.

Também refletiremos nesse subcapítulo, sobre o “lugar social” desses grupos frente às manifestações militares, buscando compreender o envolvimento político comportamental das bandas, analisando suas letras, depoimentos e sua conduta ao longo da década.

3.1 “Se você quer me conhecer, finja que toca comigo”: A musicalidade presente

Na segunda metade dos anos 60, devido à consagração do psicodelismo e a rivalidade entre os Beach Boys e os Beatles, numa acirrada busca de superação musical e de produção de discos, os músicos começaram a procurar novas maneiras de se fazer rock, inserindo em suas composições elementos de música erudita, elementos de jazz e também de música folclórica, resultando na aparição do rock progressivo.

O Rock Progressivo trazia como seus expoentes bandas como: os próprios Beatles com o lançamento do álbum *Sgt. Peepers Lonely Hearts Club Band* em 1967);

o grupo The Moody Blues e o Pink Floyd. Logo em seguida, o gênero ganha espaço e várias bandas do estilo aparecem. Entre elas, Yes, Jethro Tull, Genesis e King Crimson.

No mesmo período, no Brasil, Os Mutantes desenvolveram aspectos de composição característicos do rock progressivo. Formada por Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, o início da banda se deu com a grande influência de artistas do final da década de 1950 como The Ventures, Paul Anka, Neil Sedaka, além da música brasileira de João Gilberto (forte influência por parte de Rita Lee) e da “beatlemania” que tomava conta do mundo a partir de 1963.

O primeiro passo dado pelos Mutantes a caminho desses elementos, deu-se através de Gilberto Gil. O encontro de Gil e os Mutantes, partiu da iniciativa do próprio baiano que os convocou para a gravação de *Bom Dia*. Segundo Carlos Calado (1996, p.93):

Naquela época, Gil andava ligado nos Beatles. O compacto com *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane* tinha despertado seu interesse pelos quatro britânicos. Gil começou a ouvir os LPs anteriores do conjunto (*Rubber Soul* e *Revolver*), mas quando escutou o então novo *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* ficou realmente impressionado. Viu nesse disco um novo caminho, não só para suas canções, mas para a própria música popular brasileira. Pensou que estava na hora de fazer uma música que soasse mais universal e Gil sabia que e esse som passava pelo rock e pela guitarra elétrica.

Portanto, a cultura estrangeira vem somar-se à brasileira, dando início à Tropicália e aos primeiros frutos do rock brasileiro da década de 1970 (muitas vezes designado de rock progressivo brasileiro), pois alguns anos mais tarde Os Mutantes de origem tropicalista, mergulhariam de vez na sonoridade inglesa, tornando-se referência para a então nova geração de roqueiros no Brasil.

De acordo com Lakatos, (1985, p.158) a aculturação consiste, pois, em uma forma especial de mudança. A sociedade que sofre o processo de aculturação modifica a sua cultura, ajustando ou conformando seus padrões culturais aos daquele que a domina. Entretanto, embora sofra grandes alterações no seu modo de vida, conserva algo de sua própria identidade. No mundo da música, obviamente, isso também ocorre.

Nos baseando na proposta de Nathan Wachtel, no seu texto intitulado *A Aculturação*, podemos classificar o ato de Gilberto Gil como uma espécie de aculturação espontânea, onde os fenômenos de aculturação, considerados tanto em seu

processo quanto em seus resultados, repartem-se em dois pólos: o primeiro pode ser designado pelo termo de integração, o segundo por assimilação. (WACHTEL, 1988, p.118).

A jornalista Ana Maria Bahiana (1979, p.42), relata que:

Com o afastamento das figuras matrizes mais importantes da música popular brasileira no final da década de 1960, como Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, o rock progressivo brasileiro surge imediatamente após o fim da Tropicália, tendo uma certa idolatria pelo modelo importado. O rock consumido, copiado, assimilado e praticado no Brasil na década de 70 - com força e contorno definidos nos primeiros anos do período, até 75/76 - vem, portanto, diretamente da matriz, da fonte exportadora. E, se vende poucas unidades fonográficas, consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos e compositores que acaba permanecendo, mesmo quando suas formas externas mais evidentes já se dissolveram.

Em 1972, depois de muitas brigas, Rita Lee deixa o grupo por alguns motivos de relacionamento com o então companheiro e marido Arnaldo Baptista, mas isso seria apenas um ponto para a separação, o outro motivo seria a forte influência pelo rock progressivo. Os Mutantes nessa época, já tinham gravado cinco LPs com Rita, e já contavam com Dinho e Liminha (baterista e baixista respectivamente, que se somaram ao grupo em 1968). A banda mudou-se coletivamente para a Serra da Cantareira e lá os músicos escutavam excessivamente bandas progressivas e reproduziam-nas ali mesmo nos ensaios. Com isso, Rita Lee sentiu que estava na hora de deixar a banda, pois, seu papel passava a ser secundário nesse novo estilo.

Conforme Calado, em seu livro intitulado *A Divina Comédia dos Mutantes*, Rita Lee não ficou nada contente com sua participação em *Mande um abraço pra Velha*, exceto pelos *backing vocals* (Sérgio era o vocalista principal), sua parte no arranjo resumiu-se a algumas frases da introdução, dedilhadas no *Mini - Moog*. Na verdade, há tempos Rita vinha percebendo que seu papel na banda se tornava cada vez mais decorativo, principalmente depois que os rapazes começaram a flertar com os longos e eruditos improvisos do Rock Progressivo. (CALADO, 1996, p.290).

Rita Lee em seu DVD *Mtv ao Vivo*, comenta a respeito desse episódio que envolveu sua saída do grupo:

“A gente começou a viajar de ácido, aquela loucura total e começamos a escutar muito Yes, Emerson Lake & Palmer e eles ficaram de quatro com aquele som progressivo, aquele instrumental. Eu também fiquei de quatro, mas não queria fazer igual, e eles piraram nessa de fazer igual mesmo, de copiar mesmo aquele som do Yes.”. (LEE, 2004).

Rita em 1973 formou uma dupla com Lúcia Turnbull chamada Cilibrinas do Éden que, por sua vez, possuía uma sonoridade um pouco mais concentrada no Rock and Roll tradicional. Ainda na década de 1970, Rita Lee participou do grupo Tutti-Frutti que chegou a flertar com o progressivo em algumas composições.

Os Mutantes seguiram sem Rita Lee e gravaram em 1973 o LP *O A e o Z* que só foi lançado em 1992. A gravadora alegou que o álbum não possuía nenhum apelo comercial. Com isso, Arnaldo que já estava abalado com a idéia de Rita não estar mais presente, além de não ter estrutura psíquica devido ao uso de drogas em grande escala que vinha fazendo no momento, resolve deixar o grupo. (CALADO, 1996, p.307).

Logo depois Dinho também entra em crise pessoal e deixa a banda, assim como Liminha que sai do grupo após uma séria discussão com Sérgio Dias. Devido a todos esses fatores, o grupo se modificou tanto na questão humana, ou seja, nos seus componentes, quanto na questão musical, pois a partir desse momento o lado “divertido e irreverente” vindos de Rita e Arnaldo deram lugar ao virtuosismo atribuído pelos novos integrantes. Túlio Mourão nos teclados, Rui Motta na bateria e Antônio Pedro no baixo.

Em seguida, foi lançado o álbum *Tudo foi feito pelo sol*, possuindo a então sonoridade que Sérgio Dias tanto buscava, ou seja, semelhante aos grupos que ouvia no momento. Com isso, podemos evidenciar que Sérgio Dias já tinha assimilado e integrado de todas as formas a sonoridade do rock progressivo, como podemos comprovar no depoimento de Calado (1996, p.319), sobre a nova formação.

Graças a um certo cuidado de não complicar excessivamente os arranjos, a insipidez das letras e a pouca familiaridade de Antônio Pedro com a banda não impediram esse álbum de ser, talvez, o mais popular dos Mutantes. Enquanto os anteriores não ultrapassaram a faixa de 15 mil cópias vendidas, *Tudo Foi Feito Pelo Sol* aproximou-se das 30 mil, segundo Sérgio.

Prestes do fim do grupo, os Mutantes ainda lançaram nessa mesma linha o disco intitulado *Mutantes Ao Vivo* em 1976. Nesse disco ainda podemos notar mais uma formação, dessa vez Luciano Alves assume os teclados e Paulo de Castro assume o baixo. É importante observarmos como o próprio Sergio Dias observa a evolução musical que Os Mutantes desenvolveram ao longo de sua carreira:

Segundo Serginho, o desenvolvimento dos Mutantes pode ser dividido em 3 fases: a da “aprendizagem”, com Rita e Arnaldo acompanhando o tropicalismo até a sua separação: a do “espelho”, onde a preocupação maior, era aperfeiçoar a técnica musical, espelhando-se nos grupos estrangeiros até a gravação do LP *Tudo Foi Feito Pelo Sol*, onde se percebe em suas músicas, várias reciclagens de conjuntos como Yes, Pink Floyd, Emerson Lake e Palmer, etc.: e a 3ª fase, que parte da criação de uma música que introduza dados brasileiros, voltados para a incorporação da técnica musical apurada misturada a batucadas e ritmos afro-brasileiros. (TAVARES, 1972, p.5).

O rock dos anos 1970 praticado no Brasil, antes de mais nada vem contrapor-se ao rock ingênuo trabalhado pela Jovem Guarda que iniciou na metade da década de 1960. Na verdade o rock brasileiro, nesse período, surge contra o consumo exacerbado que vinha sendo atribuído à Jovem Guarda e a toda cultura *pop* da década anterior no Brasil. Com isso, várias bandas até 75/76 vêm usufruir da fonte exportadora (rock americano e principalmente o inglês), buscando um novo ideal musical e social. A crítica a Jovem Guarda pode ser observado na letra de *Hey Boy* de Arnaldo e Élcio Decário, presente no terceiro disco dos Mutantes.

He he he hey boy / O teu cabelo tá bonito hey boy / Tua caranga até assusta hey boy / Vai passear na Rua Augusta / He he he hey boy / Teu pai já deu tua mesada hey boy / A tua mina tá gamada / Mas você nunca fez nada / No pequeno mundo do teu carro / O tempo é tão pequeno / Teu blusão importado / Tua pinta de abonado / Tuas idéias modernas / He he he hey boy / As meninas e as pernas / Vão aparecer / Nos passos ritmados / Do yê yê yê bem dançado / Da cuba-libre gelada / Hey boy, viver por viver. (A DIVINA COMÉDIA OU ANDO MEIO DESLIGADO, 1970).

No mesmo sentido, Bahiana (1979, p.42), afirma que:

O rock começa imediatamente após o fim da Tropicália, com o exílio e o afastamento das figuras motrizes mais importantes da música brasileira. Nos grandes centros – Rio e São Paulo principalmente, mas Porto Alegre, Recife, Salvador e Curitiba também – o vazio de idéias, de movimentação e de debate provocado por essa ausência, pelo clima repressivo reinante, pelo esvaziamento da fórmula dos festivais conduz uma geração emergente, com, na época 17 a 22 anos, a admirar e, conseqüentemente, tentar imitar com fidelidade a música que vinha de fora – e que era, nessa época, vigorosa, incisiva e com propostas de modo de vida, de visão de mundo. Ouvir rock, informar-se sobre as idéias e atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objetivo, um ideal. Não era apenas a música – era a carga com que ela anunciava.

Sendo assim, surgem vários roqueiros oriundos dessa concepção, bandas como Módulo 1000 com o disco *Não Fale Com Paredes*, lançado em 1971, considerado o primeiro álbum de rock progressivo feito no Brasil (embora a sonoridade do disco possua uma mistura de psicodelismo e de hard rock), bandas como A Bolha, O Terço, O Som Imaginário¹⁸, O Peso¹⁹, A Barca do Sol, Moto Perpétuo²⁰ e ainda Raul Seixas que seguem durante a década em estilos variados como a banda Vímana²¹, o Som Nosso de Cada Dia e o Spin²², no rock progressivo, a banda Made in Brazil²³ que adota o hard rock, e o grupo Casa das Máquinas que adere ao rock and roll elementos do progressivo, como podemos observar no disco *Lar de Maravilhas* de 1975.

¹⁸ Som Imaginário: Iniciou como banda de apoio de Milton Nascimento. Passaram pelo grupo nomes como Wagner Tiso (teclados), Zé Rodrix (teclados, flauta, percussão e vocal), Tavito (violão), Luis Alves (baixo), Robertinho Silva (bateria), Laudir de Oliveira (percussão), Toninho Horta (guitarra), Nivaldo Ornelas (sax e flauta) e Nana Vasconcelos (percussão).

¹⁹ O Peso: Formado em Fortaleza contava com Luis Carlos Porto (vocal), Gabriel O' Meara (guitarra), Constant Papineau (piano), Carlinhos Scart (baixo) e Carlos Graça (bateria).

²⁰ Moto Perpétuo: Banda paulista surgida em 1969 formada por Guilherme Arantes (teclados e vocais), Gérson Tatini (guitarra), Egídio Conde (guitarra), Cláudio Lucci (baixo) e Diógenes Burani (bateria).

²¹ Vímana: Grupo formado por Lulu Santos, (voz e guitarra), Fernando Gama (baixo), Luiz Paulo Simas (teclado), Candinho (bateria). Na segunda fase sem Candinho, participaram no grupo Lobão (bateria) e Richtie (flauta).

²² Spin: Surge com a união de três amigos: Kakao Figueiredo (voz), Jorge Bittencourt (bateria) e Raimundo Luis Bastos (baixo). Logo se uniram à banda Eraldo Marcio (teclados) Tatioo (guitarra) e Nelsino Drodzack (guitarra).

²³ Made in Brazil: Banda paulista, formada em 1968 pelos irmãos Celso e Oswaldo Vecchione. Talvez seja o grupo com maiores números de formação existente no mundo, possuindo aproximadamente quarenta formações diferentes.

Algumas dessas bandas chegaram a participar dos grandes festivais da época. O Terço com sua música *Tributo ao Sorriso* se classificou em 9º lugar no V Festival Internacional da Canção em outubro de 1970, onde também estava presente o Módulo 1000, mas definitivamente estava aberta uma nova cena musical *underground* ou “alternativa” no Brasil.

Por outro fluxo – com o apoio amplo dos meios de comunicação – a consagração popular da música jovem feita no Brasil acontece com o surgimento do grupo Secos & Molhados. Em 9 de setembro de 1973, aparecem pela primeira vez para a grande mídia, no programa de tevê *Fantástico*, transmitido aos domingos, às 20h, pela Rede Globo de Televisão. A partir daí, o Secos & Molhados tornou-se o maior fenômeno de massa da música brasileira, superando todos os recordes de vendas de discos e de público em suas apresentações, até então surgidos. (QUEIROZ, 2004, p.77).

O grupo conseguiu um extraordinário sucesso, uma ótima venda de discos e consecutivamente se tornou o maior grupo popular do período, gravando seu primeiro LP em 1973. A banda que tinha como integrantes Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad durou apenas dois anos (com essa formação), mas conseguiu fazer com que o público voltasse seu olhar ao rock brasileiro. O grupo venderia 300 mil cópias em dois meses, quando a média dos artistas daquele tempo, era menos de 30 mil.

Ainda na primeira metade da década de 1970, acontece uma tentativa de sincretismo entre o rock e a música brasileira proporcionado pelos Novos Baianos. A presença constante de João Gilberto – criador da bossa nova – que visitava o grupo em um apartamento no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, fez com que os roqueiros percebessem e incorporassem à música brasileira a estética do grupo. Essa considerável união pode ser observada no LP *Acabou Chorare* de 1972, que une de uma forma significativa, a guitarra elétrica ao Cavaquinho.

Da mesma forma, Raul Seixas incorporou a música nordestina no rock. O xaxado, coco, baião e também o repente podem ser observados em músicas de Raul como: *Let Me Sing, Let Me Sing; As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor; É Fim de Mês; Mosca na Sopa* e até em um popurri de *Asa Branca* com *Blue Moon Of Kentucky*, de Bill Monroe.

Tanto para Raul quanto para os Secos & Molhados a gama de influências se resume (além dos Beatles que estão presentes como influência para quase todos os

artistas de rock da década de 1970) no rock produzido nos EUA na segunda metade dos anos 1950 como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry entre outros, além de artistas brasileiros como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, que serviram de influência para Raul Seixas e Tom Jobim e Caetano Veloso influenciando Os Secos & Molhados.

A influência norte-americana sobre Raulzito foi bem maior que sobre os conterrâneos e contemporâneos Cae, Gil, Gal, Tom Zé, já que ele não era de alguma cidade do interior baiano, como Santo Amaro, Irará ou Juazeiro, e sim da capital Salvador. Ajudou muito o fato de Raul ser vizinho de funcionários do consulado americano, que lhe arrumavam os primeiros discos de Rock n' Roll, lá pelos idos de 1956. (MUGNAINI JR, 1993, p.14).

Por volta de metade da década de 1970 o rock já está praticamente composto por elementos diversificados da cultura brasileira. Além da carreira incessante de Raul Seixas e dos Novos Baianos, surgem bandas com propostas regionais. Zé Rodrix, antes de se unir a Sá e Guarabyra, defendeu “Casa no Campo” no FIC de 1971. A idéia “riponga” de um casebre campestre onde se pudesse “curtir um filho de cuca legal e fazer muitos rocks rurais” agradou a Elis Regina, que a gravou no mesmo ano. Nascia o rock rural, junção do folk rock e de sons regionais, que no início dos anos 70, fundiram-se sob o comportamento *hippie*. (COLEÇÃO HISTÓRIA DO ROCK BRASILEIRO, 2004, p.23).

Vejamos a canção de Zé Rodrix e Tavito, que traduz os ideais *hippies* de viver em comunidades, longe da repressão militar:

Eu quero uma casa no campo / Onde eu possa compor muitos rocks rurais / E tenha somente a certeza / Dos amigos do peito e nada mais / Eu quero uma casa no campo / Onde eu possa ficar do tamanho da paz / E tenha somente a certeza / Dos limites do corpo e nada mais / Eu quero carneiros e cabras pastando / Solenes no meu jardim / Eu quero o silêncio das línguas cansadas / Eu quero a esperança de óculos / E um filho de cuca legal / Eu quero plantar e colher com a mão / A pimenta e o sal / Eu quero uma casa no campo / Do tamanho ideal, pau a pique e sapê / Onde eu possa plantar meus amigos / Meus discos e livros e nada mais. (ELIS, 1972).

Nesse período, os Almôndegas²⁴ acabam misturando o rock com elementos da música produzida no Rio Grande do Sul, e a Ave Sangria do estado do Recife combina rock com elementos nordestinos. Além desses grupos, o Recordando o Vale das Maças e outras bandas de diversos seguimentos do rock como o Bixo da Seda²⁵ marcam o fim da década que já estava preste a se defrontar com o *Punk* e a *Discotheque*.

Por sua vez, o grupo Recordando o Vale das Maças, originalmente criado num sítio em Ouro Fino, interior de Minas Gerais, traz aspectos do rock progressivo produzido fora do país, porém contrapondo com alguns aspectos um pouco mais originais, que na verdade segundo o fundador do grupo Fernando Pacheco, fica mais visível nos discos posteriores ao primeiro de 1977, pois estes mostram realmente o que era feito pela banda desde 1975 (PACHECO, 2006). Nesse primeiro disco a banda além de atribuir vários elementos do progressivo acaba mostrando um lado do rock rural, que por fim acaba sendo mais acentuado pela mídia.

Domingos Mariotti (2006), também fundador do grupo, conta como foi o início da banda e como o Recordando foi criando essa sonoridade:

“...anos setenta, repressão, paz e amor, contracultura, ainda *hippie*, um ano de faculdade de arquitetura em Santos, larguei tudo e fui morar numa comunidade *hippie* com o Motta e o Pacheco e outros malucos. Paraíso total. Paz, amor, Jesus, natureza. Produzíamos nossa própria comida e rolava muito som. Viola de 12, violão e flauta e, às vezes, com guitarra e bateria. Um rockzinho rural meio tímido, que na hora que eletrificou foi ficando meio progressivo, pois foi feito na roça por malucos urbanos. É lógico que horas escutando Yes, Genesis, Emerson, Lake and Palmer, Frank Zappa, Soft machine, Jethro, Stones, Beatles, Neil Young, Bach, e mais uns 600 e várias coincidências e desencontros influenciaram no resultado desses CDs, que alguns rotulam como rock progressivo e outros como rock rural. Talvez até um pouco dos dois, mas a mim mesmo isso pouco importa, e não procuro seguir nenhuma linha musical na hora que estou tocando. Procuro sempre deixar a criação, mais solta possível. (e como sou produto do meio...). Aliás, tudo evolui nessa vida e acredito que o nosso som está sempre evoluindo também, individualmente e em grupo”.

²⁴ Almôndegas: Grupo porto-alegrense liderado pelos irmãos Kleiton e Kledir.

²⁵ Bixo da Seda: Ex Liverpool. A formação que gravou o único LP do grupo em 1975 intitulado *Bixo da Seda* é Mimi Lessa (guitarras), Edson Espíndola (bateria), Marcos Lessa (Baixo), Fuguett Luz (vocal) e Renato Ladeira (teclados e vocal).

Buscando ainda entender a sonoridade do grupo, Fernando Pacheco (2006) relata:

“muitas vezes leigos não reconhecem os signos icônicos do progressivo no trabalho do RVM, justamente porque em nosso processo criativo nunca copiamos frases ou sonoridades de bandas que nos influenciaram. Existem muitas influências, mas estão intrínsecas em nós e não copiadas nas composições. Nosso forte sempre foi o Instrumental (orquestrações sinfônicas em fusão com o rock clássico dos anos 60 = essa é uma parte da forma estética do progressivo autêntico). O RVM ficou conhecido na grande mídia através dos programas da TV TUPI, pois gravamos nosso primeiro disco (LP) em 1977 pela gravadora GTA da própria TV TUPI, sendo assim tivemos que fazer o que o produtor queria dentro da política da gravadora, e esse disco não retrata a realidade do que era o nosso trabalho em palco. O compacto que gravamos em 1982 foi mais comercial ainda, um lado romântico e outro country. Quem já esteve na grande mídia sabe como funciona”.

Para concluir é válido ressaltar que não há uma transculturação no tema pesquisado, ou seja, não existe troca de elementos culturais entre as diferentes concepções de rock vindas de fora e o rock produzido no Brasil nesse período, porém é possível confirmar que existe uma espécie de disjunção, não como sinônimo de separação por completo e sim como uma nova forma de reprodução do rock, original, criativa e acima de tudo brasileira.

Portanto, a permanência do rock desde seu surgimento no Brasil até os dias atuais, uma vez que o estilo já passou por várias alterações ao longo dos anos, de Celly Campello na década de 1950, passando pela Jovem Guarda, pela Tropicália e ao diversificado e opulento rock brasileiro dos anos 70, possibilita nesse longo caminho uma sustentação do gênero no país, e aqui, nesse trabalho, podemos observar alguns elementos dessa “aculturação espontânea” ocasionada na década de 1970 e que se reflete na cultura brasileira até os dias de hoje.

3.2 Não fale com paredes: Sob censura

Nesse subcapítulo, compreenderemos os vários níveis e critérios da censura em relação ao cenário musical brasileiro durante o AI-5. A censura²⁶ existente em relação à

²⁶ Ridenti (2003, p.154), afirma que a partir dos anos 1970, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha

música e as artes em geral durante o regime militar, era exercida não só pelos órgãos de repressão do governo, mas inclusive da própria classe artística, além de setores da sociedade brasileira, como veremos a seguir.

Fundamental instrumento de controle social, o sistema censório estabelece, através de um poder de polícia, um processo seletivo, implantado na forma de subsistema cultural, que busca defender uma ideologia, anular a força do discurso opositor ou simplesmente impedir a propagação de obras inconvenientes. A ação censória baseia-se em leis gerais, mas não se configura em uma simples aplicação dessas leis, pois depende de avaliações pessoais, sendo ao mesmo tempo *geral*, estabelecida pelo Estado para todo o seu território, e *individual*, exercida por um censor, que possui seus próprios valores, medos e condicionantes. (STEPHANOU, 2001, p.13).

Sendo assim, em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, só viria a público, a música, peça de teatro, o livro, enfim, o produto cultural que os censores julgassem adequados ao momento político. Qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob a estreita vigilância do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

Segundo Thomas Skidmore (1988, p. 266-267):

A censura era outro instrumento governamental de repressão. Começara em meados de dezembro de 1968 sob a autoridade do AI-5. Até meados de janeiro de 1969 foi exercida por oficiais do Exército. Em seguida, começou um período de autocensura negociada entre donos de jornais e as autoridades militares. Este acordo rompeu-se quando a censura foi assumida pela Polícia Federal em setembro de 1972, e os donos dos meios de comunicação se recusaram a tratar com aquela instituição. Posteriormente, a polícia passou a mandar suas ordens de censura aos editores, por telefone ou por escrito.

Nesse período, artistas de vários seguimentos musicais foram censurados e as causas da censura também foram inúmeras, como verificaremos ao longo desse estudo. Se tratando da Jovem Guarda, notamos que alguns músicos passaram a ser controlados

esboçando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado.

pelos militares, bem como os famosos programas de TV, os quais vinculavam artistas do gênero.

Nas palavras de Marcelo Fróes (2000, p. 86):

O iê iê iê mobilizava jovens na pré-adolescência, o que obviamente fez com que a censura começasse a se preocupar com as menores no auditório. Chacrinha²⁷ foi o primeiro a sofrer com isso, inicialmente com a determinação de que seu programa só poderia ir ao ar após as 22 h. Depois de muita conversa com o juiz de menores Alberto Cavalcante Gusmão, a produção conseguiu baixar o horário - mas várias medidas tiveram que ser adotadas: menores não poderiam ser focalizadas e nem subir ao palco; e menores de 14 anos não poderiam comparecer a programas de auditório após as 20h. Mas a perseguição alcançou os ídolos, como quando Wanderley Cardoso²⁸ quase foi preso ao ter sido pego com uma menor de idade. Mas tudo se esclareceu quando a moça foi apresentada como “sua namorada”.

A censura estabelecida no Brasil desagradava a todos os artistas, não importava de que área ou estilo musical. Muitos artistas nesse período foram prejudicados pela coibição vigente. Ainda sobre a Jovem Guarda, notamos que a censura obrigou Erasmo Carlos a mudar dois versos da canção *Amada Amante*. Vejamos o comentário de Erasmo sobre a proibição e cortes referentes ao trabalho dos artistas:

Esse é um troço que deixa a gente triste. Sem entender. A gente imagina um troço, trabalha em cima, sua para fazer e aí vêm os caras e metem a tesoura, censuram, proibem, desrespeitam o seu trabalho. Não deveria existir censura nenhuma. No máximo esse negócio de proibição por idades. Quer ver um negocio que eu não consigo entender: o corte de filmes proibidos para maiores de 18 anos. Então que elevem o limite de idade para 35 anos, mas não mexam no trabalho do cara! Afinal ele é um artista. (CABRAL; ROLLING STONE, 1972, p.11).

A censura durante o AI-5 era uma atitude que visava a conservação do sistema político existente contra qualquer tipo de força inovadora, recriando rádios,

²⁷ Comunicador brasileiro, autor da frase “eu não vim aqui para explicar, vim para confundir”. De acordo com Bahiana, nos primeiros anos da década [de 1970] o Velho Guerreiro Abelardo Barbosa, o Chacrinha, tinha dois programas de enorme sucesso na TV Globo, ambos gravados ao vivo: a *Buzina do Chacrinha* (aos domingos no Rio de Janeiro, aos sábados em São Paulo [...]) e nas quartas a *Discoteca do Chacrinha*. (BAHIANA, 2006, p.188).

²⁸ Cantor paulistano surgido no final da década de 50 que conseguiu grande sucesso com a explosão da Jovem Guarda. Com o fim do movimento Wanderley seguiu carreira, optando pelas suas características de cantor romântico. (DOLABELA, 1987, p.48).

televisão, cinema, discos, músicas, shows e espetáculos teatrais. Thomas Skidmore (1988, p.216), expõe que no período Médici (1969-1974) “A repressão funcionava. A censura funcionava. Os militares da linha dura, repetidamente frustrados desde 1964, estavam se vingando, recuperando tanto tempo perdido”.

Para estar certo de seu controle, os militares possuíam diversas sedes em diversas localidades que formavam o aparelho censório. Com isso, “determinados artistas, especialmente aqueles que tiveram as suas letras muito visadas pela censura, eram monitorados pelos DOPS, que enviavam relatórios bimestrais à DCDP”. (CAROCHA, 2006, p.201).

Chico Buarque foi um dos nomes mais visados pela DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas)²⁹, ele teve muitas músicas censuradas não só durante a década de 1960, mas também durante o período aqui estudado. Chico Buarque refere-se a essas questões em depoimento ao *Jornal da Música* em 1976. Em entrevista é perguntado:

Quantas canções suas ainda estão proibidas?

Bem, o problema aí não é de quantidade. A questão é que toda a vez que eu quero gravar um disco, tenho que submeter as músicas – mesmo as já gravadas – à censura. O MPB-4, por exemplo, quis incluir em seus discos duas músicas antigas minhas – *Ano Novo* e *O Velho* – e elas não foram liberadas. Quer dizer, isso pra mim foi uma novidade. Amanhã, se eu quiser regravar *A Banda*, não sei se vou conseguir. Acredito até que consiga, mas já há essa probabilidade. (FABIANO; JORNAL DA MÚSICA, 1976, p.05).

Visto pelos olhos dos músicos de Rock, a censura parecia estimular a rebeldia e a aversão frente às manifestações militares. Os Mutantes, por exemplo, desde suas primeiras aparições tiveram uma atitude anárquica, onde buscavam chocar os conservadores apelidados de “caretas”.

Em 1969, a Canção *Dom Quixote* dos Mutantes composta por Rita Lee e Arnaldo Baptista, presente no segundo disco da banda intitulado *Mutantes*, foi censurada. De acordo com Carlos Calado (1996, p. 147), “o coronel Aloysio Muhlethaler de Souza foi o responsável pelos ‘cortes’. Para ele, os versos ‘dia há de

²⁹Sendo a censura de diversões públicas uma parte do aparelho repressivo montado pelo regime militar, nada mais natural que houvesse uma comunicação entre as diferentes instâncias que formavam esse aparelho. As turmas de censores responsáveis pela análise das letras não hesitavam em solicitar dossiês de artistas aos DOPS e, por outro lado, o DOPS mantinha-se usualmente em contato com a DCDP, e as SCDPs [Serviço de Censura e Diversões Públicas] regionais para troca de toda sorte de informações. (CAROCHA, 2006, p.201).

chegar / e a vida há de parar / para o Sancho descer / pro Quixote vencer’, tentavam transmitir nas entrelinhas que uma revolução estaria tentando derrubar o governo do país. Os Mutantes não sabiam se riam ou choravam dessa acusação. Outro corte foi aplicado ao verso ‘armadura e espada a rifar’. O coronel pressentiu ali uma crítica ao exército brasileiro.

Vejamos a letra:

A vida é um moinho / É um sonho, um caminho / Do Sancho, o Quixote / Chupando chiclete / O Sancho tem chance / E a chance é o chicote / É o vento e a morte / Mascando o Quixote / Chiclete no Sancho / Moinho sem vinho / Não corra, me puxe / Meu vinho, meu "Crush" / Que triste caminho / Sem Sancho ou Quixote / Sua chance em chicote / Sua vida na morte / Vem devagar / Dia há de chegar / E a vida há de parar / E os jornais todos a anunciar / Dulcinéia que vai se casar / Vê, vê que tudo mudou / Vê, o comércio fechou / E o menino morreu / Vê, vê que tudo passou / E os jornais todos a anunciar / Armadura e espada a rifar / Dom Quixote cantar / Na TV vai cantar / Vai subir! (MUTANTES, 1969).

Os Mutantes lidaram com a censura em outras composições ao longo dos anos, uma delas foi *A hora e a vez do cabelo nascer*. Carlos Calado (1996, p.264), diz que:

A censura fez o que pôde para atrapalhar. Mesmo assim, em maio de 72, chegava às lojas, com dois meses de atraso, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, o quinto álbum da banda. Presa no bizarro crivo dos censores, a faixa *Cabeludo Patriota* – um berrado acid rock à Led Zeppelin, composto por Liminha, com acabamento final de Arnaldo, Sérgio e Rita – teve de ser rebatizada como *A hora e a vez do cabelo nascer*. Os versos “meu cabelo é verde e amarelo / violeta e transparente / minha caspa é de purpurina / minha barba é azul anil” também foram vetados. Além de proibir os termos “patriota e “verde e amarelo” (por motivos óbvios, em tempos militarizados), a responsável pela censura ainda implicou com o termo “caspa”.

Ainda em 1972, mesmo antes de sair dos Mutantes, Rita Lee lança seu segundo álbum solo intitulado *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, nesse LP (que mais parece um LP dos Mutantes, pois os músicos da banda participam do disco não só tocando, mas assinando as composições), está presente conforme Carlos Calado (1996, p.284-285), “a lacônica letra do hard rock *Tapupukitipa* (“Yeah, yeah, yeah / Tapuoukitipa”) [que] camuflava um descarado palavrão dirigido à censura. Não

bastassem todos os casos anteriores de censura à banda, havia mais um nesse disco: *Beija-me, Amor*, a marcha-rancho pós-tropicalista de Arnaldo e Écio Decário, que fora desclassificada do FIC de 71, à última hora, por mera implicância dos censores”.

Nos anos 1970, a censura fundamentou-se em interdições de caráter ético-moral. Além das letras, o comportamento e até mesmo a vida pessoal dos artistas interferiam em suas carreiras despertando a atenção dos censores. Os músicos então eram censurados por não se adequarem à ética do regime.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), contribuía para o controle e verificações de obras vetadas, proibindo diversas canções e atuações de artistas de rock nesse período, pois de acordo com Maika Lois Carocha (2005, p.67), “para a DCDP, comportamentos e valores ousados ou “vanguardistas” eram considerados comportamentos tão graves quanto a militância política”.

Nesse contexto, entra em pauta a questão da censura moral, que é baseada em padrões comportamentais preestabelecidos. Ela consiste numa atitude “imprópria” vista pelos olhos dos censores, ou seja, atos que os censores considerassem inadequados, ameaçadores ou contrário à moral, bons costumes e segurança nacional.

Alexandre Stephanou (2001, p.41), descreve que:

A censura moral é a mais requerida e utilizada. As cruzadas moralizadoras servem para a eleição de políticos ligados a eleitorados conservadores e para desviar a atenção dos problemas reais. Ao invés de concluir que a miséria, a falta de condições decentes de vida, de educação, levam ao crime, este seria gerado pelos filmes de violência, pela pornografia, pela televisão.

É importante notarmos que a censura moral não foi criada pelo regime militar como afirma Carocha (2006, p.195):

A censura moral inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar, desde o Estado Novo a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado, mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. A censura musical e todas as outras que fizeram parte do conjunto conhecido por diversões públicas eram feitas previamente, o que conferiu ao processo censório uma grande capacidade de coerção. A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas.

Dessa forma, a preocupação dos militares em manter a ordem moral e os bons costumes constantemente atacavam os roqueiros. O LP *Fruto Proibido* de Rita Lee & Tutti-Frutti, o qual contava com o sucesso composto por Rita Lee e Luís Carlini, *Agora só falta você*, foi censurado, por não estar enquadrado à moral e aos bons costumes. De acordo com Carocha (2005, p.70):

A preocupação da censura com a figura de Rita Lee foi tanta que, no ano de 1977, a cantora teve seu LP intitulado *Fruto Proibido* recolhido de todas as lojas de discos localizadas em território nacional. O motivo principal dos censores não eram as letras musicais, mas sim a capa do LP que segundo os censores, reproduzia claramente uma atmosfera lúbrica de cabaré francês. A foto da capa mostrava a cantora trajando uma camisola de seda que possuía uma fenda lateral na perna esquerda, pela qual se podia vislumbrar levemente a coxa desnuda da cantora. A gravadora de Lee, ainda tentou argumentar, já que as composições deste LP haviam sido liberadas em 1973, mas não houve alternativa e o LP foi recolhido e sua capa modificada posteriormente.

Vejamos a capa que se manteve comercialmente:

Figura 1 – *Fruto Proibido*, 1975.



Fonte: Site oficial Rita Lee (2007)
www.ritalee.com.br

Em carreira solo, no final dos anos 1970, Rita Lee continuava dando trabalho aos censores. A música *Papai me empresta o carro* de Rita Lee e Roberto de Carvalho presente no disco *Rita Lee* de 1979, acabou sendo censurada um ano antes em 1978. Os censores justificavam o veto pelas razões abaixo:

A estrutura binômio pai/mãe são contestados pela falta de autenticidade; a afirmação de que “não tem medo de fazer o que

quer”naturalmente excluído a regulamentação sócio/comportamental; a linguagem frouxa (desrespeitosa): “só quero um sarro” e a mensagem final em metáfora: “meia hora no seu carro com meu bem”. Que traduzido diz naturalmente que o sexo será no carro; o que coloca em evidência os costumes da época. Não vamos endossá-lo para mais diluir os bons costumes. (CENSURA MUSICAL).

Almir de Oliveira, baixista do grupo Ave Sangria, descreve uma passagem sua por um dos departamentos responsáveis pela censura. Nas palavras de Almir (TOCA DO CENTAURO, 2007), podemos observar como era o tratamento dos censores para com os músicos, quando buscavam a liberação de suas canções.

Quando a gente ia liberar letra de música, por exemplo, às vezes tinha um bate-bocazinho. Tinha uma música minha chamada *Sundae* que foi proibida. Era uma coisa meio psicodélica e eles não entendiam o que significava. Nessa confusão toda eu dizia: “Rapaz, vocês que são os especialistas em análise de letras não estão entendendo, imagina o povo que está aí passando fome”. Aí ele disse pra mim: “Se repetir isso, fica”. Você não podia dizer que nada estava ruim, só que estava bom, só que a gente não dizia isso. A gente falava do silêncio costurado na boca do guarda.

A censura moral, tão pertinente nesse período, era atribuída não só pelo regime militar, mas também por uma parte conservadora da sociedade brasileira, que acabava incorporando o discurso censório dos militares. Devido ao comportamento rebelde e transgressor dos roqueiros, algumas pessoas acabavam se manifestando contra as atitudes rebeldes.

“Na psicodelia dos anos loucos, a ambigüidade sexual e vastas cabeleiras confundiam os papéis, indicando o declínio do macho. A moda era unissex”. (DIAS, 2004, p.89). Nesse período, alguns artistas possuíam um visual andrógino como é o caso dos Secos & Molhados, isso acabava chocando o público, o qual se manifestava muitas vezes de forma negativa perante os roqueiros, como podemos ver no depoimento de um leitor da revista Veja, que escreve uma carta para a revista, reclamando do vocalista Ney Matogrosso.

Sr. Diretor: é lamentável que *VEJA*, uma séria, cuidadosa e excelente publicação lida por mais de 1 milhão de pessoas, se preste a publicações de tão baixo nível cultural. O senhor Ney Matogrosso é um bom artista, não resta dúvida. Porém, é demais vergonhoso como se deixa explorar. Se com os homens acontece isso, o que deverá acontecer com as mulheres que pretendem subir na carreira artística? (JOSÉ CHAVES, *VEJA*, 1978, p.10).

Para tentar compreender a posição do cidadão que escreveu a carta mencionada acima, o qual podemos dizer que representa uma parte da sociedade brasileira, é importante notarmos que mesmo nos anos 1970, “a repressão operava um esquema que, de um lado, impunha a censura à imprensa e, de outro, plantava nos jornais notícias de interesse do regime”. (DIAS, 2004, p.171). As notícias veiculadas a favor do regime militar acabavam influenciando algumas pessoas a tomarem parte da censura moral instituída.

O grupo musical Secos & Molhados, tanto foi alvo de uma censura moral por parte dos órgãos de repressão do governo militar, como sofreu um cerceamento político-ideológico das esquerdas, numa tentativa de “engajamento” de sua arte. Recebeu ainda uma censura vinda da própria classe artística, por considerá-lo um atentado ao pudor (QUEIROZ, 2004, p.56).

Essa afirmação pode ser notada no depoimento de Ana Maria Bahiana (2006, p. 54), quando comenta sobre a justificativa de Odair José – cantor intitulado brega que fez muito sucesso nos anos 1970 – frente aos censores numa tentativa de liberação de sua música.

Seu maior sucesso, *Uma vida só* (pare de tomar a pílula), foi proibido em todo o território nacional, mas Odair o cantava em shows assim mesmo. Até ser chamado para uma conversa ao vivo com um general. Segundo o livro *Eu não sou cachorro não* (Paulo César de Araújo), Odair teria dito: “Poxa, general, pílula é uma coisa normal. O senhor permite a proposta gay do Secos & Molhados e não permite que eu faça uma proposta de homem. O senhor é gay?”

A partir desse depoimento, compreendemos que a censura estava constituída frente ao movimento rock, não somente dentro dos órgãos de repressão e censura do governo militar, mas também estava sendo exercida por muitos setores da sociedade brasileira.

Ilustrando esse período de censura no país, a canção *Não: não digas nada*, dos Secos & Molhados composta por João Ricardo e o poeta português Fernando Pessoa, remete ao período de censura e mostra como os músicos percebiam os dias e o comportamento que o governo militar impunha aos cidadãos.

Não: não digas nada / Supor o que dirá / A tua boca velada / É ouvi-lo já / É ouvi-lo melhor / Do que o dirias / O que és não vem à flor / Das frases e dos dias / És melhor do que tu / Não digas nada, sê / Graça no corpo nu / Que invisível se vê / Não: não digas nada / Não: não digas nada. (SECOS & MOLHADOS, 1974).

Presente no segundo disco do grupo, intitulado *Secos & Molhados*, a música *O Hierofante*, de autoria de João Ricardo e do poeta Oswald de Andrade, também possibilita uma reflexão acerca da censura no país.

Vejamos a letra:

Não há possibilidade de viver / Com essa gente / Nem com nenhuma gente / A desconfiança te cercará como um escudo / Pinte o escaravelho / De vermelho / E tinge os rumos da madrugada / E tinge os rumos da madrugada / Virão de longe as multidões suspirosas / Escutar o bezerro plangente. (SECOS & MOLHADOS, 1974).

Flávio Queiroz (2004, p.89), analisa a letra dizendo que: da impossibilidade de convivência com essa gente, pode o autor estar-se referindo aos militares. “A desconfiança te cercará como um escudo” pode ser entendida como os dias em que vivíamos sob a chamada “liberdade vigiada”; o DOPS, o SNI, enfim, os órgãos de repressão e censura do governo militar. “As multidões suspirosas”, “escutar o bezerro plangente” podem ser entendidas como o anseio do povo, que naquele período desejava a abertura política, a democracia.

E sobre outra canção dos Secos & Molhados composta por João Ricardo e Luli *Toada & rock & mambo & tango & etc*, construída apenas com as frases, “Diga que eu não sei de nada / Nem posso saber”.

Queiroz (2004, p. 90), comenta que:

Essa composição tem uma letra curta, porém sugestiva e direta em sua abordagem sobre a censura. Pode-se entender como um todo, que não devíamos saber de música, de economia, de política de governo, enfim de nada, nem muito menos se pode saber acerca da censura dos órgãos de repressão do governo militar.

Várias canções compostas pelos roqueiros durante o AI-5 falam da censura e nos descrevem como eram os tempos de ditadura militar no Brasil. Além dos Secos & Molhados, encontramos na música *As canções que eu faço* de Sá & Guarabyra, presente no disco *Nunca* de 1974, trechos referente à difícil maneira de poder se expressar artisticamente. A canção demonstra claramente a coibição sentida pelos autores, dizendo que para conhecer realmente a dupla, o ouvinte deve perceber o sentido implícito contido em seu trabalho, pois muito do que querem dizer não pode ser dito no momento em questão.

Se você quer me conhecer / Finja que toca comigo / E faz comigo
essas canções que eu faço / E tem tanta coisa por dentro pra dizer /
Coisas que não podem ser ditas de uma vez só / E sinta a solidão /
Que eu tenho quando canto uma canção bem alto / A solidão que eu
tenho quando abro o coração e canto / Se você quiser me entender
ouça aquilo que eu não digo / Nas entrelinhas das canções que eu
faço / Por que é que eu me guardo do mundo assim escondido / É
coisa que só pode explicar quem vive o que eu vivo / E sinta a
solidão que eu tenho quando canto uma canção bem alto / A solidão
que eu tenho quando abro o coração e canto / E sinta a solidão que eu
tenho quando canto uma canção bem alto / A solidão que eu tenho
quando abro o coração e canto. (NUNCA, 1974).

Com esse mesmo enfoque *Sinal da Paranóia*, música de Cimara e Pedrão gravada no LP *Snegs* também de 1974, o Som Nosso de Cada Dia demonstra a repressão que como diz a letra “tranca, lacra o peito”.

Essa obsessão de chegar / O terror de não vir a ser o que se pensa /
Esse eterno / Pensar das coisas eternas / Que não duram mais um dia /
A tortura à procura da essência / O barulho aterroriza / Tranca, lacra
o peito / Sinal da Paranóia. (SNEGS, 1974).

A ditadura militar ainda impôs uma censura que implicava em shows ou qualquer tipo de apresentação pública. “Para participar dos festivais, para poder fazer a inscrição tínhamos que apresentar 10 cópias das letras das músicas devidamente

liberadas pela censura federal em Brasília”, conta Fernando Pacheco integrante do Recordando o Vale das Maçãs. (PACHECO, 2007).

Alain Pierre (2007), da Barca do Sol nos menciona como a banda “driblava” a censura, seja ela aplicada às letras do grupo ou mesmo em shows, visto que em várias apresentações de bandas de rock, desde pequenos ou grandes shows, os militares estavam presentes para manter a “ordem” estabelecida.

A Barca foi criada em plena Ditadura Militar já instaurada. Foi um período onde tudo o que você dizia publicamente podia trazer graves conseqüências. Por isso, os poetas da Barca (Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua, entre outros) abusavam da metáforas e textos de duplo sentido. Foi o jeito da gente continuar se comunicando. Mas o grupo era essencialmente musical, isto é, mais interessado em música do que em texto. Isso gerou certa dificuldade pra mídia em definir a postura política do grupo. Muita besteira foi escrita sobre a Barca. Eventualmente fazíamos coisas do tipo: Show na UERJ. Na época, era proibido cantar “Pra não dizer que não falei das flores” do Geraldo Vandré. Então anunciávamos que íamos apenas “tocar” uma música por que a gente não podia “cantar”. No quinto compasso a platéia já estava aos gritos: - Caminhando e cantaaaaaando...

Os textos de duplo sentido contidos nas composições da Barca do Sol, podem ser vistos em canções como *A primeira Batalha*, *Lady Jane*, *Brilho da Noite*, *Corsário Satã*, *Corra o risco*, entre outras. Essas composições nos remetem ao obscuro período vivenciado durante o AI-5. Vejamos a letra de *Corsário Satã*, composta por Nando Carneiro e João Carlos Pádua, presente no disco *A Barca do Sol* de 1974. A canção possui palavras como “sonho mudo” e “gotas de perigo”, que podemos associar – em tempos de ditadura – às idéias censuradas e à insolente repressão instaurada.

No quarto oco do inquieto sonho mudo / Roubado à noite, que não pára de passar / Respiro o ar por entre gotas de perigo / Duas janelas que não param de chamar / Uma janela corre por fora / Um sol que nasce e depois vai embora, vai embora / Outra janela é sangue vermelho / Quatro punhais cravados no espelho / Como os falcões que sobrevoam a cidade / Pirata negro, velas soltas sobre o mar / Onde um bandido solitário, passo antigo / Duas janelas que não param de chamar, de chamar, de chamar. (A BARCA DO SOL, 1974).

A banda A Bolha, censurada diversas vezes, lutava contra a prática da censura. Durante os anos 1970, várias canções do grupo passaram pelo crivo dos censores e

muitas foram negadas para gravações em discos, execuções em rádios e programas de TV. O integrante da banda A Bolha, Renato Ladeira (2007)³⁰, conta como o grupo reagia às manifestações militares:

A gente lutava sim contra os absurdos que aconteciam na censura federal. As músicas que tocávamos nos shows tinham que passar pela censura. E a gente burlava nos shows. A Bolha teve várias músicas vetadas pela Censura Federal. Uma delas é a musica *É só curtir* que gravamos no nosso novo CD, ela só foi vetada porque não poderia ser utilizada a palavra "curtir". A gente ria de tudo isso, mas a tocávamos muito em show, só não podíamos gravar, tocar na TV, de resto...

Outro artista inúmeras vezes censurado nesse período, foi o roqueiro Raul Seixas que juntamente com o escritor Paulo Coelho compunha várias canções baseadas em uma doutrina filosófica religiosa, fundamentada na lei de *Thelema*, desenvolvida pelo bruxo inglês Alester Crowley, na qual pregava a magia negra, voltava-se contra o cristianismo e era favorável ao uso de drogas e a poligamia.

Ricardo Alexandre (2004, p.40), afirma que “a obsessão dos dois em construir ‘uma verdadeira civilização thelêmica’, evidentemente, trouxe problemas com a censura. Logo no show de lançamento de *Krig-Há, Bandolo!*, a polícia apreendeu o gibi/manifesto *A Fundação de Krig-Há* e o queimou como material subversivo. A censura começou a cercar. A letra de seu single *Como Vovó Já Dizia* teve de ser mudada”.

Ainda com o título *Óculos Escuros*, a música *Como Vovó já Dizia* de Raul Seixas e Paulo Coelho, sofreu diversas vezes com a censura. Os censores descreviam a canção de tema sócio-político, dizendo que a mesma se enquadrava no gênero protesto social, de linguagem direta, como veículo de mensagem subversiva. De acordo com os censores a mensagem que a música trazia era negativa, que induzia flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incitava a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais. Em 1974, os censores concluem que:

³⁰ Entrevista realizada via e-mail.

Letra musical que apresenta, numa linguagem subjetiva e mensagem subliminar, a inconformidade com o “status quo” do Brasil atual contra suas diretrizes políticas podendo incitar atitudes ou reações negativas contra o regime vigente. Sugerimos a não liberação. (CENSURA MUSICAL).³¹

Vejamos a letra censurada, antes de ser gravada anos depois:

Esta luz ta muito forte tenho medo de cegar / Os meus olhos tão manchados com teus raios de luar / Eu deixei a vela acesa para a bruxa não voltar! / Acendi a luz de dia para a noite não chiar / Já bebi daquela água, quero agora vomitar / Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar / A serpente esta na terra, o programa esta no ar! / Vim de longe, de outra terra, pra morder teu calcanhar / Esta noite eu tive um sonho, eu queria me matar / Tudo ta a mesma coisa, cada coisa em seu lugar / Com dois galos a galinha não tem tempo de chocar / Tanto pé na nossa frente quem não sabe como andar / Quem não tem colírio usa óculos escuros / quem não tem papel da recado pelo muro / Quem não tem presente se conforma com o futuro. (CENSURA MUSICAL).

Para termos uma clareza do intenso trabalho feito pela censura, ressaltamos que mesmo em 1979, já com o fim do AI-5, Raul Seixas teve 18 canções vetadas. “A quase totalidade das justificativas apresentadas pelos censores para os vetos girava em torno de uma suposta defesa da moralidade. Todas as 18 canções censuradas no ano de 1979 foram consideradas perniciosas à moral e aos bons costumes do povo brasileiro”. (Carocha, 2005, p.67).

A censura com relação à música durante a ditadura militar foi extremamente severa, principalmente durante o AI-5. Vários artistas sofreram tendo sua arte reprimida, não só os roqueiros, mas como vimos artistas ligados a outros gêneros musicais, sejam eles engajados politicamente ou não, também foram prejudicados.

Antes de finalizar é importante ressaltarmos que mesmo após o AI-5, a música ainda continuava com problemas frente à censura. Segundo Carocha (2006, p. 211):

³¹ A fonte mencionada está relacionada ao *site* www.censuramusical.com.

Mesmo em meio ao processo de abertura, não houve afrouxamento da censura musical nem um desgaste, como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP funcionou até o ano de 1988, embora a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente. A DCDP foi finalmente extinta no ano de 1988, quando foi promulgado uma nova Constituição, na qual determinou-se a passagem da censura de diversões públicas para o âmbito do Ministério da Educação, com um caráter apenas classificatório.

3.3 “E o que me importa é não estar vencido” O rock subversivo.

Está acontecendo uma coisa incrível. Todo mundo que pensa igual está se unindo, se integrando. Sinto isso em Rita Lee, nos baianos, em Fagner, enfim, num punhado de músicos de cuca aberta e loucos pra transar uma bem legal. Em vez da competição e da separação, há uma troca de energia nova, explosiva e por isso mesmo comunicativa e criativa ao extremo. Os preconceitos estão deixando de existir. No fundo todo mundo já percebeu que está na mesma arena. Ou seria trincheira? (Ney Matogrosso, *Jornal da Música*, 1972, p.06).

Como podemos observar anteriormente, nas décadas de 1960 e 1970 o campo cultural e obviamente o campo musical, passam a ser uma extensão dos conflitos político-ideológicos do Estado e também dos ideais de esquerda. Portanto, durante o regime militar, não somente o Estado oficial tem seu projeto de homogeneização cultural, mas as esquerdas também apresentam e tentam executar o seu.

As dificuldades encontradas pelos roqueiros de vincular suas músicas, de se manter na mídia e de “driblar” a censura e a repressão, além de estarem atentos às idéias de esquerda, consolidou a formação dos grupos de rock no Brasil. Caracterizados de “marginais”, não se adequavam à ética social brasileira dominante, encontravam-se fora do sistema, à margem das idéias militares, possuindo assim uma atitude comportamental transgressora.

É notório o fato de que dentro de uma visão política partidária de aliciamento, ou simplesmente de um envolvimento crítico à política existente, esses artistas nunca foram considerados – pela grande maioria – extremamente politizados e inimigos direto do regime militar, como foi o caso de alguns artistas ligados à MPB como Chico Buarque e Geraldo Vandré. O que atraía os militares e seus censores era a natureza comportamental desses músicos, que estava sendo divulgada em suas músicas, capas de discos e em suas apresentações.

Podemos notar nas palavras do guitarrista dos Mutantes, Sergio Dias (DISCOTECA MTV, 2007)³², que o envolvimento político no início do grupo era desprezioso, porém rebelde e anárquico, o que acabava “incomodando” os líderes de ambos os lados, tanto de direita, quanto da esquerda:

A gente não tinha o peso da política. Apesar de a gente ser político, éramos muito mais sarcásticos do que políticos. Os caras não conseguiam colocar o dedo onde a gente se encaixava. Por exemplo, a turminha da esquerda falava mal da gente porque achavam que a gente era de direita ou por que éramos americanizados. E os caras da direita diziam que a gente era da esquerda por que a gente estava com Gil e Caetano, mas a gente estava fazendo música, era isso que a gente fazia.

Rita Lee complementa falando ainda sobre a primeira fase dos Mutantes e o que o grupo representava no final da década de 1960 e início da década seguinte, colocando a mostra o envolvimento que a esquerda engajada impunha sobre os artistas do período:

A turma da MPB radical nos xingavam de imperialistas e é justamente o contrário, era tão patriótica a coisa que musicalmente a gente trazia a liberdade de expressão ao Brasil. “Olha a música não tem fronteiras!” (DISCOTECA MTV, 2007).

Várias canções compostas por esses roqueiros demonstravam o descontentamento com o regime militar, tratando em suas letras questões relacionadas à falta de liberdade, ditando novas maneiras de se viver, além de imaginar um mundo novo, como os *hippies* da década anterior o faziam. Esse tipo de texto posto em suas músicas deixa claro o envolvimento político, porém à sua maneira.

O descontentamento e a “displícência” desses grupos ao tratar de assuntos polêmicos em suas letras, assinalam a idéia transgressora na qual os classificamos. Isso porque os músicos estavam desrespeitando os valores tradicionais militares, que acabavam sendo – por imposição – os valores tradicionais da família brasileira. Carocha (2006, p.206) comenta a importância militar dada aos valores familiares, os quais os roqueiros estavam modificando:

³² Discoteca MTV é um programa de TV da emissora MTV, onde relata o processo de gravação dos principais álbuns de rock criados no Brasil.

Sob esta tópica circularam os mais variados tópicos, desde a defesa da religião católica até a proibição de assuntos em pauta na época, que foram considerados pela censura como atentatórios à tradição da família brasileira, como, por exemplo, referências ao uso de drogas, ao homossexualismo e à questão do divórcio, muito discutida na década de 1970.

Ao mesmo tempo em que enfrentavam o governo e todos aqueles que os perseguiram – buscando uma posição política das bandas e seus integrantes –, o rock se debruçava nos ideais da contracultura de paz e amor, como podemos observar no discurso do Mutante Arnaldo Baptista, quando em 1972 comenta a posição da banda frente as manifestações políticas:

Nossa intenção é outra: não estamos a fim de nos meter com política. Acho que política não tem mais nada a ver. Acho que tem que ser um negócio só: não tem que ter país, não tem que ter nada. Os caras acham que a gente quer mudar o presidente, mas não é nada disso. Acho que devia ser uma coisa única, entende? Com os caras voltados pra Terra e não pro Brasil; com os caras voltados prum negócio muito mais bonito. ‘*You may say I’m a dreamer, but I’m not the only one.*’ Isso é muito bonito, é do John Lennon: ‘Você pode dizer que eu sou um sonhador, mas eu não sou o único’ ‘*Imagine there’s no countries*’, ele fala. Quer dizer: ‘Imagine que não há países’. (CALADO, 1996, p.265).

Extremamente atentos a “revolução de costumes” que ocorreu nas décadas de 1960 e 1970, os músicos roqueiros incorporaram em suas letras, justamente questões polêmicas como o divórcio, a liberalização sexual feminina, o homossexualismo, a utilização de entorpecentes, novas religiões, e o descontentamento com o regime, ou seja, vários temas que não se enquadravam à ordem militar.

O grupo Tutti-Frutti demonstrava na música de Rita Lee, Luís Carlini e Lee Marcucci intitulada, *Yo no creo pero...*, presente no disco de 1974, *Atrás do Porto Tem uma Cidade*, que as “bruxas” estavam soltas e que todos deviam se cuidar. A bruxa pode ser interpretada como militares presentes nas ruas da cidade ilusória, referida no nome do disco.

Segura a barra / A bruxa está solta / Não dê moleza / Ela pode estar na mesa / O dia inteiro / Até mesmo no banheiro / Ou de pijama / Dormindo na sua cama / Yo no creo en brujas / Pero que las ay, las ay. (ATRÁS DO PORTO TEM UMA CIDADE, 1974).

Algumas letras compostas no momento do AI-5 falavam de jovens de classe média, tentando fugir dos padrões comportamentais e tentando buscar um ambiente de expressão e liberdade. A canção de Rita Lee, *Ovelha Negra*, presente no disco de Rita Lee e Tutti-Frutti, *Fruto Proibido* de 1975, fixa-se no assunto, pois mostra a autora, tentando se encontrar após seu rompimento familiar, que era sólido e talvez arcaico.

Levava uma vida sossegada / Gostava de sombra e água fresca /
 Meus Deus, quanto tempo / Eu passei sem saber? / Foi quando meu
 pai me disse: "Filha / Você é a ovelha negra da família / Agora é hora
 de você assumir / E sumir!" / Baby, baby, não adianta chamar /
 Quando alguém está perdido / Procurando se encontrar / Baby, baby/
 Não vale a pena esperar / Tire isso da cabeça / Ponha o resto no lugar
 / Ovelha negra da família / Não vais mais voltar, Não! / Vai sumir!
 (FRUTO PROIBIDO, 1975).

Em carreira solo, Rita abordava questões relacionadas à pílula anticoncepcional, à emancipação feminina e ao divórcio. Esse tipo de composição despertava a atenção dos defensores de uma moral cristã que pretendia ser mantida pelo regime militar. De acordo com Carocha (2005, p.69):

Rita Lee teve problemas com a polícia do regime, chegando a ser presa por razões muito parecidas com aquelas pelas quais as músicas foram censuradas. Lee ficou presa por 21 dias no ano de 1976, depois que a polícia invadiu sua casa e fez uma apreensão de maconha, situação que posteriormente se agravou devido ao fato de a cantora ter se recusado a negar em público que era usuária da substância, exigência da polícia. O caso ganhou ainda mais repercussão porque Rita Lee estava grávida de seu primeiro filho. Sobre este acontecimento a cantora compôs a música *X 21*, contando a história de cada uma das detentas com as quais dividiu a cela, mas esta composição nunca pôde ser gravada, pois ficou detida na DCDP. Esta prisão colocou ainda mais as letras musicais de Rita Lee no foco da censura.

Rita grava com Gilberto Gil o LP *Refestança* de 1977, onde ambos compuseram uma versão para a música *Get Back*, de Lennon e McCartney. A versão intitulada *De Leve*, foi censurada por remeter-se ao homossexualismo.

Segundo os censores (CENSURA MUSICAL):

A letra em questão enfoca o homossexualismo e o lesbianismo de maneira vulgar, maliciosa e inadequada. Por entendermos que tal assunto não deva ser tratado, muito menos decantado de tal maneira e sim, através do ponto de vista médico-científico, opinamos pela não liberalização da composição supra, baseada no artigo 41, alínea “a” do Decreto 20.493/46.

Vejamos a letra:

Jojo era um cara que pensava que era / Mas sabia que era não / Saiu de Pelotas, foi atrás da hera / Trepadeira de verão / De leve, de leve, de leve que é na contramão / Sweet Loretta Martinica na cuíca / Muito garotão curtiu / Joram que viram Loretta de cueca / Dizem que nas lá do Rio / De leve, de leve, de leve que é na contramão. (CENSURA MUSICAL).

Questões relacionadas ao sexo e ao homossexualismo eram, de certo modo, um afronte à moral e aos bons costumes. O grupo Secos & Molhados oferecia a rebeldia caracterizada através do corpo. Os integrantes eram provocativos, se apresentando pintados e com pouca roupa. Enfeitados de plumas, usando penas sobre a cabeça, conseguiam contrastar o visual com a utilização de barba e bigode. A voz feminina de Ney Matogrosso e o corpo sinuoso e libidinoso caracterizavam a natureza andrógina do grupo.

Figura 2 – Secos & Molhados, 1973.



Fonte: Site www.matrizbh.com.br

Em entrevista, Ney Matogrosso (FANTÁSTICO)³³, comenta quando lhe é perguntado se o sexo pode ser considerado subversivo.

Vejamos sua resposta:

³³ Fonte retirada do site www.globo.com/fantastico.

Sexo pode ser subversivo?

Completamente. Naquele momento. Naquele momento o sexo era revolucionário, principalmente em se tratando de um homem. Não vamos nos esquecer que sexualidade sempre foi algo relacionado à mulheres e permitido à mulheres e exigido das mulheres. Agora, um homem expor a sua sexualidade claramente, eu nunca tinha visto. Então, eu acho que isso era subversivo.

Por ter uma considerável vendagem de discos e estar presente na grande mídia, o grupo existiu dentro de um campo político-ideológico, que cobrava um posicionamento político dos artistas que se destacavam comercialmente. Queiroz (2004, p.49) relata a “pressão” imposta sob o grupo:

Os Secos & Molhados, [...] receberam “pressão” tanto dos órgãos de repressão do regime militar, com o exercício de uma censura moral, quanto das concepções político-ideológicas das esquerdas, que tentavam “engajar” a arte para, assim fazer frente aos militares. À direita coube o papel de exercer uma censura moral e à esquerda de cercear, de exigir uma posição político-ideológica do grupo. Existia uma tentativa de homogeneização cultural durante o regime militar, tanto por parte da direita – Estado Nacional – quanto por parte das esquerdas. João Ricardo, através de seu discurso, de sua fala politizada perante a mídia, aproxima-se dos ideais de esquerda.

Para elucidar a posição de João Ricardo no grupo, notamos a reflexão que Queiroz pratica sobre uma composição do autor. João Ricardo compôs canções como *Fala* e *As Andorinhas*. Nessa última, encontramos os versos “fios tensos da pauta de metal” e ainda, “As andorinhas gritam por falta de uma clave de sol”. Queiroz (2004, p.86) interpreta a canção *As Andorinhas* da seguinte maneira:

Em tempos de ditadura militar, encontra-se uma significância para contraposição a tal regime nessa letra – “fios tensos da pauta de metal”. Podemos atribuir aos difíceis tempos em que vivíamos de repressão e censura, durante o período militar, os designados pela mídia como os “anos de chumbo”. “As andorinhas gritam por falta de uma clave de sol”, pode ser compreendida como a falta de liberdade em que vigorava em nosso país durante o regime – liberdade de imprensa, liberdade de expressão, enfim, liberdade de viver.

Para melhor exemplificação, vejamos a letra da canção *Fala*, que também possui significância com a falta de liberdade existente. Nessa canção, notamos que o eu-lírico parece não poder se manifestar espontaneamente, permanecendo em silêncio, devendo

somente escutar, característica essa que os militares impunham sobre os artistas que se pronunciavam contra o regime:

Eu não sei dizer / Nada por dizer / Então eu escuto / Se você disser /
Tudo o que quiser / Então eu escuto / Fala / Se eu não entender / Não
vou responder / Então eu escuto / Eu só vou falar / Na hora de falar
/Então eu escuto / Fala. (SECOS & MOLHADOS, 1973).

Os Secos & Molhados, também introduziram em suas canções significados recorrentes à violência instaurada no país causada pela ditadura. A música *Assim Assado* de João Ricardo, aponta para a intensa forma de repressão militar. A canção está presente no LP de 1973, e o texto diz:

São duas horas da madrugada de um dia assim / um velho anda de
terno velho assim, assim / quando aparece o guarda belo / quando
aparece o guarda belo / É posto em cena fazendo cena um treco assim
/ bem apontado nariz chato assim assim / Quando aparece a cor do
velho / Quando aparece a cor do velho / Mas guarda belo não acredita
na cor assim / ele decide o terno velho assim assim / porque ele quer
o velho assado / porque ele quer o velho assado / mas mesmo assim o
velho morre assim assim / e o guarda belo é o herói assim assado /
porque é preciso ser assim assado / porque é preciso ser assim assado.
(SECOS & MOLHADOS, 1973).

Para explicar sobre a canção, ressalvamos a opinião do sociólogo Flávio de Araújo Queiroz (2004, p.88), que propõe a seguinte reflexão:

“Duas da madrugada de um dia assim”, sugere um sentimento de insatisfação dos opositores ao regime militar; a madrugada como sendo seu lugar de encontro. O velho pode ser um opositor anônimo ao regime, que entra em choque com o poder, as forças de repressão e a censura do governo. No final, o guarda mata o velho e, mesmo assim, ainda vira herói. Podemos associar essa passagem ao desaparecimento de presos políticos durante o regime militar somado às propagandas ufanistas promovidas pelo governo, enaltecendo sua conduta, tornando-os heróis, redentores da nação.

Pela intensa admiração de Ney Matogrosso, o grupo buscava os ideais *hippies*, sob o aspecto de contrapor-se ao regime existente na construção de um mundo utópico, sem fronteiras, semelhante às idéias de John Lennon e Arnaldo Baptista, expostas anteriormente.

A música *Sangue Latino*, de João Ricardo e Paulinho Mendonça, assinala essa conjuntura:

Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados / Os ventos do norte não movem moinhos / E o que me resta é só um gemido / Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos / Meu sangue latino, minha alma cativa / Rompi tratados, traí os ritos / Quebrei a lança, lancei no espaço / Um grito, um desabafo / E o que me importa é não estar vencido / Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos / Meu sangue latino, minha alma cativa. (SECOS & MOLHADOS, 1973).

Segundo Queiroz (2004, p.87-88):

A música propõe uma identificação de povos e raças unidos por questões de caráter geográfico e, sobretudo, cultural, em que a América Latina aparece contrapondo-se aos países “ricos”. Poder-se-ia entender como a reação dos países denominados, naquele momento, como países de “terceiro mundo”, que se encontravam à margem do processo de industrialização e desenvolvimento, em política contrária a dos países designados como primeiro mundo”. “Rompi tratados e traí os ritos”, compreender-se-ia como o rompimento com o sistema vigente, as normas, o poder estabelecido, enfim, o regime militar. “Quebrei a lança lancei no espaço, um grito, um desabafo”, seriam como os ares de liberdade pelos quais os opositores ao regime ansiavam. Muitas vezes como mesmo sugere a letra da canção, restava-os apenas um gemido.

A atmosfera dessas letras utópicas deu-se através dos ideais contraculturais e depois através do desbunde, que ocasionou, por toda repressão e censura, em letras metafóricas não localizadas no tempo e espaço. As canções através de “viagens”, trem, porto, partidas, festas, drogas, estações, bruxarias e até mesmo óvnis – simbolizando algumas vezes, um meio de locomoção para chegar a um lugar quimérico – caracterizavam novos valores para uma nova sociedade. Essas canções tinham que passar pelo crivo da censura, ao mesmo tempo que procuravam denunciá-la.

Nas palavras de Alain Pierre (2007), baixista do grupo A Barca do Sol:

A melhor maneira que tínhamos de continuar vivendo no meio da total repressão era afrontando determinadas questões da mídia e mostrando uma música que ainda não tinha sido criada.

É importante ressaltarmos que nesse período alguns meios de combate ao regime não depositavam confiança nas mãos dos roqueiros, considerando-os alienados e que se estendiam a um gênero temporário e estrangeiro em terras brasileiras. Com isso, não cobravam um posicionamento dos músicos do *underground*. Somente os artistas ligados a grande mídia, possuíam tais cobranças. O grupo A Bolha, proveniente do *underground* carioca, não sofreu com pressões da esquerda sobre seu trabalho como descreve o guitarrista Renato Ladeira (LADEIRA, 2007):

A grande maioria dos compositores não acreditava no potencial do rock, achavam que seria uma moda passageira, por isso talvez não cobrassem atitude da gente. Quem era politizado se engajava, mas na grande maioria dos roqueiros não havia muita gente engajada. Eu acho que a nossa turma levava a coisa meio que no deboche. Com certeza absoluta os anos 70 foram o alicerce da nova música brasileira. Todos os nossos grandes compositores surgiram lá. E eles suavam para conseguir fazer uma música de qualidade sem que tivesse intervenção. Lembro que tocamos no *Festival Internacional da Canção* no *Maracanãzinho* em 1972 a música "Liberdade, liberdade". Não foi classificada, mas me lembro que antes de entrarmos para tocar, um ativista subiu no palco e tentou ler um manifesto no microfone, mas foi logo retirado pelos seguranças. Não era muito fácil não...era como se existisse liberdade, mas totalmente contida pela repressão.

A falta de liberdade sentida pelos músicos também era vista nos festivais. Como depois do AI-5, toda e qualquer manifestação ou concentração de jovens era considerada subversiva, vários shows eram cancelados, ou submetidos à censura antes de serem realizados. Alguns shows tinham de ser feitos previamente. Os grupos passavam por uma verificação horas antes de se apresentarem. Isso ocorria de forma a conseguir a liberação de seus espetáculos. Os músicos se sujeitavam a tocar parte ou todo show para uma platéia de censores, o que na visão militar, era ocasionada para não causar “danos” a moral e aos bons costumes da nação.

A banda Módulo 1000 que produziu em 1971 o clássico disco *Não Fale Com Paredes*, teve problemas com a censura em suas composições e em shows. Segundo o guitarrista Daniel, o nome do disco refere-se “as paredes [que] eram os obstáculos que as pessoas tinham para emitir seu ponto-de-vista político, sexual, de gostos. As paredes sempre existiram dentro da nossa própria casa... eu não era um cara político, mas na época os caras sempre enchiam o teu saco”. (BACHA, 2001, p.8).

Bacha (2001, p.07), descreve uma passagem dos militares no show da banda:

Por causa da letra em latim “Turpe est sine crine caput”, em um show em Juiz de Fora, os federais do DOPS subiram no palco, desligaram tudo e convocaram os músicos para explicar a “terrível letra cifrada e subversiva”. Na realidade se tratava apenas de “é um fato, é um fato, é horrível uma cabeça sem cabelos...”

Como vimos os militares possuíam a liberdade e atrevimento de invadir qualquer apresentação dos músicos no país, mesmo sem compreender as mensagens expostas pelos músicos. Ana Maria Bahiana (2006, p.69), reforça o fato dizendo que:

Não importava se o show era pequeno, médio ou grande, ao ar livre ou teatro, nativo ou internacional: entrar nele nunca era garantia que dele se sairia. A polícia em suas diversas facções e atribuições era uma aparição constante, súbita e imprevisível, e tanto podia dar uma olhadela de intimidação quanto levar alguns espectadores para um passeio de camburão.

Influenciado pelos festivais norte-americanos o artista plástico Antonio Peticov – o qual conviveu com alguns músicos do período – promoveu o *Festival Primavera*, agendado para os dias 15 e 16 de novembro de 1969, no Parque do Ibirapuera em São Paulo. De acordo com Rosa (2004, p.76), o festival não ocorreu por forças militares:

“Recebi um recado para ir à prefeitura e falar com um assessor. O cara me disse: ‘Seu *hippie* de merda, vocês tratem de suspender essa bagunça, porque quem for para lá vai ser recebido na ponta de baioneta!’ Curto e grosso!”, conta Peticov. Diante da ameaça que, naquela fase da ditadura, certamente seria concretizada, o evento foi suspenso. “Saí correndo pra avisar todo mundo. Mas, mesmo assim, no dia foi muita gente”, lembra Peticov, que tem sua memória reforçada por Bogô (Beatniks): “vieram de todo o Brasil, em alguns casos a pé. Pegamos uns violões e tocamos até o pessoal dispersar”.

Mesmo com toda a repressão frente ao movimento rock, em janeiro de 1975 foi realizado o primeiro *Hollywood Rock*, idealizado por Nelson Motta, que contava com a presença dos Mutantes, Rita Lee, Vímana, Raul Seixas, entre outros. Nelson Motta

(QUE ROCK É ESSE?, 2007)³⁴, comenta sobre a dificuldade de fazer um festival de rock no Brasil militarizado:

Na ditadura, para você fazer um festival de rock ao ar livre, eram tantos empecilhos, tantas licenças e autorizações e exigências, que você precisava... que “nêgo” desistia porque os militares tinham pavor... se juntassem vinte jovens, já podia alguém gritar abaixo a ditadura, já virava um comício, então imagine, não queriam um ajuntamento e o nosso objetivo do festival de rock era um ajuntamento.

Em reportagem ao jornal Folha de São Paulo, Nelson Motta (ROCK VIGIADO, 2000, p.05), lembra que nesse show Raul Seixas fez um discurso subversivo e que por sorte o agente policial infiltrado no *Hollywood Rock* não viu. “O discurso do Raul foi uma loucura. Isso o cara não viu. Se ouvisse o discurso do Raul, ele iria enlouquecer. O Raul levantando 10 mil pessoas, ‘viva a sociedade alternativa’, uma coisa de louco.’ Faz o que tu queres, pode tudo, tá liberado’. Um louco”.

Para expor ainda mais o descontentamento dos militares e elucidar a idéia que os mesmos formavam sobre a união dos jovens promovida pelos roqueiros em suas apresentações, veremos o relatório emitido pelo DOPS a respeito do primeiro *Hollywood Rock*:

O Relatório 002, emitido em fevereiro de 1975 pelo DOPS da Guanabara, conclui que o festival *Hollywood Rock*, produzido por Nelson Motta, era uma grande celebração da “atração pelo ilegal”. O informante conta que, depois do show dos Mutantes, “a maioria dos jovens fez uso de cigarros, que pelo modo com o qual os manipulavam, dava a nítida impressão de tratar-se de maconha”. Segundo o comissário Deuteronômio Rocha dos Santos, o evento servia para “o aliciamento, envolvimento e dependência química da juventude, tornando-a escrava da droga para, mediante chantagem e comprometimento, formá-la como novos informantes e agentes fiéis do comunismo”. (MACIEL, 2004, p.61).

Devido ao acontecimento dos festivais brasileiros, que cresciam no início da década, houve a chegada dos primeiros grandes shows internacionais no Brasil. O Som Nosso de Cada Dia, abre o show performático de Alice Cooper em 1974. A banda que havia se firmado, principalmente por contar com exímias apresentações ao vivo,

³⁴ Documentário apresentado pelo canal Multishow no ano de 2007, sobre a origem e o desenvolvimento do rock brasileiro.

também penou com o regime. Conforme o Baixista Pedrão (CLOSE-UP NO ROCK BRASILEIRO)³⁵:

O Som Nosso de Cada Dia Foi uma história de amor, uma história de amor à liberdade, de expressão musical, a liberdade de se expressar da forma que queria com música. Fazer rock nos anos 70 era uma guerrilha. A gente cansou de ser alternativo. A gente cansou de batalhar, de viver preso, de entrar em cana, tentar fazer as coisas e não conseguir, de não ter espaço.

Essas dificuldades foram exibidas em composições do grupo como *Snegs de biufrais*, *o Som nosso de cada dia*, *Montanhas* e *Bicho do mato*, que retratam a história de amor à liberdade que envolvia o grupo. *Bicho do mato* de Gastão Lamounier Neto, mostra a busca por liberdade através de um lugar utópico, “protegido” e liberto. Nessa canção ele diz gostar da cidade, mas necessita de paz, a qual pode ser encontrada num ambiente natural e retirado.

Gosto daqui / Do cimento das coisas armadas que fazem subir / Dos barulhos estranhos / Gosto daqui / Da fumaça de sonhos / dilúvios que fazem subir / Dos barulhos estranhos / Quero ir pra serra ser gente ser fera / Quero ser bicho do mato / Do mato / Gosto daqui / De sertão destes postes de ferro que teimam em subir / Dos barulhos estranhos / Gosto daqui / Do “careta” que diz que não vai porque pode cair / Dos barulhos estranhos. (SNEGS, 1974).

Essas idéias se concretizaram materialmente na forma de morar em comunidades longe da civilização. A utopia da criação de um “outro mundo” desejada por vários adeptos do movimento *hippie*, eram muitas vezes representadas no mundo material em lugares como um sítio, pois ali as pessoas transitavam livremente, fazendo uso de drogas, comendo e vivendo longe da pressão e violência das grandes cidades. O roqueiro Zé Rodrix traduziu o sonho dos jovens que viviam sob a mira do sistema na famosa canção *Casa no campo*, imortalizada na voz de Elis Regina.

Com o mesmo enfoque *Rancho, filhos e mulher*, de Eliseu de Oliveira “Lee”, presente no primeiro LP do grupo RVM, apresenta o conceito de viver no campo:

³⁵ Programa que relata a história do rock produzido no Brasil.

Eu quero ter minha casa cheia de amigos bons / Com bichos de toda maneira e com muito som / Eu quero dezenas de filhos que saibam cantar / Você na rede balançando, cantando pro nenê nana / Eu quero ter uma charrete como condução / Eu quero respirar ar puro sem poluição / Eu quero como os passarinhos aprender a cantar / Um mundo cheio de céu e flores essa é a vida que eu quero levar / Aí eu posso pegar minha vida e tocar o que eu quiser / À tarde levantar da rede prá tomar café / Um dia vou ter tudo isso se Deus quiser / Vou encontrar a paz perfeita / Com meu rancho, filhos e mulher. (RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS, 1977).

Vários grupos foram adeptos das comunidades. O RVM foi criado numa comunidade *hippie* num sítio em Ouro Fino em Minas Gerais. Os Mutantes, como vimos anteriormente, no início dos anos 1970 moraram um tempo na *Serra da Cantareira*, próximo a cidade de São Paulo, viviam e produziam músicas com liberdade. Anos mais tarde, na fase sem Rita e Arnaldo, repetiram a experiência na serra carioca em Petrópolis.

Os Novos Baianos conviveram em comunidade, como veremos no capítulo a seguir e em Recife a banda Ave Sangria conviveu com artistas como Zé Ramalho, Lula Côrtes, Lailson, além de Flaviola e o Bando do Sol. Na cidade-teatro de Nova Jerusalém, os músicos criaram a *Feira Experimental de Música*. De acordo com Fernando Rosa (Senhor f)³⁶:

Além do som, da comida natural, de outros ingredientes alternativos, alguns livros que, de alguma maneira, dava sustentação ideológica ao movimento, também fazia parte da vida de boa parte dos moradores dessas comunidades. Um deles, e talvez o principal, era o livro “A Contracultura”, de Theodore Roszak, publicado no Brasil pela Editora Vozes. Nele, Roszak afirmava que “quase tudo que está sendo feito de novo hoje em dia, seja em política, arte ou relações sociais (amor, família, vida comunitária) é criação dos jovens – profundamente alienados da geração de seus pais ...”. “On The Road”, de Jack Kerouak, [...] era outra leitura obrigatória, especialmente dos “estradeiros”.

Outra comunidade importante e talvez mais futurística, foi a sociedade organizada por Raul Seixas. Raul era ídolo da contracultura brasileira, falava de magia e pregava uma religião alternativa. Sua sociedade ganhou o nome de *Sociedade Alternativa*. De acordo com Rosa (Senhor f), ela:

³⁶ www.senhorf.com.br. Revista eletrônica brasileira especializada em rock.

foi uma sociedade organizada de forma “virtual”, [...] e deu muita incomodação para o seu principal responsável. Inventada por Raul Seixas, a sua “comunidade” provocou a ira da ditadura militar que suspeitou tratar-se de uma organização subversiva e, por conta disso, prendeu e despachou Raulzito para os Estados Unidos. Uma ironia organizacional em tempos pré-Orkut, a sociedade alternativa de Raul Seixas elevava o “drop out” das comunidades *hippies* para um terreno ainda radical, atemporal e metafísico, o da espiritualidade e da magia.

A “mosca na sopa” da ditadura, ou seja, Raul Seixas, o qual se afirmou em 1977, ser “um homem que quer dizer as coisas a sua moda, sem obedecer a nada e a ninguém,” (Veja, 1977, p. 77) foi extremamente crítico e anárquico com sua atitude transgressora nos anos 1970. Em seu primeiro grande sucesso, *Ouro de tolo* de 1973, presente no disco *Krig-Ha, Bandolo!*, consta o deboche em cima do engrandecimento do país e do sonho da classe média brasileira.

A letra possui ataques à classe média que parecia crescer financeiramente no momento, mas não se realizava pessoalmente. Raul faz uma crítica ao sistema militar e apresenta a idéia de que as pessoas estão presas a uma falsa realidade, um mundo de bens materiais, visto já no nome da canção. *Ouro de tolo*, pode ser interpretado pelos bens materiais que vão parar nas mãos dos políticos, que irão deleitar-se de forma egocêntrica. Criticando os costumes da sociedade. A canção parece indagar: você faz alguma coisa para melhorar a crítica situação do país?

Eu devia estar contente / Porque eu tenho um emprego / Sou um dito cidadão respeitável / E ganho quatro mil cruzeiros por mês / Eu devia agradecer ao Senhor / Por ter tido sucesso na vida como artista / Eu devia estar feliz porque consegui comprar um Corcel 73 / Eu devia estar alegre e satisfeito / Por morar em Ipanema / Depois de ter passado fome por dois anos / Aqui na Cidade Maravilhosa / Eu devia estar sorrindo e orgulhoso / Por ter finalmente vencido na vida / Mas eu acho isso uma grande piada / E um tanto quanto perigosa / Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo o que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu estou decepcionado / Porque foi tão fácil conseguir / E agora eu me pergunto "e daí?" / Eu tenho uma porção de coisas grandes prá conquistar / E eu não posso ficar aí parado / Eu devia estar feliz pelo Senhor ter me concedido o domingo / Prá ir com a família no Jardim Zoológico / Dar pipoca aos macacos / Mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado / Macaco, praia, carro, jornal, tobogã / Eu acho tudo isso um saco / É você olhar no espelho / Se sentir um grandessíssimo idiota / Saber que é humano ridículo, limitado / Que só usa dez por cento de sua cabeça animal / E você ainda acredita que é um doutor padre ou policial / Que está contribuindo com sua parte / Para o nosso belo

quadro social / Eu que não me sento no trono de um apartamento / Com a boca escancarada cheia de dentes / Esperando a morte chegar / Porque longe das cercas embandeiradas que separam quintais / No cume calmo do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora de um disco voador. (KRIG-HA, BANDOLO!, 1973).

Várias outras canções de Raul mostram a insatisfação do autor com a ditadura militar. Músicas como *Sapato 36*, *Rockixe*, *Eu também vou reclamar* e *Eu sou egoísta* – onde o autor parece não se importar com as opiniões e manifestações de ninguém, muito menos com a dos militares, pois lutaria para se expressar havendo resistência ou não, como afirma no trecho “minha espada é a guitarra na mão” – entre outras. Relacionada ao combate ao sistema, *Cachorro Urubu*, também se destaca.

De acordo com Mugnaini Jr. (1993, p. 21):

“Eu sou cachorro urubu / em guerra com o Zé U; O monstro Sist é retado e tá doido pra transar comigo...” Para quem não sabe, “Cachorro Urubu” é uma homenagem à brasileira aos índios americanos, Zé U é corruptela de The U.S.A ., e o Monstro Sist é como Raul se referia ao Sistema, inimigo também conhecido como o “estabilishment”, o “status quo”, o lado reacionário da sociedade. Raul sempre viveu aos tapas e beijos com o Monstro Sist, entrando e saindo de gravadoras (ou, como ele preferia chamar, “fábricas”), brigando com emissoras de televisão e até, nos últimos sete anos da carreira, adquirindo fama de “artista difícil” e “irresponsável”.

Com a união do escritor Paulo Coelho, Raul compunha seus discos com a mais completa possível descrição do momento presente. Nesse estágio, influenciado pelo amigo, desenvolve alguns estudos sobre magia negra, no qual resulta na Sociedade Alternativa.

Conforme Carocha (2005, p.64):

“Os estudos sobre magia feitos pelo inglês Aleister Crowley, que vinham alcançando muita visibilidade na Inglaterra desde meados da década de 1960, despertaram o interesse de Raul que decidiu, com a ajuda de Paulo Coelho, usar os ensinamentos de Crowley como inspiração para suas novas músicas. Os dois compositores passaram a divulgar as idéias de Crowley. A música *Sociedade Alternativa*, gravada em 1974, foi a primeira manifestação da influência de Crowley nas letras da dupla”. Em seguida foi fundada a “sociedade alternativa”.

Mugnaini Jr. (1993, p. 20), comenta sobre as outras influências de Raul Seixas, para fundar a sociedade:

Em 1973 ele resolveu materializar um mundo perfeito que só existia em seus livros de Filosofia, a exemplo da *Utopia* do inglês Thomas More, da *Cidade do Sol* do italiano Tommaso Campanella e da *República* de Platão, sociedades onde a vida seria livre e sem sofrimentos. Na mesma época, 1973, John Lennon satirizou essa noção de “sociedade ideal” ao anunciar a “fundação” de sua “Nútopia”, contração de “New Utopia” – um país sem fronteiras, sem passaportes, “só de pessoas”, e cujo Hino Nacional resume-se a três segundos de silêncio. Consta que Raul teria se correspondido com Lennon sobre o assunto até resolver fundar sua “Sociedade Alternativa”; com certeza, Raul chegou a ganhar um terreno em Minas Gerais para sua cidade utópica, cujo nome seria Cidade das Estrelas ou Cidade da Luz.

Descobrimo as idéias filosóficas de Raul Seixas, de concretizar em Minas Gerais sua sociedade utópica, a polícia militar interferiu prendendo-o e expulsando-o do país devido ao fato. Para compreendermos como a polícia agia frente a essas manifestações, consideradas transgressoras, veremos um trecho da entrevista que Raul Seixas concebeu anteriormente e que foi relançada em 2004:

Em entrevista (ALEXANDRE, 2004, p. 43) é solicitado:

Conte os detalhes de sua expulsão do Brasil, em 1974.
 Veio uma ordem de prisão do Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que não sei onde era. Imagine a situação: estava nu, com uma carapuça preta. E veio de lá mil barbaridades. Tudo para eu dizer os nomes de quem fazia parte da Sociedade Alternativa, que segundo eles, era um movimento revolucionário contra o governo. O que não era. Era uma coisa mais espiritual. Preferiria dizer que eu tinha pacto com o demônio a dizer que tinha com a revolução. Então foi isso, me escoltaram até o aeroporto.
 Chegaram e literalmente mandaram embora?
 “Literalmente” é choque no saco. Fui torturado no governo Geisel. Fiquei três dias num lugar desconhecido, apavorado.

Mesmo assim em 1976, Raul lança o disco *Eu nasci há 10 mil anos atrás*, mostrando sua força criativa perante o governo. Nesse álbum – conforme a foto abaixo – ele aparece na capa como um profeta excêntrico que parece tentar convencer a sociedade brasileira de suas verdades.

Figura 3 – Há 10 mil Anos Atrás, 1970.



Fonte: Raul Seixas Unofficial Home Page (2007)
www.geocities.com

No ano seguinte, o compositor baiano lançou o LP *O Dia em que a Terra Parou* e mais uma vez foi áspero às atitudes repreensivas e censorias dos militares. De acordo com uma reportagem a *Revista Veja* (1977, p.85). Raul “finalmente, resolveu assumir de uma vez por todas suas ensandecidas idéias: declarou-se candidato a presidência da república, ao lado do também civil Magalhães Pinto; imaginou o dia em que ninguém saiu de casa, e a Terra sem ninguém para comandá-la parou; apertou-se num sapato 36 quando seu número é 37; e decretou: ‘Maluco que vai para o hospício não está com nada’. Bom mesmo, diz o cantor, compositor e filósofo baiano, é ser um ‘maluco beleza’”.

As provocações de Raul Seixas não se restringiram somente no período de maior repressão e censura. Na década de 1980 algumas canções revelam as atitudes militares, que segundo ele, não deveriam existir, como o abuso e a violência através do poder e a obrigatoriedade de servir o exército. Suas idéias foram expostas em músicas como a debochada *Mamãe eu não queria*, *Cowboy fora da lei* e *Metrô linha 743*.

4 “A MINHA ESPADA É A GUITARRA NA MÃO”: A TRASGRESSÃO DOS NOVOS BAIANOS, CASA DAS MÁQUINAS E O TERÇO

Neste capítulo, procura-se entender a construção social e estética de alguns grupos representativos e que estiveram na ativa no período político de maior censura e repressão causada pelos militares, atribuído ao AI-5 que durou de 1968 a 1978.

Analisaremos as atitudes dos músicos roqueiros do período que transgridem a uma censura moral (que como vimos, consiste numa atitude “imprópria” vista pelos olhos dos censores, ou seja, atos que os censores considerassem inadequados, ameaçadores ou contrário à moral, bons costumes e segurança nacional), imposta pelos militares, procurando extrair os efeitos da repressão no rock brasileiro dos anos 1970 e constatando de que forma as bandas atuaram na época, dentro de uma perspectiva da violação comportamental da censura moral do regime militar. Também verificaremos como os músicos lidavam com a tentativa de engajamento da arte exercida pelas esquerdas.

Esse capítulo, também possibilita dar início à construção histórica e social de alguns grupos que foram representativos nos anos 1970 no combate aos valores tradicionais atrelados à ditadura militar: Novos Baianos, Casa das Máquinas e O Terço.

4.1 “No céu azul, azul fumaça, uma nova raça”: Novos Baianos

O início do grupo Novos Baianos foi fixado musicalmente no rock, porém com uma preocupação sonora, semelhante a de Gilberto Gil no início da Tropicália em unir rock a música brasileira, caracterizando assim novos elementos musicais e acima de tudo elementos universais.

Conforme Luiz Galvão (1997, p.11), o início do grupo aconteceu quando ele que compunha músicas com Tom Zé, e foi aconselhado pelo mesmo a ir encontrar-se com Moraes Moreira que morava em uma pensão chamada Dona Maritó. Na ocasião Galvão mostrou algumas letras como as das composições “Rua Chile”, “Chame o Guarda”, “Ferro na Boneca” e “De Vera”. Galvão acabou morando na pensão, e alguns dias depois conheceram Paulinho Boca de Cantor na casa de um amigo, que logo depois acabaria se integrando a dupla.

Segundo Galvão (1997, p.15) em 1969 os três baianos pretendiam fazer seu primeiro show e para isso procuravam uma banda de rock para acompanhá-los. Ao participarem do programa *Poder Jovem* da TV Itapoan, conheceram o guitarrista Pepeu Gomes que tocava no grupo musical os Leif's, Pepeu aceitou participar do show, contudo, o mesmo teve ser adiado por que o grupo Leif's iria acompanhar Caetano Veloso e Gilberto Gil no show de despedida no teatro Castro Alves, Caetano e Gil haviam saído da prisão e iriam para o exílio em Londres, logo após o show.

Ao saírem da TV, conheceram Baby Consuelo, que na época participava de um filme, rodado na Bahia. O primeiro show *Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Universal* em setembro de 1969 foi um sucesso lotando o teatro Vila Velha nos três dias de espetáculo. Foi no dia de estréia do show que Baby entrou para o grupo, substituindo de última hora a atriz que lia os textos. Tornando-se a quarta integrante do grupo.

Como vimos, os Novos Baianos assim como Os Mutantes, tiveram a dura tarefa de representar uma continuidade artística e revolucionária após o fim da Tropicália. O grupo se viu à frente de uma linha evolutiva, não apenas no campo musical, e sim frente a uma continuidade social e política manifestada na obra tropicalista.

Novos Baianos teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil, proposto e exercido pelo Tropicalismo. Quando Caetano e Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 64, nós os Novos Baianos, assumimos a bandeira dessa luta, travada principalmente nos programas de televisão, que foram palco desse momento revolucionário da música, da poesia, da arte e da vida nacional. (GALVÃO, 1997, p. 259).

A “paternidade” Tropicalista tornou-se evidente logo no início do grupo formado em 1967 que chega ao Rio de Janeiro no final da década, e grava seu primeiro

LP *É Ferro na Boneca!* em 1970. O próprio nome do grupo sugere a continuidade, ou seja, a ininterrupta cultura tropicalista segmentada numa nova geração de baianos.

Em parte alguns jornalistas defendiam na época que os membros do grupo se denominavam os “novos baianos”, alegando que Gil, Caetano, Tom Zé e todo pessoal tropicalista – que por sua vez são seus conterrâneos – eram carinhosamente apelidados de “velhos baianos”. Mas na verdade de acordo com Galvão o nome significava apenas o surgimento de novos baianos na praça. (GALVÃO, 1997, p.35).

A partir de 1971, já com o guitarrista Pepeu Gomes, entram no grupo, seu irmão baterista Jorginho, o baixista Dadi e dois percussionistas, Baixinho e Bolacha. Com esse novo núcleo os Novos Baianos possuíam um grupo onde os vários membros tocavam instrumentos característicos da música brasileira, seja do choro ou do samba, com isso, esses instrumentos como o cavaquinho, bandolim e o pandeiro, tornaram possível a união da música brasileira a guitarra elétrica procedente de Pepeu.

Como vimos no capítulo 3, João Gilberto influenciou muito o grupo com suas visitas ao apartamento no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, abrindo-lhes novas perspectivas musicais nesse período, fazendo-lhes perceber a riqueza da música brasileira.

O vínculo cultural proposto pelos Novos Baianos com o fim da tropicália seguiu firmemente com a banda. Segundo Galvão (1997, p. 259):

Nós sentíamos um misto de admiração pela arte dos tropicalistas e pontos de afinidades com a vontade de fazer bonito, ousado e, principalmente, o revolucionário. Fomos despertados por isso. Antes também, quando a Bossa Nova dera esse clima, eu escolhi essa barca e, da linha evolutiva, nunca me afastei. Os anos 70, somados aos últimos da década anterior, traduzem esse tempo que é respeitado pela qualidade artística desenvolvida.

Como os Tropicalistas, os Novos Baianos também lidaram com as manifestações militares dentro do cenário musical brasileiro. As várias prisões, atribuídas muitas vezes apenas pela aparência estranha do grupo, ou pelo porte de maconha – droga recorrente em suas residências – demonstravam que o grupo estava na mira dos militares.

O figurino da banda não agradava os militares que nesse período associavam *hippies* ou simplesmente cabeludos à figura de “marginal”, vagabundo, e de certo modo

a um problema social. Não foi fácil para o grupo conseguir abrir caminho no *show business* brasileiro. Okky de Souza diz que:

Com seus cabelos de medéia e roupas saídas de um filme de terror, eles assustavam as pessoas nas ruas. Baby Consuelo costumava andar com um espelho retrovisor de Fusca pregado à testa e a experiência comunitária do grupo era radical de mais para os padrões brasileiros. (SOUZA, 2004, p.25).

Figura 4 – Novos Baianos, 1970.



Fonte: lastfm.pt/group/Novos+Baianos (2007)

Alguns fatores eram claros na visão dos militares para que atacassem o grupo. Eles encontravam significância subversiva na atitude comportamental da banda, ou seja, o uso de drogas ou de cabelos compridos nos homens, causava uma aparência “marginal”, que fugia aos padrões ideológicos sociais do período.

Segundo Galvão (1997, p.77), certa vez o grupo foi preso simplesmente por estarem tocando violão na companhia de uma platéia de cabeludos sentados na balaustrada do cais do Porto da Barra. O fato agravou justamente por serem cabeludos e possuírem um visual que não agradava à sociedade. O dono do hotel em que estavam hospedados viu os meninos tocando e não gostando da situação cobrou a conta referente as diárias e disse que tinham 24 horas para deixarem seu estabelecimento. Como eles se recusaram foram presos. É importante para o leitor acompanhar o decorrente desse fato, para termos uma melhor compreensão das práticas policiais atribuídas às pessoas e artistas considerados subversivos. Acompanhem nas palavras de Galvão (1997, p.77-80):

Era um sábado, o relógio marcava nove horas da noite em ponto, quando fomos cercados pela polícia. Nós não fomos pegos de surpresa. Fazia três dias que tínhamos deixado as malas no hotel e nos mudado para a balastrada do cais do Porto da Barra, onde ficavam os cabeludos [...] Seu Raimundo, o carcereiro, temido pela sua fama de torturador, obrigou-nos a dormir completamente nus no cimento [...] Fomos levados um por um para o corredor algemados. Lá cortaram nossos cabelos [...] Imaginei que tinha chegado a minha vez, quando ele [Augêncio, batedor oficial da cadeia e professor de boxe] gritou: “Quem é Galvão?” Respondi: “Sou eu”. Augêncio disse, para nosso alívio: “Vocês vão ser soltos, vamos subir. Eu conheço Paulinho Boca de Cantor, ele foi meu aluno”.

Quando Galvão, Baby e Pepeu saíram da prisão, fizeram uma denúncia no *Jornal da Bahia*, que era o único órgão de imprensa que poderia publicar suas acusações, pois o jornal fazia oposição ao governo ditatorial. Além de fazerem várias denúncias, Galvão aproveitou que Baby não teve os cabelos cortados e colocou os cabelos dela sobre sua cabeça. Parecendo cabeludo, tirou uma foto para o jornal como forma de deboche e ao mesmo tempo afrontamento, demonstrando que não estavam vencidos. Vejamos um trecho das palavras do poeta Galvão que esteve presente no *Jornal da Bahia* do dia 13 de novembro de 1970, onde o título diz: *Novos Baianos deixarão o país*.

Mão alguma pode fazer nada comigo, porque Deus não usou mãos para me fazer. Usou homem, mulher e mistério. Vou pra não voltar. Nunca pensei que isso dissesse alguma coisa. Não seremos objeto de ninguém. Nós sabemos. O mundo tem muito chão. Fazemos terra”.[...] “Lá nós teremos a concorrência dos bons, enquanto que aqui a concorrência é também com os maus” [...] Pior é passar 24 horas numa prisão imunda, apenas por ter cabelos grandes. (GALVÃO, 1997, p.81).

As canções, *Vagabundo não é Fácil* e *Mistério do Planeta*, de Moraes e Galvão demonstram o modo de vida dos baianos e rebatem a denominação de “marginais” estipulada sobre o grupo e toda juventude ligada ao movimento *Underground* dos anos 1970 no Brasil, que por sua vez viviam sobre esse estigma.

A primeira canção, com versos como “Vá! Se arranque da minha janela, assim é tomar a frente do Sol, tá pensando que tudo é futebol?” possui um lado debochado frente à circunstância. Já os primeiros versos da canção *Mistério do Planeta*, mostram as dificuldades e a busca por algo mais, enquanto os últimos demonstram a insatisfação

pelo título recebido, alegando serem cidadãos brasileiros, porém com olhares atentos e desprovidos de ambição material. Vejamos a letra:

Vou mostrando como sou / E vou sendo como posso / Jogando meu corpo no mundo / Andando por todos os cantos / E pela lei natural dos encontros / Eu deixo e recebo um tanto / E passo aos olhos nus ou vestidos de lunetas [...] No que sigo o meu caminho / E no ar que fez e assistiu / Abra um parênteses / Não esqueça que independente disso / Eu não passo de um malandro / De um moleque do Brasil / Que peço e dou esmolas / Mas ando e penso sempre / Com mais de um / Por isso ninguém vê minha sacola. (ACABOU CHORARE. 1972).

O deboche apresenta-se também em outra canção do grupo *Caia na estrada e perigas ver* de 1976, que está presente no disco de mesmo nome. Podemos notar o discurso anárquico e, de certa forma, sarcástico nessa canção. Como o nome sugere *Caia na estrada e perigas ver*, relata aspectos que podem ser relacionados aos perigos existentes nas ruas e na conduta imposta pelos militares aos cidadãos brasileiros, e que de certa maneira era desobedecida pelos músicos do grupo naquele momento.

Vejamos um trecho:

Caia na estrada e perigas ver / Estamos nos últimos dias de outrora/
Caminho em linhas tortas divertidamente [...] A mulher que andou na linha o trem matou [...] Adão não se vestiu, porque Adão não tinha sogro/ Meus pára-choques para você / Deus dá o frio e o freio conforme a lona [...] E o mundo é oval e a vida é uma ... (CAIA NA ESTRADA E PERIGAS VER. 1976).

Como vimos, os Novos Baianos eram provenientes da cultura *underground* jovem no Brasil, portanto, colocavam-se à margem do sistema, adotando a filosofia *hippie* e contracultural. Percebemos essa afirmação na canção *Colégio De Aplicação*, que segundo Galvão, é uma música típica dos anos 70, cujo título faz uma homenagem a um colégio que, segundo ele, era freqüentado por pessoas muito inteligentes e antenadas na revolução que se processava, buscando a eliminação de preconceitos e caminhando pela contramão do sistema na tentativa de humanizá-lo. (GALVÃO, 1997, p.28).

A composição de Moraes Moreira e Luiz Galvão está presente no primeiro LP do grupo de 1970 e a letra diz:

No céu azul / Azul fumaça / Uma nova raça / Saindo dos prédios/
Para as praças / Uma nova raça / No céu azul / Azul fumaça / As
palavras correm / Pelos pensamentos / No céu azul / Azul fumaça / A
mídia a morte calçam igual / Uma geração em busca / Nem o bem,
nem o mal / O próprio passo é a razão. (É FERRO NA BONECA!.
1970).

Nessa composição é possível notar a pretensão de uma nova juventude saindo às ruas em busca de mudança, “nem o bem, nem o mal”, apenas mudança. Como vimos anteriormente, esse tema era frequentemente utilizado pelos compositores brasileiros nos anos 1960, e que acabou prevalecendo nos anos 1970. Percebemos essa questão em outra composição dos Novos Baianos, do mesmo período intitulada *Volta que o mundo dá*, que além de possuir um anseio por mudança, traz em sua letra certo sentido de encorajamento para juventude brasileira frente à ditadura militar.

Eu não pretendo dizer a ninguém / Se eu serei para sempre assim / Se
pela volta que o mundo dá / Ou se pela morte que tem que chegar /
Coragem, só falta pra quem nunca tem / Na verdade só sabe / Quem é
de ninguém / Quem é de quem / De mim só eu sei / Isso basta / E não
quero que ninguém / Me diga nada / Me ensine nada / me diga nada /
Não tenho o medo de dar / O passo que der eu sei / A minha razão
está em mim. (É FERRO NA BONECA!. 1970).

Em outra composição de Moraes e Galvão *Eu sou o caso deles*, notamos que os pensamentos originários da filosofia *hippie*, são atribuídos à outra geração, ou mesmo às pessoas que presenciavam os fatos ocorridos pela ditadura, porém, cegas à realidade que os jovens aderiam. A letra mostra a visão da juventude sendo exposta aos seus pais. Além disso, *Eu sou o caso deles*, faz referência à canção tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil *Divino Maravilhoso*, que já foi citada no capítulo 2 e que mostra que tudo era perigoso naquele período e que as pessoas precisavam estar atentas e fortes frente ao governo ditador.

Vamos à letra de *Eu sou o caso deles*:

Minha velha é louca por mim / Só porque eu sou assim / Meu pai, por
sua vez / Se liga na minha [...] Eu sou o caso deles [...] Coloco os
velhos no mundo / Boto na realidade / Mostro a eternidade / Senão
eles pensavam / Que tudo era "divino maravilhoso" / Levavam tudo
na esportiva / Ficavam contanto com a sorte / E não se conformariam
com a morte. (NOVOS BAIANOS-ALUNTE. 1974).

Os Novos Baianos, como podemos notar, foram representativos da cultura *hippie* e consecutivamente *underground* no Brasil. O fato de todos os integrantes do grupo desde o início morarem juntos e com o passar dos anos com suas respectivas mulheres e filhos todos unidos, como uma legítima comunidade *hippie*, representava para os militares um lugar subversivo, atacado pelos policiais constantemente.

Esses constantes ataques refletiam-se em fugas e instáveis mudanças de residência dos baianos, até se firmarem no sítio em Jacarepaguá. Galvão (1997, p. 63), relata uma passagem da polícia pela casa do Imirim em São Paulo onde residiram:

A polícia chegou rasgando, ao invadir sem mandato judicial a mansão em que residíamos no Imirim, na tentativa de assustar para controlar o ambiente. Um tal de Henry Miller, que se dizia americano e tinha todas as “ferramentas”, falando um português com o característico sotaque de gringo no Brasil, foi taxativo: “Estou em treinamento de cooperação, chefiar a turma e usaremos os meus métodos. Os artistas não serão torturados, mas os outros na certa são traficantes e vão receber uma lição do Henry Miller”.

Na composição de Moraes e Galvão intitulada *Dê um Rolê*, podemos observar uma das formas de reação pacífica frente às manifestações violentas atribuídas pelos militares. Neste caso, a letra se manifesta de maneira serena, sem um confronto direto ou mais áspero. A canção sugere que, enquanto há violência por parte dos militares, há amor e poesia por parte do grupo.

Galvão fala sobre a canção dizendo que: “embora tivéssemos vivido uma fase de sofrimento acompanhado de prisão, perseguições e fugas, não deixamos que tais fatos influenciassem a música e a poesia de que fomos portadores naquele período”. (GALVÃO, 1997, p.85).

Na frase presente na música “enquanto eles se batem, dê um rolê”, podemos notar que o pronome “eles”, pode ser referido aqui como sinônimo de “os militares”, ou “os militares e a sociedade brasileira”. E conforme Ana Maria Bahiana (BAHIANA, 2006, p.82), o termo “rolê”, no vocabulário dos jovens “desbundados” dos anos 70 (o qual obviamente o grupo fazia parte), era considerado sinônimo de “dar uma volta, uma banda”.

As palavras nessa canção podem ser entendidas como um sinal de que os Novos Baianos não enfraqueceram e nem enfraqueceriam com a violência militar, ou seja, a música e a poesia do grupo não eram afetadas negativamente com essas atitudes.

Vejamos a letra na íntegra:

Não se assuste pessoa / Se eu lhe disser / Que a vida é boa / Enquanto eles se batem / Dê um rolê / E você vai ouvir / Apenas quem já dizia / Eu não tenho nada / Antes de você ser eu sou / Eu sou amor / Da cabeça aos pés / E só tou beijando o rosto / De quem dá valor / Pra quem vale mais um gosto / Do que cem mil réis. (NOVOS BAHIANOS + BABY CONSUELO NO FINAL DO JUÍZO. 1971).

Já na canção *Besta é tu* de Pepeu, Moraes e Galvão:

A letra reage contra um pensamento importado, que já se desenvolvia entre a juventude e com admiração de certa ala de esquerda, que o fazia em protesto contra a ditadura, sob o comando de Médici, que, ao mesmo tempo que se tornava o maior repressor desse período sem liberdade, projetava uma imagem de popular e que torcia pelos populares clubes do país. Flamengo no Rio, em São Paulo ele era Corinthians [...]. (GALVÃO, 1997, p.113).

Na letra encontramos a frase “olha só, olha o sol, o Maraca domingo, o perigo na rua”. Aqui interpretamos “olha só, olha o sol”, como uma lucidez na obscuridade instalada no país naquele momento. O “Maraca” (apelido do estádio mais popular do mundo o Maracanã) é entendido como um sinônimo da popularidade do então presidente Médici, que utilizava o futebol, para atribuir uma imagem popular. Porém, devemos notar que logo depois de referir-se ao presidente encontramos a frase “o perigo na rua”, que remete a um novo bloqueio e um alerta do grupo perante as manifestações populares do presidente.

A letra ainda possui um lado romântico ao se referir à filha de Vinícius de Moraes representada na letra como a “morena do Rio”. Ainda podemos notar que o poema fala sobre viver enfrentando as dificuldades estabelecidas nesse mundo, e na busca de um novo mundo.

Besta é tu/ besta é tu / Não viver nesse mundo / Se não há outro mundo / Por que não viver? / Não viver nesse mundo / Porque não viver? / Se não há outro mundo / Por que não viver? / Não viver outro mundo / E pra ter outro mundo / É preci-necessário viver / Viver contanto em qualquer coisa / Olha só, olha o sol / O Maraca domingo / O perigo na rua, / O brinquedo menino / A morena do Rio / Pela morena eu passo / O ano olhando o Rio / Eu não posso com um simples / Requebro / Eu me passo, me quebro, / Entrego o ouro / Mas isso é só porque ela se derrete toda / Só porque eu sou baiano. (ACABOU CHORARE. 1972).

A música *Outro Mambo, Outro Mundo*, como o próprio nome sugere, também retrata as possibilidades de uma abertura política. Nesse caso, a possível mudança é demonstrada com mais otimismo.

A barra está clareando / Na velocidade da fuga / E nós vamos conhecer / Outro mundo, outro mambo / Na velocidade da pulga / O pábrisa barra limpa amor / Nós vamos conhecer / Outro mundo, outro mambo / Na velocidade da pulga... (É FERRO NA BONECA!.1970).

Outra música da dupla Galvão e Moraes que possui o mesmo intuito é *Preta Pretinha*. A canção – um dos maiores sucessos da banda – vem demonstrar por um lado (mais evidente) uma letra romântica, entretanto, possui um caráter social incontestável. Com um curto texto, chama as pessoas a acompanhar o projeto de um novo mundo, a música ainda, chama a atenção para alguns pontos da experiência vivida por aquela juventude que contrastava com a maioria comprometida com o sistema.

Vejamos a letra:

Enquanto eu corria / Assim eu ia / Eu ia lhe chamar / Enquanto corria a barca / Por minha cabeça / Não passava / Só, só, somente só / Assim vou lhe chamar / Assim você vai ser / Lá iá lá lá iá / Lá iá lá lá iá / Lá iá / Preta, preta, pretinha / Abre a porta e a janela / E vem ver o sol nascer / Eu sou um pássaro / Que vivo avoando / Vivo avoando / Sem nunca mais parar/ Ai, ai saudade / Não venha me matar. (ACABOU CHORARE. 1972).

Como vimos anteriormente, a busca por liberdade era intensa por parte dos opositores ao regime. Algumas canções refletiam a idéia de um país cercado pelos militares, como uma espécie de escuridão sufocante, onde as pessoas se sentiam

ameaçadas constantemente. Essas reflexões estão presentes na canção *Os “Pingo” da Chuva* de Moraes, Pepeu e Galvão:

Quando o céu estiver preto / E das nuvens até as sombras assombram / É só o reflexo do que está acontecendo / Só está faltando fósforo / Me dê aí! / Não esqueça que nesse momento / O vento sacode as árvores / E o clima que fica e o ar agitado / Dizendo tudo o que pode acontecer / Não escureça nem esquite a cabeça / Eu sei que você tem argumentos de querer / O sol pra pegar sua praia / Pra bater sua bola / E a lua pra ver sua mina / Ou só pra ir ali na esquina / Sem rima, sem rima! / Faça como eu que vou como estou / porque só o que pode acontecer... / É os “pingo” da chuva me molhar! (NOVOS BAIANOS F.C. 1973).

Nota-se que a falta de liberdade está presente quando o autor afirma que devemos ter argumentos de querer o sol pra pegar praia, pra bater bola, sair a noite, ir ali na esquina, ou seja, ser livre, fazer o que quiser, onde quiser. Os militares presentes nas ruas combatendo de certa forma a liberdade, são representados aqui pelo uso de metáforas como o “céu escuro” e o “vento intenso” prestes a deflagrar. A canção ainda chama a atenção para o fato de que as pessoas não deviam abater-se perante os fatos, pois o que poderia acontecer no meio desse atenuado era simplório perante a liberdade que buscavam.

Mini-planeta íris, música de Moraes e Galvão, presente em um compacto duplo lançado em 1970, retrata o movimento da juventude do período, não só em busca de liberdade, mas também na prática do amor e no uso de drogas. Nessa composição, notamos algumas concepções oriundas do movimento *hippie*, como a ambição pela presença de um mundo exterior, um novo lugar, um novo mundo, ou até mesmo como na canção, outro planeta, onde as pessoas transitam livremente e usam os artifícios de lucidez que desejam, como as drogas aqui representadas pela palavra “colorido”.

Só nos seus olhos / Eu vejo marrom / Que bom, que bom / E eu me sinto / Me sinto tão bem / No Mini-Planeta Íris / Em você amor / Eu tomo colorido / Que não está em mim / E como o raio / O raio de sol / Eu vou entro e saio / No Mini-Planeta Íris / Em você amor / Tudo isso devia / Ter ficado no armário / Ninguém tem nada / Que os seus olhos sejam / O espelho necessário / Do Mini-Planeta Íris. (NOVOS BAIANOS. 1970).

Quando os Novos Baianos mudaram-se para o sítio em Jacarepaguá, em busca de liberdade, direitos humanos e privacidade, satirizavam algumas coisas relacionadas ao patriotismo ambíguo que existia na época. O humor e o deboche foram utilizados como armas nos difíceis episódios vividos pelo grupo. Para termos uma idéia, na entrada do sítio havia uma porta com o formato da bandeira nacional, porém, não constava a frase oficial presente na faixa branca da bandeira “Ordem e Progresso”, e sim o nome do sítio “O cantinho do Vovô”, deixando a sensação de premeditação satirizante com o patriotismo liberal.

Galvão (1997, p. 139), comenta sobre a entrada do sítio, afirmando que aquela imagem era um tanto careta para os Novos Baianos:

(...) mas saiba que as estrelas naquele azul ficava até bonito; tanto é que a esquerda carioca, representada não por um par, mas por uma pá de amigos que nos visitavam constantemente – tendo inúmeras razões para confundir bairrismo, valores conquistados e nacionalismo positivo com governo autoritário e momento ditatorial, pois se caminhava sobre pensamentos cétricos, chegando ao absurdo de desconhecer esse valores, usando justificativas apoiadas em certos ângulos e lógicas (mas quando se põe em prática a teoria do pensamento universalista que retira cercas, apaga fronteiras e nocauteia o nacionalismo em geral, a carapuça só pega no nacionalismo selvagem, fisiológico e imperialista) – ela, a esquerda, contagiada pelo clima azul das estrelas brancas, elogiava o outro lado daquela porta-bandeira da *Escola de Samba dos Novos Baianos*. Também não resistiam ao elogio os gays amigos, finérrimos e entendidos em arte e decoração, quer de esquerda ou de direita.

Podemos notar que a esquerda era bem vista pela comunidade naturalista, bem como alguns amigos de direita. O grupo mantinha no sítio uma espécie de mundo externo onde não havia nem ordem nem desordem, partidarismo ou um maior envolvimento político. Ali podiam ser livres, descompromissados com o ego ou com coisas materiais, todos eram bem vindos não importando a bandeira que adotavam.

O grupo por opção ficava à margem do sistema, mas compreendia o fato de envolver-se em questões políticas. Na música *Escorrega Sebosa* de Moraes, Paulinho e Galvão, notamos o grupo em meio a um impasse político ideológico. Nessa canção o barquinho no meio do mar evitando obstáculos, escorregando para lá e para cá, pode ser entendido como a banda perante as ideologias partidárias tanto de esquerda, quanto de direita. Além disso, a música mostra novamente o grupo em uma situação difícil, mas

ao mesmo tempo mostrando-se forte perante a ditadura, isso pode ser observado no verso “Velas, vento, tempestade e o barquinho lá na maior”, onde a ditadura é representada novamente pela tempestade:

Com H2O, fogo, terra e ar o homem se arruma / Escorrega, sebosa, escorrega / olha o barquinho no meio do mar / Hoje tem obstáculo / Hoje tem espetáculo / Contra a luz não há / argumentos / Doem os olhos / Imagine, imagine, imagine o mar / E um barquinho no meio / Velas, vento, tempestade / E o barquinho lá na maior / Imagine, imagine, imagine o mar / E um barquinho no meio / Velas, vento, tempestade / E o barquinho lá na maior, maior / Escorrega, sebosa, escorrega / olha o barquinho no meio do mar. (VAMOS PRO MUNDO. 1974).

As manifestações pacifistas oriundas dos Novos Baianos, observadas aqui, eram muitas vezes demonstradas em suas composições. Também podemos notar essa postura pacifista, em alguns discursos do mentor e letrista do grupo Luiz Galvão, que podem ser vistos em seu livro intitulado *Anos 70: Novos e Baianos*. Em um episódio ele relata que esteve presente em um quarto na casa de um amigo, onde presenciou alguns jovens reunidos forjando um possível ataque frente às Forças Armadas do país. Nesse trecho ele relata como se posicionou perante o fato.

Eu caí na besteira de entrar ali e o meu termômetro acusou que o ambiente estava impregnado de tensão e política terrorista. Um rapaz de vinte e poucos anos pregava a uma platéia mista de dezesseis e dezessete anos. Lembro-me como se fosse hoje das palavras duras do jovem: “Temos que pegar na metralhadora e irmos à luta. Seremos treinados e nos tornaremos grandes atiradores para vencermos o Exército, a Polícia e todas as Forças Armadas do país”. Eu, embora fosse contra a ditadura, não concordei e me expus, argumentando pela verdade que eu intuía, mesmo correndo o perigo de ser confundido com um reacionário, e reagi: “Não faça isso! São crianças e ainda não conhecem bem a vida. Você não tem o direito de lhes oferecer a morte como política e nem a si próprio, que também é jovem”. O moço me disse: “É porque você não teve todos os seus amigos mortos pelo Exército, como ocorreu comigo”. Fiquei transtornado com a situação, mas, salvo pela intuição, apelei: “Então desconte em mim, que também sou contra o Exército nesse momento de ditadura. Pode me matar, mas deixe essas crianças sonharem e experimentarem a vida por suas próprias cabeças. Ali no outro quarto está rolando um som brasileiro, por que vocês não vão ouvir para relaxar?” (GALVÃO, 1997, p.184-185).

É importante notarmos que mesmo sendo contra a ditadura, os Novos Baianos não abarcavam a violência para seus fins políticos. Pelo contrário, os membros do grupo buscavam uma imagem contestatória perante os militares, mas o uso de sua imagem e seus ideais, sempre foram aplicados com práticas pacifistas. A luta posta em seus discursos era vivenciada sem armas, com práticas verbais e de certa forma descompromissadas.

Outro ponto que podemos notar, é que o grupo traduzia muito bem as desavenças encontradas no período da ditadura militar para o futebol. Com esse tema, relacionaram as dificuldades de vencer uma partida de futebol ou de lutar em campo em busca da vitória, com as práticas que tomavam frente ao governo ditador, ou seja, os ideais *hippies* de paz e amor.

O futebol servia para preencher as horas vagas e ocupar os pensamentos da banda, ajudando-os vencer aquele tempo. O grupo chegou a gravar um LP chamado *Novos Baianos F. C.* em 1973, Galvão diz que *Só se não for brasileiro nessa hora*, – música sua e de Moraes que fala do esporte sendo jogado na rua – nasceu de sua rebeldia ainda em sua infância quando jogava futebol nas ruas de Juazeiro-BA. Segundo ele, existia um soldado conhecido como O Carrasco, e a meninada o colocava no “bobinho”, “mas em qualquer vacilo nosso ele furava a bola com o sabre, na nossa frente. Doía tanto no nosso coração de criança, que sentíamos até o sangue sair da bola, junto com o ar.” (GALVÃO, 1997, p.34). Vejamos um trecho da letra:

Desde lá / Quando me furaram a primeira bola no meio da rua / Na
minha terra quer dizer Juazeiro / Onde se dá ao mesmo tempo Ituaçu.
[...] Ao meus olhos bola, rua, campo / E sigo jogando porque eu sei o
que sofro / E me reboło para continuar menino / Como a rua que
continua uma pelada / Que a vida que há do menino atrás da bola /
Para carro, para tudo / Quando já não há tempo / Para pito, para grito
/ E o menino deixa a vida pela bola... / Só se não for brasileiro nessa
hora! (NOVOS BAIANOS F.C. 1973).

O disco ainda traz a canção *Com Qualquer Dois Mil Réis*, que conforme Galvão (1997, p.161), traz a sincronicidade da não-violência – defendida por um dos principais líderes do movimento paz e amor, o filósofo e escritor norte-americano Timothy Leary – que estava presente no Brasil, nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo e que ainda questionava a validade da morte. Nessa composição, a não-violência e a validade da morte foram simbolicamente e curiosamente atribuídas a uma “muriçoca”.

Galvão conta que quando compôs a canção juntamente com Moraes e Pepeu, o grupo recebia influência da simplicidade de João Gilberto, e misturava o radicalismo da esquerda e a camisa listrada do malandro brasileiro, para caracterizar o modo de vestir naquele período. O autor anda diz que se espanta quando as pessoas interpretam a letra romanticamente.

Você é incapaz / de matar uma muriçoca / Mas como tem capacidade de mexer meu coração / E o malandro aqui / com qualquer dois mil réis / põe em cima uma sandália de responsa / E essa camisa de malandro brasileiro / Que me quebra o maior galho / E o resto é comigo / Porque a pinta que se toca / Quando você se chega / Só porque você chega / Sem nada como eu! / E esse ano não vai ser igual àquele que passou / Oh que passou. (NOVOS BAIANOS F.C. 1973).

A influência pelos ideais *hippies*, também pode ser observada no texto que está presente no mesmo LP. O disco, traz um texto análogo sobre futebol, atribuindo a ele, um caráter significativamente ligado às questões “não-violentas” e ligadas à natureza. O texto demonstra por um lado as dificuldades de lutar em campo, relacionando-as com as dificuldades sofridas nos tempos de ditadura.

Demonstrarei alguns fragmentos do texto para exemplificar:

- Qui é Baixinho?!
 - Galvão, não seria bom cortar aquelas duas árvores? O campo ficava num tamanho “demais”.
 - Diga lá, Pepeu.
 - Como é que é amigo, no campo ia poder jogar mais gente e ia ter menos pancada. Pela não-violência! Esse Gato Félix, como é que ele chega: vamos cortar ou não, mocidade? Pegue ali o machado.
 - Baby:
 - Mas não é possível, as árvores!!!
 - Bolacha:
 - Psiu, senão baixa um batalhão de mulheres chorando o enterro das arvorezinhas.
 - Que cara é essa, Jorginho?
 - Galvão, eu quero lhe falar um negócio.
 - Diga.
 - Não deixa cortar as árvores, que as nossas músicas falam muito delas.
- É assim. Jogo duro não é pelada como se pensa. O bom é não ir de peito porque o adversário também sabe driblar. O adversário somos nós mesmos no viver. A vida é sempre a favor. Como nos fazia ver Garrincha com o adversário na sua frente. A nossa é o drible, o passe, o chute e a cabeçada. O outro lado da vida tem as redes, as traves, o

juiz e as bandeirinhas. A vitória é suada, diária, esperada e esquecida, ficando apenas registrada na memória.

Agora mesmo, dá-se o problema dos gatos que já desmancharam o ninho da pomba. Ontem nasceu outra pombinha e a mãe pomba teve que, corajosamente-mãe-, ir à rua à procura de algum. Eu não tenho nada contra os gatos, mas torço por princípio pelas pombas. (NOVOS BAIANOS F.C. 1973).

A música símbolo presente nas manifestações pacíficas dos jovens *hippies* americanos era o rock. Os Novos Baianos, além de serem considerados uma banda de rock, apresentavam em seu repertório e conseqüentemente em seus discos e shows, várias composições legítimas da cultura brasileira. Sendo assim, algumas composições que mostram a insatisfação política por parte do grupo, é musicalmente composta em cima de sambas, choros e frevos, muitas vezes dispensando por completo a música importada.

O samba intitulado *Vamos pro Mundo* demonstra que além da utilização rítmica, melódica e harmônica provenientes da música brasileira, o grupo caracteriza o estilo – tradicional música do povo – como música de protesto, fato esse, semelhante ao da música brasileira produzida na era dos grandes festivais, que de certa forma, combatiam as Forças Armadas no Brasil na década de 1960.

Nota-se que a letra de Pepeu e Galvão, demonstra que o samba embala as pessoas com fé, sem medo de enfrentar as dificuldades do mundo, a letra ainda manifesta que “quem tem o samba, parece percorrer os difíceis caminhos sem medo”.

Prondé qui vão / Vamos pro mundo / Vamos com fé / Com fé ri / Con-con-feri / Feri paulin / Santu de casa / Qui até d'olho fechadu / Faz milagri / Que tem sambá / Quandu de fome não morri / Quem tem sambá / Indu vai sempre sem medu / Quem tem sambá / Tem sambá, vem pra cá / Vem pra cá, vem sambá. (VAMOS PRO MUNDO. 1974).

A banda teve várias formações, a primeira foi com: Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Moraes Moreira e Luiz Galvão e vai até 1970, com o LP *É Ferro na Boneca*. A segunda formação se deu a partir de 1971, com a entrada de Pepeu Gomes, Jorginho Gomes, Dadi e Bolacha, que dura até 1975, quando Moraes Moreira deixa o grupo, onde o último LP do grupo com Moraes foi *Novos Baianos*, de 1974. Nesse período junta-se ao grupo o bailarino Gato Félix. Em 1976, o grupo já contava para o

lançamento do LP *Caia na Estrada e Perigas Ver*, o percussionista Charles Negrita e Didi no lugar de Dadi no baixo.

Demonstrando o envolvimento político do grupo, enfatizamos um fato que ocorreu após o período de estudo dessa pesquisa, mas que implica diretamente nas questões políticas observadas até aqui pelos Novos Baianos.

Em 1981, com o grupo já desfeito, o poeta Luiz Galvão desvia inteiramente suas atenções artísticas para o campo da política, e se candidata a deputado federal pelo PMDB de Ulysses Guimarães, partido que fazia oposição às forças governantes que haviam herdado o governo da ditadura militar. Galvão obteve apoio de grandes nomes da música brasileira, como Gilberto Gil, Chico Buarque, Luís Melodia, Jorge Mautner, Caetano Veloso, além de seu ex-parceiro de grupo e de várias canções, Moraes Moreira.

Mas, o que importa realmente nesse episódio é que Galvão tentou com a sua candidatura, possibilitar a democracia e as aspirações que sua juventude tanto queria, buscando transformar em realidade as palavras expostas em suas letras. Notamos isso nas frases presentes nos cartazes de sua candidatura que estão no livro que é autoria do próprio Galvão (1997, p.225), onde diz: “Pela desmarginalização da geração vote em Galvão, por uma sociedade em que seus sonhos não se realizem somente dormindo”.

A sua candidatura, era estreitamente associada ao seu antigo grupo, seu nome como candidato, muitas vezes aparecia em panfletos como “Galvão dos Novos Baianos”. Sendo assim, toda a trajetória da banda refletia-se no candidato ali presente. Os discursos, seus aliados e até mesmo as frases em seus panfletos eram provenientes das concepções do grupo, o qual era mentor. Podemos notar até o lado anárquico do grupo em slogans mais irônicos e de duplo sentido expostos em sua candidatura como, “baseado ou não vote em Galvão” e “Galvão cabeça feita”, mostrando a ligação da juventude (em que se inseria) com as drogas.

O panfleto da campanha de Galvão para as eleições de 15/11/1982 – chamada na Bahia de “dia do muito louco” – colocava exposta algumas idéias do candidato que determinadamente se apegava à juventude como sua aliada.

Vejamos alguns trechos do panfleto intitulado *Vamos votar juventude*:

O que falo vale para todos, mas busco você, cabeludo “muito louco”, e nós nos sacamos pelo som, pelo ar e pelo astral. A sua certeza, nos momentos mais incertos desse povo, e a sua intuição durante o sufoco do AI-5, em breve contarão pontos. [...] Jovem você é um barato. Um barato dentro da cultura e da realidade brasileira: você mudou o rosto você venceu preconceitos, você se misturou, você é um povo. Basta olhar a história não-escrita para ver que você “deu um tempo” na escola, quando não se podia estudar, trocou a novela pela música brasileira, tornou-se o grande público do show musical. [...] Nós os cabeludos, se votarmos, é que poderemos ser o inesperado desequilíbrio da balança. Sejamos como aquele jogador que ta no banco de reserva e entra nos 15 minutos finais, e faz o gol da vitória [...]. (GALVÃO, 1997, p.225).

Tanto no difícil ato de sua candidatura, como também em seu discurso panfletário, notamos que a candidatura de Galvão deixou claro sua postura e consecutivamente a do grupo frente à ditadura militar presente na década de 1970.

Galvão (1997, p. 228), comenta como foi a experiência:

Não fui eleito. Vários fatores contribuíram para tal. Voto vinculado onde disputávamos do vereador ao senador; o PMDB ainda não tinha condições de vitória, na Bahia, para governar, o que prejudicava as campanhas para os cargos do legislativo; e a falta de dinheiro, que foi o que realmente decidiu. No entanto, não posso me queixar, porque tive 7.837 votos. [...] Mesmo sem ser candidato a nenhum cargo, continuo político. Um político poético e ético.

Para finalizar esse item, deixo as palavras de Luiz Galvão, que estão presentes na contracapa de seu livro *Anos 70: Novos e Baianos*, onde o autor retrata de forma sintetizada, porém brilhante, a trajetória do grupo desde seu início em 1967 até as manifestações frente à ditadura militar que ocorreram na década de 1970:

No início de 1967, na pensão de Dona Maritó, Rua Democrata, 17, Salvador, nascia Novos Baianos, um grupo musical que escreveu, compôs, cantou e, aqui no Brasil, deu o toque de movimento que faltava no palco do *show business*. Além de ter vivido na prática suas canções e textos, assumiu uma posição difícilíssima, com postura, discurso, mística, experiência zen e alquimias, tudo com um tom anárquico. Enfrentou o tempo Médice como uma partida de futebol, dando sangue, suor, inteligência, calma, juventude, alma e todas as virtudes para vencer e, na pior das hipóteses, empatar, porque derrotas tivemos, mas as transformamos em vitórias; não podíamos perder, representávamos a vitória, o sol, a alegria, a irreverência, a criatividade, o sonho e a paz.

4.2 “Essa liberdade que nunca chega”: Casa das Máquinas

Na década de 1970, eram comuns, como já mencionado, manifestações provenientes dos ideais da contracultura. Esses protestos de cunho pacifista eram desenvolvidos e incorporados, sobretudo, pelos *hippies*, *beatniks* e poetas existencialistas.

Dentro dessa perspectiva, surge em São Paulo a banda Casa das Máquinas, composta pelo baterista Luiz Franco Thomaz, mais conhecido como Netinho, ex-integrante do grupo Os Incríveis³⁷; Aroldo Binda, ex Som Beat³⁸, na guitarra e vocal; Pique, que antes acompanhava Roberto Carlos tocando piano, órgão, saxofone e flauta; e Carlos Geraldo nos vocais e contrabaixo.

Possuindo integrantes com ampla experiência musical, o grupo iniciou suas atividades em 1972, e mesmo com apenas três discos de estúdio e um ao vivo, demonstrou forte influência na “geração setentista”. O primeiro disco foi gravado em 1974, pela Som Livre, intitulado apenas de *Casa das Máquinas*, esse continha dez músicas, entre elas *A Natureza*, música que abre o LP, e *Domingo à Tarde*.

De uma forma geral, o disco demonstra não se comprometer incisivamente com questões políticas. Porém, encontramos os pensamentos envolvidos na contracultura que ainda manifestava-se no Brasil. Devemos notar o uso de palavras oriundas dos pensamentos *hippies* e contraculturais, palavras como “livre” e “paz”, são utilizadas nas canções desse álbum.

A canção *Tudo por que eu te amo*, composta por Aroldo e Carlos Geraldo, é extremamente reflexiva e agonizante. Na letra encontramos um pequeno refrão que dá nome à música, e por todo seu desenvolvimento, é apresentado um texto falado por Netinho que faz um comentário a seu pai, sobre sua maneira de ver e entender o mundo.

³⁷ Ex. The Clevers, 1962-64. Grupo paulistano que é uma das grandes lendas do rock tupiniquim. Com a explosão da Jovem Guarda, teve o auge de sua carreira. No início dos anos 1970, abandonando um pouco o rock, o grupo passaria a porta-voz da Era do Milagre da ditadura Médici, cantando de músicas ufanistas a hinos pátrios. Depois desta intempérie, o grupo se desfez [...] a primeira formação contava com os músicos Mineiro e Risonho (guitarras e vocais), Manito (teclados e sopros), Nenê (Ex-Beatniks no baixo) e Netinho (bateria). (DOLABELA, 1987, p.85).

³⁸ Som Beat: grupo paulistano, surgido nos anos áureos dias da jovem guarda. Formação Aroldo e Fafá (guitarras e vocais), Carlinhos (baixo), Dartagnam e Norival (baterias). Discografia: Sou Timido Assim/my Generation (RCA Victor, 1967). (DOLABELA, 1987, p.147).

Notamos nessa canção uma tentativa, por parte dos compositores, de explicar que, mesmo existindo uma clara divergência de idéias entre o jovem e seu pai, os pensamentos não interferem no sentimento de amor que os envolve. Em tempos de ditadura, podemos associar à figura do pai como uma autoridade social, que conduz um país adorado, enquanto o filho pode ser visto como o próprio jovem cidadão. Estão presentes nessa canção, os conflitos de gerações e os ideais provenientes da nova juventude *underground*, que se formava no Brasil.

Vejamos um trecho do texto:

Tudo porque eu te amo pai / Tudo porque eu te adoro [...] Juro por essa música que faço / Que eu não quis te magoar pai [...] Eu não estou colocando meus 20 anos de vida em jogo contra os seus 48 / Mas existe uma grande diferença no que você me ensina / E no que eu aprendo vivendo pela minha própria vida [...] Eu somente quero achar minhas próprias respostas pai / Eu só quero consertar sozinho os meus erros pai / Eu quero criar / Eu quero amar pai / E não é só porque você me pôs no mundo / Que tem que ficar condicionado a mim pelo resto da sua vida não [...] Faça forte as palavras da razão pai / Jogue um copo d'água sobre aquela pequena chama de dúvida que existe bem no fundo de você / Só então você sentirá / Que amar é não querer nada em troca pai / Sentirá que amor não é sinônimo de possuir pai / Sentirá que Deus dá o amor / Mas é a gente que tem que aprender amá-lo / E mais ainda pai / Sentirá que eu, seu filho / Juro por essa música / Que é tudo porque eu te amo pai. (CASA DAS MÁQUINAS. 1974).

Para melhor elucidarmos a proposta da canção *Tudo por que eu te amo*, relacionamos a ela, o pensamento do autor Herbert Marcuse sobre o conflito pai-filho na geração do final dos anos 1960:

Através da luta com o pai e a mãe, como alvos pessoais de amor e agressão, a geração mais nova ingressou na vida social com impulsos, idéias e necessidades que eram, em grande parte, de cada um dos jovens [...] na luta entre gerações, os lados parecem ter sido trocados: o filho é que sabe; é ele quem representa o princípio maduro de realidade contra as obsoletas formas preconizadas pelo pai. (MARCUSE, 1968, p.96-97).

Na canção *Mundo de Paz* de Carlos Geraldo, uma balada a princípio romântica, e ingênua, guarda resquícios de alguns conceitos serenos, como o de construir e buscar

um lugar de paz, propício para ficar ao lado de novas pessoas interessadas nas mesmas idéias pacíficas.

Ah! Eu também quero ir amar / Ah! Eu também quero ir achar / O meu mundo é tão vazio / Parto sem deixar ninguém atrás / É preciso ir buscar alguém / Eu preciso construir também / O meu mundo de paz / Eu preciso de mais / Ter um mundo de paz / Eu preciso de mais / Eu preciso encontrar você. (CASA DAS MÁQUINAS. 1974).

Outra canção, a princípio romântica é *Canto Livre*. Aqui encontramos, além do romantismo, a busca pela liberdade vista através da ótica de um músico. O sentimentalismo é mostrado pelos olhos de um músico em cima de um palco.

Deste mundo "que" / Nada vou querer / Só meu canto é livre porque / Ando sem saber / Sem nem mesmo ter / Tempo prá poder amar você / Palco Iluminado / Roupas coloridas / É mais um show que eu faço sem você [...] Dessa multidão / Prisioneiro sou / Só meu canto é livre eu vou / Nesse mundo que / Ando sem saber / Sem tempo pra poder amar você / Nasce o sentimento / Cresce em meio ao pranto / E eleva ao altíssimo e vai [...] Tudo foi um sonho / Encoberto em rosas selvagens / Agora eu sei / Eu acordei / Desse mundo que / nada vou querer / Só meu canto é livre porque / Dessa multidão / Prisioneiro sou. (CASA DAS MÁQUINAS. 1974).

No primeiro LP, a banda também buscou juntar idéias *hippies* de paz e amor, com algumas canções com pregações religiosas. *Quero que você me diga* e *Preciso lhe ouvir*, são duas músicas presentes no disco que tratam desse assunto. Netinho atribui a passagem religiosa ao vocalista e guitarrista Aroldo. Ele afirma em entrevista que, “Aroldo entrou nos Incríveis em 69 no lugar do Risonho e foi quem fez a maioria das letras do primeiro disco do Casa. Ele tinha esse lado espiritualizado”. (PACHECO, SITE JOVEM GUARDA, 2007).

Em *Quero que você me diga*, notamos que o autor Carlos Geraldo, busca uma resposta divina e até mesmo uma ajuda suprema para saber quando haverá o fim dos dias de luta, quando haverá justiça e satisfação. Nessa canção há uma união de costumes e atitudes religiosas, desembocando em frases existencialistas.

Vejamos um trecho:

Preciso que alguém me diga / Se realmente existe a verdade / Mas eu preciso que alguém me diga / Se realmente existe justiça / Ah, eu preciso que alguém me diga / Se realmente existe um caminho / Mas eu prefiro que meu bem me diga / Se realmente estou satisfeito [...] Mas eu preciso que alguém me diga / Em que condições estou nesse mundo / É impossível que alguém me diga / Por quanto tempo ainda vou viver / Mas é possível que meu Deus me diga / Qual o caminho certo a seguir / É necessário que Ele também diga / Que a paz aqui na terra seja feita / O importante é a gente saber / Que realmente existe Deus, Nosso Senhor / Ao Nosso Pai quando descer na terra / vou agradecer a Ele tudo que Ele nos deu / Mas eu vou ficar contente. (CASA DAS MÁQUINAS. 1974).

Já a canção *Preciso lhe ouvir*, surge da mesma forma mística, porém, aqui é atribuída uma mensagem antiguerra, claramente associada aos acontecimentos que marcaram o mundo naquele período, como a guerra do Vietnã (finalizada apenas em 1975), e as guerrilhas presentes no ambiente social brasileiro, já comentadas no capítulo “Caia na estrada e perigas ver”. A canção mostra que a vitória vem através do amor e da fé.

O mundo inteiro irá morrer / Eu vou dizer / Se a guerra não parar então / Vamos morrer / O que o homem constrói / Ele mesmo destrói / Eu não sei se amanhã vou viver / É preciso lutar / Se possível amar / Pela fé conseguiremos vencer / Meu Deus preciso lhe ouvir / Saber por que / Que a arma e o ódio vão fazer / Todos morrer / Eu preciso lhe ouvir / Eu preciso lhe ouvir meu Deus. (CASA DAS MÁQUINAS. 1974).

Possuindo nova formação com a saída de Pique e a entrada de Marinho Testoni Jr. nos teclados, e Mário Franco Thomaz como segundo baterista – tocando ao lado de Netinho – o grupo agrega novas idéias, não só musicais, mas também discursivas, acarretando em várias mudanças conceituais no grupo.

No segundo LP do Casa das Máquinas, de 1975, notamos o anseio por liberdade do início ao fim do disco. Musicalmente o disco se liberta do tradicional rock in roll, para imergir no rock progressivo, estilo que, por sua vez, livra-se dos arquétipos musicais básicos, e se conecta a várias formas de música, unindo ao rock, música erudita, música popular brasileira, música folclórica, e outros gêneros.

De acordo com o músico Carlos Weydmann (2003, p. 17):

O segundo disco *Lar de Maravilhas*, de 1975, é considerado por estudiosos do rock brasileiro, um marco na história do rock progressivo nacional, ao lado do disco *O A e o Z*, de outra banda importante da época, talvez a mais conhecida, Os Mutantes. É possível acreditar que a Casa das Máquinas era uma banda atualizada e informada sobre os aspectos relativos ao seu trabalho, dentro e fora do seu país. Uma característica que vale a pena salientar é a duração das músicas nesse disco: passam a ter mais que a média de três minutos, padrão dos primeiros rock's, saindo um pouco do esquema tradicional – estrofe e refrão –, dando lugar a partes instrumentais nas músicas.

A canção que abre o disco com o nome de *Vou morar no ar*, (talvez a música mais conhecida da banda), descreve a insistente busca por liberdade. Na canção, o grupo demonstra que existe um bloqueio e certa dificuldade de permanecer onde se encontra, e também de realizar o que deseja, sendo assim, podemos abertamente associar o texto a falta de liberdade causada pelos militares. Ele pede para que abram portas ou janelas que estariam fechadas. Buscando espaço para suas realizações.

Abra que eu quero ver / Esse céu azul / Abra que eu quero olhar /
Esse mar do sul / Abra que eu quero voar / O mais alto que eu puder /
Um dia eu vou sair / Vou morar no ar / Moro no ar / Olhando Pro mar
/ Abra que eu quero ver / Esse céu azul / Abra que eu quero olhar /
Esse mar do sul / Abra que eu quero voar / O mais alto que eu puder /
Um dia eu vou sair / Vou morar no ar. (LAR DE MARAVILHAS. 1975).

O próprio nome do disco, chamado *Lar de Maravilha*, nos remete a um lugar onde as imagens e as idéias presentes nas letras possam ser realizadas. O nome faz referência a um ambiente utópico, ligado à contracultura, ao movimento *hippie* e as comunidades alternativas. *Lar de Maravilhas* também é o nome da segunda canção do LP e possui o mesmo anseio, ou seja, a busca por um lugar melhor para viver e se purificar.

Eu vou dormir / Para sonhar / Poder sair e me elevar / Vou viajar /
Num beija-flor entre canais espaciais / Rumo à lua verde, vamos
rumo à lua verde / Lar de maravilhas eu vou me purificar / Rumo à
lua verde, vamos rumo à lua verde / Lar de maravilhas eu vou me
purificar. (LAR DE MARAVILHAS. 1975).

O lugar utópico também está presente na capa do disco, que apresenta a visão contrastante, onde de um lado temos a figura de um lugar em ruínas que pode ser associado ao lugar onde se encontravam e dali avistavam, através de uma porta aberta, o paraíso sonhado.

Figura 5 – *Lar de Maravilhas*, 1975.



Fonte: Lágrima psicodélica (2007)
www.lagrimapsicodelia.blogspot.com

Outra canção presente no segundo LP que demonstra o interesse da banda para com a filosofia *hippies* é *Liberdade Espacial*. Nessa canção, a letra explora o tema da purificação mental. Entendemos nessa canção, que a força para suportar o período militar vinha através de sua própria mente, construindo seu próprio tempo e mundo.

Sinta a liberdade espacial / viva com a lua do astral / força espiritual /
 Faça o que sentir / Não deixe o tempo fugir / A sua mente toque
 oriental / Nada que for verdade sua / procure desfazer-se pra sempre /
 Limpe os mares de sua mente [...] Não se apegue a forças materiais /
 Não se perca na fumaça [...] Vai vivendo nesse curto tempo / como
 passa de um intento, lua astral / Faça o que você sentir [...]. (LAR DE
 MARAVILHAS. 1975).

Com uma abordagem semelhante, notamos na música *Astralização*, o intuito de unir o homem ao universo num plano astral. A procura por outro mundo ou liberdade é relacionada à serra, um local onde vários músicos do período se instalavam para tais realizações como vimos no capítulo 3

Vejamos a letra:

Tento respirar, andando em busca de terra / mais que a terra quero a serra / que com mais terra berra / pra que corramos a ela / misturando tudo / me envolvendo com estrelas / viajando descolando uma transação / é hora da astralização. (LAR DE MARAVILHAS. 1975).

Na canção *Cilindro Cônico*, identificamos a repressão no sentido de falta de perspectivas da juventude e da impossibilidade de escapar de um mundo complicado, fechado e sem saídas, ou seja, o sistema regido pela ditadura. Há também uma crítica à modernização num clima “futurista” lembrando o romance do escritor Aldous Huxley chamado *Admirável Mundo Novo*, uma “fábula” futurista que relata uma sociedade completamente organizada, sob um sistema científico de castas, onde não há vontade livre, abolida pelo condicionamento.

Em outras palavras, as coisas são fáceis de entender, mas é difícil entender por que elas são assim. Além de tudo, o mundo se moderniza como é demonstrado na frase “tudo é eletrônico”, havendo alta tecnologia, mas espiritualmente o mundo é atrasado. E isso também é complicado, existindo um desajuste, aqui exemplificado como um “cilindro cônico”.

Sempre o vento sopra mais forte / Pra quem não está acostumado com o frio daqui / Sempre o tempo passa depressa / Pra quem se interessa e vive mais um pouco aqui / É fácil, é até difícil / Entender as coisas como elas são / É difícil ver tão fácil / Tudo é complicado, tudo é eletrônico / Tudo se resume num cilindro cônico / Tudo, tudo, tudo é complicado / Tudo, tudo é eletrônico / Tudo, tudo, tudo se resume num cilindro cônico. (LAR DE MARAVILHAS. 1975).

Referindo-se novamente as teorias de Marcuse, notamos que não só o grupo Casa das Máquinas, mas também vários outros grupos, como vimos anteriormente, possuem certa angústia com relação à técnica e a possibilidade de um retorno amigável à natureza. A canção *Vale Verde* de Netinho e Pisca, reflete essa idéia. Antes de visualizarmos a letra observemos as palavras de Marcuse (1982, p.221):

A redução estética aparece na transformação tecnológica da Natureza onde e se tem êxito em ligar domínio e libertação, orientando o domínio para a libertação. Neste caso, a conquista da Natureza reduz a cegueira, a ferocidade e a fertilidade da Natureza – o que implica reduzir a ferocidade do homem contra a Natureza. O cultivo do solo é qualitativamente diferente da destruição do solo; a extração dos recursos naturais, da exploração perdulária; a limpeza das florestas, do desflorestamento em massa. Pobreza, doença e crescimento canceroso são tão naturais quanto os males humanos – sua redução e remoção é libertação de vida. A civilização alcançou essa “outra” transformação libertadora em seus jardins, parques e territórios de reserva. Mas fora dessas pequenas áreas protegidas, tratou a Natureza como tem tratado o homem – como um instrumento de produtividade destrutiva.

Talvez a canção mais emblemática ao termo liberdade, relacionada à banda Casa das Máquinas seja justamente *Vale Verde*. A música é explícita tratando-se do termo. Notamos nitidamente no texto, a prisão em que se encontravam os músicos e artistas que viviam à margem do sistema, buscando um mundo paralelo, repleto de paz e rodeado pela natureza. A letra sugere uma relação entre a poluição maléfica à natureza, e o bloqueio para encontrar um mundo tranquilo, onde possa respirar e viver tranquilamente, ou seja, a impureza percebida no ar pode ser interpretada como o perigo constante dos militares que poderiam interferir nas atitudes dos músicos, em qualquer momento, ou em qualquer circunstância.

Não quero que reflita em meu rosto / Sombras cinzas impurezas desse ar / Olho o céu eu vejo-o mais escuro / Quero vê-lo brilhar / Como os raios coloridos desse sol / Essa liberdade que nunca chega / De portas trancadas preciso sair / Eu quero sentar no banco de um jardim / Pensando em poder achar um mundo assim / Com flores astrais ao redor de mim / Quero um vale verde pra que eu possa respirar enfim. (LAR DE MARAVILHAS. 1975).

No terceiro trabalho intitulado *Casa de Rock* de 1976 (último disco gravado em estúdio pela banda), o grupo passa a existir com uma nova formação. Simbas assumiu os vocais no lugar de Aroldo Binda, e João Alberto, tocando Contrabaixo, substituiu Carlos Geraldo. Nesse disco, a banda trabalha com aspectos musicais voltados ao rock tradicional, sem arranjos mais complexos como no LP *Lar de Maravilhas*.

Netinho faz um comentário sobre como se deu a entrada de Simbas no grupo:

Em 1975, fui a Londres a convite da banda Gênesis e após passar duas semanas com a turma do Phil Collins, babando, cheguei em São Paulo, fui direto ver uma apresentação do Simbas e o convidei. O Simbas entrou quando todas as músicas do *Casa de Rock* já estavam gravadas. O estilo musical desse disco teve grande influência do Piska, que compôs as músicas. Eu fiz as letras. (PACHECO, 2007).

Simbas (2007), também relata o episódio:

Nessa mesma época (1975), fui convidado pra cantar no Tutti-Frutti banda da Rita Lee. Ela queria que eu dividisse o palco com ela, e eu acabei escolhendo o Casa das Máquinas, pois lá haveria só um cantor. Ingressei no Casa das Máquinas mais ou menos em julho de 1975, gravei o LP Casa de Rock em setembro de 1975, e fiz minha primeira apresentação em 17/09/1975. Da banda eu já conhecia o Marinho (batera) e os demais vim conhecer a partir dessa data julho de 1975. Fiquei na banda até agosto de 1978.

A primeira canção do disco chamada *Casa de Rock*, fala sobre o rock and roll, engrandecendo-o, exaltando-o e mostrando que é o que realmente todos precisavam naquele momento, o rock era o que realmente ajustava e envolvia o grupo. É importante notarmos que a letra demonstra que o rock pode ser uma solução para qualquer tipo de problema, em tempos de ditadura, podemos ver o rock como uma forma de combate às atitudes repreensivas por parte dos militares. Como diz a letra, o rock é um remédio, um alimento.

Vamos à letra:

Esta é a casa do tal rock n' roll / É o rock que casa com a Casa / Este é o ninho do passarinho / Que já nasce voando sem asa / Este é o santo remédio pro seu cansaço / É o alimento do nosso pedaço / Esta é casa do tal rock n' roll / É o rock que casa com a Casa / Este é o ninho do passarinho / Que já nasce voando sem asa / Esta é a semente que gera terra / Essa é a bomba que acaba com a guerra / Esta é a casa do tal rock n' roll / É o rock que casa com a Casa. (CASA DE ROCK, 1976).

Com o mesmo propósito e parecendo uma seqüência da primeira música (*Casa de Rock*), *Jogue Tudo Pra Cabeça*, demonstra que os jovens deveriam esquecer os problemas e envolverem-se apenas com o som, como forma de evitar os tempos difíceis que estavam atravessando.

Entre, pode vir entrando / Não fique marcando / Eu estou chamando / Um novo rock estamos tocando / Não se aborreça / Abra o olho e cresça / Antes que anoiteça / Rock em sua cabeça / Dance, faça o seu corpo vibrar / Jogue tudo pro ar / Recomece a dançar / Dance, dance até seu corpo excitar / Perigas isso tudo acabar / Dance jogue tudo pro ar / Jogue tudo para cabeça. (CASA DE ROCK, 1976).

Algumas questões comportamentais eram discutidas nas letras do grupo, porém nenhuma manifestação de posicionamento político era encontrada no trabalho musical da banda. Com relação às idéias políticas do grupo, Simbas diz que: “A Banda como um todo, não se engajava em ideais de direita ou de esquerda. Os músicos sim, uns eram de esquerda e outros de direita, mas a banda não se manifestava com relação a isso e se preocupava em fazer música sem nenhuma finalidade política”. (SIMBAS, 2007).

Percebemos essa afirmação em algumas canções, e notamos que mais do que uma posição política, o grupo buscava a sua maneira de ser e viver. A imposição sobre o que era certo ou errado ou o que devia ser feito ou deixado de lado pela juventude na década de 1970, aparece explicitamente na letra de *Certo Sim, Seu Errado* composta por Netinho e Catalau.

Nessa canção, podemos notar o altruísmo por parte dos músicos com relação a qualquer manifestação de comprometimento com questões políticas e até mesmo sociais no período. A letra demonstra que o grupo possuía certa rebeldia e um descontentamento com a imposição das idéias militares de repressão e censura, bem como com as idéias de engajamento artístico manifestada pela esquerda. Podemos interpretar a letra como um desabafo dirigido a quaisquer manifestações políticas ou não, do período estudado.

Quem é você / Pra dizer o que eu devo fazer / Quem é você / Pra dizer o que eu devo sentir / Quem é você / Pra dizer o que eu devo pensar / Quem é você / Pra dizer o que eu devo fumar / Certo sim, seu errado / Quem é você / Pra dizer o que eu devo cantar / Quem é você / Pra dizer o que eu devo amar / Quem é você / Pra dizer como devo me vestir / Quem é você / Pra dizer com quem eu devo andar / Certo sim, seu errado. (CASA DE ROCK, 1976).

O pânico presenciado por parte da sociedade brasileira, diante da ditadura militar ainda nos anos 1970, se manifesta na canção *Dr. Medo*, do LP *Casa de Rock* de 1976. Weydmann diz que “a primeira música do lado B, de *Pisca*, Netinho e Catalau, fala sobre a ameaça de um pesadelo, de um pensamento ruim que aparece no sonho e quer

tornar-se realidade. Pode-se fazer uma alusão ao terror da ditadura da época, considerando essa letra como uma crítica ao clima de tensão e medo”. (WEYDMANN, 2003, p. 21).

Vejamos a letra:

Hoje eu acordei bem cedo / Assustado e com medo / Sonhei que caia do escuro do escuro do dia / Lá onde fui nada nasce e nada se cria / Descobri esse segredo / Pra acabar com todo medo / Quanto menos imagem aumenta minha coragem / E o meu pesadelo se torna uma grande bobagem / Sou sócio de um clube mundo diz o título sou vagabundo / Eu só quero correr e brincar com o tempo / Não importa a razão / Só darei real valor ao amor / Sou sócio de um clube mundo diz o título sou vagabundo / Eu só quero correr e brincar com o tempo / Não importa a razão / Só darei real valor ao amor. (CASA DE ROCK, 1976).

Já na canção *Eu Queria Ser*, percebemos novamente um envolvimento por parte da banda, com relação à aspectos ligados à contracultura. A letra possui uma forte conotação aos ideais *hippies*, tratando de temas como amor, utopia, igualdade e a sempre fomentada liberdade. Aqui o autor escreve a canção em primeira pessoa, relatando que gostaria de ser e ter alguns elementos apropriados para expandir as idéias de paz e amor, que por sua vez, são ofuscadas pela repressão militar no Brasil.

Eu queria ser poeta / Ter a minha vida incerta / Só falar de amor e utopia / Respirar livre o ar do dia / Eu queria ser uma flor / Pra acabar com seu horror / Me alimentando de dor / Libertando o nosso amor / Não, eu não posso mais sonhar / Eu tenho pedras pra pisar / Eu queria ser um canhão / Sempre aceso pela verdade / Explodindo na maldade / E adormecendo na igualdade / Eu queria ser a luz / Desse brilho infinito / Dando vida a nossa cor / E o desespero ao nosso grito / Não, eu não posso mais sonhar / Eu tenho pedras pra pisar / Eu queria ser uma abelha / Voar através de um véu / Embebedar-me no mel / Eu queria mesmo é correr o céu / Eu queria ser um andante ao léu / E lá nas ruas do céu / De larguras normais / Todos caminhassem em passos iguais. (CASA DE ROCK, 1976).

O último disco do grupo foi lançado ainda em abril de 1978. Esse álbum foi gravado ao vivo e contem apenas músicas dos discos anteriores, sem nenhum material inédito. Segundo Weydmann, nesse período, “o grupo fez várias apresentações no Brasil e em países vizinhos, como na Argentina onde fizeram seu último show em 1978,

no Luna Park, antes do incidente que veio a provocar o fim da banda”. (WEYDMANN, 2003, p.30).

Com um comportamento insólito, presente desde o início de sua formação e que acompanhou por toda sua trajetória, a Casa das Máquinas, bem como a maioria dos grupos de rock no Brasil na década de 1970, eram considerados subversivos ao governo ditador e ao mesmo tempo alienados por parte de alguns membros de esquerda, por não envolverem-se em suas manifestações. É importante notarmos, que o fim do grupo, de certa forma, também está vinculado a esse aspecto transgressivo e underground que possuía.

O fato que separou a banda não é bem claro, mas torna-se importante relacionando-o ao período militar no Brasil. De acordo com Weydmann (2003, p. 31):

Numa confusão com fãs, imprensa e a própria banda, onde no meio de algumas agressões, um cinegrafista da rede Record veio a falecer. Não se sabe até hoje o que realmente aconteceu, mas sabe-se que o cinegrafista era cardíaco, portanto sensível a situações de stress, e que a culpa do episódio atribuída à banda na época não era verdadeira, pois a mesma foi inocentada em 1983. Porém, aí já havia sido criada toda uma atmosfera negativa contra a banda, principalmente por parte da imprensa e também devido ao clima de rigidez moral da sociedade brasileira da época.

Marinho Testoni, (TESTONI) tecladista do grupo relata o episódio:

Quando esse fato aconteceu, já não estava mais na banda, havia saído tinha uns 15 dias, na tarde que aconteceu esse acidente, estava em Bauru tocando com a banda Pholhas, fiquei sabendo quando retornei à Sampa, como eram e são meus amigos, fui atrás para saber o que tinha acontecido, o fato é que na verdade, pelo que descobri, a coisa toda não passou de um acidente, que pode acontecer com qualquer um, sendo na época um nome, a acusação caiu em cima do Casa das Máquinas, tanto é que até eu fui intimado e dado como reconhecido, como poderia se nem estava mais no Casa e muito menos no local, mas tive que ir a julgamento, só que como estava nos Pholhas, o advogado da RCA, acabou provando a verdade, tanto que recebi inclusive uma indenização como falsa acusação de umas revistas e jornais, assim não tive nada para pagar, já o Simbas, Piska e outros dois técnicos acabaram respondendo processo em liberdade.

Possuindo um caráter marginal perante a sociedade brasileira, não se enquadrando aos moldes das esquerdas, e ao mesmo tempo desrespeitando de certa forma as leis militares de censura e repressão, o episódio que colocou fim ao grupo, caiu

como uma luva para todos que não entendiam e não simpatizavam com o grupo no momento. O trágico acidente propiciou tanto para a direita, quanto para a esquerda, uma forma de eliminar uma das bandas que contestava a maneira de viver da sociedade brasileira e que buscava acima de tudo liberdade.

4.3 “Quando amanhecer de novo haverá lugar”: O Terço

Creio que, de todos os danos causados pela ditadura militar, o maior deles foi a quebra de continuidade no processo de construção da identidade cultural que a sociedade brasileira experimentava e que teve seu ápice no final dos anos 50. Esse corte vertical na carne da nação ainda apresenta sérios problemas de cicatrização, como se cada lado da ferida não reconhecesse no outro o seu igual. O tratamento é longo e delicado. Talvez haja cura. (MERCÊS, 2007).

A banda O Terço, que assumiu grande importância no cenário do rock brasileiro, começou sua trajetória artística no final da década de 1960 no Rio de Janeiro, formado por Sérgio Hinds no baixo, Jorge Amiden na guitarra e Vinícius Cantuária na bateria. Essa formação gravou o seu primeiro LP em 1970. O Terço originou-se basicamente de três grupos, o Joint Stock Co., Hot Dogs e Os Libertos por onde iniciaram Jorge Amiden, Vinícius Cantuária e Sérgio Hinds, além de Cezar de Mercês e Sérgio Magrão que viriam a fazer parte da banda anos depois.

Tentando decifrar o significado do nome do grupo o *site* lágrima psicodélica (LAGRIMA PSICODELICA)³⁹, descreve que:

A palavra terço, é claro que é um "fracionário que corresponde a três" ou a "terça parte de alguma coisa", inclusive a do Rosário, conjunto de contas utilizado na liturgia Católica para computar um determinado número de orações (quinze Pai-Nossos e quinze Ave-Marias). O nome O Terço caiu como uma luva pelo menos para essa primeira formação da banda, que era a de trio (guitarra, baixo e bateria).

Ao longo da década a banda foi se firmando com um estilo próprio voltado ao rock progressivo e ao rock rural. Porém no primeiro LP, notamos em canções como *Yes, i do* e a humorada e, ao mesmo tempo crítica, *Antes de Você...Eu*, a influência do rock do início dos anos 1950 sobre a banda.

³⁹ www.lagrimapsicodelica.blogspot.com

A maioria das canções desse álbum, não evidenciam envolvimento político em suas letras, porém a canção *Longe sem direção* de P. Patrício e Jorge Amiden, demonstra uma crítica ao momento conturbado instituído no final da década de 1960. A canção mostra que através da procura de um amor – que pode ser interpretado pelo amor de outra pessoa, ou simplesmente o amor propriamente dito – o homem percebe e compreende o desapego sentimental existente no momento com relação a esse anseio e ainda percebe através da procura, o mundo em guerra, o qual atravessava.

Eu muito andei / E já sofri pra lhe encontrar / Perdi a paz e me achei demais / Longe sem direção / Enfrentei o sol e o chão / Vi muitas maldades / E guerras em vão / E afinal eu descobri / Um mundo sem amor / Cheio de medo, de ódio e de dor / Onde está você amor? (O TERÇO, 1970).

Devido ao breve afastamento de Sérgio Hinds – que nesse período toca com Ivan Lins – Amiden resolve chamar seu antigo parceiro Cezar de Mercês para integrar o grupo. Mercês (2007) conta como reagiu ao convite:

O Terço estava já esboçado e logo seria “descoberto” durante um festival estudantil. Eu já participava como letrista e parceiro do Jorge Amiden e quando fui convidado a entrar para o grupo vi a possibilidade de trabalhar um meio de poder expressar minhas idéias e opiniões. A minha opção pela banda foi resultante do enfrentamento de um grande dilema: seguir na vida universitária e abraçar a sua luta ou fazer da minha atividade com a banda um palanque para difundir idéias?

Com a volta de Sérgio – que passa a ser violoncelista – em 1971 o quarteto lança um compacto duplo o qual possui um trecho da ária extraída da Suíte em Ré Maior de Bach, o que mostra a influência da música erudita no grupo. O quarteto ainda cria nesse período a guitarra de três braços, chamada “tritarra”, tocada por Amiden.

Presente nesse compacto, a música *Adormeceu* de Jorge Amiden e Cezar de Mercês demonstra o desconforto presente entre as pessoas que pregavam a paz em tempos ditatoriais. A canção parece mostrar que, quem é a favor da paz a pratica serenamente, pois nesse período não podiam expressar-se livremente, mas a canção demonstra que as pessoas precisavam lutar pacificamente mesmo numa nuança silenciosa.

A letra diz:

Adormeceu / Antes do fim do dia / Entre a rotina do lugar / Porém a vida ainda se faz / Num fraco suspirar / Reconheceu / A paz quem dá se esconde / Por trás dos mantos da razão / Adormeceu pra não morrer / Morrendo sem saber / Hey hey / Amor seus brancos sonhos / Se alguém não tem visão / Te abriga / Adormeceu. (O TERÇO, 1971).

Com essa formação, O Terço participou de alguns festivais importantes da cena brasileira. De acordo com um *site* especializado no grupo (O TERÇO)⁴⁰:

O Terço nesta época era o grupo dos festivais. Com a canção "Velhas Histórias", composta por Renato Côrrea e Guarabyra, ganhou o Festival de Juiz de Fora. Em um desses festivais, a banda defendeu uma música (Espaço Branco) de Vermelho e Flávio Venturini, este mais tarde viria a integrar o grupo. A banda também classificou as músicas "Tributo ao Sorriso" (9º lugar) e "O Visitante" (4º lugar), em duas edições do Festival Internacional da Canção (FIC), o que levou a banda a se tornar o grupo revelação pela mídia especializada. Uma das características da banda era o vocal trabalhado em falsete, que encantava o público.

Como vimos anteriormente, durante a época dos grandes festivais, a cobrança com relação à música passou a ser mais enfatizada devido ao debate político ideológico. Com relação ao Terço, Cezar de Mercês (2007), descreve que:

Havia sempre algum tipo de pressão, muito mais sobre os artistas conhecidos, com uma grande expectativa em relação a sua tomada de posição. Os Festivais, então, eram o espaço ideal para o confronto de idéias e posições políticas. Lembrando que, mesmo no meio universitário, havia quem apoiasse o Regime. (vide a guerra entre Makenzie (CCC)⁴¹ e USP). Desse modo, quase que a maioria absoluta dos compositores da época produziu a chamada “música engajada”. Quanto aos mais jovens ainda não havia nenhuma pressão, apesar de alguns mais radicais considerarem o movimento rock como alienação.

Com relação aos ideais da banda, observamos que o caráter político estava presente. No Terço havia um aberto posicionamento com relação às idéias políticas, principalmente as de esquerda frente a ditadura militar, como podemos notar nas palavras de Mercês (2007):

⁴⁰ www.oterco.cjb.net

⁴¹ Comando de Caça aos Comunistas

Claro que estávamos totalmente identificados com os ideais de esquerda, e o fato de fazermos rock em nada nos tornava alienados, ao contrário, podíamos através das nossas atitudes de contestação acentuar o descontentamento de toda uma geração.

Jorge Amiden, um dos fundadores, acaba deixando o grupo que nesse período projeta-se numa ascensão ao rock progressivo. Após lançar um novo compacto, o Terço lança seu segundo LP homônimo em 1973 que consta uma suíte⁴² com seis temas, intitulada *Amanhecer Total*. A faixa conta com a participação de Luiz Carlos Simas nos teclados que integrava o Módulo 1000 e mais tarde o Vimana.

A Canção composta pelo trio e que abre o disco chamada *Deus*, demonstra a espiritualidade presente no grupo, referente às manifestações contraculturais existentes no momento. A música refere-se à busca conjunta e incessante por uma compreensão de si mesmo através da espiritualidade remetida a Deus.

Vejamos a letra:

Eu não vou mais parar / Eu não sou, Deus / Dou um passo no ar /
Onde estou, Deus / Sigo a subir, meu caminho astral / Vou achar /
Venha me seguir, juntos descobrir / Nosso Deus. (O TERÇO, 1973).

Chamamos a atenção para outra música presente no disco *Estrada vazia de Ezequiel* e Vinícius Cantuária, que traz no texto a procura pela tão sonhada paz, que praticamente inexistente enquanto há repressão instaurada. A canção mostra uma criança apreensiva que parece mesmo com pouca idade, resistir à violência e repressão. Cansada a criança procura a paz no caminho de seu crescimento espiritual.

Sou uma criança que ainda não sorriu / Venho cansado e sem encontrar / A paz, a paz, a paz, a paz / Meu corpo é o aberto caminho / Para você descobrir / Estrada deserta esperando / Você pra poder resistir / Somos crianças podemos sorrir / Somos crianças e vamos partir / Sou uma criança que ainda não sorriu / Venho cansado e sem encontrar / A paz, a paz, a paz, a paz. (O TERÇO, 1973).

⁴² Os compositores da Renascença algumas vezes ligavam uma dança a outra (por exemplo, a pavana e a galharda). Os compositores barrocos ampliaram essa concepção, chegando à forma da suíte: um grupo de peças para um ou mais instrumentos. Houve muitas suítes escritas para cravo, e o esquema mais comum acabou abrangendo uma série de quatro danças de diferentes países: uma allemande, uma courante ou uma corrente, uma sarabanda e uma giga. (BENNETT, 1986, p.40-41).

Lagoa das lontras é outra canção presente no segundo LP do grupo, que nos remete a questões *hippies* como a de vivenciar ou residir em um lugar utópico livre para se viver, aqui denominado de Lagoa das Lontras.

Observamos a letra:

Fui a um lugar maravilhoso / Onde as lontras não vivem só / Onde o ar é mais puro / E eu respirei um só / Queria que todos sentissem comigo / Queria que todos fossem um só / Agora vou dizer tudo o que me aconteceu / Peguei muita chuva e apesar de molhado não me esfriei / Andei muito a pé nem por isso me cansei / Senti uma nova vida florescer / As pessoas que lá estiveram / Sentiram e me viram tremer / Tremer de frio e calor / De emoção e de prazer / Sei que a terra é muito grande / Mas em Lontras vou viver. (O TERÇO, 1973).

Para tocar com Caetano Veloso, Vinícius Cantuária deixa o grupo após o lançamento do segundo disco. Com isso, Cezar de Mercês passa a tocar guitarra juntamente com Sérgio Hinds e entram na banda Sérgio Magrão no baixo e Luiz Moreno na bateria.

Essa formação grava como músicos de apoio o disco *Nunca* de Sá & Guarabyra em 1974, que também conta com a presença de Flávio Venturini. A então formação dura pouco tempo, pois logo após, Cezar de Mercês deixa a banda e Flávio Venturini acaba entrando tocando teclados e em 1975 a banda lança seu terceiro LP intitulado *Criaturas da Noite*. Nesse álbum, Cezar de Mercês ainda contribui com algumas canções, uma delas é *Hey amigo*, uma das músicas mais conhecidas do grupo.

Hey amigo traz um sentido de uniformidade ligado às pessoas que estão envolvidas com o gênero rock. Podemos interpretar a canção como uma união de um grupo de indivíduos frente a algumas questões que constam nas entrelinhas do texto, como diz a canção “é nada, é fase, é fruto” pode ser interpretada, em tempos ditatoriais, que o desconforto existente é conseqüente, insuficiente e passageiro se todos se unirem para lutar contra o regime.

Hey amigo, cante a canção comigo! / É nada / É fase / É fruto / Hey amigo, cante a canção comigo! / Verdade é parte de um pouco / Nesse rock estamos todos juntos / Nesse rock estamos perto de ser a unidade final / A unidade final. (CRIATURAS DA NOITE, 1975).

Já a música *Volte na próxima semana pra ver*, de Sérgio Hinds, fala da mudança causada pela ditadura, dizendo que nesse período as coisas estão diferentes, mais

perigosas onde se deve ter cuidado, porém segundo o autor, logo tudo voltará ao normal.

Vejamos a letra:

Esse tempo não é mais o mesmo / Tudo, assim mesmo aqui agora /
Volte na próxima semana pra ver / Volte na próxima semana pra ver
melhor / Esse tempo não é mais o mesmo / Não é mais o mesmo, não
é mais o mesmo / Não vá brincar com fogo aqui / Não vá perder a
velha ali / Esse tempo não é mais o mesmo / Não é mais o mesmo,
não é mais o mesmo / Tudo, assim mesmo aqui agora. (CRIATURAS
DA NOITE, 1975).

O LP ainda traz a participação do maestro Rogério Duprat trabalhando os arranjos de orquestra na música que dá título ao disco *Criaturas da noite*. Outro ponto notório é a constatação de duas músicas instrumentais, *Ponto final* e *1974*. Elas se caracterizam dentro do gênero rock progressivo. A última composta por Flávio Venturini é considerada uma das músicas preferidas pelos fãs.

De acordo com o *site* especializado na banda (O TERÇO)⁴³, “visando mercado internacional, a banda gravou o vocal deste disco em inglês e lançou o *Creatures of the night*. O disco *Criaturas da Noite* é até hoje uma das maiores referências entre os discos de rock progressivo nacional e internacional também. Alguns o consideram o maior disco deste gênero no país”.

Em 1976 a banda lança o álbum *Casa Encantada*. O disco, que possui uma sonoridade semelhante seguindo a linha musical do anterior, foi concebido em uma fazenda em São Paulo, onde os integrantes moraram durante a construção do disco. Como vimos essa prática de morar em comunidades era corriqueira para os grupos de rock dos anos 1970, pois assim acabavam “driblando” a repressão existente.

A canção de Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá que possui o mesmo nome do disco intitulada *Casa encantada*, parece referir-se ao lugar onde o álbum foi criado. A música evidencia a tranqüila e ideal convivência em que estiveram nesse período, consagrando o lugar “elevado” em que moravam, estando longe das manifestações militares.

⁴³ <http://www.oterco.cjb.net>

Casa Encantada / Entre os muros que me cercam / Sempre posso ver /
 Outras terras, outros mundos / Sol ou mar / Entre os quartos onde
 moro / Passa um corredor / Onde o teto tem estrelas / Pra me guiar /
 Uma luz sempre acesa / Esperando chegar / Um amor na varanda /
 Um amigo na mesa / Qualquer um viajante / Que se queira encantar /
 Pelos quartos vazios / Pelas salas do mar. (CASA ENCANTADA,
 1976).

A canção *Sentinela do abismo*, também de Flávio Venturini, com a participação de Márcio Borges, parece um estimulante ao tempo difícil em que viviam, pois a música fala que logo o mau tempo passará e por isso devesse continuar cantando e sonhando com seus ideais.

Alguém que vi / Me disse ao passar / Os passarinhos passarão / E o
 nó no céu da boca, / A morena / A festa / Não passam se não cantar /
 Vem tocar na flauta / De meus velhos alvos ossos / Destroços da
 canção que o povo mandar / Cantar a faca cega, o coração é caçador /
 Cantar a sentinela do abismo coração / É caçador / É sonhador.
 (CASA ENCANTADA, 1976).

Com uma identidade enigmática, *Cabala* composta por Venturini, José Geraldo e Murilo Antunes, trata do mal e do medo instaurado através de uma idéia mística, possuindo palavras como feitiço, bruxaria e ritual. Podemos associar as manifestações de mandinga presente na canção como uma espécie de resguardo frente ao período obscuro em que o Brasil se encontrava.

O texto diz:

Cabala / Todo galope pro medo é comum / Todo segredo se sabe / Pó
 de feitiço, magia infernal / A bruxaria é que vale / Vozes finas de
 mulher / Vela, Castiçal / Seda pura, manequim ideal / Início de ritual
 / Magia de ritual / Não me preparei / Para o pior / Hoje nunca, em
 tempo nenhum / Bruxaria foi remédio melhor / P'ra dor / Cabala
 negra / Pó de feitiço mal / Nunca em tempo algum. (CASA
 ENCANTADA, 1976).

A canção presente no disco de Venturini e Sá, chamada *Vôo da Fênix*, traz em si uma mensagem esperançosa. A letra refere-se à ave mitológica Fênix que segundo a tradição egípcia mesmo queimada renascia das cinzas simbolizando imortalidade. Podemos associar a imortalidade do pássaro como um exemplo de perspectiva de um

futuro melhor, no qual deviam seguir, pois segundo a letra a ave, “traz vida pros olhos já cegos e pros sentidos quase mortos”.

Vôo da Fênix / Disse um povo que há tempos se acabou / Que ela vive nas cinzas e há de voltar / Ela é pássaro é fogo, monstro e flor / Traz a vida e a morte juntas / Quando a Fênix nasce do sol / As asas cobrindo o céu / Traz vida pros olhos já cegos / Pros sentidos quase mortos / Sobre os vales de calma solidão / Nas montanhas que a neve sempre escondeu / Ela é anjo e demônio, ódio, amor / Traz a vida e a morte juntas. (CASA ENCANTADA, 1976).

De Sá e Guarabyra, a música *Pássaro* fecha o disco dizendo que quando não se é compreendido e lhe acusam de mentir, o músico acha melhor estar fora do sistema, longe da opressão censória, que por sua vez praticava alterações na arte desses artistas, muitas vezes coibindo a verdade posta em suas letras.

Um tocador de violão / Não pode cantar, prosseguir / Quando lhe acusam de estar mentindo... / Quer virar pássaro e rolar no ar, voar... / Quer virar pássaro e sumir! (CASA ENCANTADA, 1976).

Nesse período, a banda acaba se tornando uma das maiores do cenário rock do país. De acordo com o *site* especializado na banda (O TERÇO), “o Terço seguia fazendo uma média de 200 concertos por ano, o sucesso de público era total, seja em teatros ou casas de eventos. Nessa época ocorreu o lendário concerto em homenagem aos Beatles, junto com outra banda de sucesso da época, os Mutantes”.

Ainda de acordo com o *site* (O TERÇO) notamos a saída de Flávio Venturini do grupo:

Em meados de 1977, Flávio Venturini decidiu deixar o grupo para fazer um trabalho junto com Beto Guedes. Devido a estas circunstâncias, Cezar de Mercês voltou ao grupo e trouxe com ele um tecladista para ocupar o lugar de Flávio, chamado Sérgio Kaffa. Ainda neste ano, com a nova formação, o grupo lançou um compacto com as músicas “Amigos” e “Barco de Pedra”, ambas compostas por Cezar. O grupo estava voltando a sua sonoridade mais para a MPB, mas sem esquecer suas raízes rock-progressivas.

Cezar de Mercês na verdade nunca deixou definitivamente a banda, pois sempre esteve presente de uma forma ou de outra nos discos, seja como compositor ou instrumentista. Sendo assim, ele nos conta como o Terço sobreviveu a repressão militar nesses anos:

O Terço já em plena atividade, entra no circuito universitário realizando muitos shows, onde se reuniam milhares de jovens e, sob o pretexto da música, respiravam um pouco de liberdade para expressarem-se. Em muitos desses shows o palco e microfones estiveram a disposição de quem quisesse falar. E muitas lideranças puderam se expressar. O reflexo dessa interação pode ser percebido na evolução das letras (pelo menos das minhas), que da denúncia velada dos primeiros dias (“ vá, vista o que tem, já vai chegar vindo de lá... vem pra saber quem quer viver.” “O Visitante”-71), passava gradativamente para o discurso mais contundente (“Tomara que um pé-de-vento passe por cá... Deus queira que a maré suba invadindo o cais, pois quando amanhecer de novo haverá lugar para o sol!”. “Mudança de Tempo” – 77), para citar dois exemplos. (MERCÊS).

Com a mudança de componentes do grupo que então era formado por Sérgio Hinds nas guitarras, Sérgio Magrão no baixo, Luiz Moreno na bateria , Cezar de Mercês tocando violão e flauta e Sérgio Kaffa nos teclados, a banda lança o quinto disco intitulado *Mudança de Tempo*. O nome sugestivo do disco, além de aludir à mudança de seus integrantes, também sugere as mudanças que a sociedade brasileira estava vivenciando.

Na capa do LP, também notamos a idéia de modificação. Aqui, vemos os integrantes do grupo assistindo, através de uma janela, as mudanças ocorridas no momento. Podemos interpretar que os músicos estavam presos sem atitude devido à repressão. Por isso apenas observavam:

Figura 6 – *Mudança de Tempo*, 1978.



Fonte: www.oterco.cjb.net (2007)

O disco gravado em 1977 e lançado em 1978, abrange na concepção e na forma discursiva as transformações ocorridas no final da década de 1970. Musicalmente o LP continua fiel à sonoridade da banda num momento em que o rock mundial e,

consecutivamente, o nacional estava num processo de transformações com a chegada do simples e anárquico Punk Rock, a despreensão social da Dance Music e o som pop da New Wave, que no início da década de 1980, consagraram-se no Brasil.

A política brasileira também mudava nesse período. O general Ernesto Geisel que vinha organizando de maneira lenta e gradual a abertura política desde 1974, em fins de seu mandato, determinou a extinção do AI-5 em 31 de dezembro de 1978. Seu sucessor, o general Figueiredo, daria continuação à estratégia de distensão, e ainda concretizaria a abertura política, com a chamada anistia⁴⁴, que dava permissão aos exilados políticos a retornarem ao país.

A primeira canção do disco *Não sei não*, de Ivo Alencar, Kaffa e Mercês, parece contar que o eu - lírico, tem uma segunda chance com as novas mudanças que estavam ocorrendo no país. Mesmo depois de ter se ferido – provavelmente pelas atitudes repressivas e censórias por parte dos militares – ele diz que tentará outra vez, simbolizando um recomeço. A canção também mostra que mesmo sem saber o que realmente iria encontrar no futuro, não desistiria, pois ninguém sabia realmente o que estava por vir com as novas mudanças políticas e sociais.

Eu falei baixo me machuquei / Agora vou tentar outra vez / E eu não canto o meu baião / Vocês irão falar que eu dancei / Quem é que dança quem é que não / Quem que sabe quem é que não Como é que fica parado ou não / Eu não sei não. (MUDANÇA DE TEMPO, 1978).

Já *Blues do adeus* de Cezar de Mercês, fala da despedida, de partir depois de ter concluído algo importante. Podemos associar a despedida ao esperado adeus à repressão que todos sonhavam. Como consta na letra “já faz muito tempo que parou a chuva, agora o momento é muito importante”, notamos novamente o momento de mudança discursado no LP.

Não vá dizer que eu não falei / Quando você quiser me ouvir / Eu não estarei mais aqui / Não vá dizer que eu calei / Quando você quiser me ouvir / Eu não estarei mais aqui / Já faz muito tempo que parou a chuva / Agora o momento é muito importante / Pra que fique sempre

⁴⁴ Em 1977 advogados e familiares de presos políticos formam o Comitê Brasileiro pela anistia, que denuncia “desaparecimentos” e começa a divulgar a idéia de uma “anistia ampla, geral e irrestrita” para os militantes de esquerda. Em 17 de junho de 1979, é enviado ao Congresso o projeto da Anistia, sancionada pelo recém empossado presidente João Batista Figueiredo dois meses depois. (BAHIANA, 2006, P. 293).

por aqui / Diga a eles que / Eu vou me embora / Eu vou me embora /
Tenho o mundo pra correr / Eu vou me embora / Eu vou me embora /
Já não vale a pena ficar / Não vale a pena, não. (MUDANÇA DE
TEMPO, 1978).

Hoje é domingo também de Cezar de Mercês, relata o tempo difícil de viver e ser livre sob o regime militar. Nessa música as dificuldades são contadas como se estivessem no passado, ou seja, o autor conta como eram os tempos ditatoriais, referindo-se ao cansaço de estarem sempre vigiados, da aflição depositada em suas vidas, de estar sempre atento e de não ser fraco para viver aquele momento. O texto acaba caracterizando também, certa esperança nas novas mudanças que viriam, pois se entende que, como a canção fala do passado perverso, podemos entender que no futuro as coisas não eram assim, portanto melhoraram.

Hey, você! Chegue aqui / Vou lhe contar um segredo / Eu já sei que parece / Aquela velha história / Que tinha o céu e tinha o chão / E tinha gente no meio / E tinha o chão e tinha o mar / E tinha os peixes na água / Quando aqui tinha sol / Fazia noite por dentro / E depois de manhã / Sempre acordava cansado / Olhava o lado da parede / Não tinha nada o que fazer / Com olhos abertos dormia sono solto / Sonhava que era certo sonhar / E depois pra quê tanta confusão na rua / Deixe os cinco sentidos pra lá / Hey, você! Chegue aqui / Vou lhe contar uma história / Eu já sei que parece / Aquele velho segredo / Pois tem o céu e tem o chão / E tem gente no meio / E tem o chão e tem o mar / E tem os peixes na água / É que hoje aqui entre nós / Tem um buraco profundo / Se a gente é fraco cai no buraco / O buraco é fundo, acabou-se o mundo / Hoje é domingo pede cachimbo. (MUDANÇA DE TEMPO, 1978).

Outra música de Cezar de Mercês presente no disco *Mudança de Tempo é Minha Fé*. Aqui vemos o lado espiritual do autor, refletindo sobre como Deus pode ajudar quando se vive em tempos complexos. Ainda observamos o medo presente descrito no texto, talvez simbolizando os anos de chumbo que estavam prestes a se rescindir.

Vejamos a letra:

Eu sei que nada devo esperar de Deus (nada cai do céu) / Além da minha fé, que não me deixa correr / Quando a situação (desse mundo cão) / Traz esse medo / Que me invade / Que me invade o coração / Mas sei (sim eu sei) / Isso é mais que preciso ter / A minha fé em Deus e em mim (e em você também) / Nunca me deixa correr (nunca me deixa correr) / Quando a situação (desse mundo cão) / Trás esse medo / Que me invade / Que me invade o coração. (MUDANÇA DE TEMPO, 1978).

Como podemos observar, Cezar de Mercês se tornou o principal compositor do grupo nesse período, compondo a maioria das músicas do álbum. A canção de Mercês que dá nome ao disco, intitulada *Mudança de tempo*, demonstra que se deve abrir os olhos para as novas mudanças e aproveitar a lucidez da ocasião. Novamente ele avista esperança no que o futuro lhe trouxer, encontrando significados positivos nas alterações, mesmo que sejam bruscas.

Acordar que o tempo parou por aqui / Espalhar as nuvens que cobrem o céu / Acordar que o tempo parou por aqui / Espalhar as nuvens que cobrem o céu / Tomara que um pé de vento passe por cá / Tomara que a correnteza teime em passar / Quem dera que a maré suba invadindo o cais / Pois quando amanhecer de novo haverá lugar / Tomara que um pé de vento passe por cá / Tomara que a correnteza teime em passar / Quem dera que a maré suba invadindo o cais / Pois quando amanhecer de novo haverá lugar para sol. (MUDANÇA DE TEMPO, 1978).

Para elucidar as letras de Mercês, percebemos no discurso do compositor a esperança e a luta por liberdade que os músicos do período buscavam, “driblando” a censura e a repressão militar existente no Brasil durante a década de 1970:

Apesar de toda aspereza, toda violência física e psicológica daqueles tempos, as pessoas buscavam motivos para sorrir, crer, sonhar, amar. O mundo vivia intensamente essa busca. O conceito de “liberdade” expandia-se além das fronteiras estabelecidas pelas convenções ou impostas por um velho pensamento que acreditava no poder do fogo e das armas. A bandeira paz e amor, longe de ser um apelo *hippie*, alienado, era na verdade uma tomada consciente de repúdio a essa postura belicista, recém saída da Segunda Guerra Mundial e mergulhada na “Guerra Fria”, que dividia o mundo entre capitalismo e comunismo. Foi por conta dessa doutrina cruel que vivemos sob o Regime Militar. Portanto, o termo “liberdade” se encaixa perfeitamente em todos os movimentos artísticos, filosóficos e políticos dos anos 70. E o movimento musical deste período mostrou claramente essa busca. (MERCÊS, 2007).

Para finalizar, nos deparamos com o fim da banda, que deixa de existir no final dos anos 1970. O *site* especializado no grupo comenta como foi o fim deste, e ainda relata seus frutos:

O Terço vinha cumprindo a sua agenda de concertos. Nessa época o grupo foi tocar na Argentina com enorme sucesso. Mas o desgaste com a gravação do último disco e com as críticas foi desgastando o grupo também. Além disso, Sérgio Hinds sofreu um acidente com as mãos, o que o impossibilitou de continuar a tocar por um bom tempo. Então, o grupo contratou Ivo de Carvalho para ocupar o lugar de Hinds e terminar os possíveis compromissos. Após essa fase, em 78, o maior grupo de rock progressivo dos anos 70 havia chegado ao fim. Luiz Moreno foi tocar com sua nova banda "Original Orquestra" e depois foi tocar com Elis Regina. Sérgio Hinds gravou o seu primeiro disco solo no ano de 79. Cezar de Mercês também gravou um disco (Nada no Escuro) com participação do maestro Rogério Duprat, Sérgio Kaffa e com produção de Sérgio Magrão. Este, junto com os irmãos Flávio e Cláudio Venturini, Vermelho e Hely Rodrigues decolaram com o 14 Bis. (O TERÇO).

CONCLUSÃO

O Rock foi um movimento que quebrou paradigmas, associando-se a outras manifestações como as artes plásticas, cinema experimental, poesia, regionalismos, etc. Enquanto na Europa tínhamos “Yes”, “Genesis”, “Pink Floyd”, “King Crimson”, misturando canções folclóricas com música erudita e riffs de rock-and-roll, nos Estados Unidos os velhos bluesmen voltavam à cena, trazidos por novos músicos e poetas, ao mesmo tempo no Brasil o rock se consolida com o movimento tropicalista, com os “Novos Baianos”, “Mutantes”, “Terço”, etc. Em todos estes exemplos percebemos a essencialidade da liberdade como motor impulsionando a criatividade. (MERCÊS, 2007).

Até os dias atuais, a arte se fez presente descrevendo os conflitos, os ideais e as preocupações de uma geração, descrevendo a história de uma determinada época. A música participa de forma consistente nessas manifestações idealísticas, retratando e questionando o momento e a situação existente.

Ao longo dos anos o rock foi desenvolvendo-se e afirmando-se no cenário mundial e, em determinado momento, foi decisivo sob os protestos contra a guerra do Vietnã. No Brasil, ele descreveu de maneira muito particular a aversão à ditadura. Obviamente uma manifestação artística libertária e, nesse caso, pacífica, como o rock produzido no Brasil nos anos 1970, não poderia coexistir “normalmente” com um regime repressivo e autoritário como a ditadura militar.

Artisticamente, foi justamente nesse período que o rock se consolidou. Isso não ocorreu somente em países estrangeiros, mas no Brasil também. Esses artistas por tentarem se afirmar no mercado, resistindo a todas as dificuldades existentes, conseguiram criar uma nova música e, sobretudo de qualidade, misturando elementos da música erudita, folclórica, subsídios jazzísticos, bem como do blues e da música brasileira.

A juventude, em momentos obscuros vivenciados pelo AI-5, procurou através das artes e do rock, o seu próprio caminho em direção a felicidade, não se deixando reprimir social, intelectual ou sexualmente. Esse tipo de atitude adotada não só pelo músico/artista, mas também pelo seu público, rompeu com os ideais de quem queria projetar repressão e censura no país.

Tendo em vista a importância social do rock dentro do cenário da música produzida no Brasil ao longo dos anos, foi desenvolvida nesse trabalho uma análise a respeito do envolvimento que o Rock Brasileiro dos anos 1970 teve com relação a posição repressora depositada pelo regime militar. Foi analisada, sobretudo, a ruptura de normas e condutas morais que alguns grupos desenvolveram através de seu caráter transgressor, dentro dos princípios estético-comportamentais do momento em questão.

Primeiramente, convém lembrar que o objetivo da pesquisa era compreender de que maneira o Rock Brasileiro dos anos 1970 se manifestou com relação às atitudes repressivas dos militares. O caráter transgressor dos grupos acerca da censura moral do regime militar, a tentativa de engajamento político da arte exercido pela esquerda, as formas que encontraram para “driblar” a repressão e, também, a filosofia adotada pelos músicos de rock, foram avaliadas.

Foi possível através da observação dos aspectos da Música Popular Brasileira – no que diz respeito à tentativa de homogeneização cultural exercida tanto pelos órgãos de repressão e censura do regime militar, como pelo patrulhamento político ideológico das concepções de esquerda – uma espécie de método e ao mesmo tempo localização das atitudes políticas e sociais antecessoras e no próprio período aqui estudado, o que propiciou o desenvolvimento da pesquisa.

No sentido de compreender o significado social do rock brasileiro dos anos 1970, por meio de suas posições sociais e condutas, bem como seus discursos vinculados em seu trabalho, seja através de shows, capas de discos e principalmente suas letras, serviram de exemplos 14 grupos: A Bolha, A Barca do Sol, Sá, Rodrix & Guarabyra, Os Mutantes, Recordando o Vale das Maçãs, Secos & Molhados, Módulo 1000, Som Nosso de Cada Dia, Rita Lee & Tutti-Frutti, Ave Sangria e Raul Seixas. Buscando dar início ao “lugar social” de alguns grupos, foram escolhidos e estudados mais atentamente os grupos Novos Baianos, Casa das Máquinas e O Terço.

Notou-se durante o estudo, que o rock possuiu um comportamento marginal e transgressor, pois se manteve durante o AI-5, à margem das concepções de esquerda, dos ideais da arte engajada, noutra lugar que não aquele perto da violência e ditadura mostrados utopicamente em lugares aprazíveis e muitas vezes retratados fisicamente em lugares retirados e livres. Como forma de “driblar” a repressão e, poderem produzir músicas e se manifestarem naturalmente como idealizavam, os artistas residiram, muitas vezes, em comunidades longe da presença dos policias.

O discurso debochado, desprezioso, poético, sintético e áspero que tratava de questões além de amor e natureza, temas como repressão, censura, sexo, feminismo, mudança de comportamentos, construção de um novo mundo e principalmente liberdade, fez com que o rock revela-se ser desprovido de qualificação social nos moldes do período, proporcionando uma ruptura comportamental e cultural nos anos 1970. Essas músicas que tratavam de questões polêmicas para o período, violavam os ideais moderadores do regime.

As opiniões postas em suas letras eram também vinculadas em apresentações ao vivo. Em shows, faziam questão de exibir suas canções de nova ordem comportamental, repletas de pacifismo e contra a repressão e censura. Vários shows eram censurados e interditados pelo desagrado dos militares para com as idéias libertárias do rock Brasileiro dos anos 1970. Porém, quanto mais rígida a censura e a repressão, maior era a disposição dos roqueiros em não fazer concessões.

Mesmo contra a ditadura militar, o rock não se prendeu aos ideais de esquerda, ou seja, de lutar a seu modo contra o regime. Os músicos simplesmente escreviam sobre seu descontentamento de forma livre e não engajada, seguindo um caminho fora dos moldes sociais daquela época, não respeitando os militares e nem apoiando de forma contundente os ideais de esquerda.

Os artistas de rock não se enquadravam a nenhum seguimento político, viviam literalmente “fora do sistema”. Possuíam uma conduta politizada, porém não partidária. O engajamento político não era meta principal para esses músicos, faziam política a sua maneira: descompromissada, debochada e “marginal”.

Justamente por todas essas descrições apresentadas ao longo do trabalho, notamos que o rock era visto como inclassificável, pois não se enquadrava nas normas sociais do momento. A complexa categorização era exteriorizada não só para os

militares, como para as idéias de esquerda e talvez até mesmo para o público, a classe artística e a mídia brasileira. Esse ato de ser inclassificável representa grande parte do conceito transgressor do rock em tempos ditatoriais.

Por ser um estilo de música que não possuía grande possibilidade de alcance midiático, justamente por ser um estilo em grande parte *underground* – exceto por alguns grupos que conseguiram chegar à consagração através da mídia – a esquerda não possuía uma intensa cobrança sobre os músicos de rock. A cobrança de um engajamento político dava-se primeiramente através da fama do artista.

Outra reflexão acerca do comportamento do Rock Brasileiro produzido nos anos 1970, é que se o movimento possuísse a imagem conectada à arte engajada, talvez esse caminho os colocasse dentro de um modelo ideológico pré-estabelecido, o qual tivesse levado a desenvolver idéias de segmentos explicitamente contra o regime. Se esse episódio tivesse sido realizado, poderia ter dirigido o rock a um comportamento político-social premeditado, que certamente o levaria à censura por completo como fizeram com artistas da MPB ligados à esquerda. De alguma forma, esses artistas conseguiram “driblar” a censura e repressão, através do não enquadramento político e social.

No movimento Rock Brasileiro dos anos 1970, aparece um comportamento semelhante perante todos os artistas estudados. O não envolvimento partidário e o descontentamento com o regime militar exposto em suas letras, serviu de filosofia para todos os grupos. Porém, e logicamente por se tratar de várias bandas, cada uma possuía certos artifícios pessoais para atingir suas metas artísticas.

Nesse trabalho não foi possível, e nem era sua proposta, analisar profundamente um grupo ou outro, e sim o movimento. O estudo foi um apanhado das principais realizações do rock nesse período frente à ditadura militar. Certamente em outra pesquisa poderá ser escolhido e analisado profundamente apenas um grupo exemplar. Isso resultará em uma pesquisa minuciosa, que além de levantar as hipóteses compreendidas nesse estudo, possibilitará uma construção histórica detalhada de uma banda apenas, entrando em questões relacionadas à posição política da banda, de cada integrante do grupo escolhido, a formação ideológica e sua extensão perante a sociedade.

Para concluir é importante ressaltar que o movimento de rock existente nos anos 1970, devido a sua obstinação e oposição, abriu espaço e construiu o caminho para a explosão comercial do pop/rock brasileiro desenvolvido nos anos 1980. A resistência desses artistas em produzir e sustentar o rock, num momento em que vários segmentos tanto artísticos, quanto políticos os questionavam, propiciou o fenômeno de massa ocorrido pelo rock dos anos 1980, atingido e solidificado somente após o fim da ditadura militar em 1985.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. |et al.| *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ALEXANDRE, Ricardo. A verdade do universo. *Super Interessante: rock brasileiro anos 70*, São Paulo, edição especial, v.02, p.34-45, nov. 2004.

ALMEIDA, Sérgio Pinto de. Tom Jobim entrevista inédita. *Caros amigos*. São Paulo, n 100, 01-30, julho de 2005. Suplemento.

AMORIM, Bruno Delecave de. *Contracultura no Brasil: Resistência à hegemonia da indústria cultural*. Disponível em <<http://contraculturabrasil.blogspot.com/2007/11/captulo-1-comportamento-o-desbunde.html>> Acesso em: 20 dez. 2007.

AOKI, Marcio. Rock made in Brazil: todas as tribos!. *Metal Massacre*, São Paulo, n.1, p.6-19, mai. 2000.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

AS REVELAÇÕES DE NEY MATOGROSSO. Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA923369-4005-0-0-03082003,00.html>> Acesso em: 03 jul. 2006.

BACHA, Marcelo Spindola Araújo, Rodrigo. Módulo 1000: Não fale com paredes. *Musical Box*, Rio de Janeiro, v.1, n.4, p.4-10, dez. 2001.

BAHIANA, Ana Maria. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <bakana72@yahoo.com> em 7 mai. 2007.

BAHIANA, Ana Maria. *Anos 70 música popular*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. Edit. LTDA, 1979.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARROS, Patrícia Marcondes. *A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar*. [artigo científico]. Disponível em <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/388/353>> Acesso em: 06 dez. 2007. 2004.

BARROS, Patrícia Marcondes. *A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios*. [artigo científico]. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n1/Artigos/PatriciaMarcondesdeBarros.pdf> Acesso em: 25 jan. 2007.

BENNET, ROY. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda: Razões e significados de uma distinção política*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

CABRAL, Luís Carlos. Erasmo Carlos. *Revista Rolling Stone*, n.12, p. 34, jul. 1972.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1996.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação a música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1986.

CAROCHA, Maika Lois. *A censura musical no regime militar (1964-1985)*. [artigo científico]. Disponível em <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/7940/5584>> Acesso em: 02 out. 2007. Ano 2006.

CAROCHA, Maika Lois. *Seu medo é o meu sucesso: Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira*. [artigo científico]. Disponível em <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/7940/5584>> Acesso em: 09 jan. 2007. Ano 2005.

CENSURA MUSICAL. *Papai me empresta o carro*. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/documentos.php?inicio=19>> Acesso em: 13 de mai. 2007.

CENSURA MUSICAL. *Óculos escuros*. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com/documentos.php?inicio=19>> Acesso em: 13 de mai. 2007.

CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1995.

COLEÇÃO HISTÓRIA DO ROCK BRASILEIRO. *Anos 70*. São Paulo: Abril, v. 02, n 02, 02/2004. Edição especial.

CONTIER, Arnaldo Baraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. [artigo científico]. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 15 dez. 2006.

DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2004.

DISCOTECA MTV: *Mutantes*. Produção de Eugenio Soares e Julia Nogueira. São Paulo: MTV, 2007.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

DREIFUS, A. René. *1964: A Conquista do Estado – Ação Política poder e Golpe de Classe*, 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FABIANO, Ruy; FORTES, Liana. Com um novo disco na praça. *Jornal da Música*. São Paulo, dez. 1976.

FIGUEIREDO, Kakao. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kko.studio@gmail.com> em 14 mar. 2007.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FROÉS, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: editora 34 Ltda, 2000.

FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe”, “transito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GARCIA, Miliandre. *E no entanto é preciso cantar: Carlos Lyra e o compromisso com a canção*. [artigo científico]. Disponível em <<http://www.rhr.uepg.br/v8n2/822MiliandreGarcia.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2006.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

JOSÉ CHAVES. *Revista Veja*: São Paulo, Set de 1978.

LADEIRA, Renato Re.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rladeira@hotmail.com> em 04 fev. 2007.

LAGRIMA PSICODÉLICA. Disponível em: <<http://www.lagrimapsicodelica.blogspot.com/2006/01/0-tero.html>> Acesso em: 07 fev. 2007.

LYRA, Carlos. *Depois do carnaval: O sambalço de Carlos Lyra*. São Paulo: Philips, 1963.

MACIEL, Luiz Carlos. Malditos por opção. *Super Interessante: rock brasileiro anos 70*, São Paulo, edição especial, v.02, p.55-61, nov. 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

MARIOTTI, Domingos Re.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <domingosmariotti@hotmail.com> em 15 jul.2006.

MATOGROSSO, Ney. *O novo bandido: rock de Ney Matogrosso*. *Jornal da Música*, p.06, ago. 1972.

MERCÊZ, Cezar. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cezardemerces@yahoo.com.br> em 2 mai. 2007.

MESQUITA, Ronaldo. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mesquita_ronaldo@hotmail.com> em 24 mar. 2007.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1997.

MUGNAINI JR, Ayrton. *Raul Seixas: Eu quero cantar por cantar*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz Editora Ltda, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova á tropicália: contenção e excesso na música popular*. [artigo científico]. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n43/003.pdf>>. Acesso em 01 dez. 2006.

NOVOS BAIANOS. Disponível em: <<http://www.lastfm.pt/group/Novos+Baianos>> Acesso em: 20 jan. 2007.

NUNES, agosto. De erro em erro, a caminhada rumo ao ato nº 5. *Revista Veja*, São Paulo, nº 499, p.70-74, mar. 1978.

O TEÇO. Disponível em: <<http://www.oterco.cjb.net>>. Acesso em: 21 abril 2007.

PACHECO, Emílio. *Netinho na luta*. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-netinho.php>> Acesso em: 30 de jul. 2007.

PACHECO, Fernando.Re.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandopachec@gmail.com> em 08 jul. 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PIERRE, Alain Re.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alain.rlk@terra.com.br> em 07 fev. 2007.

QUE ROCK É ESSE?. Produção de Camilla Loyolla. Rio de Janeiro: MULTISHOW, 2007.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Secos & Molhados: Transgressão, contravenção*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

Raul Seixas Unofficial Home Page. *Há dez mil anos atrás*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/2776/indexraul.html>>. Acesso em: 15 dez. 2007.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Rita Lee. *Fruto proibido*. Disponível em: <ritalee.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2007.

ROCK VIGIADO. Araponga “trabalhou mal”, diz Motta. *FOLHA de SÃO PAULO*, 2000, p.05, 02 jun. 2000.

ROSA, Fernando. A hora do Rock. *Super Interessante: rock brasileiro anos 50/60*, São Paulo, edição especial, v.01, p.07-13, out. 2004.

ROSA, Fernando. *Paz, amor e baioneta no 'sonho hippie' da juventude brasileira*. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=182>> Acesso em: 04 abril. 2007.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: Decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SILVA, Hélio. *Os Presidentes: Costa e Silva: O AI-5 1967-1969*. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 1983.

SIMBAS. Re.[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <simbasvocal@gmail.com> em 5 jun. 2007.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: De Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1988.

SOUZA, Okky de. Besta é tu. *Super Interessante: rock brasileiro anos 70*, São Paulo, edição especial, v.02, p.25-29, nov. 2004.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Coração americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão et al. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SURIGAN, Geraldo de Oliveira. *O que é música brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

TAVAREZ, Fleury; GOMIDE, Caíto. Mutantes: rock, misticismo e boas vibrações. *Jornal da Música*, Rio de Janeiro, p.5, ago.1972.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

TOCA DO CENTAURO. *Ave Sangria, uma história*. Disponível em: <<http://tocadocentauro.blogspot.com/2007/10/ave-sangria-uma-histria.html>> Acesso em 27 out. 2007.

TOLEDO, Caio Navarro de. *1964: O golpe contra as reformas e a democracia*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, p.13-28, junho. 2004.

VEJA, Revista, *30 anos. Revista Veja*, São Paulo, edição especial, p.44, out. 1998.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WACHTEL, Nathan. A Aculturação. In: LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. p.113-128.

WEYDMANN, Carlos Potiguar Filho. *Resgate histórico da banda Casa das Máquinas*. 2003. Monografia (graduação em Música) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2003.

WOODSTOCK 3 dias de paz amor e música. Produção de Michael Wadleigh. São Paulo: WARNER BROS, 1998. 1 DVD.

DISCOGRAFIA

- A BARCA DO SOL, *A barca do sol*, São Paulo: Continental, 1974.
- A BARCA DO SOL. *Durante o verão*, São Paulo: Continental, 1976.
- A BARCA DO SOL. *Pirata*, Verão/Independente, 1979.
- A BOLHA. *Um Passo À Frente*, São Paulo: Polydor, 1973.
- A BOLHA. *É Proibido Fumar*, São Paulo: Polydor, 1977.
- AVE SANGRIA. *Ave Sangria*, São Paulo : Continental, 1974.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda vol. 1*. São Paulo: RGE, 1966.
- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda vol. 3*. São Paulo: RGE, 1968.
- CARLOS, Roberto. *Jovem Guarda*, São Paulo: CBS, 1965.
- CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*, São Paulo: CBS, 1969.
- CASA DAS MÁQUINAS. *Casa das Máquinas*. São Paulo: Som Livre, 1974.
- CASA DAS MÁQUINAS. *Lar de Maravilhas*. São Paulo: Som Livre, 1975.
- CASA DAS MÁQUINAS. *Casa de Rock*. São Paulo: Som Livre, 1976.
- CASA DAS MÁQUINAS. *Ao vivo*. São Paulo: Som Livre, 1978.
- CORD, Ronnie. *Rua Augusta*, São Paulo: RCA, 1964.
- COSTA, Gal. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, 1969.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, 1968.
- MÓDULO 1000, *Não fale com paredes*, São Paulo: Top Tape, 1972.

- MURILO, Sergio. *Novamente Sergio Murilo*, São Paulo: Columbia, 1961.
- NOVOS BAIANOS, *É ferro na boneca!*, São Paulo: RGE, 1970.
- NOVOS BAIANOS, *Novos Baianos*, São Paulo: RGE, 1970.
- NOVOS BAIANOS, *Novos Baianos + Baby Consuelo no final do juízo*, São Paulo: Philips, 1971.
- NOVOS BAIANOS, *Acabou Chorare*, São Paulo: Som Livre, 1972.
- NOVOS BAIANOS, *Novos Baianos*, São Paulo: Continental, 1973.
- NOVOS BAIANOS, *Alunte*, São Paulo: Continental, 1974.
- NOVOS BAIANOS, *Vamos pro mundo*, São Paulo: Som Livre, 1974.
- NOVOS BAIANOS, *Caia na estrada e perigas ver*, São Paulo: Tapeçar, 1976.
- NOVOS BAIANOS, *Praga de baiano*, São Paulo: Tapeçar, 1977.
- NOVOS BAIANOS, *Farol da barra*, São Paulo: CBS, 1978.
- OS MUTANTES, *Mutantes*, São Paulo: Polydor, 1968.
- OS MUTANTES, *Mutantes*, São Paulo: Polydor, 1969.
- OS MUTANTES, *A divina comédia ou ando meio desligado*, São Paulo: Polydor, 1970.
- OS MUTANTES, *Tecnicolor*, São Paulo: Universal, 1970. Lançado em 2000.
- OS MUTANTES, *Jardim elétrico*, São Paulo: Polydor, 1971.
- OS MUTANTES, *Mutantes e seus cometas no país do baurets*, São Paulo: Polydor, 1972.
- OS MUTANTES, *O a e o z*, São Paulo: Philips, 1973. Lançado em 1992.
- OS MUTANTES, *Tudo foi feito pelo sol*, São Paulo: Som Livre, 1974.
- OS MUTANTES, *Cavaleiros negros*, São Paulo: Som Livre, 1976.
- OS MUTANTES, *Ao vivo*, São Paulo: Som Livre, 1976.
- O TERÇO. *Velhas Histórias*, São Paulo: Forma, 1970.
- O TERÇO. *Tributo ao sorriso*, São Paulo: Philips, 1970.

- O TERÇO. *Adormeceu / Vou trabalhar*, São Paulo: Forma, 1971.
- O TERÇO. *O Terço "Duplo"*, São Paulo: Forma, 1971.
- O TERÇO. *O Têrço*, São Paulo: Forma, 1970.
- O TERÇO. *O Terço*, São Paulo: Continental, 1973.
- O TERÇO. *Criaturas da Noite*, Rio de Janeiro: Copacabana, 1975.
- O TERÇO. *Casa Encantada*, Rio de Janeiro: Copacabana, 1976.
- O TERÇO. *Mudança de Tempo* Rio de Janeiro: Copacabana, 1978.
- RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS. *As Crianças da Nova Floresta*, São Paulo: GTA, 1977.
- REGINA, Elis. *ELIS*. São Paulo: Phonogram, 1972.
- RITA LEE. *Build Up*. São Paulo: Polydor, 1970.
- RITA LEE. *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*. São Paulo: Polydor, 1972.
- RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Atrás do porto tem uma cidade*. São Paulo: Philips, 1974.
- RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Fruto Proibido*. São Paulo: Som Livre, 1975.
- RITA LEE & TUTTI-FRUTTI. *Entradas e Bandeiras*. São Paulo: Philips, 1976.
- RITA LEE & Gilberto Gil. *Refestança*. São Paulo: Som Livre, 1977.
- RITA LEE. *Babilônia*. São Paulo: Som Livre, 1978.
- RITA LEE. *Rita Lee*. São Paulo: Som Livre, 1979.
- SÁ & GUARABYRA, *Nunca*, São Paulo: Odeon, 1974.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Caderno De Viagem*, São Paulo: Odeon, 1975.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Pirão de Peixe*, São Paulo: Continental, 1976.
- SÁ, RODRIX & GUARABIRA. *Quatro*, São Paulo: Som Livre. 1979.
- SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*, São Paulo: Continental, 1973.
- SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*, São Paulo: Continental, 1974.

- SECOS & MOLHADOS. *A volta dos Secos & Molhados*, São Paulo: Phonogram, 1978.
- SEIXAS, Raul. *Sociedade Da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*, São Paulo: CBS, 1971.
- SEIXAS, Raul. *Krig-Há Bandolo*, São Paulo: Philips, 1972.
- SEIXAS, Raul. *Gita*, São Paulo: Philips 1974.
- SEIXAS, Raul. *Novo Aeon*, São Paulo: Philips, 1975.
- SEIXAS, Raul. *Há 10 Mil Anos Atrás*, São Paulo: Philips, 1976.
- SEIXAS, Raul. *Raul Rock Seixas*, São Paulo: Philips, 1977.
- SEIXAS, Raul. *O Dia Em Que A Terra Parou*, São Paulo: WEA, 1979.
- SOM NOSSO DE CADA DIA, *Snegs*, São Paulo: Continental, 1974.
- SOM NOSSO DE CADA DIA, *Som nosso*, São Paulo: CBS, 1977.
- VANDRÉ, Geraldo. *Hora de Lutar*, São Paulo: Continental, 1965.
- VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandré*, São Paulo: RGE, 1994.
- VANDRÉ, Geraldo. *5 anos de canção*, São Paulo: Som Maior, 1966.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*, São Paulo: Philips, 1968.